



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LEONARDO SOUZA AMORIM

**O CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA DE
HEITOR VILLA-LOBOS:
UMA ANÁLISE DO DIÁLOGO ENTRE VIOLÃO E ORQUESTRA**

Belo Horizonte
2019

LEONARDO SOUZA AMORIM

**O CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA DE
HEITOR VILLA-LOBOS:
UMA ANÁLISE DO DIÁLOGO ENTRE VIOLÃO E ORQUESTRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical.
Orientador: Flavio Terrigno Barbeitas

Belo Horizonte
2019

A524 Amorim, Leonardo Souza.

O concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos [manuscrito] : uma análise do diálogo entre violão e orquestra. / Leonardo Souza Amorim. - 2019.

128 f., enc.; il. + 1 CD.

Orientador: Flávio Terrigno Barbeitas.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de

CDD:



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música



Dissertação defendida pelo aluno LEONARDO SOUZA AMORIM, em 30 de agosto de 2019, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Victor Melo Vale
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Eduardo Campolina Vianna Loureiro
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Flavio Terrigno Barbeitas pela atenção, paciência e suporte no desenvolvimento da pesquisa. Sempre pronto e disposto em sua orientação para que eu buscasse cada vez mais uma consciência e posicionamento em meio às informações.

Ao apoio recebido pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG e seus funcionários;

Aos professores da Escola de Música da UFMG e em especial aos que me ajudaram com seus conselhos e ensinamentos no decorrer do curso;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pelo apoio financeiro no decorrer do trabalho;

Ao professor Guilherme Antônio pelo apoio no estágio-docência;

À Fabíola Resende pelo apoio na estruturação da dissertação;

Aos professores Eduardo Campolina, Charles Roussin, Roberto Victório e Nestor de H. Cavalcanti que doaram uma parte de seu tempo para contribuir com a pesquisa;

À Ana Paula Simões pela participação no recital de defesa;

A banca composta pelos professores Eduardo Campolina e Victor Vale;

À minha esposa Gracielle Rodrigues e toda minha família, que me apoiam e torcem para o meu crescimento.

Por fim, agradeço a todos que de alguma forma passaram por minha vida e contribuíram para o meu crescimento.

RESUMO

O presente trabalho aborda aspectos da relação entre escrita e performance no *Concerto para violão e pequena orquestra* de Heitor Villa-Lobos através de análise estética, técnico-idiomática e textural, com a finalidade de apresentar as características do diálogo entre o violão e a orquestra. A pesquisa é desenvolvida a partir do levantamento de estratégias composicionais que Villa-Lobos utilizou para que o violão – com seu idiomatismo específico – pudesse fazer frente a uma orquestra. Essas informações servirão de base para uma comparação do *Concerto* de Villa-Lobos com outras três obras: *Concierto de Aranjuez* (J. Rodrigo), *Concerto nº 1 em Ré maior* (M. Castelnuovo-Tedesco) e *Concierto Del Sur* (M. M. Ponce), escolhidas por serem relativamente contemporâneas, antecedendo o *Concerto para violão* de Villa-Lobos por pouco mais de uma década, e por partilharem uma linha estética semelhante. Essas comparações visam mostrar procedimentos comuns e podem revelar como Villa-Lobos e os demais compositores atuaram para equilibrar duas fontes sonoras muito díspares, eventualmente apresentando os limites presentes no *Concerto* de Villa-Lobos. Esperamos que esta pesquisa possa auxiliar intérpretes no entendimento da obra, contribuindo para sua execução e contínua divulgação.

Palavras-chave: Concerto para violão, orquestra, diálogo, Villa-Lobos.

ABSTRACT

The present work deals with aspects of the relationship between writing and performance in Heitor Villa-Lobos *Concerto for guitar and small orchestra* through aesthetic, technical-idiomatic and textural analysis, with the purpose of presenting the characteristics of the dialogue between the guitar and the orchestra. The research is developed from the survey of compositional strategies that Villa-Lobos used so that the guitar - with its specific idiom - could cope with an orchestra. This information will serve as a basis for a comparison of the Villa-Lobos *Concert* with three other works: *Concierto de Aranjuez* (J. Rodrigo), *Concerto n° 1 in Ré major* (M. Castelnuovo-Tedesco) and *Concierto Del Sur* (M. M. Ponce), chosen for being relatively contemporary, preceding the Villa-Lobos *Guitar Concerto* for little more than a decade, and for sharing a similar aesthetic line. These comparisons aim to show common procedures and may reveal how Villa-Lobos and the other composers acted to balance two very disparate sound sources, eventually presenting the limits present in the Villa-Lobos *Concerto*. We hope that this research can help interpreters in the understanding of the work, contributing to its execution and continuous dissemination.

Keywords: Concerto for guitar, orchestra, dialogue, Villa-Lobos.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Entrada do violão no Concerto para violão (c. 5)..... | 41 |
| Figura 2 – Entrada do violão na Introdução aos Choros (c. 78-79). | 41 |
| Figura 3 –Trecho do Concerto para violão com terças descendentes sobre a primeira corda Mi (c. 6-7). | 42 |
| Figura 4 – Trecho do Estudo 12 de terças descendentes sobre as seis cordas do instrumento (c. 22-23). | 42 |
| Figura 5 – Melodia intercalada com nota pedal, Concerto para violão (c. 66-67)..... | 42 |
| Figura 6 – Melodia intercalada com nota pedal, Prelúdio 3 (c. 23-24)..... | 42 |
| Figura 7 – Melodia intercalada e ligadas às cordas soltas, Concerto para violão (c. 76-77)..... | 43 |
| Figura 8 – Melodia intercalada e ligadas às cordas soltas, Cadência do Concerto para violão (p. 1; 1º sistema)..... | 43 |
| Figura 9 – Melodia intercalada e ligadas às cordas soltas, Estudo 10 (c. 44-45)..... | 43 |
| Figura 10 – Acordes paralelos, Concerto para violão (c. 84-85)..... | 44 |
| Figura 11 – Acordes paralelos, Estudo 7 (c. 41-42). | 44 |
| Figura 12 – Acordes paralelos, Chorinho (c. 28-29)..... | 44 |
| Figura 13 – Acordes paralelos, Cadência do Concerto para violão (p. 2, 3º sistema). | 45 |
| Figura 14 – Acordes paralelos, Cadência do Concerto para violão (p. 1, 5º sistema). | 45 |
| Figura 15 – Acordes paralelos, Prelúdio 2 (c. 35-38). | 45 |
| Figura 16 – Acordes paralelos com notas pedais em cordas soltas, Concerto para violão (c. 244-249)..... | 46 |
| Figura 17 – Acordes paralelos com notas pedais em cordas soltas, Prelúdio 4 (c. 18-21)..... | 46 |
| Figura 18 – Movimento paralelo das mãos direita e esquerda, Cadência do Concerto para violão (p. 4, 3º sistema)..... | 47 |
| Figura 19 – Movimento paralelo das mãos direita e esquerda, Estudo 4 (c. 13-14). | 47 |
| Figura 20 – Arpejo, Concerto para violão (c. 110-112)..... | 47 |
| Figura 21 – Arpejo, Estudo 11 (c. 19)..... | 47 |

| | |
|---|----|
| Figura 22 – Arpejo, Concerto para violão (c. 130)..... | 48 |
| Figura 23 – Arpejo, Prelúdio 1 (c. 52-53)..... | 48 |
| Figura 24 – Cruzamento de extratos, Concerto para violão (c. 175-178)..... | 49 |
| Figura 25 – Cruzamento de extratos, Prelúdio 1 (c. 1-3)..... | 49 |
| Figura 26 – Cruzamento de extratos, Estudo 11 (c. 28-30)..... | 49 |
| Figura 27 – Adaptação de acordes com cordas soltas, Concerto para violão (c. 229-231)..... | 49 |
| Figura 28 – Adaptação de acordes com cordas soltas, Estudo 7 (c. 13-14). | 50 |
| Figura 29 – Harmônicos naturais, Cadência do Concerto para violão (p. 3, 5º sistema)..... | 50 |
| Figura 30 – Harmônicos naturais, Prelúdio 4 (c. 27-29). | 50 |
| Figura 31 – Concerto Villa-Lobos. Problema de equilíbrio na escrita (c. 239-241)... | 77 |
| Figura 32 – Redução Concerto Villa-Lobos. Material temático (c. 1-4). | 82 |
| Figura 33 – Ostinato dos Violoncelos e Contrabaixos (c. 1-4)..... | 83 |
| Figura 34 – Concerto Villa-Lobos. Entrada do Violão 1º Mov. (c.4-7)..... | 84 |
| Figura 35 – Concierto de Aranjuez. Entrada do violão. (c. 1-4)..... | 85 |
| Figura 36 – Concerto nº 1 em Ré maior. Entrada do violão. (c.27-30). | 86 |
| Figura 37 – <i>Concierto Del Sur</i> . Entrada do violão (c. 6-11)..... | 87 |
| Figura 38 – Concerto Villa-Lobos. Naípe de cordas e violão. (c. 39-43)..... | 89 |
| Figura 39 – Concerto Villa-Lobos. 1º Mov. (c. 68-71)..... | 90 |
| Figura 40 – Concerto Villa-Lobos. Segundo tema. 1º Mov. (c. 93-97)..... | 90 |
| Figura 41 – Concerto Villa-Lobos. Acompanhamento sopros. (c. 102-105). | 91 |
| Figura 42 – Concerto Villa-Lobos. Diálogo violão e cordas (c. 17-22)..... | 93 |
| Figura 43 – Concerto Villa-Lobos (c. 23-26)..... | 93 |
| Figura 44 – Concerto Villa-Lobos. Introdução do Segundo tema, 2º Mov. (c. 146-150)..... | 94 |
| Figura 45 – Concerto Villa-Lobos. Segundo tema, 2º mov. (c. 151-157)..... | 95 |
| Figura 46 - Concierto de Aranjuez. Tema 2º mov. (c. 230-233). | 96 |
| Figura 47 – Concierto de Aranjuez. Interação rítmica violão e orquestra (c. 79-82). 97 | |
| Figura 48 – Concierto Del Sur. 1º mov. (c. 12-16)..... | 98 |
| Figura 49 – Concierto Del Sur. Melodia nas cordas graves do violão (c. 265-270).. | 98 |
| Figura 50 – Concerto nº 1 em Ré maior. Acompanhamento em pizzicato. (c. 181-186)..... | 99 |

| | |
|---|-----|
| Figura 51 – Concerto nº 1 em Ré maior. Acompanhamento com arco. (c. 207-211). | 100 |
| Figura 52 – Concerto Villa-Lobos. 3º Mov. Melodia do fagote acompanhada pelo violão (c. 292-299)..... | 102 |
| Figura 53 – Concerto nº 1 em Ré maior. Solo das clarinetas acompanhadas pelo violão (c. 365-368)..... | 103 |
| Figura 54 – Concierto de Aranjuez. Acompanhamento do fagote (c. 83-86)..... | 104 |
| Figura 55 – Concierto Del Sur. Acompanhamento do fagote (c. 183-187)..... | 104 |
| Figura 56 – Concerto Villa-Lobos. Solo de oboé e violão. (c. 310-313)..... | 105 |
| Figura 57 – Concerto Villa-Lobos. Solo de oboé e violão. (c. 348-352)..... | 106 |
| Figura 58 – Concierto de Aranjuez. Acompanhamento madeiras e metais (c. 532-536)..... | 107 |
| Figura 59 – Concerto Villa-Lobos. Tema do primeiro movimento no naipe de madeiras (c. 65-67). | 107 |
| Figura 60 – Concerto Villa-Lobos. Diálogo com a clarineta (c. 12-15)..... | 108 |
| Figura 61 – Concerto nº 1 em Ré maior. Acompanhamento da flauta e fagote. (c. 127-134)..... | 108 |
| Figura 62 – Concerto Villa-Lobos. Acompanhamento madeiras e metais. (c. 130-133)..... | 109 |
| Figura 63 – Concerto Villa-Lobos. Alternância naipe das cordas e naipe das madeiras. (c. 192-195). | 110 |
| Figura 64 – Concerto Villa-Lobos. Naipe das madeiras e das cordas no acompanhamento. (c. 324-327). | 111 |
| Figura 65 - Concierto de Aranjuez. Acompanhamento das madeiras e cordas (c. 191-194)..... | 112 |
| Figura 66 – Concierto Del Sur. Acompanhamento das madeiras e cordas (c. 515-521)..... | 113 |
| Figura 67 – Concerto de Villa-Lobos. Solo da trompa e clarineta. (c. 119-122). | 115 |
| Figura 68 – Concerto de Villa-Lobos. Dobramento trombone. (c. 109-111). | 116 |
| Figura 69 – Concerto de Villa-Lobos. Acompanhamento do fagote, trompa e trombone (c. 251-256)..... | 117 |
| Figura 70 – Concerto em Ré maior. Trompas e madeiras (c. 161-167). | 118 |
| Figura 71 – Concierto de Aranjuez. Exemplo da participação do trompete no acompanhamento (c. 180-183). | 119 |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| 1 – O ESTADO DA ARTE NAS PESQUISAS SOBRE VILLA-LOBOS E O VIOLÃO.19 | |
| 1.1 – VILLA-LOBOS E O VIOLÃO | 22 |
| 1.2 – CONCERTO PARA VIOLÃO DE HEITOR VILLA-LOBOS..... | 26 |
| 1.3 – O DIÁLOGO: VIOLÃO E ORQUESTRA | 32 |
| 2 – CONCERTO PARA VIOLÃO DE HEITOR VILLA-LOBOS: RESUMO DE UMA EVOLUÇÃO. | 35 |
| 2.1 – INTERTEXTUALIDADE | 37 |
| 2.2 – ANÁLISE COMPARATIVA..... | 39 |
| 2.2.1 – Cordas soltas | 40 |
| 2.2.2 – Nota pedal..... | 42 |
| 2.2.3 – Ligados e cordas soltas..... | 43 |
| 2.2.4 – Paralelismo | 43 |
| 2.2.5 – Simulação de instrumentos | 47 |
| 2.2.6 – Cruzamentos de vozes..... | 48 |
| 2.2.7 – Melodia com adaptação idiomática do acompanhamento..... | 49 |
| 2.2.8 – Harmônicos naturais | 50 |
| 3 – A PROBLEMÁTICA VIOLÃO E ORQUESTRA E O CONCERTO PARA VIOLÃO DE VILLA-LOBOS..... | 52 |
| 3.1 – O CAMINHO DO PROTAGONISMO: O VIOLÃO NA MÚSICA DE CÂMARA DO SÉCULO XVIII AOS CONCERTOS COM ORQUESTRA NO SÉCULO XX. | 54 |
| 3.1.1 – Concertos para Violão do Século XX | 60 |
| 3.2 – CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA DE VILLA-LOBOS | 63 |
| 3.3 – DESCRIÇÃO DOS CONCERTOS ESTUDADOS..... | 68 |

| | |
|---|-----|
| 3.3.1 – Concierto de Aranjuez de Joaquin Rodrigo | 68 |
| 3.3.2 – Concerto nº 1 em Ré maior de Mario Castelnuovo-Tedesco | 71 |
| 3.3.3 – Concierto Del Sur de Manuel Maria Ponce | 72 |
| 3.4 – EQUILÍBRIO: VIOLÃO E ORQUESTRA | 74 |
| 4 – ANÁLISE DO CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA DE VILLA-LOBOS..... | 79 |
| 4.1 – ENTRADA DO INSTRUMENTO PROTAGONISTA..... | 84 |
| 4.2 – NAIPE DE CORDAS..... | 88 |
| 4.3 – NAIPE DAS MADEIRAS | 101 |
| 4.4 – NAIPE DOS METAIS | 113 |
| CONCLUSÃO..... | 121 |
| REFERÊNCIAS..... | 123 |
| APÊNDICE | 128 |

INTRODUÇÃO

O conhecimento e o domínio da orquestração e da composição requerem muita experiência teórica e prática, obtidas pelo estudo dos vários tratados de orquestração e de composição e, por que não dizer, de tentativas e ousadias por parte dos compositores sobre o material orquestral para seu objetivo final, a obra.

Esta pesquisa tem como objetivo analisar as estratégias e os procedimentos composicionais utilizados por Heitor Villa-Lobos na composição de seu “*Concerto para Violão*”. A pesquisa quer apontar padrões que foram usados para a construção musical através das combinações de instrumentos que favoreceram o protagonismo do violão no diálogo com os demais instrumentos, a unidade e a expressividade resultante. A análise mostrará também fórmulas similares ao “*Concerto para violão*” de Villa-Lobos, no que diz respeito ao tratamento da escrita do diálogo entre o violão e orquestra, que os compositores Joaquin Rodrigo, Manuel María Ponce e Mário Castelnuovo-Tedesco utilizaram para escrever seus concertos. Essa comparação visa mostrar o uso de procedimentos na escrita comuns que fazem com que o diálogo entre o violão e a massa orquestral seja possível.

Serão levantadas questões sobre como o violão resulta protagonista em um diálogo com os outros instrumentos e quais combinações ofereceram ao solista condições para esse propósito. O objetivo é apresentar características, processos semelhantes e até limitações que podem dificultar o equilíbrio orquestral e o solista, dadas as diferenças entre o poder sonoro de polos tão díspares.

As obras selecionadas que nos darão suporte para essa análise são: o *Concierto de Aranjuez*, de Joaquin Rodrigo (1901-1999); *Concerto nº 1 em Ré maior*, de Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) e o *Concierto Del Sur*, de Manuel María Ponce (1882-1948).

O estudo se baseou nas seguintes questões:

- Quais as estratégias no diálogo entre violão e orquestra Heitor Villa-Lobos utilizou para a composição de seu *Concerto*?
- Quais os procedimentos composicionais ele utilizou para que o violão sobressaísse, quando necessário, em meio à massa orquestral?
- As obras apresentam particularidades em sua instrumentação e orquestração que favorecem o diálogo com o violão?

Os termos orquestração e instrumentação ocasionalmente podem ser usados como sinônimos. Aqui tomaremos orquestração como a arte de combinar os sons de diversos instrumentos de maneira satisfatória e equilibrada, enquanto instrumentação, a escolha dos instrumentos para uma composição, bem como seus conhecimentos técnico e idiomático (KENNAN, 2002, p. 2). Por exemplo: quanto à escolha dos instrumentos para compor uma obra musical, suas possibilidades técnicas, sonoridade, extensão, suas características particulares, nos referimos à instrumentação. Já ao mencionar a combinação desses instrumentos, os timbres possíveis dessa combinação e o domínio de como atingir o equilíbrio sonoro entre os instrumentos, nos referimos à orquestração.

A escolha do *Concerto para violão e pequena orquestra* de Heitor Villa-Lobos como nosso objeto de estudo partiu do princípio de ser uma obra resultante de toda uma linguagem inovadora que alavancou a escrita do violão a partir da primeira metade do século XX.

O violão foi um instrumento muito presente na vida do compositor, tanto que, suas primeiras obras: *Panqueca* (1900) e *Mazurca em Ré maior* (1901) foram escritas para esse instrumento. A relação de Villa-Lobos com o violão era muito forte. O instrumento está presente em todas as fases de sua vida de compositor com uma notável importância. Esse contato se deu tanto no universo da música popular, com as rodas de choro no Rio de Janeiro, quanto no universo erudito no contato com compositores e violonistas como Andrés Segovia e Abel Carlevaro. O “*Concerto para Violão*” seria uma obra que sintetiza todo pensamento evolucionário do compositor ao escrever para o instrumento, como explica o próprio Villa-Lobos:

[...] eu já fiz tudo que eu podia fazer com o instrumento. Eu compus os Prelúdios, a Suíte Popular Brasileira, os Estudos, a Introdução aos Choros, usei o violão na música de câmara, com a voz, e o Concerto resume tudo isso. Isso tudo tem a ver com nós que estudamos o Concerto, a gente percebe que tá tudo lá dentro (Villa-Lobos, 1958, s/n *apud* MELLO, 2009, p. 5).

Outro ponto muito importante que nos levou a essa pesquisa foi o fato dessa obra apresentar problemas no que diz respeito à textura ligada ao equilíbrio sonoro e ainda sim se tornar um dos concertos mais tocados do repertório violonístico.

Alguns desses problemas, como a escrita do solista e a orquestra em um mesmo registro, dificultam ou mesmo inviabilizam o protagonismo esperado pelo violão em partes que ele deveria aparecer. Como afirma Fabio Zanon em entrevista a Christóforo (2010, p. 100): “O concerto do Villa-Lobos é extraordinariamente problemático [...]”. Assim com esse estudo podemos levantar informações que possam esclarecer esse aspecto ou argumentar sobre o quão problemático o *Concerto* pode ser.

Já as obras selecionadas para a comparação com o *Concerto* de Villa-Lobos foram compostas em um período próximo e alcançaram também um alto grau de importância no repertório violonístico.

Joaquín Rodrigo, compositor espanhol, fazia parte de um seleto grupo de artistas de sua época, como o compositor Manuel de Falla, o escritor Gerardo Diego e críticos como Eugenio d'Ors. Justifica-se a escolha de seu *Concierto de Aranjuez* para essa comparação por se tratar do mais aclamado concerto para violão e orquestra de todos os tempos. É notório que essa obra tornou-se um marco no repertório violonístico.

Mario Castelnuovo-Tedesco é uma das figuras mais importantes da música italiana no século XX. Seu “*Concerto n.º 1 em Ré maior*” datado de 1939, composto dentro de padrões neoclássicos com uma “escrita límpida” e “um lirismo apaixonado”

(ALMEIDA, 2006, p. 71) é uma obra onde o diálogo entre violonista e orquestra é feito com bastante clareza.

Manuel María Ponce, nascido no México, terminou seu *Concerto Del Sur* em 1941, considerado um dos mais bem sucedidos do compositor, tendo sido, talvez, sua maior contribuição ao repertório do violão.

A riqueza orquestral dessas obras canônicas revela uma vasta gama de informações acerca do timbre, das tessituras, de texturas, onde os compositores representam seus pensamentos através da combinação de instrumentos. Combinações essas que tem como objetivo favorecer a importância do instrumento solista e fazer com que ele se destaque em meio à massa orquestral.

Portanto, as quatro obras servem de parâmetro para retirarmos as características usadas pelos compositores em obras desse gênero. Quando confrontadas e analisadas nos darão suporte para o entendimento dos procedimentos presentes no *Concerto* de Villa-Lobos que lançam o violão como personagem principal em sua execução.

No intuito de conseguir mais informações sobre o nosso tema, esta investigação contou com a colaboração de compositores, interpretes e regentes que pudessem compartilhar suas experiências ao trabalhar diretamente com um repertório de obras para concerto de instrumento solista – mais especificamente, o violão – e orquestra. Dentre os músicos que contribuíram com a pesquisa estão: Eduardo Campolina – compositor, violonista e professor da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais; Nestor de H. Cavalcanti – compositor, arranjador e diretor musical; Charles Roussin – regente, violonista e professor da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais e Roberto Victorio – violonista, compositor, regente e professor da Escola de Música da Universidade Federal de Mato Grosso.

Neste sentido, foi elaborado um questionário direcionado a obter dados sobre o diálogo entre violão e orquestra e mais especificamente sobre o *Concerto para*

violão de Villa-Lobos. As perguntas foram elaboradas apontando para questões como equilíbrio sonoro, combinações de instrumentos, entre outros.

No decorrer da pesquisa, correspondendo aqui ao primeiro capítulo da dissertação, foi feito um levantamento da literatura relacionada a Heitor Villa-Lobos e sua obra para violão. Dos trabalhos encontrados, foram selecionados aqueles que poderiam nos ajudar a dimensionar a escrita idiomática e a contribuição das obras do compositor brasileiro para o repertório do violão.

No segundo capítulo, nos aprofundamos na escrita violonística do compositor, o que serviu para a análise da ideia do *Concerto* como síntese de sua obra para violão. Partimos de uma literatura inspirada em depoimento do próprio compositor que considerava o *Concerto* o ponto final de sua produção para o instrumento.

No terceiro capítulo foi feito um apanhado histórico do violão e de sua inserção na música de câmara, como instrumento acompanhador, e dos concertos para violão e orquestra. Esta investigação histórica parte do final do século XVIII e busca uma contextualização de sua inserção nas salas de concerto, inclusive com orquestra, até o final do século XX.

Na última parte da pesquisa partimos para a análise das estratégias e procedimentos composicionais que Villa-Lobos utilizou para que o violão fizesse frente à orquestra. A partir de trechos do *Concerto* que foram analisados, seguimos com a comparação dos mesmos com trechos dos concertos referidos, afim de buscarmos procedimentos comuns que pudessem mostrar como a escrita de um concerto para instrumento solista e orquestra pode ser direcionada ao favorecimento do violão.

Como conclusão desse estudo, queremos levantar informações pertinentes que possam auxiliar os interpretes da obra na execução mais consciente.

CAPÍTULO I

1 – O ESTADO DA ARTE NAS PESQUISAS SOBRE VILLA-LOBOS E O VIOLÃO.

Villa-Lobos é possivelmente o compositor brasileiro mais conhecido mundialmente, “considerado como o maior compositor das Américas” (SALLES, 2009, p. 13). Compartilhando dessa mesma ideia, Alberto Ginastera, grande compositor argentino, comenta: “podemos dizer sem vacilar, Villa-Lobos é dos gênios da América” (GINASTERA, 1969, p. 25) dada a sua grande produção musical que remete ao diálogo com a música folclórica e a música popular. Graças a esse diálogo, aliás, o compositor alcançou grande sucesso na elaboração de uma representação do Brasil em sua música.

Trabalhos como *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro* e *História da música no Brasil* – ambos escritos por Vasco Mariz – apontam informações relevantes sobre a vida e produção musical de Villa-Lobos. Mas, segundo Paulo Renato Guérios (2003), a biografia de Heitor Villa-Lobos escrita por Vasco Mariz na década de 1940 foi a origem para a enorme bibliografia a respeito do compositor brasileiro. O imaginário construído pelas pessoas, dos mais diversos lugares e das mais diversas origens, tem como fonte principal o livro de Mariz. Mais do que um trabalho de pesquisa, essa biografia resultou na criação de uma espécie de personagem do compositor brasileiro, mais tarde reproduzida e recriada diversas vezes. Portanto, grande parte do que está escrito nesta obra tem menos a ver com o passado e mais com a construção da imagem do compositor na época da escrita do livro.

O trabalho de Guérios (2003) lançou outro olhar sobre a trajetória de Villa-Lobos. O autor mostrou como o compositor se manteve ativo dentro de seu círculo social, não

só ao descortinar o caminho percorrido por ele, mas também os ambientes em que estava inserido. Em *Heitor Villa-Lobos: O caminho Sinuoso da Predestinação*, Guérios elaborou uma reflexão que busca associar a carreira do compositor ao seu universo social em momentos chave de sua vida, com a escolha por determinadas linguagens e estéticas que expressavam, entre outras coisas, seus interesses no campo social da música. O autor mostrou, também, a trajetória de legitimação de Villa-Lobos como o maior compositor brasileiro através de biografias escritas que seguiram o exemplo de Mariz. Não há uma autobiografia do compositor, porém, por meio dos escritos de Mariz, podemos sentir o quão forte a influência do compositor, mesmo que indiretamente, sobre tudo que se escrevia a seu respeito.

A relação de Villa-Lobos com o violão foi extremamente significativa. O compositor deu ao instrumento uma notável importância ao incluí-lo em obras grandiosas, como a série *Choros*, mas também em obras específicas que se tornaram muito representativas de sua produção, como a *Suíte Popular Brasileira*, os *12 Estudos para Violão* e os *5 Prelúdios*.

Em 2009, o pesquisador Humberto Amorim realizou um trabalho historiográfico importante para a presente investigação, pois, sua pesquisa contextualizou, historicamente, a vida de Villa-Lobos e toda sua obra para o violão. Amorim valeu-se da apresentação de fatos sobre o compositor e o violão que ocorreram na primeira metade do século XX.

Para Zigante (2011), o compositor brasileiro foi, e é reconhecido por suas contribuições ao mundo da música e, principalmente, para a área da música violonística – tanto nacional como internacional. De acordo com o autor, Villa-Lobos foi um “violonista capaz e amante do instrumento” (ZIGANTE, 2011, p. 1) e sugere que seja provável que tenha contribuído ao repertório violonístico com a coleção de obras mais significativas de seu acervo na primeira metade do século XX. Entre os compositores que escreveram para o violão, Villa-Lobos foi de fundamental importância no desenvolvimento técnico e idiomático do instrumento, como nos mostra Meirinhos:

Acreditamos serem estes estudos [12 estudos para violão] de importância fundamental na literatura violonística do séc. XX. Ressaltamos a originalidade de seus achados técnicos, harmônicos e melódicos, que vieram a transformar a escrita idiomática do instrumento. Eles reformularam a linguagem do violão, acrescentando a este, elementos técnicos e musicais, até então desconhecidos nos tratados e métodos de D. Aguado, F. Carulli, M. Carcassi, F. Sor, N. Coste e F. Tárrega, dentre outros (MEIRINHOS, 1997, p. 17).

Na década de 1940, Villa-Lobos, com uma carreira já consolidada, passou a se apresentar com frequência nos EUA e na Europa regendo vários concertos e se dedicando, também, a trilhas de cinema. Algumas de suas obras como as *Sinfonias nº 6 e 12*, *Concerto para harpa*, *Concerto para gaita*, os *5 concertos para piano*, entre outras, foram estreadas nos Estados Unidos. Ao final da 2ª guerra, em 1945, o momento se fez favorável para que Villa-Lobos conquistasse o público norte-americano e europeu o que lhe possibilitou realizar viagens por vários países. Sua carreira tinha chegado ao auge, juntamente com sua capacidade criativa. Por isso, era compreensível que o compositor passasse a chamar a atenção dos grandes instrumentistas de sua época, como o violonista Andrés Segovia que foi apresentado ao compositor no ano de 1923 em uma festa organizada pela burguesia brasileira em Paris. Segovia relata esse episódio dizendo:

Quando terminei minha apresentação, Villa-Lobos aproximou-se e disse-me em tom confidencial: “– Também toco violão”.– “Maravilhoso!” respondi. “Você é então capaz de compor diretamente para o instrumento”. Estendendo-me as mãos, ele pediu-me o violão. Sentou-se, atravessou-o nos joelhos e segurou-o firmemente de encontro ao peito, como se temesse que o instrumento fugisse. Olhou severamente para os dedos da mão direita, como ameaçando-os de castigo por ferir erroneamente alguma corda. E quando menos se esperava, desferiu um acorde com tal força, que deixei escapar um grito, pensando que o violão tinha se despedaçado. Ele deu uma gargalhada e com uma alegria infantil disse-me: “- Espere, espere...” Esperei, refreando com dificuldade meu primeiro impulso, que era o de salvar meu pobre instrumento de tão veemente e ameaçador entusiasmo. Após várias tentativas para começar a tocar, ele acabou por desistir. Por falta de exercício diário, algo que o violão perdoa menos do que qualquer outro instrumento, os movimentos de seus dedos haviam se tornado canhestros. Apesar de sua incapacidade para continuar, os poucos compassos que tocou foram o suficientes para revelar, primeiro, que aquele mau intérprete era um grande músico, pois os acordes que conseguiu produzir encerravam fascinantes dissonâncias, os fragmentos melódicos possuíam originalidade, os ritmos eram novos e incisivos e até a dedilhação era

engenhosa; segundo, que ele era um verdadeiro amante do violão. No calor desse sentimento, nasceu entre nós uma sólida amizade. Hoje o mundo da música reconhece que a contribuição desse gênio para o repertório violonístico constituiu uma benção tanto para o instrumento quanto para mim (PEREIRA, 1984, p. 23).

Reconhecido e respeitado, o violonista espanhol foi considerado o principal artista ligado à consolidação do violão como instrumento de concerto no século XX e um dos principais responsáveis pela ampliação do repertório do instrumento através de obras por ele comissionadas.

Assim, do encontro de Villa-Lobos e Segovia nasceu uma colaboração entre ambos, quando então, Villa-Lobos escreveu os “12 Estudos” em 1928, e o “Concerto para Violão e pequena orquestra” concluído em 1951 (ZIGANTE, 2011, p. 25).

As pesquisas levantadas para este capítulo em um recorte temporal dos últimos dezenove anos nos mostraram um nível de interesse muito grande por partes dos pesquisadores a respeito do compositor brasileiro e de seu relacionamento com o violão. O que queremos mostrar a partir de um apanhado de trabalhos é o estado atual das pesquisas sobre o compositor e sua contribuição para a transformação da escrita idiomática do violão e como a apresentou à frente de uma orquestra.

No entanto, não pudemos deixar de consultar autores como Turíbio Santos, Eduardo Meirinhos e Marco Pereira – que se encontram fora desse recorte temporal – pelo fato de contribuírem com informações pertinentes ao objeto de estudo. Os trabalhos realizados por violonistas e pesquisadores nos ajudaram a entender a linha de pesquisas realizadas a partir de novos olhares sobre a obra para violão e mais especificamente o *Concerto para violão* do compositor.

1.1 – VILLA-LOBOS E O VIOLÃO

Após um levantamento panorâmico sobre o estado atual das pesquisas sobre Villa-Lobos, e circunscrevendo a análise ao tema “Villa-Lobos e o violão”, elegemos alguns nomes representativos capazes de fornecer um estado atual da arte

confiável. São eles: Santos (1975; 1988), Pereira (1984), Meirinhos (1997), Pacheco (2001), Zanon (2001), Almeida (2006), Fraga (2007), Salles (2009), Mello (2009), Vieira e Meirinhos (2010), Souza (2017), Zigante (2011), Pedrassoli Junior (2017).

Neste sentido, Turíbio Santos (1975) escreveu um trabalho muito importante para compreensão da obra violonística e, principalmente, do *Concerto para violão e pequena orquestra* de Villa-Lobos. O seu livro *Heitor Villa-Lobos e o violão* pode ser considerado uma espécie de guia para audição das obras para violão do compositor. Quanto ao texto dedicado ao *Concerto*, Santos faz comentários semelhantes a outros pesquisadores reforçando a ideia de síntese do pensamento violonístico de Villa-Lobos, adjetivando o *Concerto* como “fecho de ouro” (SANTOS, 1988, p. 97) da escrita para o violão do compositor brasileiro.

De igual importância para nosso trabalho, Marco Pereira (1984) com seu Livro *Villa-Lobos, sua obra para violão* nos ajudou com uma gama de informações para novas pesquisas sobre a obra para violão do compositor. A finalidade de seu trabalho foi analisar a obra para violão de Villa-Lobos e entender sua contribuição para o desenvolvimento da literatura técnica do instrumento. Ele dividiu sua análise em duas formas: do ponto de vista musical (ritmo, forma, harmonia e estilo) e do ponto de vista técnico-instrumental.

No que se refere aos *5 Prelúdios* – compostos em 1940 – temos Fernando Pacheco (2001) que em sua dissertação apresentou uma pesquisa que analisa os manuscritos com a finalidade de compreender o processo de criação artística dessa série de peças por meio de comparação destes e a obra editada. O autor conclui que o compositor, “certamente por intuição”, utiliza a correlação de ideia e forma e a individualização das partes. Ainda relata que na análise dos documentos disponíveis foi capaz de observar características progressivas no processo composicional de Villa-Lobos apresentadas em rasuras, não sendo estas possíveis de observar nas partituras editadas.

Já Lurian Lima (2017) em sua dissertação, desenvolveu uma pesquisa intitulada “*A Suíte Popular Brasileira na trajetória de Villa-Lobos. “Arte”, “povo” e uma suíte “à*

brasileira”. Nela ele discutiu o “lapso” da suposta concepção e sua publicação como um período relevante na discussão da relação do compositor brasileiro e a música popular.

Eduardo Meirinhos (1997) desenvolveu uma pesquisa que faz a comparação entre os manuscritos autógrafos e a edição da Max Eschig. Meirinhos (1997) em sua pesquisa “Fontes manuscritas e impressa dos 12 Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos” faz um confronto de todos os manuscritos e a versão impressa dos *Estudos*, analisando aspectos composicional e técnico-instrumental. A pesquisa mostra as diferenças de notas existentes em cada compasso, já que influenciam no resultado final da obra. Ainda Meirinhos (2002), em seu trabalho “Primary sources and editions of *Suite Popular Brasileira, Choros no. 1 and Five Preludes*, by Heitor Villa-Lobos: A comparative survey of differences” faz a comparação entre os manuscritos e a edição das obras citadas, a fim de contextualizar a participação do violão na vida e na obra do compositor brasileiro. Ao citar o *Concerto para violão*, Meirinhos diz ser o resumo de toda inovação das possibilidades técnicas e idiomáticas escritas por Villa-Lobos para o instrumento (MEIRINHOS, 1997, p .20).

Relacionada aos 12 Estudos, temos ainda a pesquisa de Orlando Fraga (2007) que apresenta um paralelo entre os manuscritos e edição impressa direcionado à técnica-interpretativa, particularmente sobre dedilhados, seções omitidas, sinais de repetição e marcas de expressão. “Os 12 Estudos também representam uma síntese do pensamento estético de Villa-Lobos” (FRAGA, 2007, p. 6).

Atualmente, pode-se observar um aumento significativo de pesquisas que abarcam a produção musical de Villa-Lobos, sendo que grande parte dessas à interpretação, com informações que possam levar a uma execução mais consciente do repertório violonístico do compositor.

Desta forma, tais estudos têm levantado uma série de tópicos como:

- práticas interpretativas ligadas ao idiomatismo;

- divergências entre fontes manuscritas entre si;
- divergências entre fontes manuscritas e edições;
- análise documental variada referente às obras para violão.

Quanto ao último tópico, Frédéric Zigante (2011), ao relatar as correspondências trocadas por Villa-Lobos e Segovia a respeito das digitações que seriam publicadas nos *Estudos*, comenta sobre o planejamento do *Concerto para violão e Pequena Orquestra*. Esse tipo de pesquisa ajuda a caracterizar a gênese da obra, demonstrando que o compositor tinha em mente a sua própria escrita violonística anterior como fonte para o *Concerto*, além de revelar a discussão entre as duas figuras, compositor e intérprete, para a escolha dos materiais usados na obra.

Já Paulo de Tarso Salles (2009), em seu “Villa-Lobos: Processos composicionais”, discorre com muita clareza sobre as estruturas sintáticas e texturais que se articulam com a gestualidade instrumental no processo composicional de Villa-Lobos. Para o autor, à luz das mais recentes correntes de análise musical, “[...] o uso de simetrias por Villa-Lobos é um traço indicativo dos interesses compartilhados por compositores de sua geração” (SALLES, 2009, p. 44). Mesmo não fazendo menção ao *Concerto*, a abordagem de Salles sobre as obras para violão solo nos será útil para nossa pesquisa das estratégias do diálogo entre violão e a orquestra usadas por Villa-Lobos, contribuindo com suas considerações sobre processos composicionais presentes na escrita do compositor com suas descobertas de simetria, de texturas, rítmicas e intertextuais, nos fornecendo base teórica para apresentarmos as ferramentas de que o compositor lançou mão para o violão fazer frente a uma massa orquestral.

Como pudemos observar, boa parte das pesquisas se debruçam sobre questões dos manuscritos e edições disponíveis das obras para violão solo. Outros trabalhos alargam o foco, se aproximando de uma crítica genética, analisando documentos não partituras contemporâneos à criação das obras. Estas pesquisas nos deram base para aprofundarmos na escrita violonística do compositor dando-nos base para a nossa investigação analítica do diálogo do violão e orquestra.

A imagem do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* como um resumo da sua obra para o instrumento é inaugurada pelo próprio compositor, que ainda o entende como uma espécie de ponto final de sua produção violonística. Essa ideia é compartilhada por um considerável número de intérpretes e pesquisadores, que apresentaremos a seguir.

1.2 – CONCERTO PARA VIOLÃO DE HEITOR VILLA-LOBOS

Um concerto para solista e orquestra é uma espécie de legitimação de um instrumento no universo da música erudita. Não há dúvida de que o impulso legitimador está na origem da produção de obras desse gênero para o violão, a despeito das dificuldades naturais dessa formação como a diferença do volume sonoro entre solista e orquestra. Provavelmente essa diferença tem se amenizado com as inovações técnicas e tecnológicas, encorajando compositores violonistas e não-violonistas a se aventurar na formação, perseverando na linha inaugurada por concertos como os de Mauro Giuliani e Ferdinando Carulli, ainda no século XIX.

No que diz respeito à obra que é tema da presente pesquisa, o *Concerto para violão e pequena orquestra* de Heitor Villa-Lobos, ela foi escrita no que se considera a última fase composicional de Villa-Lobos (PEPPERCORN, 1992, p. 68-88), com o domínio total de sua linguagem técnico-composicional.

A partir da década de 1940, após a finalização da série *Bachianas Brasileiras*, dos *Choros nº 6, 9 e 11*, entre outras obras, Villa-Lobos passa a se concentrar cada vez mais em trabalhos contratados. Desta forma, um número considerável de obras para solista e orquestra passa a ser escrita pelo compositor. Seguem abaixo algumas destas obras:

- a *Fantasia* e o *Concerto nº 2* para violoncelo e orquestra, datados de 1946 e 1955, respectivamente;
- os cinco concertos para piano e orquestra: nº 1 de 1945, nº 2 de 1948, nº 3 de 1952-57, nº 4 de 1952 e nº 5 de 1954;
- o *Concerto para saxofone*, composto em 1948;

- seu *Concerto para Harpa* em 1953;
- em 1955 seu *Concerto para Harmônica*;

Neste contexto, temos a encomenda do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* no ano de 1939, sendo que a obra foi concluída apenas em 1951. A encomenda foi do violonista Andrés Segovia, que havia manifestado a Villa-Lobos seu desejo por uma obra para violão e orquestra. Mello (2009) reproduz o pedido de Segovia:

gostaria ardentemente de ter uma obra sua para um pequeno conjunto orquestral e violão. O senhor conhece admiravelmente o grau de sonoridade do violão e saberia de que maneira fazê-lo dialogar com os outros instrumentos para justificar artisticamente essa empreitada (SEGOVIA, 1939, s/p. *apud* MELLO, 2009, p. 6).

A maior parte dessas obras – e outras, como as *Sinfonias nº 6 e 12* – estreou nos Estados Unidos, inclusive o referido *Concerto*. Com um interesse claro de fortalecer sua influência na América Latina, os EUA abriram-se a uma colaboração cultural que fez aumentar a demanda por compositores latino-americanos, dando assim um grande impulso na carreira de compositores como Ginastera, Mignone, Carlos Chaves e Villa-Lobos (ZANON, 2001 p. 20).

O *Concerto para Violão* de Villa-Lobos é algumas vezes criticado por apresentar problemas composicionais, como afirma Zanon (2001, p. 21-22): “Em alguns pontos o acabamento é malfeito, por exemplo, o último compasso do 1º Movimento, de incompreensível banalidade”. Na linha da inconsistência formal, ainda afirma que houve “[...] um extraordinário erro de cálculo no primeiro movimento” (*ibidem*, p. 20). Contudo, ao investigarmos informações sobre a obra do compositor deparamo-nos com as palavras de Salles (2009). Este, defende a tese de que pesquisadores tentam se fundamentar na falta de conhecimento quanto às obras do compositor e seus colegas contemporâneos.

É comum entre opiniões musicais, das mais eruditas às mais populares, que Villa seria um compositor de pouca técnica, que comporia sua música tal qual a anarquia idealizada de selvas tropicais, que teria pouquíssimo domínio da forma e das estratégias composicionais da tradição. O que tais comentários corriqueiros não

notam é que eles partem de uma visão quase sempre baseada em *gagues* plantadas pelo próprio Villa-Lobos [...] (SALLES, 2009, p. 9).

Muitos pesquisadores, como Guérios (2003) e Salles (2009), começaram a investir seus esforços na construção do saber em volta da obra e vida do compositor a partir de uma nova visão analítica a fim de desanuviar crenças e histórias que cercam Villa-Lobos.

Marco Pereira (1984), citado, colabora com informações sobre o *Concerto*. O autor baseia sua análise nas palavras escritas pelo próprio compositor, nas quais expõe considerações importantes sobre como foi pensado o trabalho de composição da obra, visando o equilíbrio entre as duas polaridades instrumentais de diferente poder sonoro.

A Fantasia é obra escrita para violão e uma orquestra equilibrada, com uma busca de timbres de modo a não anular a sonoridade do solista. Ela se constitui em três movimentos: “*Allegro preciso*”, “*Andantino e Andante*” e “*Allegro non troppo*”. O primeiro movimento, “*Allegro preciso*”, “*Andantino/Andante*” e “*Allegro non troppo*”. O primeiro movimento (“*Allegro preciso*”) tem lugar na orquestra e mostra um tema cheio de energia, que reaparecerá tanto no violão quanto na orquestra. Na segunda parte (“*Poco meno*”) o tema é inteiramente original e pertence a um novo episódio. Este tema lembra muito a atmosfera melódica de certas canções populares do nordeste brasileiro. Em seguida, o primeiro tema é rerepresentado com a mesma estrutura rítmica do início, mas uma terceira menos acima; desenvolvimento e stretto são reduzidos até o final acelerado. No “*Andantino*”, depois de uma curta introdução feita pela orquestra (escalas simultâneas em movimentos divergentes), o tema principal reaparece e se desenvolve até o “*Andante*”. No “*Andante*”, um novo episódio se apresenta durante alguns compassos (6/8), na maneira da introdução, até a melodia expressiva tocada no violão. O retorno ao “*Andantino*” é feito uma quinta acima da exposição principal e o “*Pium osso*”, com uma melodia diferente das outras na unidade temática, representa uma espécie de “*stretto*” para concluir o movimento. O “*Allegro non troppo*”, com uma introdução de alguns compassos (melodia e ritmo sincopados) apresenta um tema orquestral que é retomado em seguida pelo violão. Até o fim da Fantasia várias modulações são feitas no intuito de explorar o virtuosismo do violonista (VILLA-LOBOS, 1951, s/p. *apud* PEREIRA, 1984, p. 74-75).

Como podemos perceber o *Concerto para violão e Pequena Orquestra* de Heitor Villa-Lobos é uma obra essencialmente orquestral, considerando o gênero

“concerto”, mesmo não sendo a ideia primeira de sua composição, pensada originalmente como uma “Fantasia”. A obra é executada em um ambiente orquestral com um viés de sonoridade equilibrada como descrito pelo próprio compositor. A partir dessas palavras, Villa-Lobos desenha um mapa para o entendimento estrutural da obra que pode nos ajudar na busca de características dos procedimentos composicionais que viabilizam o diálogo entre o violão e a orquestra.

Nossa intenção é levantar elementos e procedimentos que o compositor utilizou para o concerto para violão e orquestra em questão. Assim, analisaremos estratégias texturais, tessituras, combinações de instrumentos e questões idiomáticas entre outros elementos que fazem com que o violão faça frente a uma orquestra na posição de instrumento principal.

Creemos que há no *Concerto* certos procedimentos que nos levam a um planejamento textural e combinações aplicadas pelo compositor que possibilitam o diálogo do violão com a orquestra. Desta forma, buscaremos por elementos composicionais que se manifestem de acordo com uma lógica colhida pela análise e que será apresentada nesse trabalho através do estudo do *Concerto* e, uma comparação, de obras para violão solo, como a *Suíte Popular Brasileira*, os *12 Estudos* e os *5 Prelúdios* do compositor. Material esse que Villa-Lobos sintetiza como fonte para seu *Concerto para violão*.

No que se refere a textos ligados à produção artística do compositor que direcionem ao objeto estudado, encontramos um artigo de 2001, escrito pelo violonista brasileiro Fábio Zanon na revista *Violão Intercâmbio*. Nele o autor escreve sobre os cinquenta anos do *Concerto para violão e pequena orquestra* de Villa-Lobos.

Zanon (2001) apresenta uma breve análise de cada um dos três movimentos e aponta algumas falhas do ponto de vista composicional olhando sob o viés formulaico tradicional, clássico, já canonizado pela história da música. O autor procura mostrar, “apesar de algumas pequenas imperfeições” (ZANON, 2001, p. 21), que o *Concerto* é uma obra de grande importância para o repertório violonístico.

Renato Almeida (2006), em seu trabalho intitulado “*Do Intimismo à Grandiloquência. (Trajetória e Estética do Concerto para Violão e Orquestra: das raízes até a primeira metade do século XX em torno de Segovia e Heitor Villa-Lobos)*”, fez uma análise estética, morfológica e harmônica do *Concerto*, passando por uma breve história do violão e a contribuição de Heitor Villa-Lobos e Andrés Segovia na ampliação do universo violonístico nas grandes salas de concerto. O *Concerto para violão* de Villa-Lobos pode, nesse contexto, ser o resultado do trabalho escrito para violão do compositor, que impulsionou o ressurgimento do instrumento no século XX, uma vez que a entrada da obra de Villa-Lobos no repertório segoviano significava a aceitação a essa abertura e a ampliação da escrita violonística. “Villa-Lobos desenvolveu com genialidade a fusão entre organicidade instrumental e criação musical de valor universal extrínseco ao próprio violão” (ALMEIDA, 2006, p. 115).

A estreia do *Concerto* se deu em Houston, Texas, em 06 de fevereiro de 1956 pelo violonista Andrés Segovia, sob a regência do compositor, e foi uma estreia “chocha”, segundo Arminda Villa-Lobos (MELLO, 2009). Arminda diz ainda que ajudou o compositor a duplicar os sinais de dinâmica da orquestra, onde “*p*” foi mudado para “*pp*” e assim por diante. Isso para que o violão pudesse ser ouvido sem a necessidade do uso da amplificação, jamais utilizada pelo violonista.

Segovia não mostrava muito apreço pelas obras de Villa-Lobos. Tanto que, não se tem notícias que o violonista tenha executado o *Concerto* em outra ocasião. Não há indícios que o violonista tenha inserido obras do compositor brasileiro em seu repertório antes de 1938. Só gravou os estudos 1, 7 e 8 em 1949 e a partir daí incluiu os Estudos 1, 7, 8 e 11 em seus programas (ZIGANTE, 2011, p. 25).

Podemos ver diferentes grafias encontradas nos manuscritos e a diferença destes com as publicações da Max Eschig das obras de Villa-Lobos. Esse material, que lança dúvidas e a escolha de uma melhor e mais detalhada documentação para a melhor performance da obra deu origem ao trabalho de Ricardo Mello (2009), que escreveu um estudo comparativo dessas edições e manuscritos do *Concerto para*

Violão de Villa-Lobos. A pesquisa foi feita através de uma análise descritiva entre as três versões editadas pela Max Eschig e duas versões manuscritas. O autor mostra as diferenças de notas, divergências em relação à articulação, expressão e dinâmica. Esse tipo de pesquisa é muito explorada quando se trata a obra do compositor brasileiro.

Em outra direção está o artigo de Márlou Peruzzolo Vieira e Eduardo Meirinhos (2010). Os autores realizam uma investigação sobre os maneirismos idiomáticos utilizados por Villa-Lobos ao escrever para o instrumento e concluem que não há dúvida de que o alargamento do idiomatismo e a atualização do violão à modernidade musical foram grandes contribuições de Villa-Lobos ao instrumento.

Em 2017, Rodolfo Coelho de Souza escreveu sobre o pentatonismo presente na concepção do primeiro movimento do *Concerto*, que nasce da própria afinação natural do violão (Mi, Sol, Lá, Si, Ré). Souza (2017) procura mostrar como a coleção pentatônica foi um material essencial para a obra do compositor, e em particular o *Concerto para Violão*. Conseguimos ver a partir daí que a investigação feita pelo autor em seu texto mostra que o primeiro movimento da obra é estruturado em cima de um material todo adaptado a uma linguagem idiomática do violão.

Ao estudarmos o *Concerto*, achamos relevante levar esse conceito estrutural intrínseco ao instrumento solista para toda obra, inclusive a *Cadência*. A partir daí mostraremos um paralelo mais amplo entre o material escrito para parte solista e alguns trechos das peças para violão solo do compositor. Isso poderá ajudar na compreensão do conjunto de críticas de intérpretes, e até do próprio compositor, na afirmação de que o *Concerto para Violão* é a síntese de todo material usado por ele na composição de sua obra para o violão.

Consequentemente, podemos nos informar na pesquisa de Natanael de Oliveira (2017), que escreveu seu trabalho sobre a técnica aplicada ao *Concerto para violão* de Villa-Lobos. Oliveira (2017) desenvolveu um trabalho de investigação contribuindo para a prática de interpretação do *Concerto*. Para isso, ele busca por digitações e articulações que favoreçam a ideia interpretativa em questão.

Apesar de nossa pesquisa diferir das abordagens acima citadas, à medida que nos aprofundamos na análise do *Concerto para Violão* de Villa-Lobos esperamos somar ao objeto estudado informações pertinentes ao processo de composição da obra.

1.3 – O DIÁLOGO: VIOLÃO E ORQUESTRA

O violão é sem dúvida um instrumento símbolo da cultura brasileira. Um personagem presente que contorna boa parte do imaginário musical do nosso país. Desta maneira se faz escutar em serestas, rodas de choro, no samba, em boa parte de funções que demandam a presença de um instrumento acompanhador e claro, no cenário erudito ele toma sua posição de instrumento solo. Assim, é um instrumento que está presente em toda contradição de espaços e dilemas que permeiam o cenário da música brasileira.

Nesta investigação de estratégias e elementos composicionais apresentados em uma composição para violão e orquestra procuramos nos ater às ferramentas na construção de um diálogo que, à primeira vista, não parece muito viável. Para ligarmos as pesquisas referenciais que escolhemos para o nosso trabalho e a nossa investigação, procuramos uma literatura que tenha discorrido sobre o violão desde quando associado a outros instrumentos em práticas de música de câmara, acompanhando outros instrumentos, até sua posição à frente de uma orquestra.

No que se refere a trabalhos relacionados ao diálogo entre violão e orquestra, encontramos o trabalho de Luciano Lima sobre os Concertos para violão de Radamés Gnattali. Lima (2008) fala sobre procedimentos que o compositor usou em seus concertos para que estes se tornassem viáveis. “Desde o início Gnattali consegue solucionar estes problemas organizando uma estrutura onde uma textura orquestral mais densa e o violão raramente ocorrem ao mesmo tempo” (LIMA, 2008, p. 36). O autor ainda complementa ao dizer que “geralmente, o violão é combinado com alguns instrumentos, criando um caráter que conserva uma qualidade mais intimista de música de câmara”.

Igualmente, temos a pesquisa de Daniel Christófaru intitulada *O diálogo entre solista e orquestra no concerto Métis de Roland Dyens*. Nessa direção, Christófaru (2010) apresenta, em uma parte de seu estudo, um texto em que discorre sobre o equilíbrio no diálogo do violão e orquestra. Neste texto ele aborda pontos importantes como o estudo aprofundado da obra considerando informações referentes aos instrumentos que se associam ao instrumento solista e à amplificação.

No que diz respeito à música de câmara e a instrumentos associados ao violão, temos Felipe Mello (2015) que, em seu estudo sobre a preparação corporal para performance de música de câmara com violão com técnicas estendidas, dedica uma parte de seu texto ao repertório camerístico para violão. O autor discorre sobre o violão como instrumento acompanhador e sua associação aos instrumentos melódicos.

Neste sentido, ao partimos de nossas questões – a viabilidade do diálogo violão e orquestra – admitimos que seja amplo e complexo levantar informações que justifiquem o sucesso ou não e fórmulas e procedimentos desse gênero musical.

Ao final da pesquisa, esperamos contribuir com observações pertinentes para os interpretes na execução do *Concerto para violão* de Villa-Lobos. Nosso olhar quer identificar procedimentos técnico-musicais usados pelo compositor na composição do Concerto que estejam ligados ao favorecimento do violão como instrumento solista. Consequentemente, a ideia é ampliar seu entendimento e apontar informações que possam colaborar com a produção acadêmica sobre a obra de Heitor Villa-Lobos.

Assim sendo, acredita-se que as referências acima, que se dedicam às práticas interpretativas, ao idiomatismo violonístico, às questões documentais e ao próprio “Concerto” – nosso objeto de estudo – contribuíram com informações relevantes para esta investigação.

Queremos com nossa pesquisa, alargar as informações e o processo de estudo do *Concerto* de Villa-Lobos mostrando as estratégias do compositor na composição da obra que favoreceram o violão e fizeram com que ele sobressaísse, quando necessário, em meio à massa orquestral. Nossa intenção é investigar como o violão é favorecido à frente de uma orquestra. Para isso, levantaremos trechos que possam exemplificar o processo de composição que nos remetam ao diálogo do violão e orquestra.

Com isso, nossa intenção é auxiliar os intérpretes no entendimento da obra, contribuir para sua execução consciente e sua contínua divulgação.

CAPÍTULO II

2 – CONCERTO PARA VIOLÃO DE HEITOR VILLA-LOBOS: RESUMO DE UMA EVOLUÇÃO.

O compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos talvez tenha dado aos violonistas a coleção de obras mais importantes para o instrumento – contribuindo para a ascensão do violão – na primeira metade do século XX.

Segundo depoimentos de pesquisadores e intérpretes da obra para violão do compositor afirmam que para fechar um ciclo de composições para o instrumento, Villa-Lobos escreveu seu *Concerto para violão e pequena orquestra* (doravante chamado apenas de *Concerto para violão*) reaproveitando o material de sua evolucionária obra pregressa para o instrumento.

A partir disso, temos a voz do próprio compositor, em um depoimento de 1958, em que reitera a importância do *Concerto para violão* dentro da concepção de sua obra para o violão:

Quando nós perguntamos pra ele: mas maestro o senhor vai compor ainda pra violão? Ele foi categórico, disse: não porque eu já dei a volta no instrumento, entende? Eu já fiz tudo que eu podia fazer com o instrumento. Eu compus os Prelúdios, a Suíte Popular Brasileira, os Estudos, a Introdução aos Choros, usei o violão na música de câmara, com a voz, e o Concerto resume tudo isso'. Isso tudo tem a ver com nós que estudamos o Concerto, a gente percebe que tá tudo lá dentro (Villa-Lobos, 1958, s/p. *apud* MELLO, 2009, p. 5).

Como se vê, a noção do *Concerto para violão* como um resumo da obra é inaugurada pelo próprio compositor, que ainda o entende como uma espécie de ponto final de sua produção violonística.

Além disso, opiniões de pesquisadores e intérpretes apontam para o *Concerto* como o coroamento do caráter inovador revelado por Villa-Lobos ao longo de sua obra para violão contribuindo para alicerçar a concepção triunfal da obra.

É assim que pensam pesquisadores e intérpretes como, Dudeque (1994, p. 90) – [o *Concerto* é a] “síntese da escrita violonística de Villa-Lobos” – Meirinhos (1997, p. 20) – “acreditamos ser o *Concerto para violão e pequena orquestra*, de Heitor Villa-Lobos, uma síntese dos procedimentos técnicos e musicais no que tange à escrita específica do violão”. Na mesma linha, Turíbio Santos diz ser essa obra o fecho de ouro do repertório violonístico de Villa-Lobos, ao fazer menção à *Suíte Popular Brasileira*, aos *Estudos* e aos *Prelúdios*, tornando-se resultado da otimização de estilo, linguagem e pesquisa no violão (SANTOS, 1988, p. 97).

O *Concerto para violão* foi composto em uma etapa que considera-se ser a última fase composicional de Heitor Villa-Lobos. Lisa Peppercorn (1992, p. 68-88), divide a produção de Villa-Lobos em quatro períodos: o primeiro é a formação e influência europeia, de 1900 a 1915; o segundo, de 1915 a 1930, é de maior criatividade e inovação, marcada pela composição dos *Choros*; o terceiro, de 1930 a 1945, encontra-se associado à composição das *Bachianas Brasileiras*; a quarta fase começa em 1945 e vai até sua morte.

Estão catalogados mais de mil títulos entre peças sinfônicas, corais, camerísticas, e obras para instrumento solo, destacando-se aí o piano e o violão (Museu Villa-Lobos, 2009). As 9 *Bachianas Brasileiras* foram compostas entre 1930 e 1945, tido como o momento de transição estilística, assim explicado pelo musicólogo Bruno Kieffer:

A obra posterior a 1930 apresenta do ponto de vista estilístico, tudo menos homogeneidade. As contradições, que podem chegar a extremos, não são orgânicas; não resultam de uma luta por novos objetivos estéticos. Se tomarmos como linha mestra Uirapuru, os Choros, as Cirandas, o Noneto, entre outras, vamos encontrar no pós-1930, obras que se situam, cremos que sem possibilidade de contestação, nos prolongamentos dessa linha. Mas vamos encontrar também autênticos desvios, quem sabe, concessões às expectativas musicais de plateias [...] (KIEFFER, 1986, p. 157 *apud* ALMEIDA, 2006, p. 139).

As *Bachianas* representam a mudança do direcionamento composicional de Villa-Lobos, mas ainda encontramos obras posteriores a elas, como o poema sinfônico *Mandu-Sarará*, que mantêm traços composicionais de seu repertório mais inventivo e criativo da década de 1920. Kieffer compara *Mandu-Sarará* e o *Quarteto 17* composto em 1957:

[...] São dois mundos distintos. Numa segunda audição, percebe-se melhor a presença de Villa-Lobos no Quarteto, não mais o Villa-Lobos telúrio, grandioso "caudaloso", na expressão de Adhemar Nóbrega, mas sim o Villa-Lobos lírico [...] (KIEFFER, 1986 s/p. *apud* ALMEIDA, 2006, p. 140).

A diferença entre o Villa-Lobos "caudaloso", e o Villa-Lobos "lírico" se deve basicamente à preferência que passa a haver pelas estruturas mais tradicionais. A concepção do *Concerto para Violão* está situada justamente nesta fase e, nesse sentido, não estranha que haja na peça um movimento pendular entre a revisitação das práticas inovadoras que marcaram boa parte de sua produção violonística e o lirismo explícito que caracteriza o Villa-Lobos mais tardio e que também não deixa de comparecer em parte da obra para violão, especialmente nos *Prelúdios*.

2.1 – INTERTEXTUALIDADE

A análise intertextual é um caminho útil para o nosso estudo comparativo. Cunhada e difundida por Julia Kristeva (1969), é explicada como uma propriedade do texto literário, que "se constrói como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto" (KRISTEVA, 1969, p. 68). Nessa perspectiva, o texto se torna um diálogo de várias estruturas. O que antes era tido como produção

eminentemente individual passa a ser visto como trabalho de certo modo coletivo, na linha de uma conexão de textos.

Essa visão analítica nos permite olhar a obra como uma determinada reconfiguração, dando origem a um texto novo e criativo, de textos anteriormente apresentados. Não obstante a sua fonte poder ser localizada em algo já apresentado, o novo texto revela a identidade de seu compositor. Um possível exemplo de intertextualidade na música é a composição de um “tema e variação”.

Barbosa e Barrenechea (2003) sugerem algumas categorizações intertextuais em música, como: motivica, extrato, estilo, paráfrase, paródia, reinvenção e idiomática. Assim cabe darmos uma atenção à escrita violonística de Villa-Lobos, que apresenta procedimentos técnico-musicais que contribuíram para o alargamento do idiomatismo para o instrumento.

[...] Na intertextualidade idiomática, portanto, será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 134).

No processo de composição do *Concerto para violão*, Villa-Lobos, faz citações de textos já existentes em seu repertório para violão solo. Segundo José Luiz Fiorin (1994), podemos encontrar três tipos de intertextualidade empregada no processo de criação: a citação, a alusão e a estilização. O primeiro termo, justamente o que nos interessa, acontece ao se “confirmar ou alterar o sentido do texto citado” (FIORIN, 1994, p. 30). Segundo Paulino, Walty e Cury (1998 p. 28) a citação é a “retomada explícita de um fragmento de texto no corpo de outro texto”. Como em textos acadêmicos, as citações em música podem ser “diretas, quando o compositor insere de maneira fiel outras obras em seu próprio texto musical, ou indiretas, quando se misturam ao texto musical, ganhando alterações do compositor que [delas] se apropria” (KOLODZIEISKI, 2014, p. 44).

Observando-se sob esse prisma, entende-se que a intertextualidade, como citação, está relacionada à reutilização de textos prévios, de forma variada ou não. O procedimento é comum no processo criativo de Villa-Lobos, e, no caso em tela, propiciou que textos presentes em sua obra para violão viessem à tona e transparecessem na parte solista do *Concerto para violão*. Portanto, ao analisar-se esse processo intertextual, o que se pretende é apresentar os seus diferentes níveis e especificidades, partindo-se da premissa de que ele é intrínseco à constituição da obra.

Alguns trechos do *Concerto para violão* serão analisados em comparação com peças para violão solo pertencentes às séries *Suíte Popular Brasileira*, *Estudos e Prelúdios*, buscando identificar e compreender elementos comuns entre eles. O *Concerto para violão* então passa a ser lido como um mosaico de citações, de forma tal que a utilização dos outros textos funcione dentro da máxima: “todo texto é a metamorfose de outro” (KRISTEVA, 1969, p. 68).

Os exemplos que serão apresentados servirão de suporte para a tese de que o *Concerto para violão* resume o pensamento e a contribuição de Villa-Lobos para a ampliação do idiomatismo violonístico.

2.2 – ANÁLISE COMPARATIVA

Como se sabe, entre os compositores que escreveram para violão, Villa-Lobos foi de fundamental importância no desenvolvimento das possibilidades técnicas e idiomáticas do instrumento.

Acreditamos serem estes estudos [Doze Estudos para violão] de importância fundamental na literatura violonística do séc. XX. Ressaltamos a originalidade de seus achados técnicos, harmônicos e melódicos, que vieram a transformar a escrita idiomática do instrumento. Eles reformularam a linguagem do violão, acrescentando a este, elementos técnicos e musicais, até então desconhecidos nos tratados e métodos de D. Aguado, F. Carulli, M. Carcassi, F. Sor, N. Coste e F. Tárrega, dentre outros (MEIRINHOS, 1997, p. 17).

Para a análise comparativa a seguir, confrontaremos o *Concerto para violão* com as três séries escritas pelo compositor para violão solo, que são 1) a *Suíte Popular Brasileira*, com peças compostas durante um longo período (de 1908 a 1923), fruto da mistura de danças europeias (*mazurca*, *valsa*, *schotish*) com o choro, refletindo o abraqueiramento desses gêneros pelos chorões ainda no século XIX; 2) os *Doze Estudos*, compostos em 1928, sendo um divisor de águas no que diz respeito à abertura das possibilidades técnicas, idiomáticas e estéticas do violão no século XX; 3) os *Cinco Prelúdios*, de 1940, resultado de diferentes contatos que tiveram impacto na formação musical do compositor, com supostas alusões ao sertanejo, ao malandro carioca, a J. S. Bach, à música indígena e à vida social.

Não há dúvida de que o alargamento do idiomatismo e atualização do violão à modernidade musical foram grandes contribuições de Villa-Lobos ao instrumento. “Villa-Lobos desenvolveu com genialidade a fusão entre organicidade instrumental e criação musical de valor universal extrínseco ao próprio violão” (ALMEIDA, 2006, p. 115). Passemos, enfim, a discussão e ilustração dos exemplos de apropriação, pelo próprio compositor, de elementos de sua produção anterior para violão na composição de seu *Concerto para violão*.

2.2.1 – Cordas soltas

A primeira obra em que Villa-Lobos apresenta o violão como solista frente à orquestra é na *Introdução aos Choros* (1929). Apesar de a pesquisa confrontar o *Concerto para violão* com as obras solo, é interessante mostrar a semelhança da entrada do violão nesses dois exemplos orquestrais.

A entrada do violão no *Concerto* (Figura 1, compasso 5) é semelhante à entrada do mesmo na *Introdução aos Choros* (Figura 2, compassos 78-79). Villa-Lobos se vale das seis cordas soltas do violão, talvez com a intenção de uma entrada triunfal e sonora, já que essas cordas soltas mais a indicação de dinâmica forte resultam talvez no máximo potencial sonoro do instrumento.

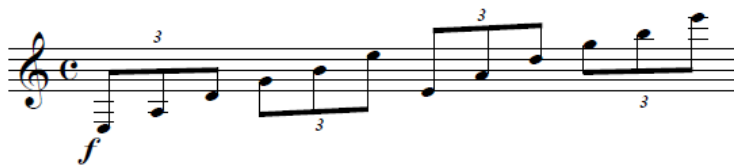


Figura 1 – Entrada do violão no Concerto para violão (c. 5).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 1.



Figura 2 – Entrada do violão na Introdução aos Choros (c. 78-79).
Fonte: Introdução aos choros, s/p.

A utilização de cordas soltas é um recurso muito usado pelo compositor. Proporciona um ganho na sonoridade e é apresentado como adequação técnica ao permitir que o intérprete execute passagens com certo grau de conforto. Scarduelli e Fiorini (2007) classificam a utilização de centros e modos que favoreçam o uso de cordas soltas como idiomatismo implícito, o idiomatismo que favorece a execução da obra.

Nos compassos seguintes do *Concerto para violão* (Figura 3, compassos 6-7), com uma escrita em terças descendentes caminhando sobre a primeira corda, seguidas de uma nota pedal Mi em corda solta, Villa-Lobos traz uma ideia apresentada em seu *Estudo 12* (Figura 4, compassos 22-23), em que as terças descendentes caminham pelas seis cordas do instrumento seguindo uma mecânica organizada por posições dispostas no braço do instrumento (9^a, 5^a e 2^a posições). São trechos que demandam certa vitalidade por parte do intérprete, mas é uma estrutura de total acomodação técnica no instrumento.



Figura 3 – Trecho do Concerto para violão com terças descendentes sobre a primeira corda Mi (c. 6-7).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 2.



Figura 4 – Trecho do Estudo 12 de terças descendentes sobre as seis cordas do instrumento (c. 22-23).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*, p. 69.

2.2.2 – Nota pedal

Abaixo temos o uso de uma melodia descendente intercalada com uma nota pedal, que no caso do *Concerto para violão* (Figura 5, compassos 66-67), é na sua maior parte uma nota que pode ser tocada em corda solta. Esse trecho acaba por ser uma junção de duas ideias, presentes no *Prelúdio 3* (Figura 6, compassos 23-24) e no *Estudo 12* acima citado.



Figura 5 – Melodia intercalada com nota pedal, Concerto para violão (c. 66-67).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 8.



Figura 6 – Melodia intercalada com nota pedal, Prelúdio 3 (c. 23-24).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*, p. 85.

2.2.3 – Ligados e cordas soltas

As figuras abaixo indicam tanto a passagem onde a repetição insistente caminha para a resolução da primeira seção do primeiro movimento do *Concerto* (Figura 7, compassos 76-77) quanto a abertura da *Cadência* (Figura 8, página 1, 1º sistema). Ambos os trechos são melodias intercaladas a notas tocadas em cordas soltas, semelhantes ao material escrito no Estudo 10 (Figura 9, compassos 44-45). Trata-se de procedimento muito usado pelo compositor, ligados com cordas soltas, fruindo da sonoridade natural do violão e que funciona musicalmente como um pedal harmônico.

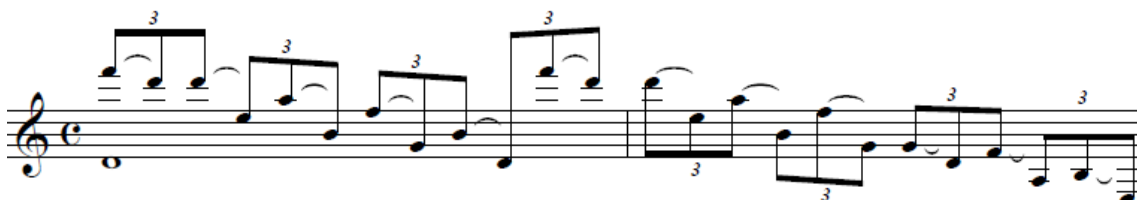


Figura 7 – Melodia intercalada e ligadas às cordas soltas, *Concerto para violão* (c. 76-77).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 9.



Figura 8 – Melodia intercalada e ligadas às cordas soltas, *Cadência do Concerto para violão* (p. 1; 1º sistema).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 1 - Cadência.

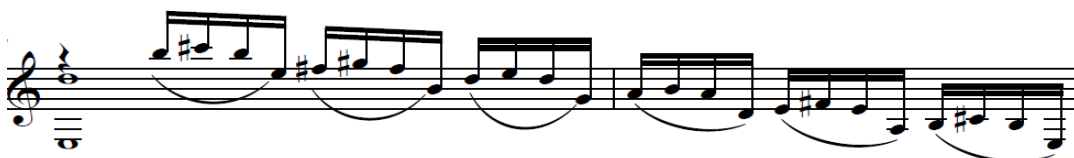


Figura 9 – Melodia intercalada e ligadas às cordas soltas, *Estudo 10* (c. 44-45).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*, p. 60.

2.2.4 – Paralelismo

Villa-Lobos usa no *Concerto para violão* um elemento muito presente em toda sua obra para o instrumento, o paralelismo. Scarduelli e Fiorini (2007) chamam a isso de recursos idiomáticos explícitos, movimentos paralelos de acordes ou intervalos harmônicos, realizados sob fôrma única da mão esquerda e acompanhados por nota pedal solta.

Temos abaixo o início da segunda seção do primeiro movimento do *Concerto* (Figura 10, compassos 84-85), um trecho do *Estudo 7* (Figura 11, compassos 41-42) e um do *Chorinho* (Figura 12, compassos 28-29) como exemplos desse recurso composicional.



Figura 10 – Acordes paralelos, *Concerto para violão* (c. 84-85).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 10.



Figura 11 – Acordes paralelos, *Estudo 7* (c. 41-42).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*, p. 52.



Figura 12 – Acordes paralelos, *Chorinho* (c. 28-29).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*, p. 32.

Em suas obras para o instrumento, Villa-Lobos se valeu frequentemente desse recurso do violão, um procedimento que se desenvolve a partir da repetição de uma mesma fôrma da mão esquerda e que "caminha" pelo braço do instrumento podendo

se movimentar em sentido vertical, horizontal – como na *Cadência* (Figura 13, página 2, 3º sistema) – e transversal, apresentando uma mesma disposição dos dedos.



Figura 13 – Acordes paralelos, Cadência do Concerto para violão (p. 2, 3º sistema).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 2 - Cadência.

Aqui há uma estrutura fixa da mão esquerda e, como em muitos outros, uma mesma digitação da mão direita. Isso ocorre pelo fato de o instrumentista percorrer vários acordes no braço do violão com a mesma fôrma de mão esquerda. O mesmo se observa na *Cadência* do *Concerto para violão* (Figura 14, página 1, 5º sistema) e no *Prelúdio 2* (Figura 15, compassos 35-38).



Figura 14 – Acordes paralelos, Cadência do Concerto para violão (p. 1, 5º sistema).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 1 - Cadência.



Figura 15 – Acordes paralelos, Prelúdio 2 (c. 35-38).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*, p. 81.

No terceiro movimento encontramos um trecho escrito pelo compositor (Figura 16, compassos 244-249) que faz referência ao material já apresentado no *Prelúdio 4* (Figura 17, compassos 18-21), explorando ao máximo a extensão do braço do

instrumento. Essa parte do *Prelúdio 4* e do *Concerto para violão* é perfeitamente adequada à técnica do instrumento. Como no exemplo do *Prelúdio 2* examinado acima, Villa-Lobos faz uso de cordas soltas como notas pedais sobre as quais contrapõe acordes paralelos.



Figura 16 – Acordes paralelos com notas pedais em cordas soltas, *Concerto para violão* (c. 244-249).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 26.



Figura 17 – Acordes paralelos com notas pedais em cordas soltas, *Prelúdio 4* (c. 18-21).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*, p. 86.

No trecho abaixo, o compositor utiliza procedimento semelhante. Na *Cadência do Concerto* (figura 18, página 4, 3º sistema) a mão direita é fixada na primeira posição do violão com uma estrutura do acorde de Gm7/Bb (1ª inversão do acorde) enquanto a mão direita mantém uma estrutura fixa, tangendo as seis cordas do instrumento em sequência organizada do centro às extremidades em sentido vertical, partindo das quatro cordas centrais, em seguida as quatro primeiras cordas, voltando ao centro e seguindo às quatro últimas cordas, repetindo esse material insistentemente até a sua conclusão. O mesmo procedimento pode ser visto no *Estudo 4* (Figura 19, compassos 13-14), ainda que Villa-Lobos apresente ali maior mobilidade da mão esquerda.



Figura 18 – Movimento paralelo das mãos direita e esquerda, Cadência do Concerto para violão (p. 4, 3º sistema).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 4 – Cadência.



Figura 19 – Movimento paralelo das mãos direita e esquerda, Estudo 4 (c. 13-14).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*, p. 42.

2.2.5 – Simulação de instrumentos

No trecho seguinte do *Concerto para violão* (figura 20, compassos 110-112), o compositor utiliza o recurso dos acordes paralelos e termina com um arpejo, que simula uma harpa, sobre o último acorde da seção. O mesmo procedimento pode ser encontrado no *Estudo 11* (Figura 21, compassos 19).



Figura 20 – Arpejo, Concerto para violão (c. 110-112).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 13.



Figura 21 – Arpejo, Estudo 11 (c. 19).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*, p. 63.

O trecho abaixo (Figura 22, compassos 130) é o primeiro tema do segundo movimento do *Concerto*. Bastante violonístico, é construído sobre um arpejo sonoro e adequado ao instrumento. Esse material é semelhante ao que constitui a parte B do *Prelúdio 1* (Figura 23, compassos 52-53), obra em que Villa-Lobos homenageia o sertanejo com o arpejo que simula uma viola caipira.



Figura 22 – Arpejo, Concerto para violão (c. 130).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 15.



Figura 23 – Arpejo, Prelúdio 1 (c. 52-53).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*, p. 77.

2.2.6 – Cruzamentos de vozes

Nesse material abaixo (Figura 24, compassos 175-178), segundo tema escrito no segundo movimento, o compositor apresenta uma melodia escrita na quarta corda do instrumento, cujo acompanhamento se dá utilizando as três primeiras cordas soltas do instrumento (Mi, Si e Sol) e acontece um cruzamento entre os extratos. Aparecem na melodia notas repetidas que se encontram no acompanhamento e que caminham para o agudo. Esse efeito funciona muito bem, já que o colorido da quarta corda (Ré), que é tocada pelo polegar, faz com que a melodia sobressaia em relação ao acompanhamento. Esse material tem total semelhança com o apresentado no *Prelúdio 1* (Figura 25, c.1-3) e também com uma ideia do *Estudo 11* (Figura 26, compassos 28-30).



Figura 24 – Cruzamento de extratos, Concerto para violão (c. 175-178).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 18-19.



Figura 25 – Cruzamento de extratos, Prelúdio 1 (c. 1-3).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*, p. 75.



Figura 26 – Cruzamento de extratos, Estudo 11 (c. 28-30).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*, p. 64.

2.2.7 – Melodia com adaptação idiomática do acompanhamento

Na introdução do terceiro movimento (Figura 27, compassos 229-231), temos uma melodia acompanhada onde o acorde é adaptado para uma fôrma idiomática para o instrumento. A fim de possibilitar a fluência do movimento melódico desse trecho, Villa-Lobos usa os acordes com notas pedais/soltas forçando a harmonia com o intuito de favorecer a condução da melodia principal em um extrato agudo. Para Scarduelli e Fiorini (2007, p. 9), esse procedimento se encaixa na classificação de “Recursos idiomáticos explícitos”, e acontece quando melodias são acompanhadas por contrapontos ou acordes nas cordas soltas em regiões mais agudas, exigindo posições mais elevadas no braço do violão. Esse tipo de gesto é encontrado também no *Estudo 7* (Figura 28, compassos 13-14).



Figura 27 – Adaptação de acordes com cordas soltas, Concerto para violão (c. 229-231).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 25.



Figura 28 – Adaptação de acordes com cordas soltas, Estudo 7 (c. 13-14).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*, p. 50.

2.2.8 – Harmônicos naturais

O compositor utiliza harmônicos naturais do instrumento na construção de frases e em passagens conclusivas. Na *Cadência* do *Concerto para violão* (Figura 29, página 3, 5º sistema), ele nos apresenta um trecho todo em harmônicos, que faz um contraste com o bloco sonoro antecipado na escrita da *Cadência*. Um momento intimista, idiomático, de total adequação à execução e com um caráter levemente improvisatório.

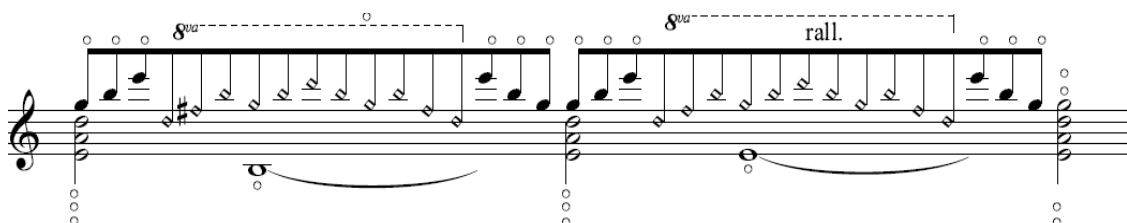


Figura 29 – Harmônicos naturais, Cadência do Concerto para violão (p. 3, 5º sistema).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 3 – Cadência.

No *Prelúdio 4* (Figura 30, compassos 27-29), encontramos em sua parte central uma série de harmônicos naturais na reexposição do tema principal da peça.

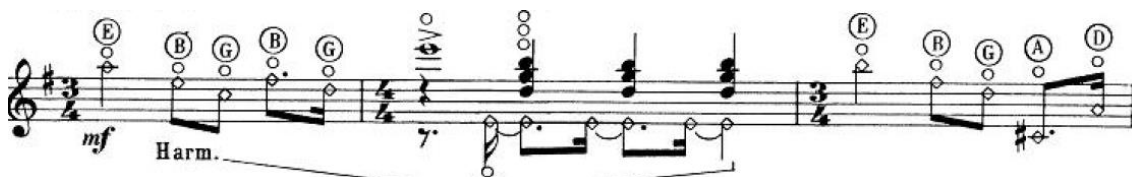


Figura 30 – Harmônicos naturais, Prelúdio 4 (c. 27-29).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*, p. 87.

Nesta parte do trabalho levantamos um conjunto de recursos técnico-musicais e idiomáticos do violão característicos da obra de Villa-Lobos. Em uma primeira parte, apresentamos informações referentes ao histórico e à produção do *Concerto para violão* baseando-nos em sua fortuna crítica, pontuando a importância que teve no repertório do violão e situando-o no conjunto da produção villa-lobiana. Em seguida, o *Concerto para violão* passa a ser analisado a partir das autocitações que contém, com exemplos advindos do restante de sua produção para o instrumento de cordas dedilhadas: *Suite Popular Brasileira*, *Doze Estudos* e *Cinco Prelúdios*. Essa análise comparativa foi organizada em tópicos como forma de tentar elucidar o pensamento violonístico de Villa-Lobos, presente nas fases de formação, experimentação e amadurecimento de estilo. A autocitação, procedimento intertextual, é evidente em todos os movimentos do *Concerto para violão*, sobretudo *na Cadência*.

Do exposto, em relação à análise comparativa, aprofundamos na escrita violonística do compositor. Neste capítulo podemos ver que o *Concerto para violão* de Heitor Villa-Lobos é escrito de forma a memorar todo material violonístico que foi de grande importância no desenvolvimento técnico e idiomático do instrumento. Todo esse aparato técnico, melódico transformaram a escrita para o violão. A partir disso, podemos então, nos ater as estratégias utilizadas pelo compositor para a escrita violonística antagonizada por uma orquestra.

Através do tempo o violão tomou um lugar de excelência em meio ao cenário da música de concerto. Com essa legitimação surgiu a necessidade de um melhor conhecimento por parte de compositores não violonistas que passaram a escrever para o instrumento. A história mostra que a inserção do violão na música de câmara e como instrumento solista em um concerto para esse gênero foi um processo construído por vários nomes do violão. Interpretes, compositores violonistas e não violonistas dedicaram seu tempo no trabalho de levar o violão a um novo patamar no cenário musical.

CAPÍTULO III

3 – A PROBLEMÁTICA VIOLÃO E ORQUESTRA E O CONCERTO PARA VIOLÃO DE VILLA-LOBOS

Quando pesquisamos a história do violão podemos perceber uma variação de sua aceitação e presença nos períodos da história da música. Embora o violão seja um dos instrumentos mais populares do mundo, sua história é pontuada pela necessidade de legitimação perante círculos da música de concerto. Em outras palavras, “o violão parece carecer de uma afirmação como instrumento capaz de lidar com as exigências musicais da tradição musical erudita” (NAVEDA, 2002, p. 10).

O instrumento passou por períodos de altos e baixos em momentos específicos, ligados às mudanças da linguagem musical. Segundo Naveda (2002, p. 23), a presença do violão (guitarra) na Espanha, uma vez estabelecida, não perdeu mais seu apelo popular. No entanto, o violão não deixou de sofrer com sua categorização inferior diante de outros instrumentos.

“Os Antigos foram satisfeitos com instrumentos como a Guitarra (...). Não que eu declare preferir este a outros instrumentos mas pelo menos, em nome da honra e memória da antiguidade, eu gostaria de mostrar que este instrumento tinha seus próprios limites em reproduzir música a duas ou três vozes ou partes, assim como faz

um instrumento maior” (EVANS; EVANS, 1977, p. 134, aspas do autor, *apud* NAVEDA, 2002, p. 23).

A partir do aparecimento dos primeiros documentos de uma literatura própria do instrumento, podemos situar o século XIX como ponto de partida para a mudança na história do violão. Compositores e intérpretes renomados em sua época, como os espanhóis Fernando Sor e Dionísio Aguado, foram grandes responsáveis pela ascensão do violão nos meios musicais da Europa.

Naveda (2002, p. 26) explica que o final do século XIX inaugura uma nova fase para o violão e Gloeden (1996, p. 30) acrescenta que o principal responsável por esta mudança foi o construtor espanhol – que não era considerado um instrumentista – Antônio Jurado Torres (1817-1892). Assim, atribui-se a Torres, a criação dos primeiros exemplares do que conhecemos, atualmente, como o violão moderno.

Para Dudeque (1994, p. 85), tal desenvolvimento das capacidades do instrumento, aliado à busca por um repertório expressivo e de alta qualidade musical, foi incentivado pelo violonista espanhol Andrés Segovia. Ele apresentou o violão não só em salas de concertos, como também em posição de solista frente a grandes orquestras.

A partir do século XX, o violão passa a ser um personagem mais presente em meio ao cenário musical. Um instrumento acessível, multicultural, socialmente bem distribuído, mas que, apesar de suas transformações, apresentava limitações de volume sonoro – uma preocupação constante por parte de luthiers e violonistas – que o colocava dependente de um grande cuidado na escrita composicional em obras camerísticas ou orquestrais.

Em outras palavras, era importante, por parte dos compositores, um conhecimento do instrumento e de uma técnica composicional ligada às possibilidades do violão, como tessituras, combinações e texturas que favorecessem o instrumento em um diálogo com outros instrumentos ou com uma orquestra.

3.1 – O CAMINHO DO PROTAGONISMO: O VIOLÃO NA MÚSICA DE CÂMARA DO SÉCULO XVIII AOS CONCERTOS COM ORQUESTRA NO SÉCULO XX.

O período do Classicismo – entre aproximadamente 1750 e 1810, quando a música instrumental passou a receber maior interesse do público em geral – foi a fase em que o violão, já com seis cordas simples, desenvolveu o seu principal papel (instrumento acompanhador) na música de câmara (GLOEDEN, 1996).

Nessa época o violão não chamou a atenção de compositores mais representativos como Mozart (1756-1791) e Beethoven (1770-1827). No entanto, tivemos grandes nomes que se dedicaram à empreitada de colocar o violão entre os instrumentos de concerto, tais como: Fernando Sor (1778-1839), Ferdinando Carulli (1770-1841), Mauro Giuliani (1781-1829), Dionísio Aguado (1784-1849), Mateo Carcassi (1792-1853), entre outros.

Neste período, o violão começou a se inserir na música de câmara, em duos, mas também evoluindo para formações mais complexas como, por exemplo, os *quintetos para guitarra e quarteto de cordas* e a *Sinfonia in Do Maggiore com Chitarra Concertante* de Boccherini (1743-1805) – nesse último, mesmo não se tratando de um concerto, o violão tem momentos como solista (GLOEDEN, 1996). Do mesmo modo, entre as obras do compositor Carl M. Von Weber (1786-1826), encontra-se um divertimento para violão e *pianoforte*, além disso, Weber utilizou o instrumento em algumas de suas óperas.

É ainda esse período que Dudeque (1994, p. 51) afirma ser de transição de estilo, com mudanças consideráveis para o desenvolvimento do violão. Um dos marcos que podemos citar foi o método escrito pelo compositor Fernando Ferandière, *Arte de tocar guitarra espanhola por música* (1779), primeiro tratado escrito para guitarra que ensinava a ler música no pentagrama.

Mesmo com toda musicalidade e virtuosismo de compositores e intérpretes, Gloeden (1996) acrescenta que o violão ainda era visto como um instrumento inferior, de pouco som, sem contar que os virtuosos da época tocavam sem unha, à exceção de Aguado. O ambiente musical, no início do século XIX, fez o violão mergulhar em uma fase de declínio e depreciação, não conseguindo sua inserção definitiva no cenário da alta sociedade musical.

Neste período, o violão competia por espaço com instrumentos de maior poder sonoro e, devido às suas limitações acústicas, era relegado a um plano inferior de prestígio.

“Em primeiro lugar, a posição da guitarra como instrumento solo para amadores foi desafiada com sucesso pelo cravo e depois pelo pianoforte. Segundo, havia um crescente interesse por música de câmara onde a guitarra com seu som diminuto, não poderia competir. E terceiro a paixão pela ópera que arrebatou italianos e espanhóis no final do século impedindo totalmente o seu uso” (EVANS; EVANS, 1977, p. 144, aspas do autor, *apud* NAVEDA, 2002, p. 24).

No entanto, o violão não desapareceu totalmente dos meios musicais, sobreviveu principalmente na Espanha, onde nunca perdeu seu apelo popular (NAVEDA, 2002, p. 23). Permaneceu também por algum tempo como instrumento da aristocracia francesa e italiana.

Charles Burney – historiador da música inglesa – ao comentar em um de seus artigos sobre a música da época na França e na Itália escreveu: “é difícil que haja uma família em uma nação civilizada sem sua flauta, seu violino, seu cravo e sua guitarra” (EVANS; EVANS, 1977, p. 144 *apud* NAVEDA, 2002, p. 25).

No que se refere ao repertório camerístico para violão, segundo Tyler e Sparks (2002, p. 251 *apud* MELLO 2015, p. 24), este era tratado como instrumento acompanhador. Para os autores, “[...] uma série de músicos vienenses passaram a escrever para violão, compondo geralmente músicas de câmara simples nas quais o violão era utilizado sobretudo para acompanhar instrumentos melódicos” (TYLER; SPARKS, 2002, p. 251 *apud* MELLO, 2015, p. 24). Neste sentido, Paulo Porto

Alegre comentou durante o programa “O violão na música de câmara do século XX”¹:

O violão é um instrumento ideal para acompanhar o canto. Desde a época dos trovadores e menestréis o canto era acompanhado somente pelo alaúde. Com o passar do tempo, este acompanhamento ganhou em expressão e dificuldades. Chegamos ao século XX com essa formação no auge de sua complexidade, vários compositores escreveram para canto e violão (ALEGRE, 2013, s/p *apud* MELLO, 2015, p. 24).

Na participação do violão em obras camerísticas é de fundamental importância que haja o cuidado de uma análise da obra e uma preparação e organização das informações dos instrumentos com os quais o violão se associa. Tal planejamento deve ocorrer para que haja o entendimento de questões técnicas como forma, técnica instrumental, acústica e a possibilidade de amplificação.

Neste contexto, a análise da partitura se faz necessária para a preparação da obra. Tal iniciativa deve ocorrer para que a forma da peça musical que será executada se revele com mais clareza e estrutura além de se evidenciar o diálogo entre os instrumentos, a expressividade, questões como o nivelamento dinâmico e o uso ou não da amplificação.

Este trabalho é importante, pois traz à tona informações que podem ajudar nas escolhas técnico-instrumentais que irão favorecer a participação do violão no diálogo com um conjunto instrumental de maior volume sonoro. Tal análise permite que o violonista planeje suas passagens e trechos de maior impacto – que exigirá maior poder sonoro e para isso uma maior tensão muscular – podendo assim executar a obra em níveis mais cômodos, evitando tensão excessiva em passagens de maior protagonismo do violão.

A análise estrutural da obra traz uma melhor execução e faz com que o violonista não tenha de extrair sempre o máximo da sonoridade do instrumento, e por outro

¹ Programa apresentado pelo violonista Paulo P. Alegre no ano de 2013 pela Rádio Cultura FM de São Paulo (103,3) MHz.

lado que os outros instrumentos não se limitem a projeção sonora mínima a todo momento.

Por conseguinte, podemos ver que Fernando Sor (1778-1839) já investia seus esforços em inserir o violão em obras de música câmara onde dividia o palco com formações instrumentais como quarteto de cordas. Ao se estabelecer em Londres, se dedicou às edições de suas obras e tinha “o privilégio de se apresentar perante à Sociedade Filarmônica Londrina” (GLOEDEN, 1996, p. 13), além dos recitais no Royal Philharmonic Concerts e no Argyle Rooms, “apresentando sua obra *Concertante for the guitar with violin, viola and cello*” (DUDEQUE, 1994 p. 64), colocando o violão em uma posição de excelência em meio ao cenário da música de câmara de sua época. Assim, Dudeque explica que a “obra de Fernando Sor representa o auge da música clássica para guitarra, só encontrado paralelo na obra do italiano Mauro Giuliani” (DUDEQUE, 1994, p. 65).

Uma das figuras célebres do violão no século XIX foi sem dúvida Mauro Sergio Giuseppe Pantaleo Giuliani (1781-1829). Pouco se sabe sobre sua vida até seu estabelecimento em Viena em 1806, onde permaneceu por dez anos. Mauro Giuliani esteve em contato com grandes instrumentistas e compositores de sua época. É sabido que em 1808, Giuliani se apresentou para uma audiência que incluía Beethoven, e em 1814 participou da formação de uma orquestra, provavelmente executando o violoncelo, “instrumento que nunca abandonou por completo” (CARDOSO, 2015, p. 38) para a execução de obras de Beethoven. Sua extensa obra, que inclui peças solo, música de câmara e concertos, consiste em algo próximo a 150 opus. Dentre elas, destacam-se seus três concertos para violão e orquestra.

(...) um jornal estava comentando que sua performance [de Mauro Giuliani] estava mudando a status do instrumento de uma caixinha de música galante e frívola para algo digno de séria consideração (EVANS; EVANS, 1977, p. 156 *apud* NAVEDA, 2002, p. 27).

Em 1808, depois de percorrer um grande caminho na música de câmara, Mauro Giuliani apresenta pela primeira vez o violão frente a uma orquestra com seu

Concerto nº 1 em Lá maior op. 30. Edelson Gloeden (1996, p. 16) afirma ser “a primeira obra do gênero da história do instrumento”. Sobre a obra, Renato Almeida comenta:

No concerto op. 30, o instrumento (violão) surge com tal arrojo no emaranhado de uma construção de dimensões notáveis, através de uma escrita de absoluta perfeição técnica, alcançando um patamar insuperável na literatura violonística do século XIX (ALMEIDA, 2006, p. 52).

Historicamente, somente os concertos de seu contemporâneo Carulli (1770-1841) poderiam contestar a primazia sobre o Concerto de Giuliani, mas até o momento é impossível confirmar tal informação.

A obra de Giuliani contém três movimentos: *Allegro Maestoso*, *Siciliana* e *Polonaise*. Sua formação instrumental é Flautas I e II, Obés I e II, Clarinete I e II, Fagotes I e II, Trompas I e II, Violinos I e II, Violas, Violoncelo e Contrabaixo.

Giuliani escreveu ainda mais duas obras para violão e orquestra, os concertos op. 36 e op. 70. Sobre eles, Dell’Ara comenta:

Talvez mais romântico, mas menos feliz do que o primeiro, achamos o segundo concerto, sempre na tonalidade de Lá maior, op. 36 (*Maestoso*, *Andantino*, *Rondó*) escrito para violão e orquestra de cordas e publicado em 1812. Brilhante e digno do melhor Giuliani é o terceiro concerto em Fá maior op. 70 para violão e “grande orquestra”, que é para uma orquestra incluindo também os instrumentos de sopro, enquanto os dois primeiros eram previstos apenas para arcos. Se a poesia do segundo movimento não atinge a intensidade do op. 30, o brio rítmico e o surpreendente efeito concertante da *Polonaise* não se arrependem do primeiro concerto (DELL’ARA, 1988, p. 123 *apud* ALMEIDA, 2006, p. 55, tradução nossa).²

² Forse piú romântico ma Felice del primo ci pare il secondo concerto, sempre nella tonalità di la maggiore, op. 36 (*Maestoso*, *Andantino*, *Rondó*), scritto per chitarra e orchestra d’archi e pubblicato nel 1812. Brillantissimo e degno del miglior Giuliani è invece il tezo concerto in fa maggiore op.70 per chitarra e “grande orchestra”, cioè per una orchestra comprendente anche gli strumenti a fiato, mentre i primi due erano previsti per soli archi. Caratteristica técnica di questo concerto è l’impiego dela chitarra terzina, accordata una terza minore sopra la normale accordatura, adottata da Giuliani per meglio equilibrar ela sonorità dello strumento solista com quella dell’orchestra. Ritroviamo gli stessi tempi dell’op. 30 che qui sono: *Allegro majestoso*, *Andantino ala siciliana* com variazioni, *Polonaise*. Se la poesia del secondo tempo non raggiunge l’intensità di quello dell’op. 30, il brio

Giuliani conseguiu em seus concertos adequar a combinação de violão e orquestra, demonstrando a superação de limitações como o volume sonoro do instrumento principal, adotando certos procedimentos pelos quais o solista não toca junto com os instrumentos de sopros e com o contrabaixo, a não ser em passagens de *tutti*, e raramente o violão dialoga com a flauta e o clarinete. Quando há acompanhamento pelas cordas, estas se limitam a um quarteto (violinos I e II, viola e violoncelo).

Outros compositores de sua época como Carulli, Barthioli e Molino seguiram sua fórmula através de uma escrita técnica e consciente, de modo que se pode dizer que Giuliani alcançou um resultado notável, até então não conseguido por um compositor violonista.

Ferdinando Carulli (1770-1841) escreveu alguns concertos para violão e orquestra, conseguindo um resultado satisfatório – da mesma forma que Giuliani – em suas obras como o *Concerto para Flauta, Violão e Orquestra em Sol maior, op. 08*, o *Concerto em Lá maior* em dois movimentos e seu *Petit Concert de Sociétés em Mi menor op. 08-140*.

Na mesma época e seguindo a linha de Giuliani e Carulli, tivemos o *Concerto em Mi menor op. 56* de Francesco Molino, dois concertos para violão e orquestra datados por volta de 1837 do compositor Giuseppe Anelli, *Concerto para Violão e Quarteto de Cordas*, anterior a 1830, de Francesco Barthioli, *Concerto para Violão e Quarteto de cordas op. 16* de Antoine L'Hoyer, entre outros concertos que se perderam com o tempo, como por exemplo o concerto de Fernando Sor que teria sido executado em Londres.

Ao final do século XIX, o violão teve uma evolução notável com o surgimento de sua nova concepção artesanal – apresentada pelo construtor Antônio Jurado Torres – com mudanças como “o alargamento do corpo e o desenvolvimento do leque de

rítmico e il sorprendente effetto concertante dela Polonaise non fanno rimpiangere quella del primo concerto (DELL'ARA, 1988, p. 123).

varetas que estrutura o tampo” (NAVEDA, 2002, p. 31). Além disso, também o surgimento de grandes virtuosos como Francisco Tárrega (1852-1909) e seus discípulos Miguel Llobet (1878-1938) e Emilio Pujol (1886-1980), entre outros, deu ao violão nova visibilidade no cenário musical.

O século seguinte seria, então, o período mais importante para história do instrumento, com uma produção de um repertório de alta qualidade musical composto, em sua grande parte, por compositores não-violonistas (DUDEQUE, 1994, p. 85).

3.1.1 – Concertos para Violão do Século XX

O século XX foi um grande momento para o cenário da música para violão, um grande número de compositores violonistas e não-violonistas investiram seu trabalho escrevendo concertos para violão e orquestra. Uns mais ligados à figura de Andrés Segovia, outros nem tanto. Houve uma grande produção de obras do gênero, e o instrumento conseguiu, praticamente pela primeira vez, protagonizar músicas de qualidade de compositores fora do círculo estritamente violonístico.

O primeiro concerto para violão e orquestra do século XX foi escrito em 1930 pelo compositor e violonista mexicano Rafael Adame (1905-1963). Seu *Concierto clásico para guitarra e orquestra* antecede, em nove anos, antes dos dois dos principais concertos compostos para essa formação que são o *Concierto de Aranjuez* (1939) do compositor espanhol Joaquín Rodrigo e o *Concerto nº 1 em Ré Op. 99* (1939) do compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco. Esses dois concertos somados ao *Concierto Del Sur* (1941) e ao *Concerto para violão e pequena orquestra* de Heitor Villa-Lobos constituem um conjunto de obras essenciais para o repertório de um grande solista.

Outros concertos importantes foram escritos, aumentando a presença do violão nas grandes salas de concerto. Entre eles podemos citar o *Concertino para guitarra e orquestra* do compositor uruguaio Guido Santórsola (1904-1994), composto em 1942 e dedicado ao violonista Abel Carlevaro (1916-2001). Até onde se pôde apurar, trata-se da primeira obra do gênero da América Latina tendo sido executado pela primeira vez em 04 de outubro de 1943, pelo dedicatário, sob a regência do compositor. Temos também o *Concertino para violão e orquestra* de Alexandre Tansman, datado de 1946 e a *Fantasia para um gentilhombre* de Joaquín Rodrigo, composta em 1954.

Em 1948 Radamés Gnattali (1906-1988) compôs seu *Concertino nº. 1*, o primeiro concerto para violão e orquestra brasileiro, dedicado a Maria T. Terán e Juan Antonio Mercadal. Mais tarde, Gnattali compôs mais três concertos, entre eles, o mais famoso, segundo Almeida (2006), é o *Concertino nº. 2*, escrito em 1951 e dedicado ao violonista Anibal Augusto Sardinha, mais conhecido como Garoto (1915-1955), estreado em 1953 no Rio de Janeiro sob a direção de Eleazar de Carvalho. Já, o *Concertino nº 3* foi composto em 1957 e dedicado a José de Menezes (1921-2014) e seu *Concertino nº. 4*, dedicado a Laurindo de Almeida (1917-1995) foi composto em 1967.

Temos ainda, ao longo do século XX, vários compositores que se dedicaram a escrita de concertos para violão, entre eles:

- Hans Haug (1900-1967): o maestro e compositor suíço escreveu seu *Concertino para violão e orquestra*, em 1950, dedicando-o a Andrés Segovia.
- Maurice Ohana (1914-1992): escreveu seu concerto intitulado de *Trois Graphiques pour guitare et orchestre* em 1950 e o dedicou ao violonista espanhol Narciso Yepes.
- Denis Aplvor (1916-2004): compositor britânico que escreveu um *Concertino para violão e orquestra* em 1950.
- Antonio Lauro (1917-1986): compositor venezuelano escreveu o *Concierto para guitarra y orquestra* dedicado ao violonista Alírio Dias (1923-2016).

- Stephen Dodgson (1924-2013): compositor britânico compôs o *Guitar concerto nº 1* de 1956 e *Guitar concerto nº 2* de 1972.
- Malcom Arnold (1921-2006): o compositor inglês escreveu o *Guitar concerto op. 67* em 1958.
- Heinz Friedrich Harting (1907-1969): compositor alemão escreveu a *Concertante suite op. 19* em 1958.
- Federico Moreno-Torroba (1891-1982) compôs em 1960 seu *Concierto de Castilla*; em 1962 seu concerto com título: *Homenaje a la Seguilla* que foi dedicado a Narciso Yepes e estreado por ele em 1962 em Paris; entre 1975 e 1980 Moreno-Torroba compôs seu concerto *Tonada concertante*, dedicado à Celedonio Romero e estreada pelo seu filho Ángel Romero em 1982.

Nas últimas décadas do século XX compositores de diferentes origens dedicaram-se à escrita para violão e orquestra, afastando-se dos maneirismos segovianos presentes nas obras iniciais desse repertório do começo do século.

Com essas novas diretrizes, podemos citar Leo Brouwer (1939) como o maior compositor de concertos para violão, com, ao todo, sete obras do gênero; concertos de grande novidade tanto do ponto de vista técnico quanto estético. São eles:

- *Três Danzas Concertantes para guitarra y orquestra de cordas*;
- *Concierto para guitarra e orquestra nº. 1, nº 2*;
- *Concierto Elegíaco - nº 3 (1984)*;
- *Concierto de Toronto - nº 4*;
- *Concierto de Helsink – nº 5*;
- *Retrats Catalans*.

Entre a música europeia para concerto de violão e orquestra destacam-se:

- *A Tudor Fancy*: concerto do compositor britânico John W. Duarte (1919-2004);
- *Guitar concerto op. 88* do compositor inglês Lennox Berkeley (1903-1989);
- *Guitar concerto* do compositor inglês Richard R. Bennett (1936-2012);
- *Guitar concerto* do compositor britânico Reginald S. Brindle (1917-2003);

- *The Mediterranean Concerto* do compositor britânico John McLaughling (1942).

A lista é longa e certamente deixaríamos de fora vários exemplos, mas para uma ideia da grande diversidade de concertos, podemos citar o *Concerto for guitar and orchestra* escrito em 1979 pelo compositor norte-americano Alan Hovhaness; os latino-americanos Abel Carlevaro (1918-2001) – com seus três concertos: *Concierto del Plata de 1973*, *Fantasia concertante* de 1983 e seu *Concierto nº 3 para guitarra y orquesta* de 1989 – e Nestor H. Cavalcanti (1949) com seu *Concerto Simples* para violão e orquestra de câmara.

3.2 – CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA DE VILLA-LOBOS

A partir da década de 1940, Villa-Lobos passou a trabalhar basicamente com composições sob encomenda. Este é um período em que sua técnica composicional alcançou um “apogeu” apresentando uma linguagem “depurada” e mais “convencional”, como pode ser observado em seus trabalhos (ZANON, 2001, p. 18).

Dentre estas obras encomendadas está o *Concerto para violão e pequena orquestra*, escrito a pedido de Segovia, e abordada em uma de suas cartas endereçadas ao compositor.

Eu gostaria ardentemente de ter uma obra sua para um pequeno conjunto orquestral e violão. O senhor conhece admiravelmente o grau de sonoridade do violão e saberia de que maneira fazê-lo dialogar com os outros instrumentos para justificar artisticamente essa empreitada. Castelnuovo-Tedesco, que compôs para violão solo muitas páginas belas e sinceras nascidas de seu verdadeiro amor por este instrumento, foi plenamente bem-sucedido no Concerto que acaba de compor. De seu lado, Kodály está neste momento dedicando-se a ele, e Casella também. Cito nomes para lhe dizer que meu entusiasmo pela ideia já contagiou vários músicos

e que eu gostaria de encontrar também um eco no senhor. O senhor conhece a técnica do violão e tenho certeza de que o senhor a empregaria como meios felizes através dos quais exprimir a riqueza de sua imaginação musical (SEGOVIA, 1939, s/p. *apud* MELLO, 2009, p. 6).

Em 1939, o violonista havia manifestado a Heitor Villa-Lobos seu desejo por uma obra sua para violão e orquestra. Segundo Almeida (2006) a entrada da música de Villa-Lobos no rigoroso e seletivo repertório segoviano foi um evento “Divisor de águas” na história do instrumento – mesmo com uma relação não bem definida entre os dois grandes artistas. Zanon (2001, p. 19) argumenta que “por um lado existia amizade e simpatia pessoal entre eles; por outro [...] o violonista não tinha as obras de Villa-Lobos em alta estima”.

Contudo, podemos crer que o trabalho de composição dessa obra traria bons resultados para ambos os lados, como relata Segovia: “Hoje o mundo da música reconhece que a contribuição desse gênio [Villa-Lobos] para o repertório violonístico constituiu uma benção tanto para o instrumento quanto para mim” (PEREIRA, 1984, p. 24).

O pedido só foi atendido em 1951 quando Villa-Lobos terminou a composição que, então, levava o título de “*Fantasia Concertante*”. Neste mesmo ano Segovia recebeu os manuscritos da obra e logo exprimiu seu contentamento com uma carta endereçada ao compositor.

[...] Tanto mais porque eu não queria me contentar com algumas linhas, mas com uma longa missiva, colocando-o a par de tudo o que concerne à bela Fantasia Concerto. Foi uma grande alegria recebê-la.” “As objeções que eu iria fazer diante da redução para piano e guitarra, não têm mais fundamento, olhando a orquestração tão leve e cuidada que você fez. Não tenho mais medo de que a guitarra seja encoberta; vejo que os timbres dos diferentes instrumentos que, ou alternadamente, o acompanham farão, ao contrário, sobressair o encanto único de sua sonoridade. Os ritmos valorizarão suas qualidades expressivas, por vezes o ajudando na mesma direção, por vezes o contrariando. O todo será muito interessante, tanto do ponto de vista musical quanto do instrumental.” “Aproveito meus momentos de descanso, ou seja, depois de meu estudo diário dos programas que vou tocar, para trabalhar pouco a pouco as

passagens difíceis, QUE NELA ABUNDAM... Desse modo, tudo irá mais rápido [...] (SEGOVIA, 1951, s/p. *apud* MELLO, 2009, p. 7).

A obra não dispunha de uma *Cadência* em sua concepção inicial e, esta, só foi composta em 1955 após insistentes pedidos de Segovia. De acordo com Zanon (2001), “o título *Fantasia Concertante* teria sido aplicado à obra erroneamente”. Então, a *Fantasia*, acrescida da *cadência*, que deve ser executada entre o segundo e o terceiro movimento, foi publicada nesse mesmo ano pela Editora Max Eschig com o título definitivo de *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*.

“Villa-Lobos tinha uma certa relutância em escrever para violão e orquestra, pois estava consciente das limitações impostas à orquestra em tal combinação” (ZANON, 2001, p. 18). Parece que o compositor ao pensar seu concerto optou por instrumentos com sonoridade mais escura, instrumentos “aveludados” (ALMEIDA, 2006, p. 142).

Pereira (1984, p. 73), comenta que Villa-Lobos não se sentia “embalado” à combinação do violão e uma orquestra. Escreve ainda que o compositor não via exatamente quais combinações tímbricas poderia usar.

As palavras usadas pelo compositor para definir a obra começam com uma espécie de bula para sua execução. Villa-Lobos, em 1951, escreveu: “A *Fantasia Concertante – Concerto para violão* – foi escrita para violão e uma orquestra equilibrada, com uma busca de timbres de modo a não anular a sonoridade do solista” (PEREIRA, 1984, p. 74).

O *Concerto para violão* de Villa-Lobos apresenta uma orquestração composta por:

1. Madeiras:

- Flauta;
- Oboé;
- Clarineta Bb;

- Fagote.

2. Metais:

- Trompa F;
- Trombone.

3. Cordas:

- Violinos I e II;
- Violas;
- Violoncelos;
- Contrabaixos;

A obra tem três movimentos, mais a *Cadência*, que deve ser executada como uma ponte que liga o segundo e o terceiro movimentos. O primeiro movimento é um *Allegro Preciso*, escrito com uma estrutura ligada às características intrínsecas do instrumento solista. Ritmicamente, é baseado no primeiro enunciado da orquestra. A entrada do solista se dá no compasso 5, aproveitando a afinação natural do instrumento e percorrendo uma longa extensão do braço.

O segundo movimento é um *Andantino* e *Andante*. Zanon (2001, p. 20) afirma ser “das páginas mais sofisticadas de Villa-Lobos”. O *Andantino* apresenta um tema adaptado às características do violão, que mais se assemelha a um acompanhamento do que a uma melodia bem definida. Já o *Andante* é uma lembrança da linguagem composicional de Villa-Lobos, em que o tema nas cordas graves do violão remete ao seu instrumento de infância e juventude, o violoncelo.

A *Cadência*, apesar de composta quatro anos mais tarde, “é um adendo extraordinário bem planejado” (ZANON, 2001, p. 21), escrito de forma a aproveitar ao máximo o rendimento sonoro do violão. É um trecho de extrema virtuosidade – como em um concerto clássico/romântico – que apresenta extensa gama de técnicas do violão com citações dos temas presentes nos demais movimentos. Além disso, em sua última página faz menção ao ritmo sincopado da introdução do próximo movimento, perfazendo uma perfeita ponte entre os movimentos que a circundam.

O terceiro movimento é um *Allegro non troppo* escrito em forma *Rondó* com uma introdução. É um movimento de muita vitalidade, construído sob uma estrutura da afinação natural do violão. Zanon (2001, p. 21) comenta que “o rondó é baseado em um tema de surpreendente simplicidade [...] cujo principal interesse é a ambiguidade métrica”. Ao mesmo tempo em que o violão se destaca com passagens virtuosísticas, troca de lugar em determinadas passagens, acompanhando os instrumentos do naipe das madeiras ao modo de uma linguagem cançãoeira.

A estreia do *Concerto* se deu em Houston, Texas, em 06 de fevereiro de 1956 pelo violonista Andrés Segovia sob a regência do compositor e foi uma estreia “chocha”, segundo Arminda Villa-Lobos³ (MELLO, 2009). De acordo com Arminda, apesar de se ouvir perfeitamente o violão, a orquestra não estava solta, como já dito, devido às mudanças de dinâmica exigidas pelo violonista, já que não aceitava a amplificação de seu instrumento. Villa-Lobos era favorável à amplificação do violão. Talvez com o intuito de fazer ouvir o solista e deixar a orquestra explorar todas suas possibilidades em prol da musicalidade.

Zanon (2001, p. 22) comenta que de acordo com o catálogo de Museu Villa-Lobos, o *Concerto* foi executado pela primeira vez no Brasil pela violonista Maria Livia São Marcos, acompanhada pela orquestra de câmara da Rádio MEC sob a regência do maestro Alceu Bocchino.

O *Concerto para violão e pequena orquestra* é uma obra muito importante dentro do repertório violonístico. Ele é um dos quatro concertos deste gênero mais tocados e faz parte do repertório de grandes violonistas como Julian Bream, John Williams, Narciso Yepes, mais recentemente Pepe Romero, entre outros (ZANON, 2001, p. 22).

Dada a importância que o *Concerto* merece, queremos com o nosso trabalho ajudar a compreender como Villa-Lobos colocou o violão em evidência em uma trama orquestral. Nossa intenção é levantar informações sobre as estratégias usadas pelo compositor para que o violão se sobressaísse em meio ao poder sonoro da

³ Arminda Villa-Lobos foi a segunda esposa do compositor.

orquestra. Com isso, acreditamos que podemos ajudar interpretes e pesquisadores a entender o processo de composição da obra, adicionando informações que ajudarão em melhor e mais consciente execução do *Concerto*.

Com o propósito de identificarmos estas características vamos fazer uma comparação entre os procedimentos composicionais encontrados no *Concerto para violão* de Villa-Lobos com alguns trechos de outros três concertos:

- Concierto de Aranjuez;
- Concerto nº 1 em Ré Maior;
- Concierto Del Sur;

Isso nos possibilitará identificar procedimentos comuns entre eles, problemas de equilíbrio, texturas, técnica instrumental, procedimentos bem e mal sucedidos. Nossa intenção é mostrar o que Villa-Lobos usou para o protagonismo violonístico em seu *Concerto* e de alguma forma comparar com os demais.

3.3 – DESCRIÇÃO DOS CONCERTOS ESTUDADOS

3.3.1 – Concierto de Aranjuez de Joaquin Rodrigo

O compositor Joaquin Rodrigo fazia parte de um seletto grupo de artistas de sua época, como o compositor Manuel de Falla, o escritor Geraldo Diego e críticos como Eugenio d'Ors. Mesmo vivendo na França entre 1927 e 1939 nunca deixou de manter um intercâmbio cultural e intelectual com seus compatriotas que viviam dentro e fora da Espanha.

O *Concierto de Aranjuez* antecede o *Concerto para violão* de Villa-Lobos em doze anos. É uma obra que figura como um dos principais concertos para o violão no século XX, escrita sob um olhar de alguém, não violonista, que tinha, contudo, uma experiência na escrita para o violão.

Na primavera de 1938, em um jantar oferecido pelo Marquês de Bolarque e o guitarrista espanhol Regino Sainz de La Manza, Joaquin Rodrigo aceita com entusiasmo a proposta de compor um concerto para violão e orquestra. Sobre esse episódio, o compositor comenta:

Em setembro de 1938, eu estava em San Sebastián quando retornei à França. (...) Foi durante um jantar organizado pelo Marquês de Bolarque com Regino Sainz de la Maza e eu. Nós comemos bem e o vinho não foi nada mau; foi o momento certo para fantasias audaciosas. (...) De repente, Regino, naquele tom entre imprevisível e determinado que era tão característico dele, disse: - Ouça, você tem que voltar com um “Concerto para violão e orquestra” - e ir direto para o meu coração, ele acrescentou em uma voz patética: - é o sonho da minha vida - e, recorrendo para um pouco de lisonja, ele continuou: - este é o seu chamado, como se você fosse “o escolhido”. Eu rapidamente engoli dois copos do melhor Rioja e exclamei em um tom muito convincente: - Tudo bem, é um acordo! A cena ficou gravada em minha mente, porque naquela noite criou uma lembrança agradável em minha vida, e um momento de calma naqueles tempos que não era nada pacífico para a Espanha e, de fato, ameaçador para a Europa. Eu também lembro - eu não sei porque, mas tudo relacionado ao Concierto de Aranjuez ficou na minha memória, que uma manhã, vários meses depois, de pé no meu pequeno estúdio na Rue Saint Jacques, no coração do Quartier Latin, vagamente pensando no concerto, que se tornara uma afeiçoada ideia dada a dificuldade que julguei ser, quando ouvi uma voz dentro de mim cantando todo o tema do *Adagio* de uma só vez, sem hesitação. E imediatamente depois, sem pausa, o tema do terceiro movimento. Eu percebi rapidamente que o trabalho estava pronto. Nossa intuição não nos engana nessas coisas...Se o *Adagio* e o *Allegro* nasceram de uma inspiração irresistível e sobrenatural, cheguei ao primeiro movimento depois de algum pensamento, cálculo e determinação. Aquele foi o último movimento que compus; Eu terminei o trabalho onde deveria ter começado (HERRMANN, 2015, p. 9, tradução nossa)⁴⁵.

⁴ In september of 1938, I was in San Sebastián on my return to France. (...) It was during a dinner organized by the Marqués de Bolarque with Regino Sanz de la Maza and myself. We ate well and the wine was not bad at all; it was the right moment for audacious fantasizing, (...) All of a sudden, Regino, in that tone between unpredictable and determined which was so characteristic of him, said: - Listen, you have to come back with a “Concerto for guitar and orchestra” – and to go straight to my heart, he added in a pathetic voice: - it’s the dream of my life – and, resorting to a bit of flattery, he continued: - this is your calling, as if you were “the chosen one”. I quickly swallowed two glasses of the best Rioja, and exclaimed in a most convincing tone: - all right, it’s a deal! The scene has remained engraved in my mind, because that evening constituted a pleasant memory in my life, and a moment of calm in those times that were not at all peaceful for Spain and indeed threatening for Europe. I also remember – I don’t know why but everything related to Concierto de Aranjuez has stayed in my memory, that one morning several months later, standing in my small studio on Rue Saint Jacques in the heart of the Quartier Latin, vaguely thinking about the concerto, which had become a fond idea given how difficult I judged it to be, when I heard a voice inside me singing the entire theme

O *Concierto de Aranjuez* possui três movimentos: o primeiro é *Allegro com spirito*, o segundo *Adágio*, o mais conhecido e “responsável pela enorme popularidade da obra” (ALMEIDA, 2006, p. 62) e o terceiro movimento é um *Allegro gentile*. A instrumentação escolhida por Joaquín Rodrigo para acompanhar o violão é:

1. Madeiras:

- Piccolo;
- Flauta I e II;
- Oboé I e II;
- Corne Inglês;
- Clarineta Bb I e II;
- Fagote I e II;

2. Metais:

- Trompas F I e II;
- Trombone C I e II;

3. Cordas:

- Violinos I e II;
- Violas;
- Violoncelos;
- Contrabaixos;

Podemos ver que a escolha dos instrumentos que acompanham o violão tendem à mesma qualidade tímbrica a que Villa-Lobos optou, embora o número de instrumentos seja bem maior.

of the Adagio at one go, without hesitation. And immediately afterwards, without a break, the theme of the third movement. I realized quickly that the work was done. Our intuition does not deceive us in these things... If the Adagio and the Allegro were born of an irresistible and supernatural inspiration, I arrived at the first movement after some thought, calculation and determination. That was the last movement I composed; I finished the work where I should have started it (HERRMANN, 2015, p. 9).

⁵ Trabalho de Herrmann apresentado durante a disciplina cursada “Seminário Temático II - Estudos em Performance” ministrado pelo Professor: Dr. Jorge Salgado Correia do Departamento de Comunicação e Arte - Programa Doutoral em Música, 2015, Universidade de Aveiro.

O concerto foi dedicado e estreado pelo violonista Regino Sainz de La Maza (1897-1986) em Barcelona em 1940. Podemos nos arriscar a dizer que é o concerto para violão mais tocado em todo mundo. “Até o momento o *Concierto de Aranjuez* ocupa a posição de obra para violão e orquestra mais conhecida, gravada e executada de toda a história” (ALMEIDA, 2006).

3.3.2 – Concerto nº 1 em Ré maior de Mario Castelnuovo-Tedesco

O *Concerto nº 1 em Ré Op. 99* de Mário Castelnuovo-Tedesco foi escrito e dedicado para o violonista espanhol Andrés Segovia. Datado do mesmo ano do *Concierto de Aranjuez*, foi composto dentro dos padrões neoclássicos, onde tenta se afirmar o equilíbrio formal com uma escrita concisa e um grande lirismo, com temas bem definidos, típico do classicismo, em um diálogo em que solista e orquestra se completam.

O “*Concerto para violão nº. 1 in D*, de 1939, adota um estilo de concerto mozartiano, de modo que a instrumentação saliente mais a aparência e a coloração da orquestra do que seu peso” (CAMPOS, 2008, p. 20). A orquestração que Castelnuovo-Tedesco usa no diálogo com violão é composta por:

1. Madeiras:
 - Flauta;
 - Oboé;
 - Clarineta A I e II;
 - Fagote;
2. Metais:
 - Trompa F;
3. Cordas:
 - Violinos I e II;
 - Violas;
 - Violoncelos;
 - Contrabaixos;
4. Percussão:

➤ Tímpano;

Campos (2008, p. 20) comenta que a orquestração desta obra, “mais timbrística e de menos pressão sonora seria, na visão de Andrés Segovia (1893 – 1980), a prova definitiva sobre a viabilidade de equilibrar as sonoridades entre o violão e a orquestra” – é importante insistir que o violonista espanhol era absolutamente contra a amplificação do violão em suas apresentações.

O Concerto nº 2 em Dó maior, em três movimentos: *Allegretto*, Sarabanda com *variazioni* e *Fiesta (Allegretto vivace)* composto em 1953 não seguiu o sucesso do primeiro. Mesmo que composto nos moldes do anterior, o Concerto nº 2 de Castelnuovo-Tedesco apresenta uma orquestração mais densa, com mais sopros e percussão, de acordo com a visão de Segovia, trazendo problemas no equilíbrio sonoro entre solista e orquestra.

3.3.3 – Concierto Del Sur de Manuel Maria Ponce

O *Concierto Del Sur*, escrito pelo compositor mexicano Manuel Maria Ponce, foi encomendado pelo violonista Andrés Segovia no ano de 1926, mas só foi concluído em 1941. O *Concierto* pode ser considerado a maior contribuição de Ponce ao repertório do violão. Geralmente, suas obras eram revisadas por Segovia, que sempre direcionava o trabalho àquilo que considerava ideal para a expressividade e o virtuosismo de seu violão.

Segundo Almeida (2006, p. 67), Ponce emprega com maestria técnicas composicionais impressionistas e neoclássicas associadas ao caráter da cultura mexicana. Comenta ainda Almeida (2006, p. 68) que o *Concierto* de Ponce não apresenta nenhuma inovação musical, seu sucesso está na escrita violonística e no bom gosto.

O *Concierto Del Sur* possui três movimentos: o primeiro é um *Allegro moderato*, o segundo *Andante* e o terceiro movimento é um *Allegro moderato e festivo*. A formação instrumental que acompanha o violão neste concerto:

1. Madeiras:

- Flauta;
- Oboé;
- Clarineta Bb;
- Fagote;

2. Cordas:

- Violinos I e II;
- Violas;
- Violoncelos;
- Contrabaixos;

3. Percussão:

- Tímpanos;

O *Concierto Del Sur* foi estreado por Andrés Segovia em Montevideu, em 1942, sob a regência do compositor.

Diante destas informações, podemos ver que as quatro obras, o *Concerto para violão e pequena orquestra*, o *Concierto de Aranjuez*, o *Concerto nº 1 em Ré maior* e o *Concierto Del Sur* apresentam uma instrumentação comum. Assim, observamos muitas semelhanças nos instrumentos que acompanham o violão. A princípio, somos capazes de apontar um número maior de instrumentos no *Concierto de Aranjuez* e o uso dos tímpanos no *Concerto nº 1 em Ré maior* e no *Concierto Del Sur*, que de alguma forma, acentuam uma diferença do *Concerto* de Villa-Lobos. Apesar da instrumentação comum, apenas isso não é capaz de favorecer o protagonismo do violão, mas sim o uso que os compositores fazem destes instrumentos.

3.4 – EQUILÍBRIO: VIOLÃO E ORQUESTRA

O violão é um instrumento de caráter intimista; seu uso é ideal nas pequenas formações de música de câmara e em ambientes de pequenas dimensões e de público reduzido. Essas características diminuíram durante algum tempo a presença do violão em grandes salas de concerto e mesmo seu lugar a frente de grandes orquestras.

Durante toda evolução da música tivemos uma corrida de instrumentistas e construtores em direção ao melhoramento de resultados dos instrumentos na busca de uma sonoridade mais intensa, tanto a prática orquestral, haja vista o número de músicos nas orquestras, quanto no plano camerístico e solo.

Sob o mesmo ponto de vista, violonistas também acompanharam essa ideia de ampliação do volume sonoro do instrumento, mas a natureza física do violão não permitiu o nivelamento com instrumentos como violino, piano, violoncelo, entre outros. Essa limitação do volume sonoro é uma característica própria de sua construção. Héctor Berlioz faz as seguintes considerações a respeito das características do violão:

Depois que o piano foi introduzido nas casas onde existe a mínima veia musical, o violão tornou-se um instrumento de raro uso, salvo na Itália e na Espanha. Alguns virtuosos ainda o cultivam como instrumento solo, conseguindo tirar deliciosos efeitos tanto quanto originais. Os compositores não o empregam na igreja, nem no teatro e muito menos em concertos. A causa principal é sem dúvida sua baixa potência sonora, que não lhe permite uma associação com outros instrumentos, e tão pouco, a várias vezes com imitação normal. Seu caráter melancólico e sonhador poderiam, entretanto, ser evidenciado mais frequentemente; seu charme é real, e não é impossível escrever para ele de maneira que isso se aflore (BERLIOZ, 1882, p. 69-70 *apud* PEREIRA, 1984, p. 107-108).

Essa limitação do violão é alvo de pesquisas por parte de construtores do instrumento que veem no seu trabalho o objetivo de ampliar a projeção e o volume

sonoro do instrumento sem alterar suas características particulares que legitimam e garantem seu lugar em meio aos outros dentro das salas de concerto.

O trabalho de composição do *Concerto para violão e pequena orquestra* foi concluído em 1951. Isso dava a Villa-Lobos uma perspectiva diferente ao pensar essa formação e possibilidades de instrumentação, pois Mario Castelnuovo-Tedesco, Joaquin Rodrigo e Manuel María Ponce já haviam tido êxito ao escrever seus concertos para violão e orquestra uma década antes.

Neste sentido, podemos considerar que o equilíbrio sonoro de uma obra depende, em parte, da escolha dos instrumentos que se associarão, neste caso, ao violão. Cada instrumento escolhido é representado pelas suas características e função expressiva que, por sua vez, influenciam na escrita da obra em sua totalidade.

Assim, também é importante o estudo da obra fazendo juízo de todas as informações referentes à composição. Bem como, os instrumentos que se associam ao solista. Cada obra exige um olhar diferente por parte dos intérpretes. Em um concerto para violão e orquestra é preciso “*entender o que está se fazendo, entender não somente o violão, mas também a relação com a orquestra*” (NESTOR DE HOLLANDA CAVALCANTI, 2018, questionário respondido)⁶. Cavalcanti comenta ainda que é importante que os envolvidos na execução entendam a obra, suas relações e combinações instrumentais. “*É um trabalho coletivo*” (*ibidem*).

A análise da partitura é a partida fundamental para a preparação da obra, pois, pode-se revelar os melhores caminhos para chegar à proposta do compositor. Roussin⁷ comenta que “*imprescindível é que o intérprete faça música e se comunique com a plateia*” (CHARLES ROUSSIN, 2018, questionário respondido).

Os tratados de orquestração apresentam as características de cada instrumento, bem como, as possibilidades e as combinações entre naipes. Há também

⁶ Nestor Cavalcanti é compositor, arranjador e diretor musical. Sua contribuição para pesquisa foi através de um questionário direcionado a obter informações sobre o diálogo do violão e orquestra.

⁷ Charles Roussin é regente e professor da Escola de Música da UFMG. Contribuiu com a pesquisa através de um questionário direcionado a obter informações sobre o diálogo entre violão e orquestra.

informações em métodos específicos que somam ao conhecimento sobre cada instrumento. Assim, podemos ver que os concertos citados cercam uma escolha comum a todos. A instrumentação escolhida pelos compositores para acompanhar o violão apresentam uma qualidade timbrística semelhante.

Os quatro concertos surgiram em um momento em que a possibilidade da amplificação do instrumento como ferramenta para balancear a desigualdade de volume de som entre o violão e a orquestra era muito precária.

Dito isso, podemos pontuar que três dos quatro concertos citados são uma herança segoviana. Com exceção do *Concierto de Aranjuez* – que Segovia jamais tocou – os demais são obras por ele comissionadas e muitas vezes até, como no caso do *Concierto Del Sur*, por ele revisado.

A amplificação é um assunto delicado para os instrumentistas e principalmente para os violonistas – ainda que seja muito eficiente nos dias de hoje para a execução de um concerto para solista e orquestra. Segovia, que “jamais aceitou o uso da amplificação e preferia recusar concertos em teatros inapropriados a esta regra” (ZANON, 2001, p. 20) usava de artifícios para que o violão pudesse ser ouvido em meio à massa orquestral. Ele se sentava bem à frente da orquestra e do regente e pedia também a diminuição do número de instrumentistas.

Mesmo a amplificação tendo ficado cada vez melhor em sua qualidade de captar com eficiência as características do instrumento, podemos dizer que ainda há, no caso do violão, uma perda considerável e que pode ser acentuada a medida de sua potencialidade. Ao falar sobre concertos para violão e orquestra o compositor e professor Eduardo Campolina⁸ (2018) comenta que

[...] existe, evidentemente, a possibilidade de amplificação que com o tempo tem ficado cada vez melhor e creio que, seguramente, em uns

⁸ Eduardo Campolina é violonista, compositor e regente. Professor da Escola de Música da UFMG. Contribuiu com a pesquisa através de um questionário direcionado a obter informações sobre o diálogo entre violão e orquestra.

10 anos a amplificação será resolvida, com pouquíssimas perdas, mas não acho ainda que seja o caso (EDUARDO CAMPOLINA, 2018, questionário respondido).

Por este prisma, o “equilíbrio sonoro” entre o violão e a orquestra é – apesar de ferramentas como a amplificação e o ambiente – o desafio principal na concepção de uma obra desse gênero. Mesmo com o microfone, os problemas do diálogo/confronto entre violão e orquestra podem estar na orquestração.

No trecho a seguir (Figura 31, compassos 239-241), o violão no extrato principal, apresenta uma frase descendente de difícil execução dada à mobilidade de seu próprio acompanhamento. Podemos ver aqui um problema de equilíbrio entre solista e orquestra, já que o naipe de cordas acompanha o solista no mesmo registro, dobrando a linha principal do violão. Tal procedimento pode parecer viável e comum, já que há apenas o dobramento da voz principal. O problema é que – com violão, como instrumento transpositor que soa uma oitava a baixo – o dobramento somado à dificuldade na execução do solista e o restante das notas longas executadas pelas cordas encobrem o que poderíamos considerar como instrumento principal.

The image shows a musical score for measures 239-241 of Villa-Lobos's Concerto for Guitar and Small Orchestra. The score is written for six staves: Guitar, Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The guitar part is the most complex, featuring a descending melodic line with many accidentals and slurs. The string parts provide a harmonic accompaniment with long notes.

Figura 31 – Concerto Villa-Lobos. Problema de equilíbrio na escrita (c. 239-241).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 25.

Todavia, mesmo com informações gerais a respeito da instrumentação, sobre amplificação, dificilmente alcançaremos uma fórmula para as possibilidades da

criação musical. Tudo pode ser resumido em matéria prima para o emprego da criatividade e inventividade do compositor.

Ao ser perguntado sobre quais combinações de instrumentos seriam mais exitosas ao acompanhar o violão, Nestor Cavalcanti (2018) argumenta que

qualquer instrumento pode fazer qualquer tipo de combinação [...], aí é uma questão de conhecer os instrumentos, do discurso, do que se vai escrever [...], você pode botar qualquer instrumento para acompanhar (NESTOR DE HOLLANDA CAVALCANTI, 2018, questionário respondido).

No entanto, para o compositor Roberto Victorio⁹ (2018) “*o que mais pesa para a materialização de um concerto para violão e orquestra é o despreparo dos regentes! Principalmente em se tratando de música nova, não estreada*” (ROBERTO VICTORIO, 2018, questionário respondido).

O compositor pontua a sua preocupação com a preparação de músicos de orquestras para a codificação e uma leitura precisa da escrita contemporânea. Essa falta de contato com novas possibilidades timbrísticas possíveis oferecidas pela orquestra e também pelo solista – como possibilidades rítmico-percussivos em instrumentos harmônicos e melódicos – subtraem o sentido do discurso musical da obra.

Tendo em vista as escolhas de instrumentação e a necessidade de amplificação ou não, o que vai determinar o protagonismo do violão em uma trama que dialoga com a orquestra é a forma de como o compositor apresentará suas ideias. Segundo Roussin “*com relação às combinações instrumentais, acho que a facilidade ou viabilidade são questões que pertencem à habilidade do compositor*” (CHARLES ROUSSIN, 2018, questionário respondido). Há de se convir que uma mente criativa pode trazer à tona obras significantes a partir de qualquer combinação de instrumentos.

⁹ Roberto Victorio é compositor e regente. Contribuiu com a pesquisa através de um questionário direcionado a obter informações sobre o diálogo entre violão e orquestra.

A partir das informações obtidas através da pesquisa aprofundada do nosso tema, partimos agora para a análise do *Concerto para violão* de Heitor Villa-Lobos com o olhar direcionado a identificar as estratégias que o compositor utilizou para o violão protagonizar um concerto para instrumento solista. No decorrer da análise mostraremos possíveis procedimentos comuns entre os concertos citados para comparação e também, possíveis problemas encontrados no *Concerto* de Villa-Lobos.

CAPÍTULO IV

4 – ANÁLISE DO CONCERTO PARA VIOLÃO E PEQUENA ORQUESTRA DE VILLA-LOBOS.

Os concertos para violão e orquestra construíram uma manifestação tardia de um processo de legitimação similar ao que já havia ocorrido com outros instrumentos. Mas devido às características do instrumento essas obras trouxeram uma série de problemáticas e desafios para os compositores e que precisavam ser, de alguma maneira, superados.

Diante disso, discorreremos neste capítulo sobre os aspectos da relação entre escrita e performance no *Concerto para violão e pequena orquestra* de Heitor Villa-Lobos através de análise estética, técnico-idiomática e textural, com a finalidade de apresentar as características do diálogo entre o violão e a orquestra.

O violão é um instrumento que, naturalmente, não pode competir – em volume sonoro – com instrumentos como o piano, violino, violoncelo entre outros. Temos ainda que a viabilidade da amplificação na época de composição dos concertos não era – e talvez ainda não seja – ideal como ferramenta para sanar esse problema.

A partir disto, os compositores precisariam desenvolver procedimentos estratégicos que favorecessem a eliminação dessa disparidade acústica. Procedimentos estes, que além da preocupação com a diferença do volume sonoro, permitissem maior flexibilidade de expressão por partes dos dois polos instrumentais, solista e orquestra.

Ao mergulharmos na pesquisa, pudemos notar que o violão é inserido no diálogo com a orquestra através de procedimentos comuns entre os concertos citados. Na maioria das vezes é combinado com instrumentos de caráter mais intimista, colocando-se também em alternância de solos com instrumentos do naipe de madeiras. No caso do *Concerto para violão* de Villa-Lobos, talvez o compositor tenha tido a intenção de levar ao ouvinte melodias que remetessem às canções tradicionais da nossa cultura com estas combinações instrumentais acompanhadas pelo violão.

A escrita para o violão é própria e as possibilidades que o instrumento oferece são geralmente conhecidas apenas por violonistas. Assim se torna um verdadeiro desafio garantir uma escrita em que haja o protagonismo do instrumento em meio à massa orquestral.

O trabalho de levantamento de estratégias composicionais que Villa-Lobos utilizou para que o violão – com seu idiomatismo muito particular – pudesse fazer frente a

uma orquestra nos levou a identificar certos procedimentos comuns entre o *Concerto* de Villa-Lobos e outras obras similares: *Concerto de Aranjuez*, de Joaquin Rodrigo, *Concerto nº 1 em Ré maior*, de Mario Castelnuovo-Tedesco e *Concerto Del Sur*, de Manuel Ponce.

As comparações apresentadas visam mostrar procedimentos comuns e podem revelar como Villa-Lobos e os demais compositores atuaram para equilibrar duas fontes sonoras muito díspares, eventualmente apresentando também alguns limites estruturais presentes no *Concerto* de Villa-Lobos.

Villa-Lobos talvez tenha contribuído com as obras mais importantes do repertório violonístico – contribuindo para a ascensão do instrumento – na primeira metade do século XX. Quanto ao *Concerto* propriamente dito, há uma literatura que se sustenta na visão do próprio compositor que considerava a obra uma síntese e o ponto final de sua produção para o violão (MELLO, 2009).

É comum que compositores lancem mão dos materiais oriundos da linguagem idiomática do próprio instrumento solista – como o caso do *Concerto* em questão – para a composição de seus concertos. Assim, considerando toda a versatilidade do violão, suas características e sua linguagem, sua integração com a orquestra pode ser ricamente explorada.

Chama a atenção no processo de composição do “*Concerto para violão*” de Villa-Lobos o uso de uma esfera tonal associada às cordas soltas do instrumento solista. Assim como em suas obras para violão solo, Villa-Lobos utiliza em toda estrutura do *Concerto* formulas que são assentadas em tonalidades e em construções melódicas e harmônicas diretamente ligadas à afinação natural do violão (Mi, Si, Sol, Ré, Lá, Mi). Rodolfo Souza diz a respeito do *Concerto*: “O pentatonismo é autorreferencial porque nasce da própria afinação natural do violão” (SOUZA, 2017, p. 392). A partir daí o violão aparece como uma recapitulação de toda obra para violão solo do compositor, agora antagonizado por uma orquestra.

Ao analisar o *Concerto*, podemos partir da premissa de que o material gerador da obra parte do som intrínseco do instrumento solista, o que nos leva a uma escala pentatônica (Sol, Ré, Lá, Mi, Si). No exemplo abaixo (Figura 32, compassos 1-4) apresentamos a redução da grade orquestral da exposição temática do *Concerto para violão* de Villa-Lobos. O tema inicial em Mi menor é estruturado em cima das notas naturais do violão. Um tema com a nota tônica, sincopado de quatro notas repetidas, seguidas por uma terça menor ascendente, formando um acorde *sfz* com caráter percussivo.

Encontramos no primeiro tema uma variação de dinâmica muito grande, começando *forte*. Podemos ver ainda, no 4º tempo do compasso um *sforzato* que é seguido por um *piano* onde o acorde apresentado pelos instrumentos citados acima é acrescido pelos violinos II, clarinete e trombone. O resultado dessa textura é um acorde cheio e de caráter percussivo, somando ainda mais para a articulação e movimentação. Essa escrita do tema ligada diretamente ao violão o favorece quanto à estrutura do material apresentado em sua entrada mais adiante.



Figura 32 – Redução Concerto Villa-Lobos. Material temático (c. 1-4).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 1.

Podemos chamar atenção para o fato do uso frequente de *notas pedais* e de *ostinati*. Essas ferramentas nem sempre são fáceis de se diferenciar. Suas definições dizem que uma *nota pedal* é aquela sustentada ou aquela repetida em série, acima ou em volta das vozes independentes; já um *ostinato* seria um padrão musical repetido várias vezes sucessivamente enquanto outras partes estão em execução.

O primeiro tema do primeiro movimento é apresentado pelos violinos I, violas, trompa e fagote. É seguido por um *ostinato* formado pelos violoncelos e acrescido

por *notas pedais* executadas pelos contrabaixos. Podemos ver abaixo (Figura 33, compassos 1-4) um exemplo de como o compositor usou essas duas ferramentas.

The image shows a musical score for Viola and Contrabass. The Viola part (Violoncello) has a whole rest in measure 1, then a half note G2 in measure 2, a half note A2 in measure 3, and a half note B2 in measure 4. The Contrabass part has a whole rest in measure 1, then a half note G2 in measure 2, a half note A2 in measure 3, and a half note B2 in measure 4. Both parts are marked 'mf'.

Figura 33 – Ostinato dos Violoncelos e Contrabaixos (c. 1-4).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 1.

Este material é muito usado na escrita da parte solista. A intenção do compositor é de que o violão consiga sobressair ou pelo menos manter um diálogo com a orquestra. Para tanto, Villa-Lobos usa em demasia cordas soltas do instrumento como *notas pedais* e *ostinati*. Isto, somado a uma escrita dentro de uma região proeminente do instrumento, pode favorecer na capacidade e busca de volume sonoro do violão, como veremos mais a frente. Juntando tudo isso, mais uma escrita orquestral estratégica, a intenção do compositor é colocar o violão em destaque e fazer com que ele assuma o papel principal na trama musical.

Uma das características do *concerto para violão* de Villa-Lobos é a riqueza de informações em sua escrita. Outra ferramenta utilizada pelo compositor tanto na parte orquestral quanto na parte solista é repetição simples e clara dos fragmentos melódicos dos temas, geralmente a cargo das madeiras e cordas. Veremos abaixo o tratamento que o compositor dá ao escrever cada naipe em busca de uma conversa com o violão e alguns momentos da obra que deixaram o instrumento principal em desvantagem ao se expressar.

A entrada do violão no compasso 5 busca explorar toda a extensão do violão. Toda essa passagem consegue desafiar a proeminência da linha melódica orquestral com uma súbita mudança da tessitura e movimento rítmico. O resultado, apesar do violão não apresentar o tema inicial, é um extrato subordinado que rivaliza com o tema principal conseguindo desviar para o violão a atenção do ouvinte.

4.1 – ENTRADA DO INSTRUMENTO PROTAGONISTA.

Logo após uma breve apresentação do primeiro tema feita pela orquestra, o violão tem sua entrada no compasso 5 (Figura 34, compassos 4-7), acompanhado pelo oboé e pela clarineta, que se apresentam como plano de fundo, sustentando uma cama sonora na tônica Mi em notas longas com intensidade *piano*. A entrada do violão é caracterizada por sua apresentação em cordas soltas com intensidade *forte*. Essa escrita nos dá a ideia de que Villa-Lobos queria uma entrada triunfal, com muito som por parte do violão.

The image displays a musical score for the beginning of the first movement of Villa-Lobos' Concerto for Guitar and Small Orchestra. The score is arranged in a system of seven staves. The top two staves are for the Oboe and Clarinet in B \flat , both playing sustained notes in D major with dynamics *mf* and *sfz p*. The third staff is for the Guitar, which enters in the fifth measure with a *f* dynamic and a triplet of eighth notes. The bottom five staves are for the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass, all playing sustained notes in D major with dynamics *mf*.

Figura 34 – Concerto Villa-Lobos. Entrada do Violão 1^o Mov. (c.4-7).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 1-2.

A entrada do violão é bem sucedida graças às estratégias presentes na escrita de Villa-Lobos, que conseguem dar ao solista a possibilidade de ser ouvido. Podemos destacar entre elas, o uso de toda a extensão do instrumento, saltando de sua última corda, mais grave (Mi1), indo até a região aguda do instrumento, a 19^a casa da primeira corda (Si4). O violonista executa essa passagem inicial do *Concerto*

passando de uma região proeminente do instrumento até o extremo agudo, se distanciando de forma considerável do acompanhamento da orquestra.

A partir da comparação com os outros concertos, conseguimos ver que Villa-Lobos, assim como os demais compositores, teve a preocupação de colocar o violão em evidência em suas entradas. E isso acontece com uma fórmula assertiva apresentada também nos demais movimentos dos concertos citados aqui. Para que o solista se destaque, os compositores buscaram utilizar procedimentos preparando a entrada com uma base sonora em notas longas em intensidade *piano* e *pianíssimo* nos instrumentos do naipe de madeira, salvo no *Concierto de Aranjuez*, em que o violão é acompanhado pelos contrabaixos, mais ainda sim, com notas longas e *pianíssimas*.

Joaquin Rodrigo escreve a entrada do violão no primeiro movimento de seu concerto (Figura 35, compassos 1-4) com uma série de *rasgueados* em pianíssimo com um *crescendo* que se estende por dezoito compassos. O violão é acompanhado por notas longas executadas pelos contrabaixos em intensidade *pianíssimo* até a entrada da orquestra no compasso dezenove. Nota-se que neste concerto o violão faz abertura dos três movimentos, enquanto que os demais apresentam uma introdução antes da entrada solista.

Figura 35 – Concierto de Aranjuez. Entrada do violão. (c. 1-4).

Fonte: RODRIGO, Joaquin. Concierto de Aranjuez for Guitar and Orchestra, p. 1-2.

Já no *Concerto nº 1 em Ré maior*, o compositor Mario Castelnuovo-Tedesco, assim como Villa-Lobos, escreve uma introdução, mais longa, onde apresenta o tema inicial com a orquestra. A entrada do violão acontece na anacruse do compasso 27 (Figura 36, compassos 27-30), onde a orquestra abre espaço para o protagonismo do instrumento solista. Os sopros: clarineta, fagote e a trompa passam a tocar notas

longas em intensidade *piano* e o naipe de cordas, sem o contrabaixo, passa a tocar em *pizzicato*, também *piano*. A presença do naipe de cordas aqui não atrapalha a execução violonística, já que o ataque em *pizzicato* não encobre o solista, apenas dá um colorido às notas mais incisivas da frase musical. Podemos destacar a falta dos contrabaixos nesse trecho. Quando as cordas são encarregadas de uma harmonia suave [...] ganha-se certa claridade usando apenas os cellos como baixo (BERLIOZ e STRAUSS, 1991, p. 80). Isso reforça a intenção do compositor em não prejudicar o protagonismo do solista, acompanhando-o de forma mais leve e clara. Esse procedimento dá ao violão a possibilidade de uma entrada *forte*, fazendo-se ouvir claramente.

The image shows a musical score for the first movement of the Concerto nº 1 in D major, measures 27-30. The score is arranged in a system with nine staves. From top to bottom, the instruments are: Clarinet in A, Bassoon, Horn in F, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The guitar part begins with a forte (f) dynamic. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) are marked with pizzicato (pizz.) and piano (p) dynamics. The woodwinds (Clarinet in A, Bassoon, Horn in F) are marked with piano sfz (p sfz) dynamics.

Figura 36 – Concerto nº 1 em Ré maior. Entrada do violão. (c.27-30).

Fonte: CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. Concerto per Chitarra e Orchestra (in Ré), p. 2-3.

Ponce em seu *Concierto Del Sur*, apresenta o 1º tema com a orquestra em uma pequena introdução de cinco compassos. A entrada do violão no compasso 6 é garantida pelo uso de *rasgueados* em acordes de seis notas com intensidade *forte* (Figura 37, compassos 6-11). Ponce segue o mesmo procedimento de Castelnuovo-Tedesco quando na entrada do instrumento solista o naipe de cordas passa a tocar em *pizzicato* e, ainda, segue os caminhos de Rodrigo quando explora uma das

maiores possibilidades sonoras do instrumento, utilizando acordes de seis notas *rasgueados*. O rasgueio, “técnica mais comumente usada no flamenco espanhol” (CAMARA, 1999, p. 118), na qual o violonista aciona os cinco dedos da mão direita contra as cordas (salvo em algumas variantes) é capaz de atingir uma intensidade mais forte.

O violão aqui faz uma entrada ainda como instrumento acompanhador, seguindo a flauta e o oboé na apresentação do tema, mas ainda sim com uma postura de protagonista, pela forma de ataque aos acordes em uma dinâmica que cresce até sua apresentação do tema no compasso 12.

The image shows a musical score for the beginning of the guitar part in 'Concierto Del Sur'. The score is written for a 3/4 time signature and includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in B♭, Bassoon, Timpani, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The guitar part is the central focus, showing a series of chords with dynamic markings ranging from *pp* to *ff*. The guitar part starts with a *pizz.* (pizzicato) marking and a *p* dynamic, then gradually increases in intensity, reaching *ff* by measure 11. The other instruments provide accompaniment, with the Flute and Oboe playing a melodic line, the Clarinet in B♭ and Bassoon playing a rhythmic pattern, and the Timpani playing a steady beat. The Violins, Viola, and Cello/Double Bass provide a harmonic foundation with a rhythmic pattern.

Figura 37 – *Concierto Del Sur*. Entrada do violão (c. 6-11).
Fonte: PONCE, Manuel María. *Concierto Del Sur*, p. 4-5.

Podemos ver que os concertos mostram uma mesma preocupação ao apresentar o instrumento solista no decorrer da obra, com uma fórmula eficaz e que aparece no início dos demais movimentos. Vimos que apesar de usar um procedimento comum

nos demais concertos apresentados, Villa-Lobos coloca o violão em destaque em sua entrada de forma diferente, com um acompanhamento mais pesado proporcionado pelos violoncelos e contrabaixos. Podemos destacar também que ao contrário do *Concierto de Aranjuez*, que também usa os contrabaixos como base harmônica na entrada do solista, Villa-Lobos dá mais movimentação rítmica aos instrumentos de acompanhamento através de um *ostinato* e *notas pedais* e não os coloca tocando junto com o solista, há aqui um diálogo com pergunta e resposta sobre um plano de fundo sustentado pelas madeiras. Outro ponto positivo que podemos destacar no processo para que o violão se sobressaia seja a distância da tessitura entre solista e o acompanhamento.

4.2 – NAIPE DE CORDAS.

O uso do naipe de cordas no *Concerto para violão* de Villa-Lobos revela uma grande gama de cores, efeitos, texturas e dinâmica. Funciona, além de sua função melódica, como um plano de fundo harmônico e até mesmo com caráter percussivo. São usadas algumas técnicas como *pizzicato*, *harmônicos*, *sordina* e *divisi*. “A seção de cordas tem sido o principal elemento lírico-harmônico na orquestra por uma boa parte dos últimos 250 anos” (ADLER, 2006, p. 111).

Por suas características sonora, homogênea, sua capacidade e potencial de possibilidades técnicas, instrumental e dinâmico, o naipe de cordas é usado para acompanhar com muita propriedade o violão, onde é capaz de estender-se desde sons quase inaudíveis até uma explosão sonora em um *tutti*.

Villa-Lobos utiliza o naipe de cordas no acompanhamento do violão de maneiras diferentes. A seguir, (Figura 38, compassos 39-43), temos um exemplo da escrita do compositor que apresenta um acompanhamento proporcionando sensações de mobilidade com notas curtas, ágeis, contrapondo-se à melodia do solista, buscando com ele uma unidade rítmica.

The musical score for Figure 38 consists of six staves. The top staff is for Guitar, featuring a melodic line with several triplet markings. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Violin I and II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts play a similar rhythmic pattern, with the Contrabass providing a steady bass line. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) throughout the passage.

Figura 38 – Concerto Villa-Lobos. Naípe de cordas e violão. (c. 39-43).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 6.

Abaixo podemos ver outra concepção do acompanhamento do naípe de cordas. O violão executa aqui uma cadência com a melodia nos baixos. Villa-Lobos usa mais uma vez a estratégia de distanciamento das tessituras. Enquanto o violão toca em sua região grave, as cordas são tocadas em intensidade *pianíssimo*, com os violinos II e violas tocando harmônicos e os violoncelos em *Divisi*, suprindo assim a participação dos contrabaixos. É bem clara aqui a intenção do compositor quanto as cordas produzirem uma harmonia suave e estática, deixando o solista à vontade em seu discurso quase *recitativo*. Essa passagem (Figura 39, compassos 68-71), com a orquestração em harmônicos, na imagem dada por um dos grandes intérpretes de sua obra, sugeriria o barulho de um trem chegando à estação (ZANON, 2001, p. 20). Na sua infância Villa-Lobos viveu no interior de Minas Gerais e parece que tinha fascínio por trens.

The musical score for Figure 39 consists of four staves. The top staff is for Guitar, featuring a melodic line with several triplet markings. The string section includes Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola and Violoncello parts play a similar rhythmic pattern, with the Violoncello providing a steady bass line. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) throughout the passage. The score also includes markings for harmonics (*harm.*) and a *Divisi* marking for the Violoncello.

Figura 39 – Concerto Villa-Lobos. 1º Mov. (c. 68-71).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 8.

No compasso 84 o violão apresenta o segundo tema do primeiro movimento. Aqui temos o primeiro grande problema no tratamento harmônico do naipe de cordas. O violão apresenta o tema em uma região proeminente do instrumento, mas as cordas fazem seu acompanhamento na mesma tessitura do solista. O tema apresentado pelo solista em Lá menor é encoberto pela orquestra que toca as mesmas notas no acompanhamento. Fábio Zanon comenta sobre esse problema.

A orquestra inteira abafa o violão, e na seção toda, o violão está operando no registro médio e as cordas estão tocando Dó, Si, Lá, que são as da terceira corda do violão, estão juntas ali, então quer dizer, o Villa-Lobos faz isso toda hora, e não só nas músicas de violão, [...] (ZANON, 2009, s/p *apud* CHRISTÓFARO, 2010, p. 100).

Como afirma o violonista brasileiro sobre esse problema, a seção inteira é comprometida pela escrita do acompanhamento em um mesmo registro que o solista. Isto se agrava no trecho abaixo (Figura 40, compassos 93-97), onde as cordas produzem um bloco sonoro em tercinas que se estende até o compasso 100.

The image shows a musical score for measures 93-97 of the first movement of Villa-Lobos' Concerto for Guitar and Small Orchestra. The score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are: Bassoon, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Bassoon part is marked *pp* and plays a simple melodic line. The Guitar part is the main melodic focus, featuring a series of triplets. The Violin I and II parts are marked *pp* and play a rhythmic accompaniment of triplets. The Viola part is marked *Sourd.* and plays a similar accompaniment. The Violoncello and Contrabass parts are marked *pizz.* and play a rhythmic accompaniment of triplets. The overall texture is dense due to the overlapping triplets in the string section.

Figura 40 – Concerto Villa-Lobos. Segundo tema. 1º Mov. (c. 93-97).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 11.

Alguns intérpretes solucionam esse problema executando este tema solo, deixando a retomada orquestral para a entrada dos sopros no compasso 102 e a retomada das cordas para o fechamento da seção no compasso 106.

No compasso 102 podemos ver a necessidade de uma grande experiência por parte dos músicos da orquestra e do regente. Apesar de o *Concerto* ser, como um todo, escrito em um nível bastante expressivo e exigente para orquestra e solista, neste trecho podemos ver problemas de equilíbrio entre os acompanhamentos e de dinâmica dos instrumentos envolvidos. Aqui (Figura 41, compassos 102-105), o compositor dá outro tratamento para o acompanhamento do tema, agora em Mi maior. Villa-Lobos escreve o acompanhamento nos sopros (madeiras e metais). Mesmo com a indicação de intensidade em *pianíssimo* e pequenos solos da clarineta e do oboé, o acompanhamento ainda se destaca encobrindo o solista. Charles Roussin explica que “o desafio maior em uma obra concertante é sempre conseguir uma unidade rítmica e interpretativa com o solista” (CHARLES ROUSSIN, 2018, questionário respondido). Ainda sobre alguns problemas de equilíbrio, ele destaca que “o regente deve procurar criar um ambiente onde o instrumentista se sinta confortável para cantar, além de promover uma adequada organização dos planos sonoros” (*ibidem*).

Figura 41 – Concerto Villa-Lobos. Acompanhamento sopros. (c. 102-105).
 Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 12.

Outro problema a que podemos nos ater nesse trecho em que o acompanhamento muda (compassos 102-105), é o fato de que, além da mudança de textura que antagoniza com o solista, há também uma grande diferença entre o poder sonoro entre os instrumentos que passam a acompanhar o violão. Villa-Lobos escreve todos os instrumentos de sopro na intensidade *pianíssimo*, salvo a clarineta e o oboé que se apresentam em *mezzoforte* ou em *piano* quando apresentam suas partes solo. O compositor escreve uma dinâmica para um grupo inteiro que tem características específicas para cada instrumento. Podemos exemplificar essa questão através da combinação dos dois instrumentos de metal – a trompa e o trombone. Segundo Adler (2006, p. 363) são necessárias duas trompas em uníssono para se equiparar ao poder sonoro de um trombone. Assim, há uma necessidade de um trabalho muito grande para o equilíbrio de uma combinação de instrumentos com poder sonoro muito diferentes, atuando em uma dinâmica uniforme, já que o *pianíssimo* do trombone tem mais volume que o da trompa.

Esse efeito de troca do acompanhamento com dificuldades de equilíbrio traz com o problema dinâmico uma sensação descrita por Eduardo Campolina a respeito da regulação do ouvido. Segundo Campolina “*A alternância dificulta a audição e o problema volta por outra perspectiva*” (EDUARDO CAMPOLINA, 2018, questionário respondido), ao falar sobre o diálogo entre violão e orquestra. O ouvido, acostumado a uma frequência e ao ambiente sonoro produzido por aquela seção musical é interrompido e confrontado drasticamente por um outro volume e equilíbrio sonoro, fazendo necessária uma nova acomodação no processo auditivo. Isso pode causar um incômodo e prejudicar a apreciação da obra.

Há momentos em que as cordas realizam um diálogo de pergunta e resposta com o violão. Podemos ver este procedimento de alternância entre solista e orquestra no trecho abaixo (Figura 42, compassos 17-22) do primeiro movimento. No intuito de nivelar o volume sonoro dos dois polos desiguais, Villa-Lobos teve o cuidado de não adensar a parte orquestral e escreveu uma alternância nos instrumentos que respondem ao violão, passando em sentido ascendente pelas violas, depois os violinos II e em seguida os violinos I.

Figura 42 – Concerto Villa-Lobos. Diálogo violão e cordas (c. 17-22).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 3.

Podemos notar que o compositor se preocupa na condução e direcionamento do diálogo partindo do grave para o agudo em degraus de dois compassos. No compasso 18 temos os contrabaixos com a execução das notas mais graves do trecho e a resposta ao instrumento solista parte das violas; no compasso 20 as notas mais graves estão por conta dos violoncelos e a resposta ao violão é escrita nos violinos II; já no compasso 22 as notas mais graves estão nas violas e a resposta ao violão é apresentada pelos violinos I. Este diálogo de perguntas e respostas culmina em um adensamento na seção de arpejos do violão e uma série de semicolcheias escritas nos violinos I como se fossem arpejos ornamentados no sentido ascendente. Esse trecho (Figura 43, compassos 23-26) caminha até a quebra desse bloco rítmico apresentada pelos mesmos violinos no compasso 26. Apesar de não haver uma indicação de dinâmica definida, o trecho inteiro parece partir do *piano* e caminhar por um *crescendo* a cada pergunta e resposta, culminando em um adensamento maior no compasso 23 até o 25.

Figura 43 – Concerto Villa-Lobos (c. 23-26).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 4.

No segundo movimento do *Concerto para violão* de Villa-Lobos acontece um diálogo maior entre o violão e o naipe de cordas na apresentação de seu segundo tema. Neste trecho as cordas conseguem se destacar em meio ao discurso e ainda fazer seu papel de acompanhamento do instrumento solista. No trecho abaixo (Figura 44, compassos 146-150) as cordas abrem a seção *Andante* com uma introdução ao tema que será apresentado pelo violão.

Figura 44 – Concerto Villa-Lobos. Introdução do Segundo tema, 2º Mov. (c. 146-150).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 17.

Seis compassos depois o violão apresenta o segundo tema do segundo movimento com a melodia apoiada nas cordas mais graves do instrumento. Podemos perceber na escrita do violão ao apresentar o tema que, mesmo quando há o cruzamento da melodia com o acompanhamento feito pelo próprio solista, a linha principal não é prejudicada graças ao timbre característico das cordas mais graves do instrumento e a extensão usada para a execução. Samuel Adler (2006, p. 119) recomenda que a linha melódica principal se estabeleça no melhor registro do instrumento e linhas secundárias nos registros débeis. De fato Villa-Lobos consegue neste trecho (Figura 45, compassos 151-157), fazer com que o violão soe com clareza, mesmo começando o tema em uma região muito grave. O que pode ser notado neste caso é a possibilidade da variação tímbrica das cordas Ré, Lá e Mi do instrumento. Tocadas com o toque apoiado e na região do cavalete do violão, a potencialidade sonora é amplificada e toma um timbre particular que difere das cordas consideradas

proeminentes do instrumento, que são tocadas soltas no acompanhamento do próprio solista.

O acompanhamento do naípe de cordas permanece em uma harmonia quase inerte em *pianíssíssimo*, apenas como um plano de fundo para o apoio do instrumento principal. Esse fundo harmônico é feito por acordes fechados, tanto na parte superior quanto nos graves. Para Kennan (2002), em uma orquestração de acordes é melhor preencher os espaços entre as partes agudas enquanto que nas graves é melhor deixar espaços mais amplos, já Kostka (2006, p. 232) diz que “a disposição espacial convencional de uma sonoridade, com amplos intervalos na base e uma distribuição mais fechada nos registros médios e agudos, é agora tratada como apenas uma das incontáveis possibilidades”. Villa-Lobos constrói um acompanhamento como plano de fundo para o violão com acordes fechados e uma oitava acima do instrumento solista, fazendo com que as dissonâncias se encontrem no registro médio dos acordes. A intenção do compositor era então que as cordas se portassem apenas como um efeito que é preenchido pela parte solista. Para Lisa Peppercorn (1992, p. 20-21 *apud* SILVA; NOGUEIRA, 2007, p. 4) nas obras sinfônicas de Villa-Lobos o aspecto principal é a orquestração [...] e a “harmonia é mero suporte”. Podemos ver no *Concerto para violão* foram utilizados certos procedimentos de seu processo composicional presentes no decorrer de toda a sua obra.

The image shows a musical score for the second theme of the second movement of Villa-Lobos' Concerto for Guitar and Small Orchestra. The score is in 8/8 time and G major. The guitar part is marked 'Andante' and 'mf'. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are marked 'ppp' and play sustained chords.

Figura 45 – Concerto Villa-Lobos. Segundo tema, 2º mov. (c. 151-157).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 17.

Para entendermos melhor como o violão consegue se destacar em meio ao acompanhamento e diálogo com o naipe de cordas podemos ver que no *Concerto de Aranjuez*, Joaquín Rodrigo buscou uma maior clareza no tanger das cordas. Segundo Berlioz e Strauss (1991, p. 80) para uma harmonia mais suave e garantir certa clareza nas cordas, usam-se os violoncelos como baixos, reforçados por *pizzicato* dos contrabaixos. O acompanhamento do tema do segundo movimento apresentado pelo violão (Figura 46, compassos 230-233) é um bom exemplo deste procedimento composicional. Além da clareza na harmonia, a preocupação dinâmica (*pianissíssimo*) e o uso de *Sordina* apresentada pelas cordas, a parte solista está toda escrita em uma região proeminente do instrumento, ou seja, todo o trecho é pensado para o favorecimento e protagonismo violonístico. Aliás, Rodrigo só apresenta o tema no registro grave do violão nas *cadenzas*, onde o instrumento não sofre nenhuma interferência da orquestra.

The image shows a musical score for the second movement of the Concerto de Aranjuez, measures 230-233. The score is for Guitar and strings. The Guitar part is marked 'Cantabile' and 'mf', featuring a melodic line with triplets. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) are marked 'ppp' and 'Sordina', providing a soft, muffled accompaniment. The Contrabass part includes 'pizz.' (pizzicato) markings.

Figura 46 - Concierto de Aranjuez. Tema 2º mov. (c. 230-233).

Fonte: RODRIGO, Joaquín. Concierto de Aranjuez for Guitar and Orchestra, p. 39.

Rodrigo evitou o confronto direto entre o violão e o naipe de cordas em passagens mais densas, a não ser com pequenos trechos em que o solista participa de forma discreta (ex. compassos 55-56), apenas pincelando poucas notas em meio à massa sonora ou trechos em que o violão e as cordas buscam uma unidade rítmica e melódica de caráter percussivo e *forte* como podemos ver abaixo (Figura 47, compassos 79-82).

Figura 47 – Concerto de Aranjuez. Interação rítmica violão e orquestra (c. 79-82).

Fonte: RODRIGO, Joaquin. *Concierto de Aranjuez for Guitar and Orchestra*, p. 10-11.

Podemos ver que quando o naipe de cordas se propõe a acompanhar o violão na apresentação de seu discurso, ele é limitado na maioria das vezes ao toque *pizzicato*, *sordina*, dinâmicas em *pianíssimo* e *pianíssíssimo*, e ainda reduzido a poucos instrumentos.

O tratamento das cordas que mantêm o diálogo e acompanham o discurso violonístico no *Concierto Del Sur*, de Manuel Maria Ponce, é feito de modo mais parecido analisado no *Concerto* de Villa-Lobos. Quando o violão abre o diálogo com as cordas (Figura 48, compassos 12-16), é acompanhado pelas violas, violoncelos e contrabaixos. Ponce escreve um acompanhamento nos registros graves do naipe colocando a melodia apresentada pelo violão em primeiro plano. Isso acontece com bastante êxito, graças à escrita de pouca mobilidade nas cordas presentes, ainda com os contrabaixos em *pizzicato*. Une-se a isto o fato de a dinâmica indicar um *pianíssimo* e também a exclusão dos violinos, que poderiam atrapalhar o protagonismo do violão tocando no mesmo registro de altura.

Figure 48 shows a musical score for the first movement of 'Concierto Del Sur'. The score includes staves for Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Guitar part is marked *ff* and features a complex rhythmic pattern. The Violoncello and Contrabass parts are marked *pp* and *pizz.* (pizzicato). The Violin I and II parts are marked *pp* and *senza sord.* (senza sordina). The Viola part is marked *pp* and *senza sord.* (senza sordina).

Figura 48 – Concierto Del Sur. 1º mov. (c. 12-16).
 Fonte: PONCE, Manuel María. Concierto Del Sur, p. 5-6.

Ponce, em conformidade com Villa-Lobos e ao contrário de Rodrigo, utiliza o registro grave do violão na apresentação melódica acompanhado pelas cordas. Para favorecer o solista, ele escreve nas cordas um acompanhamento quase estático com notas longas que contrastam com a mobilidade da melodia principal, utilizando a *sordina* no trecho ele faz com que o som produzido pelo naípe de cordas da orquestra funcione como um pano de fundo para a apresentação do violão (Figura 49, compassos 265-270).

Figure 49 shows a musical score for the melody in the low register of the guitar. The score includes staves for Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Guitar part is marked *mf* and features a melodic line. The Violoncello and Contrabass parts are marked *pp*. The Violin I and II parts are marked *pp* and *senza sord.* (senza sordina). The Viola part is marked *pp* and *senza sord.* (senza sordina).

Figura 49 – Concierto Del Sur. Melodia nas cordas graves do violão (c. 265-270).
 Fonte: PONCE, Manuel María. Concierto Del Sur, p. 65-66.

O tratamento das cordas no acompanhamento do violão feito por Mario Castelnuovo-Tedesco no *Concerto n.º 1 em Ré maior* é bem respeitoso do protagonismo violonístico. Em alguns momentos em que o solista tem de apresentar algum tema ou é responsável pelo seu desenvolvimento, Castelnuovo-Tedesco limita o poder sonoro das cordas com toques em *pizzicato*. O trecho abaixo (Figura 50, compassos 181-186) é um exemplo deste procedimento. Temos o violão em longa apresentação acompanhado pelas cordas com pequenas interferências dos instrumentos de sopro.

The musical score for Figure 50 shows the following details:

- Flute:** Measures 181-182 are marked *mp*. Measures 183-186 are marked *Scherzando* and *mf*.
- Oboe:** Measures 181-182 are marked *mp*. Measures 183-186 are marked *Scherzando* and *mf*.
- Clarinet in A:** Measures 181-182 are marked *p*. Measures 183-186 are marked *Scherzando*.
- Guitar:** Measures 181-182 are marked *f* and *ostinato*. Measures 183-186 are marked *f*.
- Violin I:** Measures 181-182 are marked *pizz.* and *mp*. Measures 183-186 are marked *pizz.* and *mp*.
- Violin II:** Measures 181-182 are marked *pizz.* and *p*. Measures 183-186 are marked *pizz.* and *mp*.
- Viola:** Measures 181-182 are marked *pizz.* and *p*. Measures 183-186 are marked *pizz.* and *mp*.
- Violoncello:** Measures 181-182 are marked *pizz.* and *p*. Measures 183-186 are marked *pizz.* and *mp*.
- Contrabass:** Measures 181-182 are marked *pizz.* and *p*. Measures 183-186 are marked *pizz.* and *mp*.

Figura 50 – Concerto n.º 1 em Ré maior. Acompanhamento em pizzicato. (c. 181-186).
Fonte: CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. Concerto per Chitarra e Orchestra (in Ré), p. 11.

Podemos ver que, a partir do compasso 183 as cordas fazem apenas o dobramento do material apresentado pelo violão. Este trecho se estende até o compasso 207, onde as cordas voltam ao toque com o *arco*, dobrando as notas da parte solista. Neste trecho (Figura 51, compassos 207-211) o compositor pede um som *dolce*, em intensidade *piano* e exclui os contrabaixos do trecho. As cordas fazem aqui apenas as notas apresentadas pelo violão.

The image shows a musical score for the first movement of the Concerto No. 1 in D major by Mario Castelnuovo-Tedesco. The score is for guitar and orchestra, showing the first five measures of the piece. The guitar part is marked 'mp dolce' and 'arco dolce'. The violin and viola parts are marked 'arco dolce' and 'p', with dynamics increasing to 'piu p' and 'pp'. The cello and double bass parts are marked 'arco dolce' and 'p', with dynamics increasing to 'piu p' and 'pp'. The double bass part is mostly silent in the first five measures.

Figura 51 – Concerto nº 1 em Ré maior. Acompanhamento com arco. (c. 207-211).
 Fonte: CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. Concerto per Chitarra e Orchestra (in Ré), p. 12.

O *Concierto de Aranjuez* pode ser visto como um grande exemplo de eficiência. Joaquín Rodrigo escreveu seu concerto de forma clara e assertiva no que diz respeito às combinações dos instrumentos que acompanham o violão. Isso não quer dizer que haja uma “combinação apropriada” para dialogar com o violão. Seria muito reducionista essa afirmação.

Uma das diferenças que podemos perceber entre o *Concierto de Aranjuez* e o *Concerto para violão* de Villa-Lobos é que, enquanto no *Aranjuez* o violão parte sempre da premissa de protagonista e de papel principal, no *Concerto* de Villa-Lobos, mesmo com valores de um concerto para solista, o violão se funde à escrita orquestral. Daí algumas críticas sobre a escrita e os problemas enfrentados pelo violão ao se fazer ouvir.

O que parece acontecer no *Concerto* de Villa-Lobos é que em vez de um protagonismo absoluto, o violão, com seus temas e sua escrita é parte de um conjunto maior, diferente do conceito de concerto para instrumento solista. Isso pode se dar pelo fato de o *Concerto* ter, em sua concepção inicial, padrões atribuídos a uma obra de câmara, uma *Fantasia*, e não um concerto para instrumento solista.

Essa percepção conduz a escuta de outra forma e faz entender e justificar a participação do violão na obra não sempre como um protagonista contra uma orquestra, antagonista, ao modo de dois polos distintos, mas sim como apenas um polo. Ao tentar enxergar por este prisma podemos ver que críticas construídas a respeito da obra se agarram em justificativas a respeito de trechos em que o violão se funde aos outros instrumentos, enfrentando dificuldades para se destacar em meio à massa sonora, já que seu status de concerto solista, em uma visão estreita do termo, faz com que haja a necessidade do protagonismo do violão.

4.3 – NAIPE DAS MADEIRAS

O naipe das madeiras no *Concerto para violão* de Villa-Lobos é trabalhado ora como acompanhador, ora como solista, antagonizando o instrumento principal e disputando, às vezes com mesmo peso, o interesse do ouvinte. Villa-Lobos escolheu a instrumentação deste *Concerto* convencido de que as madeiras, de característica sonora mais “aveludada” (ALMEIDA, 2006, p. 142), somassem ao timbre intimista do violão. Possivelmente a preferência por estes instrumentos tenha se dado pelo fato de se assemelhar a voz humana, podendo, em momentos, se apresentar com melodias no plano principal acompanhadas pelo solista, como nas modinhas e nas canções. Mario de Andrade comenta em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* a respeito dessa relação:

E essa timbração, anasalada da voz e do instrumento brasileiro é natural, é climática de certo, é fisiológica. Não se trata do efeito tenorista italiano ou da fatalidade prosódica do francês. Talvez também em parte pela frequência da cordeona (também chamada no país de sanfona ou de harmônica), das violas, do oficleide, por um fenômeno perfeitamente aceitável de mimetismo a voz não cultivada do povo se tenha anasalado e adquirido um número de sons harmônicos que a aproxima das madeiras (ANDRADE, 1972, p. 20).

O naipe das madeiras está fortemente presente nas introduções dos movimentos do *Concerto* e é responsável por grande parte dos solos que acontecem, acompanhados ou não pelo violão. Villa-Lobos parece compartilhar das ideias de Mario de Andrade colocando em evidência melodias conduzidas pelas madeiras em

momentos distintos do *Concerto*, ora acompanhados pelo violão, ora rivalizando na disputa pelo ouvinte.

No compasso 292, já no terceiro movimento, inicia-se uma espécie de *Rondó*. O material temático apresentado pelo solista é baseado em uma sequência de acordes descendentes em cadências que se alternam a cordas soltas cujo interesse é uma ambiguidade métrica. Villa-Lobos dá ao violão um material temático totalmente adaptado à sua linguagem de instrumento acompanhador que disputa a atenção do ouvinte com as melodias do fagote e da clarineta.

Podemos ver no trecho abaixo (Figura 52, compassos 292-299) que o compositor procura deixar o violão e o fagote em destaque, resultando assim em uma espécie de canção, acompanhados apenas pelos violoncelos e contrabaixos com uma função de *baixo ostinato*, suprimindo os violinos e violas. Com auxílio da dinâmica indicada no violão e no fagote, podemos dizer que o violão, mesmo com características de acompanhamento, é colocado como protagonista neste trecho. Esta confirmação pode ser garantida pela linha melódica apresentada na parte superior (aguda) dos acordes e a ambiguidade métrica apresentada pelos violoncelos e contrabaixos que dão ênfase à apresentação do violão.

The musical score for measures 292-299 of the Concerto Villa-Lobos, 3rd Movement, is presented in a multi-staff format. The tempo is marked 'Vivo'. The instruments and their parts are as follows:

- Bassoon:** Plays a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes.
- Guitar:** Plays a rhythmic accompaniment of chords, marked *mf*.
- Violin I:** Remains silent, marked *pp*.
- Violin II:** Plays a simple rhythmic pattern, marked *pp*.
- Viola:** Plays a simple rhythmic pattern, marked *pp*.
- Violoncello:** Plays a steady eighth-note bass line, marked *pp*.
- Contrabass:** Plays a steady eighth-note bass line, marked *pp*.

Figura 52 – Concerto Villa-Lobos. 3º Mov. Melodia do fagote acompanhada pelo violão (c. 292-299).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 30.

Podemos ver este mesmo procedimento no *Concerto nº 1 em Ré maior*. Castelnuovo-Tedesco faz alternâncias em solos do violão e do naipe de madeiras explorando as qualidades do violão como instrumento de acompanhamento. Podemos ver abaixo (Figura 53, compassos 365-368) um exemplo de como o violão passa a acompanhar as clarinetas de forma a ser ouvido com clareza. Isso se deve à escrita que o compositor usou – tal como Villa-Lobos –, colocando a tríade na parte superior, aguda, intercalada à nota pedal (Ré) grave. Este procedimento é favorável no ataque da mão direita, podendo assim, fazer com que o violão não perca rendimento durante esse acompanhamento. Outro fator que favorece ambos os *concertos* é o fato da escrita do violão direcionar para o agudo, com as notas superiores da tríade mais agudas que os solos. Isto faz com que haja uma unidade textural, facilitando a execução do acompanhamento feito pelo violão.

Figura 53 – Concerto nº 1 em Ré maior. Solo das clarinetas acompanhadas pelo violão (c. 365-368).
Fonte: CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. Concerto per Chitarra e Orchestra (in Ré), p. 20.

No *Concierto de Aranjuez*, assim como no *Concerto para violão* de Villa-Lobos, o fagote é muito solicitado para o acompanhamento do solista. Podemos ver abaixo (Figura X, compassos 83-86) que Joaquin Rodrigo escreveu um fagote, não só para sustentação de uma base harmônica, mas também – como Villa-Lobos – como instrumento que dialoga com o violão em solos que se rivalizam na atenção do ouvinte no decorrer da obra.

Figura 54 – Concierto de Aranjuez. Acompanhamento do fagote (c. 83-86).
 Fonte: RODRIGO, Joaquin. Concierto de Aranjuez for Guitar and Orchestra, p. 11.

No *Concierto Del Sur*, Ponce nos confirma que esta combinação de instrumento – fagote no acompanhamento do violão – é um procedimento bem usado nos concertos desse gênero. O trecho abaixo (Figura 55, compassos 183-187) é mais um exemplo dessa ideia assertiva.

Figura 55 – Concierto Del Sur. Acompanhamento do fagote (c. 183-187).
 Fonte: PONCE, Manuel María. Concierto Del Sur, p. 44-45.

No trecho abaixo (Figura 56, compassos 310-315) do *Concerto para violão* de Villa-Lobos, o solista se apresenta em duo com o oboé, ambos acompanhados pelas cordas. O compositor dá ao violão uma escrita vigorosa e de alta dificuldade técnica, apresentando partes em sentido descendente, onde divide a atenção com uma melodia do oboé que toma em linhas gerais um sentido oposto ao solista. Temos aqui um problema. Apesar de, o violão estar executando uma sequência de notas rápidas no registro agudo do instrumento, a orquestra é escrita de forma densa e em um registro muito próximo do solista. Então, enquanto a melodia do oboé desponta no desenvolvimento do trecho, o violão corre o risco de ser encoberto ou no melhor das hipóteses, se fazer ouvir apenas pelas notas agudas deixando um significativo acompanhamento da melodia do oboé se perder.

Figura 56 – Concerto Villa-Lobos. Solo de oboé e violão. (c. 310-313).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 31-32.

Podemos ver em outro episódio (Figura 57, compassos 348-352) do *Concerto* que a estrutura apresentada difere da anterior. O violão apresenta uma difícil e vigorosa execução enquanto o oboé se destaca em seu solo. Agora Villa-Lobos dá outro tratamento para o destaque dos dois instrumentos. Em vez das cordas, o violão e o oboé são acompanhados pelo fagote, trompa, trombone e clarineta. Com isso, podemos ter um problema de equilíbrio quando pensamos que o violão e os sopros (madeiras e metais) devem construir uma textura unificada para o acompanhamento do oboé. O violão aqui, se mistura aos sopros, às vezes se fazendo ouvir apenas em lampejos com ataques nas notas mais agudas e se perdendo em meio à massa sonora. Neste trecho o violão não é o principal, ele é um personagem na orquestração acompanhando o oboé.

The image shows a musical score for Villa-Lobos' Concerto, measures 348-352. It consists of six staves: Oboe (Solo), Clarinet in B, Bassoon, Horn in F, Trombone, and Guitar. The Oboe part is marked 'Solo' and 'p'. The Bassoon part is marked 'pp'. The Guitar part is marked 'p' and features a complex, rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

Figura 57 – Concerto Villa-Lobos. Solo de oboé e violão. (c. 348-352).
 Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 36.

Vimos que o *Concerto* de Villa-Lobos apresenta problemas ao colocar o naipe de madeiras e metais para acompanhar o violão. Joaquin Rodrigo apresenta a mesma ideia (Figura 58, compassos 532-536) no final de seu *Concierto de Aranjuez*. Abaixo temos um trecho todo acompanhado pelas madeiras e pelos metais. Parece que diferentemente do que acontece no *Concerto* de Villa-Lobos, esse trecho funciona melhor, com mais presença do solista. Podemos ver que o naipe dos metais usa a *sordina*, talvez no intuito de diminuir a potência sonora dos instrumentos e não só a mudança de timbre.

A *sordina* pode criar um pianíssimo de uma suavidade incrível, no entanto, as *sordinas* não apenas fazem o instrumento soar suave, mas também mudam o caráter ou timbre do som (ADLER, 2006, p. 307).

Consequentemente, todo o naipe das madeiras está em *pianíssimo* na execução de notas em *staccato* (que contrasta com o trecho do violão). O violão aparece executando notas rápidas, repetitivamente, em uma região favorável ao ataque dos dedos na corda específica e de maior poder sonoro do instrumento. Parece ser um trecho muito bem planejado pelo compositor – mesmo com uma massa sonora tão densa – favorecendo o instrumento solista.

Figure 58 shows a musical score for the orchestral accompaniment of the guitar part in 'Concierto de Aranjuez'. The score includes parts for Piccolo, Flute 1, Flute 2, Clarinet in Bb, Horn in F, Trombone, and Guitar. The guitar part is marked *mf* and features a complex rhythmic pattern. The woodwinds are marked *pp* and play melodic lines. The brass parts are marked *sordina* and *pp*.

Figura 58 – Concierto de Aranjuez. Acompanhamento madeiras e metais (c. 532-536).
 Fonte: RODRIGO, Joaquin. Concierto de Aranjuez for Guitar and Orchestra, p. 77-78.

No *Concerto para violão* de Villa-Lobos o naipe de madeiras é responsável por manter um fundo sonoro com notas longas e pela apresentação do fragmento temático que é lembrado no decorrer da obra, construindo um diálogo direto com o instrumento solista, tanto com elementos apresentados na linha principal como solos, quanto na apresentação do tema principal.

Figure 59 shows a musical score for the first movement theme of Villa-Lobos' 'Concerto para violão'. The score includes parts for Clarinet in Bb, Bassoon, and Guitar. The Clarinet and Bassoon parts are marked *p* and *sfz > pp*. The Guitar part is marked *mf* and features a complex rhythmic pattern.

Figura 59 – Concerto Villa-Lobos. Tema do primeiro movimento no naipe de madeiras (c. 65-67).
 Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 8.

Abaixo (Figura 60, compassos 12-15) podemos ver como a clarineta participa ativamente no diálogo com o violão e no desenvolvimento do trecho musical, caminhando até a entrada do restante das madeiras no compasso 16. A partir daí é iniciado um novo diálogo, agora entre violão e cordas.

The image shows a musical score for two instruments: Clarinet in Bb and Guitar. The Clarinet part is in the upper staff, marked 'Solo' and 'p' (piano). It begins with a rest, followed by a melodic line consisting of eighth notes and triplets. The Guitar part is in the lower staff, providing a rhythmic accompaniment with triplets and chords. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Figura 60 – Concerto Villa-Lobos. Diálogo com a clarineta (c. 12-15).
 Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 2-3.

Podemos ver a mesma ideia no *Concerto nº 1 em Ré Maior*, onde Castelnuovo-Tedesco escreve o naipe de madeiras em diálogos solistas e acompanhando o violão com notas longas na função de fundo sonoro para o protagonismo violonístico. Abaixo (Figura 61, compassos 127-134), primeiro movimento, é um exemplo desse procedimento em que o compositor limita o acompanhamento às notas longas e *dolce*, em dinâmica *piano*. Com este procedimento, o compositor deixa o violão em evidência na sua apresentação. Neste trecho que mais parece um diálogo com o violão, flauta e fagote iniciam o acompanhamento com o fragmento temático apresentado anteriormente pelo violão.

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Bassoon, and Guitar. The Flute and Bassoon parts are in the upper staves, marked 'p' (piano). They play long, sustained notes, often with slurs. The Guitar part is in the lower staff, marked 'mf' (mezzo-forte), and provides a harmonic accompaniment with chords and long notes. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4.

Figura 61 – Concerto nº 1 em Ré maior. Acompanhamento da flauta e fagote. (c. 127-134).
 Fonte: CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *Concerto per Chitarra e Orchestra (in Ré)*, p. 8.

No segundo movimento do *Concerto* de Villa-Lobos temos o violão acompanhado pelas madeiras e os metais. Neste trecho (Figura 62, compassos 130-133), o violão apresenta o primeiro tema do movimento, que apesar de ser a linha principal, tem características comuns ao que seria de um instrumento acompanhador. Podemos notar que o acompanhamento dos sopros, que se estende por 12 compassos, se estabelece em um registro grave dos instrumentos e apresentam pouca mobilidade, deixando assim o violão em destaque por sua apresentação mais dinâmica,

podendo destacar a melodia e o próprio acompanhamento. Podemos ver abaixo como o trecho representa bem a ideia de contraste na combinação do instrumento solista, com mais mobilidade e com pouca sustentação sonora e os sopros, que exploram bem essa característica.

The image displays a musical score for the Concerto by Villa-Lobos, specifically measures 130-133. The score is arranged in a multi-staff format. The instruments listed on the left are Flute, Oboe, Clarinet in B, Bassoon, Horn in F, Trombone, and Guitar. The Flute and Oboe parts are mostly silent, indicated by rests. The Clarinet in B, Bassoon, Horn in F, and Trombone parts play simple, sustained notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The Guitar part is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes and chords.

Figura 62 – Concerto Villa-Lobos. Acompanhamento madeiras e metais. (c. 130-133).
Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 15.

Os naipes das madeiras e das cordas se alternam no acompanhamento do instrumento solista. Podemos perceber que Villa-Lobos evita os dois naipes simultaneamente em trechos em que acompanham o violão. Exemplo deste processo de composição pode ser visto no exemplo abaixo (Figura 63, compassos 192-195). É bem claro este tipo de procedimento no decorrer do *Concerto*, onde Villa-Lobos, em alguns momentos apresenta uma alternância na tessitura do acompanhamento, fazendo um jogo de sons subpostos ao extrato principal.

The image displays a page of a musical score for Heitor Villa-Lobos's *Concerto pour guitare et petit orchestre*, page 20. The score is written for a guitar and a small orchestra. The instruments listed on the left are Flute, Oboe, Clarinet in B \flat , Bassoon, Horn in F, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The score shows a complex interplay of instruments, with the guitar playing a rhythmic pattern of eighth notes and triplets. The woodwinds and strings provide harmonic support and texture. Dynamic markings such as *pp* and *p* are used throughout the score. The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments.

Figura 63 – Concerto Villa-Lobos. Alternância naípe das cordas e naípe das madeiras. (c. 192-195).
 Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 20.

Quando há a presença dos dois naipes, cordas e madeiras, o compositor procura limitar o naípe de cordas a instrumentos mais graves, evitando assim os violinos. O trecho abaixo (Figura 64, compassos 324-327) mostra como Villa-Lobos tratou esse acompanhamento, que acontece também em fechamento de seções ou de trechos e preparações para os *tutti*.

The image shows a page of a musical score for Heitor Villa-Lobos's Concerto for Guitar and Small Orchestra. The score is for measures 324-327. The instruments listed are Oboe, Clarinet in B, Bassoon, Horn in F, Trombone, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Oboe part is marked 'Solo' and 'pp'. The Clarinet in B, Bassoon, Horn in F, and Trombone parts are marked 'pp'. The Guitar part is marked 'pp'. The Violoncello part is marked 'pizz' and 'pp'. The Viola and Violoncello parts have 'Div.' markings. The score is in 9/8 time and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Figura 64 – Concerto Villa-Lobos. Naipes das madeiras e das cordas no acompanhamento. (c. 324-327).

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 33.

Quanto à presença dos naipes de madeiras e de cordas, podemos ver abaixo (Figura 65, compassos 191-194) que, ao escrever um diálogo entre o violão e o naife de madeiras, Rodrigo limita o acompanhamento das cordas em *pizzicato*, exceto o violino I, que executa notas agudas e repetidas bem rápidas, seguindo uma linguagem apresentada pelas flautas (escalas rápidas) no decorrer do *Concierto*, que é de uma espécie de efeito sonoro.

The image shows a musical score for the woodwind and string accompaniment of the Concerto de Aranjuez, measures 191-194. The score is written for eight instruments: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Guitar, Violin I, Violin II, Violoncello, and Contrabass. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 6/8. The Piccolo, Flute, and Oboe parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The Clarinet in Bb part is also marked with a piano (*p*) dynamic. The Guitar part is marked with a piano (*p*) dynamic. The Violin I part is marked with a piano (*p*) dynamic, followed by a piano-piano (*pp*) dynamic with a pizzicato (*pizz.*) marking, and then a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Violin II part is marked with a piano (*p*) dynamic, followed by a piano-piano (*pp*) dynamic with a pizzicato (*pizz.*) marking. The Violoncello part is marked with a piano-piano (*pp*) dynamic, followed by a pizzicato (*pizz.*) marking. The Contrabass part is marked with a piano-piano (*pp*) dynamic, followed by a pizzicato (*pizz.*) marking.

Figura 65 - Concierto de Aranjuez. Acompanhamento das madeiras e cordas (c. 191-194).
 Fonte: RODRIGO, Joaquin. Concierto de Aranjuez for Guitar and Orchestra, p. 29.

Para viabilizar o protagonismo violonístico, Ponce – como Villa-Lobos – apresenta o solo do violão e da clarineta, limitando o acompanhamento das cordas aos instrumentos com registros mais graves. Podemos ver abaixo (Figura 66, compassos 515-521) como o compositor deixa o violão, com escrita mais densa, se sobressair em meio à massa orquestral.

The image shows a musical score for 'Concierto Del Sur' by Manuel María Ponce. It features seven staves: Clarinet in Bb, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and guitar play melodic lines, while the strings provide harmonic support with various dynamics and techniques like pizzicato and sordina.

Figura 66 – Concierto Del Sur. Acompanhamento das madeiras e cordas (c. 515-521).
 Fonte: PONCE, Manuel María. Concierto Del Sur, p. 106-107.

Mediante o exposto, encontramos procedimentos semelhantes nos demais concertos no tratamento do naipe de madeiras aos usados por Villa-Lobos. Identificamos certa regularidade entre eles em combinações de instrumentos do naipe das madeiras que acompanham ou dualizam momentos solo com o violão. Não obstante, podemos notar problemas no *Concerto para violão* de Villa-Lobos a respeito de equilíbrio entre os instrumentos do naipe juntamente com problemas no acompanhamento do violão. Isto porque o poder sonoro dos instrumentos combinados ao naipe de madeiras, como os metais, dificulta o solo do violão.

4.4 – NAIFE DOS METAIS

Na formação padrão da orquestra do período clássico, o naipe dos metais foi relegado a papéis de certa forma secundários. As trompas e os trompetes, por exemplo, foram direcionadas para uma função básica de fundo harmônico para passagens orquestrais. Ao falar sobre o trompete, Samuel Adler diz que “os compositores relegaram esse instrumento ao papel de acompanhante, mantendo notas longas de pedais tônicos ou dominantes ou tocando passagens de acordes nas partes de *tutti*” (ADLER, 2006, p. 326).

A respeito dos metais, Adler (1989) destaca dizendo ser uma seção mais homogênea que a seção de madeiras. Ainda destaca que na apresentação desta seção nas orquestras, as trompas tomam o lugar superior na disposição orquestral.

Esta divisão reflete o uso diferente que é feito das trompas com relação aos outros instrumentos de metal; Além de fazer parte da seção de metal, elas foram usadas como adjuntas da seção de madeira, por sua capacidade única de se harmonizar com ela e reforçar seu som (ADLER, 2006, p. 296).

Assim sendo, podemos pensar que Villa-Lobos dominava toda esta concepção de orquestração, mostrada na escolha da instrumentação para seu *Concerto para violão*.

Podemos ver abaixo (Figura 67, compassos 119-122) que o compositor dá à trompa um papel semelhante ao naipe das madeiras – o que nos lembra das referências de Adler – com solos pontuais no decorrer da peça, alguns até rivalizando com o violão a atenção do ouvinte. Villa-Lobos escreve neste momento da peça um ápice instrumental, denso, onde o violão aparece em uma série de arpejos rápidos e ágeis que culminarão em um encerramento abrupto do movimento. Podemos ver que a trompa é bem utilizada em seu solo, haja vista que a apresentação densa, de muitos instrumentos, necessitaria de um instrumento de sonoridade mais penetrante e poderosa.

The image shows a page of a musical score for Heitor Villa-Lobos's Concerto for Guitar and Small Orchestra. The score is for measures 119-122. The instruments listed on the left are Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Clarinet and Horn parts are marked 'Solo'. The Clarinet part starts with a *p* dynamic and features a triplet of eighth notes. The Bassoon part starts with a *pp* dynamic and features a triplet of eighth notes. The Horn part starts with a *sfz* dynamic and features a triplet of eighth notes. The Guitar part has a complex rhythmic pattern with triplets and a quintuplet. The string parts provide a harmonic foundation.

Figura 67 – Concerto de Villa-Lobos. Solo da trompa e clarineta. (c. 119-122).
 Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 14.

Abaixo (Figura 68, compassos 109-111) podemos ver que Villa-Lobos segue as características principais do trombone, apontadas por Samuel Adler (1989), que é o de proporcionar um fundo harmônico e de dobramento de outros instrumentos – “é um duplicador eficaz, com seu timbre *dolce*” (ADLER, 2006, p. 340).

The image displays a musical score for the 'Dobramento trombone' section of Villa-Lobos's Concerto for Guitar and Small Orchestra. The score is arranged in a system with nine staves. From top to bottom, the instruments are: Bassoon, Horn in F, Trombone, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Bassoon and Trombone parts are written in bass clef with a common time signature. The Horn in F, Violin I, Violin II, and Viola parts are in treble clef. The Violoncello and Contrabass parts are in bass clef. The Bassoon and Trombone parts feature a long note with a dynamic marking of *mf*, followed by a sforzando (*sfz*) and a crescendo leading to a piano (*pp*) dynamic. The Guitar part features a long note with a dynamic marking of *f*, followed by a sforzando (*sfz*) and a crescendo leading to a piano (*pp*) dynamic. The Violoncello and Contrabass parts feature a long note with a dynamic marking of *p*, followed by a sforzando (*sfz*) and a crescendo leading to a piano (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 68 – Concerto de Villa-Lobos. Dobramento trombone. (c. 109-111).
 Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 13.

Villa-Lobos escreve as trompas e o trombone associados ao fagote na intenção de formar um fundo harmônico para a execução do solista. Podemos ver que (Figura 69, compassos 251-256), tanto os instrumentos citados quanto o naipe de cordas, aqui, são escritos com uma figuração longa que contrasta com o material escrito para o violão, que é ágil e perfeitamente adaptado ao instrumento. Permitindo assim o maior poder sonoro do instrumento solista.

The image displays a musical score for the Concerto de Villa-Lobos, specifically the accompaniment for the bassoon, horn, and trombone. The score is written in 3/4 time and D major. The instruments listed are Bassoon, Horn in F, Trombone, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The guitar part is highly rhythmic, featuring a complex pattern of chords. The other instruments play sustained notes and simple rhythmic patterns.

Figura 69 – Concerto de Villa-Lobos. Acompanhamento do fagote, trompa e trombone (c. 251-256).
 Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor. *Concerto pour guitare et petit orchestre*, p. 27.

O *Concerto nº. 1 em Ré maior* traz apenas uma trompa em sua instrumentação, que é usada de acordo com a teoria de Adler (2006). Podemos abaixo (Figura 70, compassos 162-166) um trecho que apresenta um diálogo entre o solista e os instrumentos de sopro. Aqui, as madeiras são apoiadas pela trompa que executa uma nota longa, como pano de fundo para flauta, o oboé e clarinetas.

The image displays a musical score for a concertino in D major, measures 161-167. The score is arranged in a system with eight staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Treble clef, 2/4 time, starting with a *p* dynamic. The melody consists of eighth notes with slurs.
- Oboe:** Treble clef, 2/4 time, starting with a *p* dynamic. The melody consists of eighth notes with slurs.
- Clarinet in A:** Bass clef, 2/4 time, starting with a *p* dynamic. The melody consists of eighth notes with slurs.
- Horn in F:** Treble clef, 2/4 time, starting with a *p* dynamic. The melody consists of long notes with slurs.
- Guitar:** Treble clef, 2/4 time, starting with a *p* dynamic. The melody consists of eighth notes with slurs.
- Violin I:** Treble clef, 2/4 time, starting with a *pp* dynamic. The melody consists of eighth notes with slurs.
- Violin II:** Treble clef, 2/4 time, starting with a *pp* dynamic. The melody consists of eighth notes with slurs.
- Viola:** Alto clef, 2/4 time, starting with a *p* dynamic. The melody consists of eighth notes with slurs.
- Violoncello:** Bass clef, 2/4 time, starting with a *p* dynamic. The melody consists of eighth notes with slurs.

The score includes various dynamics such as *p*, *pp*, and *f*, and articulations like *pizz.* (pizzicato) for the strings. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4.

Figura 70 – Concerto em Ré maior. Trompas e madeiras (c. 161-167).

Fonte: CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. Concerto per Chitarra e Orchestra (in Ré), p. 10.

O *Concierto Del Sur* não traz um naipe de metais em sua formação. Já no *Concierto de Aranjuez*, J. Rodrigo utiliza além das trompas, que seguem o mesmo tratamento apresentado no *Concerto para violão* de Villa-Lobos, utiliza dois trompetes.

O tratamento dos trompetes no *Concierto de Aranjuez* é de instrumento acompanhador. Ora com notas longas em trechos em que o violão aparece com ataques fortes, ora com notas rápidas, com intuito apenas de produzir um efeito sonoro. Sua participação mais efetiva é nos *tutti*, onde a orquestra tem mais liberdade para soar. No trecho abaixo (Figura 71, compassos 180-183) podemos ver um exemplo da participação do trompete no acompanhamento orquestral.

The image displays a page of a musical score for the Concerto de Aranjuez. It features ten staves, each labeled with an instrument: Piccolo, Flute, Bassoon, Horn in F, Trumpet in C, Guitar, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 6/8. The Piccolo and Flute parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The Bassoon part is marked with *ppp* and *pp*. The Horn in F part is marked with *ppp*. The Trumpet in C part is marked with *pp*. The Guitar part includes markings for *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco). The Violin I and Violin II parts also include *pizz* and *arco* markings. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts are marked with *pizz*.

Figura 71 – Concerto de Aranjuez. Exemplo da participação do trompete no acompanhamento (c. 180-183).

Fonte: RODRIGO, Joaquin. Concerto de Aranjuez for Guitar and Orchestra, p. 26-27.

Podemos dizer que as variações de instrumentos no naipe de metais dos concertos estudados não tomam um tratamento muito diferente por parte de seus compositores. Os instrumentos de metais – pelas próprias características – passam a fazer parte do acompanhamento e recebem tratamento parecido com o naipe das madeiras.

Do que fica exposto, a respeito das obras examinadas, e mais propriamente dito, no *Concerto* de Heitor Villa-Lobos, foi as estratégias comumente utilizadas pelos compositores para fazer com que o violão possa fazer frente à orquestra.

Encontramos combinações entre instrumentos presentes nos quatro concertos que refletem procedimentos favoráveis para a construção do diálogo entre os dois polos sonoros.

Temos a consciência de que não há formulas definitivas para a criação de uma obra desse gênero. Contudo, ao nos debruçarmos ao objeto de estudo nos deparamos tanto com procedimentos composicionais bem sucedidos – como a combinação do fagote com o instrumento solista – quanto com problemas de equilíbrio sonoro apresentados na obra de Villa-Lobos. Nos concentramos em trechos que pudessem trazer à luz do conhecimento informações capaz de ajudar estudantes e intérpretes para uma melhor execução da obra no que diz respeito ao entendimento estrutural do diálogo entre o violão e orquestra.

CONCLUSÃO

O violão é um instrumento muito usado na música de câmara, em formações das mais variadas e existe um número significativo de concertos, principalmente do século XX, em que é inserido. Suas particularidades sonoras e técnicas exigem do compositor um alto grau de conhecimento do instrumento para que consiga delinear discursos musicais de maneira equilibrada entre o violão e os demais instrumentos.

Propusemos neste trabalho mostrar estratégias composicionais que Villa-Lobos utilizou para que o violão – com seu idiomatismo particular – pudesse fazer frente a uma orquestra, e, assim, pudemos trazer à luz informações sobre procedimentos composicionais que favoreceram o protagonismo do instrumento.

Através de um levantamento bibliográfico feito para o nosso embasamento teórico, nos aprofundamos na escrita violonística de Villa-Lobos. Buscamos levantar informações que nos confirmassem a teoria do *Concerto para violão* como resumo da obra para violão do compositor brasileiro, conseguindo fazer uma comparação intertextual de seu material composicional revelado para o violão.

A partir daí nos propusemos a contextualizar o caminho de legitimação do violão até sua posição de protagonismo em concertos com orquestra. Esta parte da pesquisa nos revelou a trajetória do violão no cenário musical erudito, principalmente no século XX.

Com essas informações em mãos, partimos para a análise das estratégias e procedimentos composicionais que Villa-Lobos utilizou para favorecer o violão como solista em uma trama orquestral. Esses procedimentos, comparados com de outras três obras: *Concierto de Aranjuez*, de Joaquin Rodrigo, *Concerto nº 1 em Ré maior*, de Mario Castelnuovo-Tedesco e *Concierto Del Sur*, de Manuel Maria Ponce, nos possibilitaram mostrar caminhos comuns usados por Villa-Lobos e os demais compositores na intenção de equilibrar o diálogo do violão e a orquestra. Assim, pudemos identificar também os limites presentes no *Concerto* de Villa-Lobos e

evidenciamos momentos em que o solista, em vez de protagonista, atua muito mais como um elemento da textura orquestral.

Os exemplos escolhidos para essa análise nos mostraram que o *Concerto* de Villa-Lobos, diferente do *Concierto de Aranjuez*, pode ser visto, em alguns momentos, mais como uma obra camerística, onde o violão é parte do todo, se fundindo às texturas apresentadas pelo compositor, não tendo, porém, totalmente comprometida sua participação como instrumento principal. Vimos também que Villa-Lobos apresenta em seu concerto procedimentos comuns aos de Ponce e Castelnuovo-Tedesco, como, por exemplo, temas no registro grave do solista acompanhados pela orquestra. De modo quase unânime – salvo poucas diferenças – deu-se a escolha da qualidade timbrística de instrumentos para acompanhar o violão.

O resultado desta investigação é o conhecimento de uma série de procedimentos favoráveis e não favoráveis, no caso de Villa-Lobos, que podem auxiliar na decisão por técnicas interpretativas específicas.

Finalizando, pensamos que as informações relativas ao *Concerto* de Villa-Lobos e os demais concertos divulgados possam ser de utilidade para violonistas interpretes da obra do compositor brasileiro e das demais obras analisadas na pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Renato da Silva. **Do intimismo à Grandiloquência** (Trajetória e estética do concerto para violão e orquestra: das raízes até a primeira metade do século XX em torno de Segovia e Heitor Villa Lobos). 2006, 168f. Dissertação (Mestrado em Artes)– Departamento de Música da Escola de comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27140/tde-14082009-171602/pt-br.php>. Acesso em: 18 ago. 2018.
- AMORIM, Humberto. **Heitor Villa-Lobos e o Violão**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª Ed. São Paulo: Vila Rica, 1972. Comentário e hipertextos: Cláudia Neiva de Matos (UFF). Disponível em: www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. **Revista Per Musi**. Belo Horizonte, v. 8, p.125-136, 2003.
- BERLIOZ, Hector; STRAUSS, Richard. **Treatise on Instrumentation**. Translated by Theodore Front. New York: Dover Publications Inc., 1991.
- CAMARA, Fabio Adour da. **Sobre a Composição para Violão**. 1999, 268f. Dissertação (Mestrado em música)– Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- CAMPOS, José Henrique Rosa de. **Variazioni attraverso i secoli, op. 71 de Mário Castelnuovo-Tedesco**: um estudo sobre a história da forma Tema e Variações no repertório violonístico. 2008, 108f. Dissertação (Mestrado em Música)– Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/93751>. Acesso em 10 set. 2017.
- CARDOSO, João Henrique Correa. **A técnica violonística**: Um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão. 2015. 157 f. Dissertação (Mestrado em Musica)– Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/4769>. Acesso em: 05 jan. 2018.
- CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. **Concerto per Chitarra e Orchestra** (in Ré). London: Schott & Co. Ltd., 1954. 1 partitura. Violão e orquestra.
- CHRISTÓFARO, Daniel Córdova. **O diálogo entre solista e orquestra no concerto Métis de Roland Dyens**. 2010, 105f. (Mestrado em Música)– Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-8ANPMB>. Acesso em: 20 nov. 2015.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUDEQUE, Norton Eloy. **História do Violão**. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 1994, p.29-36.

FRAGA, Orlando. Os 12 Estudos para violão de Villa-Lobos: como os manuscritos podem interferir na interpretação. I SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ (EMBAP), 2007, Curitiba. **Anais...** Curitiba, 2007.

SILVA, José Ivo da; NOGUEIRA, Marcos Pupo. Música para Orquestra de Sopros de Heitor Villa-Lobos: uma abordagem analítica e contextual de seu último período produtivo. In: XVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), XVII, 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2007. Disponível em: https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/teoria_e_analise/teorana_JISilva_MPNogueira.pdf. Acesso em: 11 nov. 2018.

GINASTERA, Alberto. Homenagem a Villa-Lobos. In: **Presença de Villa-Lobos**. v. 3, Rio de Janeiro: MEC, Museu Villa-Lobos, 1969.

GLOEDEN, Edelson. **O Ressurgimento do Violão no Século XX**: Miguel Llobet, Emílio Pujol e Andrés Segovia. 1996, 184f. Dissertação (Mestrado em música)– Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos**: o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

HERRMANN, Frederico Tavares. **O desenvolvimento do repertório guitarrístico no período entreguerras**. DeCA. Universidade de Aveiro. Portugal. Disponível em: https://www.academia.edu/10961282/O_desenvolvimento_do_repert%C3%B3rio_guitarr%C3%ADstico_no_per%C3%ADodo_entreguerras. Acesso em: jun. 2019.

KENNAN, Kent Wheeler. **The technique of orchestration**. Prentice Hall, 2002.

KOŁODZIEJSKI, Allan. **O Fenômeno da Intertextualidade e Influência em Heitor Villa-Lobos**: Estudo analítico sobre o Sexteto Místico e obras dos anos iniciais. 2014, 144f. Dissertação (Mestrado em música)– Departamento de Artes e Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/41186>. Acesso em: 04 abr. 2018

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

LIMA, Luciano Chagas. Radamés Gnattali: Os quatro concertos para violão solo e orquestra. In: II SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ (EMBAP), 2008, Paraná. **Anais...** Curitiba, 2008. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/palestras/3-luciano_lima.pdf. Acesso em: 24 abr. 2019.

LIMA, Lurian José Reis da Silva. **Suíte Popular Brasileira trajetória de Villa Lobos**: “Arte”, “Povo,” e uma suíte “à brasileira”. 2017, 211f. Dissertação (Mestrado em Música)– Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/47278>. Acesso em: 24 abr. 2019.

MARIZ, Vasco. **Heitor VillaLobos**: compositor brasileiro. 11ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MEIRINHOS, Eduardo. **Fontes Manuscritas e Impressa dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos**. 1997, 218f. Dissertação (Mestrado em Musicologia)– Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. Disponível em: http://www.eduardomeirinhos.mus.br/Tese_Eduardo_Meirinhos_Tomo_1.pdf. Acesso em: 12 dez. 2018.

MEIRINHOS, Eduardo. **Primary Sources and Editions of Suite Popular Brasileira, Choros No. 1, and Five Preludes, by Heitor Villa-Lobos: A Comparative Survey of Differences**. 2002, 110f. Thesis (Doctoral of Music)– School of Music, Florida State University, Florida, 2002. Disponível em: <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A180693>. Acesso em: 14 dez. 2018.

MELLO, Felipe Marques de. **Preparação para performance de música de câmara com violão**: o uso do corpo no repertório com técnicas estendidas. 2015. 92 f. Dissertação (Mestrado em música) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015.

MELLO, Ricardo Camponogara. **Concerto para violão e pequena orquestra de H.Villa-Lobos**: um estudo comparativo entre edições e manuscritos. 2009, 159f. Dissertação (Mestrado em Música)– Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9152>. Acesso em: 15 ago. 2018.

NAVEDA, Luiz Alberto Bavaresco de. **O timbre e o volume sonoro do violão**: uma abordagem acústica e psicoacústica. 2002, 189f. Dissertação (Mestrado em Música)– Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

OLIVEIRA, Natanael Fonseca de. **Técnica aplicada ao Concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos**. 2017, 105f. Dissertação (Mestrado em Música)– Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/18590?mode=full>. Acesso em: 05 mai. 2019.

PACHECO, Fernando ANTÔNIO. **Heitor Villa-Lobos: o processo de criação dos 5 prelúdios (para violão solo - Rio, 1940)**. 2001. 119f. Dissertação (Mestrado em Comunicação)– Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda **Intertextualidades: teoria e prática**. 4ª ed. Belo Horizonte: Ed. Lê., 1998.

PAZ, Ermelinda A. **Villa-Lobos e a Música Popular Brasileira: Uma visão sem preconceito**. Rio de Janeiro: Eletrobrás, 2004.

PEDRASSOLI JR., Paulo. **Tácito e Explícito em Villa-Lobos: Notação Musical e Performance das para Violão Solo**. 2017, 234f. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal, 2017. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/17883>. Acesso em: 25. Fev. 2019.

PEPPERCORN, Lisa Margaret. **Villa-Lobos Collected Studies By L. M. Peppercorn**. England: Scholar Press, 1992.

PEREIRA, Marco. **Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão**. Brasília: Musimed, 1984.

PONCE, Manuel María. **Concierto Del Sur**. New York: Peer International Corporation. 1970. 1 partitura. Violão e orquestra.

RODRIGO, Joaquin. **Concierto de Aranjuez: for Guitar and Orchestra**. London: Ernst Eulenburg Ltd., 1984. 1 partitura. Violão e orquestra.

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos composicionais**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009.

SANTOS, Marco Antonio Carvalho. **Heitor Villa-Lobos**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4718.pdf>. Acesso em: 05 mar. 2018.

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

SANTOS, Turíbio. Villa-Lobos e o Violão. **Revista do Brasil**, v. 4, n.1, 1988.

SCARDUELLI, Fabio; FIORINI, Carlos Fernando. A obra para violão solo de Almeida Prado: um panorama histórico, estético e idiomático. I SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ (EMBAP), 2007, Curitiba. **Anais...** Curitiba, 2007.

SILVA, José Ivo da; NOGUEIRA, Marcos Pupo. Música para Orquestra de Sopros de Heitor Villa-Lobos: uma abordagem analítica e contextual de seu último período produtivo. In: XVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), XVII, 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2007. Disponível em:

https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/teoria_e_analise/teorana_JISilva_MPNogueira.pdf. Acesso em: 11 nov. 2018.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. O concerto para Violão e a contribuição do pentatonismo na formação do estilo neoclássico de Villa-Lobos. In: **Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos**. Curitiba: Editora UFPR, 2017. p.391-417.

VIEIRA, Márlou Peruzzolo; MEIRINHOS, Eduardo. Síntese de aspectos técnico-instrumentais no concerto para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos. In: X SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIAS (SEMPEM), 2010, Goiânia. **Anais...** Goiânia, 2010. p. 133-142.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Concerto pour guitare et petit orchestre**. Paris: Max Eschig, 1971. 1 partitura. Violão e orquestra.

VILLA-LOBOS, Heitor.. **Collected Works for Solo Guitar**. Paris: Max Eschig, 1990. 1 Partitura. Violão Solo.

ZANON, Fábio. *Villa-Lobos: Concerto para Violão e Orquestra 50 anos*. **Revista Violão Intercâmbio**, n. 46, ano VIII, p. 18-22, 2001.

ZIGANTE, Frédéric **Heitor Villa-Lobos Douze Études Per Guitare Seule**: édition critique. Éditions Max Eschig, 2011.

WRIGHT, Simon. **Villa-Lobos**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

APÊNDICE

Perguntas gerais sobre concertos para violão e orquestra:

- 1) Considerando-se o gênero “concerto para instrumento solista e orquestra” e suas características principais, como vê a viabilidade dos concertos para violão e orquestra?
- 2) Em sua opinião, quais foram as diferenças mais significativas que a produção contemporânea (últimos sessenta anos aproximadamente) aportou para o gênero “concerto para instrumento solista e orquestra” e em que medida elas contribuem especificamente para a concepção da formação “violão e orquestra” hoje?
- 3) Analisando o histórico dos diversos concertos para violão e orquestra, quais, na sua opinião, são os exemplos mais exitosos? Por quê?
- 4) Do ponto de vista da composição, que elementos do discurso musical você espera que recebam maior atenção numa eventual obra para violão e orquestra? Como espera que sejam tratados, por exemplo, os aspectos texturais e timbrísticos? Há combinações instrumentais com o violão que sejam mais “fáceis” ou “viáveis”? Que características específicas ou efeitos sonoros do violão costumam ou podem ser valorizados numa obra para violão e orquestra?
- 5) Do ponto de vista da atuação do solista (violonista), há atitudes/decisões interpretativas ou mesmo procedimentos técnicos que você considera imprescindíveis para uma boa performance em uma obra para violão e orquestra? A amplificação é sempre imprescindível? Como solista, você se sente musicalmente/artisticamente satisfeito ao realizar a performance de uma obra para violão e orquestra?
- 6) Do ponto de vista do regente, quais seriam os maiores desafios na condução de uma obra para violão e orquestra e que atitude tomar frente a eles? Que constituição orquestral você indicaria como a mais apropriada para o diálogo com o violão? Como regente, você se sente musicalmente/artisticamente satisfeito ao dirigir a performance de uma obra para violão e orquestra?
- 7) Que outra questão sobre obras para violão e orquestra gostaria de assinalar e comentar? Sinta-se livre para fazer as considerações que achar pertinentes.

Perguntas específicas sobre o Concerto para violão e orquestra de Villa-Lobos:

- 1) Em sua experiência (interpretativa ou analítica) com o Concerto para Violão e orquestra de Villa-Lobos e a partir das reflexões anteriores, qual a sua avaliação da obra quanto aos seguintes itens:
 - a. Estratégias composicionais para o equilíbrio entre solista e orquestra;
 - b. Escolhas da orquestração, tendo em vista a presença do violão solista;
 - c. Tratamento textural e timbrístico em relação à valorização do instrumento solista;
 - d. Rendimento geral da obra (trata-se, em sua opinião, de uma obra bem sucedida?)