

FLÁVIO APRO

**OS FUNDAMENTOS DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL:
APLICABILIDADE NOS 12 *ESTUDOS PARA VIOLÃO*
DE FRANCISCO MIGNONE.**

São Paulo
2004

ERRATA

Folha	Linha	Onde se lê	Leia-se
6	10, 19	Barbosa-Lima	Barbosa Lima
11	3	trabalharemos	trabalhamos
11	9	Barbosa Lima (1944), ao qual	Barbosa Lima, ao qual
13	8-9	comentários sobre as versões: comparações sobre os resultados	comentários sobre os resultados
16	30	adequada	adequadas
26	3	transferida	transferido
36	4-5	musical com teorias de outras disciplinas, aplicando	musical, aplicando
37	2 (notas)	versão foi preparada com	versão com
38	16	contrárias	contraditórias
66	27	havia	havam
70	20	resolvida	resolvido
78	19	CL	PH
79	9	Mib	Mi bemól
81	1	produçãode	produção de
88	1-2 (nota)	função a mão direita	função da direita
101	22-23	em um lugar-comum: uma simples Dominante	em uma simples Dominante
105	3 (nota)	violonista para que	violonista que
115	30	Martins Fontes, SP: 1993	São Paulo: Martins Fontes, 1993

780.1
A654f

APRO, Flávio.

Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos
12 Estudos para violão de Francisco Mignone. / Flávio Apro.
São Paulo, 2004.

121p + anexos.

Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes –
Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2004.

Orientador: Prof. Dr. Giácomo Bartoloni.

1. Estética musical
2. Hermenêutica
3. Interpretação musical
4. Violão
5. Francisco Mignone

FLÁVIO APRO

**OS FUNDAMENTOS DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL:
APLICABILIDADE NOS 12 *ESTUDOS PARA VIOLÃO*
DE FRANCISCO MIGNONE.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música
do Instituto de Artes da UNESP, como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em Música

ORIENTADOR: Prof. Dr. Giacomio Bartoloni

São Paulo
2004

FLÁVIO APRO

“Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade
nos *12 Estudos para violão* de Francisco Mignone”

Dissertação de Mestrado

Requisito parcial para conclusão do curso de Mestrado

Instituto de Artes da UNESP

Área de concentração: Música

Linha de pesquisa: Epistemologia e práxis do processo criativo

Aprovado em: _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Giácomo Bartoloni

Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

Prof^a Dr^a Sonia Albano de Lima

PARA LIZÁ RAMOS APRO, PELO APOIO
CONSTANTE NOS MOMENTOS DIFÍCEIS.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à colaboração de Alberto Tsuyoshi Ikeda, Ana Paula Rímoli de Oliveira, Antonio Carlos Barbosa Lima, Dorotéa Machado Kerr, Edelson Gloeden, Giacomo Bartoloni, Maria Helena Nery Garcez, Paulo Augusto Castagna, Sandra Neves Abdo, Sonia Albano de Lima e Tische Puntoni.

Esta pesquisa foi possível graças ao auxílio da CAPES, através da concessão de bolsa de demanda social.

RESUMO

Esta dissertação aborda alguns fundamentos teóricos da interpretação musical e sua aplicação nos *12 Estudos para violão* de Francisco Mignone. A estrutura geral desta pesquisa está desenvolvida em dois segmentos, sendo que o primeiro focaliza os fundamentos teóricos sobre interpretação musical, suas principais tendências, a teoria da formatividade de Luigi Pareyson e alguns conceitos complementares de Umberto Eco a propósito dos limites da interpretação.

No segundo, apresentamos uma revisão bibliográfica do que já foi pesquisado sobre a literatura violonística do compositor, um panorama geral de sua produção violonística na década de 1970, alguns comentários sobre a gênese dos *12 Estudos*, aspectos documentais dos *Estudos* de Mignone e considerações gerais sobre as diferentes versões dessa obra.

Apresentamos também um modelo de aplicação dos conceitos teóricos discutidos no primeiro capítulo, abordando as contribuições técnicas desses *Estudos*, incluindo soluções para trechos problemáticos e diretrizes interpretativas para essa obra.

As considerações finais procuram responder aos questionamentos formulados na introdução, porém de forma não conclusiva, por consideramos que o modelo de interpretação apresentado é apenas uma possibilidade entre muitas. Os anexos incluem uma Edição Aberta dos *12 Estudos* de Mignone (fac-símile e *urtext*), entrevistas na íntegra, e um Cd contendo nossa interpretação dos *Estudos*, como resultado prático de uma pesquisa orientada pela sua conjugação com a reflexão teórica.

Palavras-chave: Estética musical, hermenêutica, interpretação musical, violão, Francisco Mignone.

ABSTRACT

This dissertation deals with the musical interpretation and discusses the practical application of theoretical principles in Francisco Mignone's *Twelve Studies for Guitar*. The body of this paper is structured in two sections. The first focuses on the theoretical foundations of the musical interpretation, its main trends, Luigi Pareyson's "theory of formativity", as well as some complementary concepts by Umberto Eco on the limits of interpretation.

The second section contains a bibliographic revision about researches on the Mignone's guitar output, an overview of his compositions for guitar on the seventies, and commentaries about the genesis of his *Twelve Studies*, philological aspects and general considerations about the different versions of this work.

There is also a practical application of the concepts discussed in the first chapter, presenting the didactic contributions of Mignone's *Studies*, including some solutions to difficult passages and some interpretative suggestions for this work.

The final considerations are an attempt to answer the questions presented in the introduction, but not in a conclusive way, since we consider that the model of interpretation presented here is only one amongst many others. The annexes contain a "Double Edition" of Mignone's *Twelve Studies* (the original version and our *Urtext*), complete interviews, and a CD with our interpretation of this work, as a practical result of a research which was guided by the theoretical reflection.

Keywords: Aesthetics, hermeneutics, musical interpretation, classical guitar, Francisco Mignone.

LISTA DE ABREVIATURAS

No decorrer do texto, faremos constantes alusões às diferentes versões dos *12 Estudos* de Francisco Mignone. A fim de facilitar a localização da versão, propomos as seguintes siglas:

- **BN**: Versão Biblioteca Nacional. Trata-se do único manuscrito de Francisco Mignone localizado durante a pesquisa. É possível ainda a existência de uma cópia feita pelo compositor para a publicação nos Estados Unidos, mas não computaremos essa possibilidade. Há uma Edição Fac-símile da versão BN na seção Anexos.
- **CL**: Versão Columbia. Versão publicada em 1973, contendo dedilhados e modificações de Antonio Carlos Barbosa Lima. Edição Prática (hoje esgotada) editada pela *Columbia Music Company*, em dois volumes.
- **FA**: Versão Flávio Apro. Nossa pesquisa resultou numa versão bastante próxima à original (BN), contendo apenas as alterações necessárias para a *performance*. Encontra-se reproduzida em Edição Aberta, na forma de transparências sobrepostas à versão fac-símile BN, na seção Anexos.
- **FZ**: Versão Fábio Zanon. Consideramos que a execução pública realizada pelo violonista Fábio Zanon, documentada em vídeo e fita cassete, representa uma versão a mais, em vista de diferentes soluções violonísticas.
- **PH**: Versão Philips. Essa segunda versão de Barbosa Lima nos foi gentilmente cedida pelo violonista. Trata-se da partitura impressa CL, contendo diversas anotações pessoais para a gravação realizada em 1978 para o selo Philips.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. INTERPRETAÇÃO MUSICAL: REPRODUÇÃO OU RECRIAÇÃO?	15
1.1. Tendências da interpretação musical	16
Aspectos históricos	18
“Fidelidade”	27
“Liberdade”	33
1.2. A teoria da formatividade na interpretação musical	38
Definição	41
Busca	42
Leitura e execução	43
Multiplicidade	45
Equilíbrio entre fidelidade e liberdade	47
Tradição	50
Riscos	52
1.3. Os limites da interpretação	54
2. APLICAÇÃO DA CONCEITUAÇÃO TEÓRICA NOS 12 ESTUDOS PARA VIOLÃO DE FRANCISCO MIGNONE	58
2.1. Os 12 Estudos Para Violão	59
Introduzindo o objeto de estudo	59
Revisão bibliográfica	60
A produção violonística do compositor na década de 70	64
Características gerais	70
Comentários sobre as versões	72
2.2. Aspectos técnicos	79
Harmônicos duplos e triplos	81
Utilização dos cinco dedos da mão direita	85
Aberturas de mão esquerda	86
Notas repetidas na mesma corda	87
Ligados entre duas cordas	87
Arpejos apoiados	88
Glissandos reposicionadores	89
Pestanas irregulares	89
Efeitos timbrísticos/imitativos	91
2.3. Propostas para Interpretação	92
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115
Livros	115
Teses e dissertações	117
Jornal	117
Artigos/entrevistas/correspondências	117
Internet e correspondências eletrônicas	118
Partituras	119
Encarte de long play/compact disc	119
BIBLIOGRAFIA BÁSICA	120

ANEXO A – Edições Fac-símile e Aberta dos 12 Estudos para Violão de Francisco Mignone

ANEXO B – Texto-dedicatória de Francisco Mignone (1978)

ANEXO C – Entrevista com Antonio Carlos Barbosa Lima (10 fev. 2003)

ANEXO D – Correspondência autógrafa de Monina Távora (5 jul. 2003)

ANEXO E – Notas de programa de Fábio Zanon (mai. 2003)

ANEXO F – Depoimento de Lauro Gomes (8 out. 2003)

ANEXO G – Entrevista com Sérgio Abreu (3 fev. 2004)

ANEXO H – CD com os 12 Estudos para Violão de Francisco Mignone, interpretados por Flávio Apro

*A verdadeira interpretação ocorre
quando se age com postura, tranqüilidade e equilíbrio.*

Provérbio Chinês

INTRODUÇÃO

Grande parte dos instrumentistas que se deparam com a perspectiva de enfrentar uma pós-graduação costumam lamentar o fato de ter de abandonar seus instrumentos, em vista das exigências que uma pesquisa demanda no âmbito teórico. Tal fato não ocorreu conosco, pois exploramos esse território sem prejuízo recíproco. Pelo contrário, procuramos demonstrar as vantagens colhidas no contrabalanceamento entre teoria e prática. Por isso, esse trabalho percorre uma via dupla ao se dedicar ao problema da interpretação musical e sua aplicação aos *12 Estudos Para Violão*, escritos em 1970 por Francisco Mignone.

Francisco Paulo Mignone (1897-1986) foi uma das figuras mais versáteis do cenário musical brasileiro do século XX pela sua intensa atuação como compositor, regente, pianista e professor. Embora sua produção para piano seja mais difundida, sua obra para violão não é menos importante. Seu primeiro interesse pelo violão, em 1953, resultou na composição de quatro pequenas peças.¹ Após um longo período de “entressafra” violonística, Mignone, aos 73 anos de idade, retorna ao instrumento e compõe o ciclo de *Estudos*, publicado em 1973 pela editora norte-americana *Columbia Music Company*. Apesar de um certo impacto inicial, esse repertório não tem sido tão prestigiado pelos violonistas brasileiros. A escolha deste repertório como tema de pesquisa e o tipo de abordagem escolhido decorreram de algumas experiências marcantes durante nossa trajetória no aprendizado de música. Passaremos a um breve relato de cada uma.

Nosso primeiro contato com os *Estudos* de Francisco Mignone remonta a 1986, constituindo, portanto, uma certa experiência acumulada. Logo no início de nossos estudos musicais, tivemos uma natural preferência por peças em forma de *prelúdio* e *estudo*, e em particular, uma sintonia mais forte com a música de compositores brasileiros. O primeiro autor que nos despertou interesse profundo foi Heitor Villa-Lobos,² e rapidamente começamos a estudar sua obra. Assim, quando tomamos contato com a obra para violão de Mignone, já

¹ *Modinha, Repinicano, Minueto Fantasia e Choro*.

² Por razões práticas, informaremos nesta dissertação apenas as datas de nascimento e morte de compositores menos conhecidos.

possuíamos uma certa expectativa em relação ao que já conhecíamos do repertório villalobiano. A impressão inicial dos *Estudos* de Mignone foi um misto de decepção e êxtase, já que não correspondiam ao ideal de virtuosismo que tanto nos atraíram em Villa-Lobos, mas continham uma carga emocional mais profunda. Decidimos logo procurar as partituras e aprendê-los sem orientação de nossos professores, pois sabíamos que estavam acima de nossas capacidades técnicas (para não dizer interpretativas).

Anos mais tarde, em 1993, empreendemos viagem ao Uruguai, a fim de ter aulas com a lendária violonista argentina Monina Távora (1921)³. Durante esse curso, travamos contato com um tipo especial de abordagem interpretativa muito diferente daquela que conhecíamos até então. A Sr^a. Távora pertence à tradicional escola romântica, na qual o intérprete reivindica seu privilégio de recriador das obras (dentro da linha interpretativa da “liberdade”, que será analisada no primeiro capítulo). Como essa metodologia era diametralmente oposta à orientação que estávamos tendo naquela época, o conflito foi inevitável, prolongando-se durante vários anos e, de certa forma, ainda não completamente resolvido até o início desta pesquisa. Portanto, nossa própria trajetória pessoal delineou o eixo condutor desta dissertação, sendo que o ponto de partida consistiu em refletir sobre essas experiências como meio de penetração ao universo interpretativo dos *Estudos* de Mignone. Para tanto, formulamos duas perguntas-problema:

- A execução da música erudita brasileira, em seu aspecto interpretativo, deve ser mais gingada e criativa, conforme os preceitos de execução da música popular⁴?
- Qual seria a abordagem interpretativa ideal para os *12 Estudos* de Mignone? Uma execução que privilegie mais a fidelidade ao texto ou a liberdade do executante?

³ Nome artístico adotado pela violonista Adolfina Raitzin de Távora. A Prof^a Távora foi discípula do pianista Ricardo Viñes e dos violonistas Domingos Prat e Andrés Segovia. Como professora, raramente aceitava alunos e foi responsável pela formação de excelentes músicos, não apenas violonistas (Sérgio e Eduardo Abreu; Sérgio e Odair Assad), mas também de pianistas (Nelson Görner, Claudio Evelson), violinistas etc. Seu trabalho como musicista e didata ainda não é reconhecido, merecendo pesquisa e documentação.

⁴ A música popular, atualmente, possui diversas ramificações, como folclórica, industrializada, regional, urbana, de consumo, instrumental. Referimo-nos, neste caso, mais à prática da música popular instrumental.

Todos esses questionamentos giravam em torno de nossa própria trajetória musical e propuseram um método de investigação: a Hermenêutica.⁵ Por razões metodológicas, não trabalhamos com hipóteses *a priori*. Decidimos, assim, estabelecer enquanto objetivo dessa pesquisa a proposta de uma nova experiência de abordagem interpretativa aos *Estudos* de Mignone por meio da discussão e síntese das principais tendências histórico-filosóficas da interpretação. Além disso, procuramos explorar, a partir da hermenêutica, a riqueza de significados interpretativos dessa obra, bem como a solução de problemas técnicos específicos da escrita de Mignone, o qual sabemos que não era violonista. Partimos do importante trabalho de incentivo, publicação e gravação do violonista Antonio Carlos Barbosa Lima,⁶ ao qual pretendemos somar uma experiência baseada numa dimensão mais profunda, tentando indicar para quais direções essa obra aponta hoje, três décadas após sua composição.

A fim de podermos solucionar de maneira satisfatória as perguntas formuladas, baseamos-nos na teoria estética de Luigi Pareyson e nos conceitos de lingüística de Umberto Eco, uma vez que os livros sobre interpretação em música não nos satisfizeram por limitarem-se a trazer fórmulas acabadas, enquanto que os autores mencionados trataram a interpretação em geral sob bases mais epistemológicas. Desse modo, foi possível atender à nossa necessidade de realizar uma abordagem interdisciplinar e menos pontual, evitando assim, restringir o estudo de um tema tão rico em possibilidades. Mesmo assim, foi necessário ignorar as articulações sócio-culturais mais amplas, que certamente resultariam numa pesquisa específica.

Além do ineditismo do objeto de estudo, a relevância social desta pesquisa sobre o problema da interpretação nos *Estudos* de Mignone reside no fato de que o método adotado se revelou, ao longo da pesquisa, capaz de propor a constante renovação de interpretações, ao

⁵ Método de pesquisa fenomenológica que tem como diretriz a interpretação de um fenômeno, promovendo uma leitura ampla do objeto investigado. Tal método está sendo bastante valorizado na Semiologia e nas Artes, e tem sido uma preocupação recorrente dos músicos nos últimos anos, tendo em vista o caráter cada vez mais elitista que as artes vêm assumindo (de forma acentuada na música), ocasionando o afastamento do público.

⁶ Violonista brasileiro de consolidada carreira internacional, nascido em 1944. Hoje radicado em Porto Rico.

contrário da tendência atual que consiste na massificação dos processos interpretativos e na conseqüente imitação de modelos consagrados (especialmente via CD).

O modelo aqui proposto não está isento de riscos, pois vai de encontro à tendência atual dos trabalhos na área de *performance* musical, que tem se dedicado quase que exclusivamente à análise de obras. Preferimos, de maneira geral, discutir conceitos norteadores da interpretação, ao invés de aspectos puramente técnicos relacionados a problemas de análise e execução.

A dissertação está desenvolvida em dois capítulos principais. O primeiro apresenta uma discussão histórica e filosófica sobre as diferentes tendências da interpretação musical, iniciando com um panorama geral que se divide em duas correntes: conservadora (que defende a interpretação fiel à intenção do autor) e relativista (que propõe uma abordagem mais livre e baseada na emoção do executante), bem como contribuições de G.W.F. Hegel, E. Fubini e J. Kerman.

Em seguida, apresentaremos os aspectos históricos da interpretação, baseados em textos de S. Gandelman (do século IX ao XVIII), F. Dorian (séculos XVIII e XIX), H. Schonberg (transição do século XIX ao XX), T.W. Adorno (primeira metade do século XX), E. Said (segunda metade do século XX) e E. Fisk (atualidade). Depois, contraporemos algumas opiniões de autores da facção conservadora (H. Schenker, I. Stravinsky, S. Magnani, e H. Grosso) às do grupo relativista (R. Donnington, R.C. Leite, G. Brelet, A. Cortot, H.G. Gadamer, M. Laboissiere e J. Grier). O cerne da discussão trará os conceitos da teoria da formatividade de L. Pareyson, que pretende revelar que os aspectos de fidelidade e liberdade interpretativa não são opostos, mas complementares, dependendo exclusivamente da infinidade de possibilidades que um texto contém; e da interpretação textual de U. Eco, que indica os limites de uma leitura baseada em critérios de economia e pertinência.

O segundo capítulo inicia-se com uma revisão bibliográfica das contribuições de autores que escreveram sobre a produção violonística de Mignone, incluindo trabalhos de A.C. Barbosa Lima, N. Dudeque, F.T. Barbeitas, J.P. Borges, A. Soares, E. Gloeden, F. Zanon e F. Apro. Em seguida, efetuamos uma tentativa de reconstrução histórica da experiência do compositor com o violão, desde a juventude, passando por suas amizades com diversos violonistas, um período de rejeição pelo instrumento entre as décadas de 50 e 70, o interesse pelo instrumento a partir da colaboração de Barbosa Lima, o processo de composição dos *12 Estudos*, a divulgação de sua obra para violão. Esse bloco finaliza com comentários sobre os resultados de diferentes versões dos *Estudos* de Mignone, incluindo apreciações sobre essas alterações.

A segunda parte desse capítulo focaliza os aspectos didáticos dos *Estudos* em suas contribuições técnicas: harmônicos duplos e triplos, utilização dos cinco dedos da mão direita, aberturas de mão esquerda, notas repetidas na mesma corda, ligados em duas cordas, arpejos apoiados, glissandos reposicionadores, pestanas irregulares, efeitos timbrísticos/imitativos. A pesquisa encerra-se com uma análise de caráter hermenêutico de cada um dos *Estudos*, indicando traços nacionalistas, influências de obras de outros compositores, bem como explanações a respeito dos subtítulos. As considerações finais da dissertação procuram revelar como as teorias discutidas no primeiro capítulo influíram no resultado prático em sua aplicação aos *Estudos* de Mignone (e vice-versa).

Após relacionar as referências bibliográficas, incluiremos alguns itens anexos:

- Partitura de duas versões sobrepostas dos *12 Estudos* de Mignone, dispostos no sistema Edição Aberta (versão original em edição fac-similar e nossa versão, que foi inspirada na idéia do *Urtext*, contendo apenas as interpolações e correções necessárias e sem dedilhados),
- Comentários de Mignone incluídos na contracapa do Lp *Barbosa Lima interpreta 12 Estudos Francisco Mignone*,
- Entrevista com Antonio Carlos Barbosa-Lima,

- Notas de programa da estréia da integral dos *Estudos* de Mignone, por Fábio Zanon,
- Reprodução de uma correspondência de Monina Távora sobre Mignone,
- Depoimento de Lauro Gomes sobre Mignone,
- Entrevista com Sérgio Abreu sobre os *12 Estudos* de Mignone,
- Nossa versão dos *12 Estudos* de Mignone registrada em CD.

CAPÍTULO 1

INTERPRETAÇÃO MUSICAL: REPRODUÇÃO OU RECRIAÇÃO?

1.1. TENDÊNCIAS DA INTERPRETAÇÃO MUSICAL

Sempre houve, ao longo da História da Música, uma dicotomia no que se refere à prática interpretativa, que discute os direitos e os deveres do executante enquanto “ponte” entre compositor e o público. Seu papel é o de mero reproduzidor ou de ativo recriador? Dependendo da concepção de cada autor, encontramos os mais diversos termos para essa classificação:

Conservadores X Progressistas
Clássicos X Românticos
Idealismo X Relativismo
Objetivos X Subjetivos
Uniformidade X Diversidade
Técnico X Psicológico
Mecanicismo X Humanismo
Razão X Emoção
Passivos X Arbitrarismo
Apolíneos X Dionisíacos
Yin X Yang

O filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel, em suas famosas lições de Estética proferidas em Heidelberg e Berlim entre 1820 e 1829 (HEGEL, 1993), parece ter sido um dos primeiros a detectar que os modos de execução musical se orientavam em duas direções, qual seja, na primeira, o intérprete se identificava apenas com a expressão já contida na obra e, na segunda, ele se encarregava não apenas dessa expressão, mas também de si próprio.

Para explicar o primeiro tipo de interpretação, Hegel estabelece uma comparação com a declamação da poesia épica, a qual, para ele, possui maior valor na medida em que se evidencie menos a expressividade declamatória; e, para o segundo tipo, exemplifica com a ópera italiana, na qual são bem-vindas as intervenções do cantor em forma de ornamentos e improvisos vocais (HEGEL, 1993, p.527).

Sua analogia com a arte musical é estabelecida, portanto, com base no tipo de obra a ser executada. Quanto mais objetiva a composição musical, mais passiva deverá ser a reprodução, e, inversamente, quando a obra revelar a liberdade e o arbítrio do compositor, tornam-se adequadas a ousadia, a virtuosidade e a genialidade do intérprete, que,

“... em vez de se limitar à simples execução, pode atingir um ponto em que [...] começa a compor, a preencher lacunas, a aprofundar o que lhe parece demasiado superficial [...], enfim, a dar a impressão de um esforço independente e de um trabalho criador” (HEGEL, 1993, p.527).

Enrico Fubini (1971), em seu tratado de Estética, dedica um capítulo exclusivo a essa questão. Para esse autor,

“O problema era tão antigo como a própria música, ou quase tão antigo; no entanto, somente com o Romantismo ficou patente e de forma nítida, quando a concepção das artes como criação absoluta – por um lado – e a aparição do virtuosismo – por outro – colocaram em cena o contraste latente entre a personalidade do criador e a do executante, entre as pretensões de caráter absoluto no plano criativo do compositor e as pretensões do intérprete, figura esta, a partir de então, indispensável e dotada cada vez mais de relevo social” (FUBINI, 1971, p.379, tradução nossa).⁷

Percebemos, portanto, que o intérprete *stricto sensu* (aquele que é apenas executante e não compositor) começa a se destacar como fenômeno a partir do início do Romantismo.

É interessante destacar o relato de Fubini acerca das acaloradas discussões ocorridas durante a década de 1930 nas colunas da revista *Rassegna Musicale*. As visões antagônicas dos colunistas a respeito da missão do músico intérprete sintetizaram bem a problemática a que nos propomos nesta pesquisa. Para os mais conservadores, a execução existe apenas por razões práticas e para garantir a comunicação de uma obra e conservá-la no tempo, sendo que sua posição identifica o executante com a figura do técnico, obediente e submisso executor de ordens (FUBINI, 1971, p.380). Para os progressistas, a interpretação se identifica com a atividade do espírito e possui uma missão criativa, na qual o texto constitui, ao mesmo tempo, o ponto de partida e o limite que se opõe à atividade do espírito, que se desenvolve ao superar e resolver o obstáculo em questão (FUBINI, 1971, p.381).

Joseph Kerman (1987) expõe as relações entre a pesquisa musicológica e as práticas interpretativas, ressaltando o fato de que o advento das chamadas ‘*performances* históricas’⁸ foi

⁷ Na tradução espanhola: “El problema era tan viejo como la propia música, o casi tan viejo; sin embargo, solamente con el Romanticismo se hizo patente de forma evidente, cuando la concepción del arte como creación absoluta – por un lado – y la aparición del virtuosismo – por otro – pusieron sobre el tapete el contraste latente entre la personalidad del creador y la del ejecutante, entre las pretensiones de carácter absoluto en el plano creativo del compositor y las pretensiones del intérprete, figura esta, a partir de entonces, indispensable y dotada cada vez de mayor relieve social”.

⁸ Kerman defende a idéia de que toda *performance* é histórica, não apenas a de música antigas, incluindo também as práticas dos séculos XVIII, XIX, XX e contemporâneas.

impulsionado pelas pesquisas da década de 50 (especialmente na Inglaterra e Holanda). Os especialistas do pós-guerra, por estarem imersos no positivismo, determinaram regras precisas de execução, ajustando a prática musical à metodologia praticada na época. Os textos críticos publicados nos Estados Unidos impulsionaram essa influência mútua, e a prática de música antiga absorveu o conceito positivista de autenticidade, o que resultou na reconstrução de sistemas de afinações, instrumentos, ornamentação etc. (KERMAN, 1987, p.261-268).

Mas as preocupações referentes à interpretação musical viriam ainda a conhecer outras perspectivas teóricas na década seguinte, como a da análise aplicada à execução. Esta tendência angariou certa respeitabilidade devido à dificuldade dos grandes artistas em expressar, tanto verbalmente quanto na escrita, as diversas nuances de suas *performances*.⁹ Edward Cone (1968) foi um dos mais influentes teóricos dessa linha, que privilegiou a sistematização de uma prática interpretativa baseada na análise, com o propósito de guiar o intérprete na tarefa de salientar os aspectos estruturais em sua execução (como, por exemplo, a dosagem dos pesos nas cadências harmônicas). O problema acarretado por essa tendência foi o de que não apenas a execução, mas também o processo analítico, passaram a ser cada vez mais padronizados, resultando no conceito de unicidade na interpretação. Isso gerou conseqüências, pois a *performance* histórica começou a ficar normativa e dogmática, em oposição à idéia de interpretação – cada vez mais individual e desacreditada.

ASPECTOS HISTÓRICOS

Procuramos, nesse estudo sobre interpretação musical, apresentar um panorama mais amplo do que o normalmente observado, com o fito de percebermos como as diferentes tendências interpretativas se justificam histórica e filosoficamente. Nosso escopo foi meramente

⁹ Os livros escritos por autoridades como Alfred Cortot (1986), Joseph Hofmann (1976) ou Arthur Schnabel (1988) não são muito esclarecedores sobre suas próprias concepções artísticas, restando o recurso mais eficaz de ouvir suas próprias gravações para compreendê-las (KERMAN, 1987, p.276).

uma tentativa de resolvermos um conflito pessoal em relação à interpretação musical, o que nos levou a recorrer a outros níveis de conhecimento (História e Filosofia) para solucionar questões que não estavam sendo satisfatoriamente respondidas em nossa área. É importante salientar que nosso ponto de vista é o musical, e que nos servimos dessas disciplinas externas a fim de buscar subsídios para análise, sem pretensões de sermos filósofos ou historiadores.

Iniciamos o levantamento histórico com Salomea Gandelman (1995), que expressa o problema da dicotomia entre uniformidade e diversidade na execução musical sob o aspecto histórico-social. Partindo da pergunta-problema “quais os fatores propiciadores de uniformidade e diversidade?”, a pesquisadora destaca que, ao contrário do que muitos pensam, a interpretação musical não é um processo apenas intuitivo, mas também de intensa reflexão e decisões de complexidade filosófica. Em sua forma mais geral, o problema da interpretação tem sido uma preocupação cada vez mais recorrente da Estética nas últimas décadas (GANDELMAN, 1995).

Na segunda parte de seu texto, Gandelman delinea alguns momentos-chave com o propósito de esclarecer como se desdobraram as diferentes tendências interpretativas ao longo da História. Para ela, a discussão do papel do intérprete como mero executante ou parceiro criador é relativamente recente na História da Música. A base própria dessa oscilação decorre da gradativa evolução da escrita musical ocidental:

- No século IX houve a fixação das alturas em pautas;
- Nos séculos XII e XIII foi introduzida a mensuração das durações;
- No século XVI, apareceram as primeiras indicações de intensidade, andamento, articulação e fraseado;
- No Barroco, Claudio Monteverdi (1567-1643) contribuiu delimitando a instrumentação em suas obras;
- Entre os séculos XVII e XVIII, a *Escola de Mannheim* inaugurou o conceito de gradações dinâmicas.

Segundo a autora, algumas das qualidades essenciais que caracterizam uma interpretação, como o timbre, a cor e o caráter, são quase inexistentes na escrita musical. Diante desse quadro, o intérprete possui poucas opções no que se refere à execução da música anterior a 1600, que só pode ser compensada apoiando-se em pesquisas na tradição oral e nas convenções de época.

Já na abordagem da música Barroca, especialmente na realização dos baixos cifrados, é permitida maior liberdade ao intérprete, mas por outro lado, indicações como as de François Couperin (1668-1733), que formulou um quadro detalhado das ornamentações em seu tratado de execução ao teclado, demonstra uma preocupação maior em controlar a *performance*, pelo menos no estilo francês. A partir de 1750, já não é mais possível falar em “tradições perdidas”, visto que as informações nas partituras de Haydn, Mozart e Beethoven já são suficientemente detalhadas.

A brilhante invenção de Thomas Edison, o fonógrafo, permitiu que, a partir do ano de 1877 em diante, houvesse registros mais acurados sobre as práticas e estilos da *performance* musical: desde a voz de Brahms até os maneirismos dos instrumentistas. Toda tentativa de se comprovar a prática musical anterior a essa invenção constitui um exercício puramente hipotético, sem possibilidade de verificação empírica.

Gandelman finaliza seu artigo demonstrando que um dos erros mais comuns em interpretação (muitas vezes inevitável) é a atitude de olhar uma obra do passado através de lentes modernas, pois os receptores costumam observar os períodos históricos segundo sua percepção cultural construída, projetando nela sua visão de mundo (GANDELMAN, 1995). A saída, segundo essa pesquisadora, consiste em definir, dentro de um amplo campo de possibilidades (musicológico, estético, técnico), o equilíbrio entre o compositor, a obra e sua própria visão:

“O próprio de cada interpretação é enunciar um ponto de vista particular, que atualiza momentaneamente uma virtualidade da obra, sem, no entanto, excluir outras atualizações possíveis [...]. A interpretação revela, pois, a personalidade do intérprete, ao mesmo tempo que visa desvelar a verdade da obra. Nesse sentido, toda verdadeira interpretação se define tanto pela parte de criação pessoal e de recursos expressivos que nela insere o intérprete, quanto pela fidelidade literal ao texto interpretado - observação de parâmetros precisos da notação, de traços estilísticos e de suas convenções. *É, contudo, de um equilíbrio mais ou menos bem sucedido entre essas duas direções que depende o valor e a força de impacto de uma interpretação*” (GANDELMAN, 1995, *italico nosso*).

Um dos autores que se debruçaram sobre a questão histórica da interpretação musical foi Frederick Dorian. Sua proposta de focalizar a história da música do ponto de vista dos intérpretes foi, metodologicamente falando, original para a época (década de 30). O autor inicia sua pesquisa delimitando a questão interpretativa em duas categorias: Subjetividade – aquela que reflete a individualidade do intérprete, e Objetividade – atitude de lealdade incondicional ao roteiro musical (DORIAN, 1942, p.26). Afirma que nunca houve solução definitiva a essa dicotomia, uma vez que as diferentes argumentações de cada facção são contínuas na História da Música, somando-se ao fato de que cada ser humano demonstra um impulso natural diferenciado em relação à mesma partitura, pois cada intérprete possui uma diferente formação, educação, cultura e experiências humanas e artísticas (DORIAN, 1942, p.27). O autor recomenda alguns caminhos para guiar o intérprete em sua tarefa:

- Entender a linguagem;
- Conhecer as épocas, os estilos e as tradições;
- Apreender a essência por trás dos símbolos escritos (DORIAN, 1942, p.31).

Esse autor recomenda que as partituras mais modernas, que trazem detalhes suficientes para garantir a autenticidade interpretativa, demandam uma realização mais objetiva, enquanto os textos musicais mais antigos, com menos detalhes, estão inevitavelmente destinados a uma realização mais subjetiva (DORIAN, 1942, p.28).

A razão que explica essa diferença, segundo Dorian, é que, no passado, os compositores normalmente eram seus próprios intérpretes e suas partituras continham apenas as informações estritamente necessárias à realização, ao passo que os autores modernos deixaram de confiar em seus intérpretes, destacando a complexidade acarretada no embate entre os egos dos cultuados intérpretes e as diferentes convicções de cada compositor (DORIAN, 1942, p.29).

O pesquisador destaca que o relevo social dos intérpretes vem sendo exarcebado nos últimos quatrocentos anos, chegando ao ponto de não ser mais Wagner quem receba os elogios por *Tristão e Isolda*, mas sim os cantores (DORIAN, 1942, p.23).

Ao analisar o padrão interpretativo do Romantismo, Dorian destaca que a ênfase subjetiva não se restringe apenas ao século XIX, considerando-a um fenômeno atemporal:

“O estilo performático da *ars nova*, a valorização das palavras do poeta no Renascimento, assim como as fantasias do Barroco, devem ser consideradas românticas. Mesmo os clássicos tocavam romanticamente em determinadas condições artísticas” (DORIAN, 1942, p.217, tradução nossa).¹⁰

O retorno à objetividade clássica durante o Romantismo foi consequência da escrita musical cada vez mais precisa de compositores como Verdi, que restringiu a improvisação ao escrever todas as coloraturas, e Wagner, cujo conceito de “arte total” eliminou o espaço para a fantasia do intérprete (DORIAN, 1942, p.220).

Esse autor destaca ainda a coexistência de duas linhas interpretativas durante o Romantismo alemão: o grupo de Leipzig, defensor dos ideais clássicos, e o grupo de Weimar, de estilo altamente romântico e expressivo. As críticas eram recíprocas, sendo que o grupo conservador (cujo ideal era o de preservar a tradição clássica baseada na perfeita simetria, proporção e elegância de execução) desprezava o “romanticismo”, manifesto tanto na música programática¹¹ quanto nos arroubos expressivos dos virtuosos (que muitas vezes também se prestavam a oferecer descrições programáticas ao público em seus recitais).

Talvez o único músico que conseguiu conciliar esses extremos tenha sido Frédéric Chopin, cujos relatos de sua execução demonstram o equilíbrio entre as duas tendências. Para ele, Liszt carregava demais na expressão, enquanto J. B. Cramer (1771-1858) nem sequer a atingia, pois tocava apenas “corretamente”. Possivelmente a obra do mestre polonês seja também um dos casos mais contundentes de equívocos interpretativos, tendo em vista a preferência do

¹⁰ No original: “The performing style of the *ars nova*, the stressing of the poet’s words in the Renaissance, as well as the fantasies of the Baroque, must be considered romantic. Even the Classicists played quite romantically under certain artistic conditions”.

¹¹ Dorian afirma, inclusive, que o famoso ciclo de *Canções sem Palavras* de Felix Mendelssohn foi uma reação artística de um representante conservador aos excessos do grupo contrário (DORIAN, 1942, p.232).

compositor em tocar em pianos pequenos e para pouco público, valorizando mais a qualidade e a delicadeza do som do que a exibição virtuosística. Estamos acostumados a ouvir a obra de Chopin executada de maneira grandiosa e brilhante, ao passo que ele próprio sempre manifestou desejo contrário, ao qual Dorian estabelece a seguinte analogia:

“A ternura e a melancólica gentileza do toque de Chopin, ao serem transferidas de uma sala pequena para um grande teatro, sofrem um drástico ajuste de efeitos amplificados – como uma pequena figura projetada em um telão” (DORIAN, 1942, p.236, tradução nossa).¹²

Outro recurso interpretativo geralmente mal compreendido na execução de Chopin é o uso do tempo *rubato*, que para ele tinha uma função mais estrutural (no sentido de suavizar modulações fortes) do que sentimental. O uso licencioso desse recurso acabou vulgarizando sua música.

Ao comentar o papel do intérprete no século XX, Dorian critica as consequências das facilidades tecnológicas (desde o uso do microfone até a popularização do repertório pelo disco) que acarretaram interpretações “enlatadas”, inibindo a variedade de execuções e fixando tradições que se tornam referências interpretativas padronizadas (DORIAN, 1942, p.336 et seq.).

A virada histórica definitiva da interpretação no século XX foi bem traçada pelo crítico norte-americano Harold Schonberg, autor de um livro que relata a história dos pianistas famosos desde a época da dinastia Bach até, pelo menos, a primeira metade do século XX.¹³ Schonberg ilustra as características interpretativas dos mestres do piano a partir de fontes como testemunhos, críticas e gravações históricas (excetuando-se os registros em rolo de piano, que para ele não eram confiáveis), proporcionando descrições vivas e altamente detalhistas dos traços interpretativos de cada intérprete. Destacamos que, na visão desse crítico, a interpretação moderna (aquela que preza pela fidelidade) inicia-se com Ferruccio Busoni, considerado o primeiro dos grandes

¹² No original: “On the way from the private home to the large hall, Chopin’s tenderness the malancholic gentleness of his touch, are bound to be drastically adjusted to augmented effects – like a small picture projected on a larger screen”.

¹³ Em edições posteriores, o autor estendeu essa cronologia até o presente.

pianistas modernos de uma nova geração, seguido por Sergei Rachmaninoff e Josef Hofmann (SCHONBERG, 1969, p.355).

Para Schonberg, Hofmann foi quem mais combateu os excessos sentimentistas do Romantismo, com o fito de renovar a execução adotando novos parâmetros interpretativos baseados na atitude mais objetiva possível, na qual o intérprete já possui trabalho suficiente ao tocar as notas conforme escritas, sem adicionar nada (SCHONBERG, 1969, p.356). No entanto, essa objetividade não poderia ficar totalmente imune ao peso da tradição, e o próprio Hofmann demonstrou consciência e equilíbrio sobre esse aspecto:

“Geralmente ouvimos dizer que o estudo demasiado objetivo de uma peça compromete o ‘individualismo’ de sua leitura. [...] Se dez executantes estudarem a mesma obra com o mesmo grau de exatidão e objetividade, resultará que cada um executará completamente diferente dos outros nove, embora cada um reivindique sua leitura como a única correta. Isso porque cada um expressará o que, de acordo com seus conhecimentos, absorveu mentalmente e em seu temperamento. Da razão instintiva que constitui a diferença entre dez concepções, cada um a terá formado inconscientemente durante o processo, e talvez também depois dele. Pois é justamente essa razão formada inconscientemente que constitui a legítima individualidade e a qual, por si própria, irá permitir a fusão verdadeira entre o pensamento do compositor e o do intérprete” (HOFMANN, 1976, p.53-54, tradução nossa).¹⁴

Schonberg atesta que, de fato, o equilíbrio de Hofmann não reside apenas na concepção, mas também em sua execução, que demonstra uma perfeita combinação entre pureza clássica e elegância romântica:

“Um forte elemento clássico era representado na pureza de sua abordagem pianística. E suas interpretações, românticas, mas não exageradas, possuíam a medida do classicismo”. (SCHONBERG, 1969, p.364).

¹⁴ No original: “It is sometimes said that the too objective study of a piece may impair the ‘individuality’ of its rendition. Have no fear of that! If ten players study the same piece with the same high degree of exactness and objectivity – depend on it: each one will still play it quite differently from the nine others, though each one may think his rendition the only correct one. For each one will express what, according to his lights, he has mentally and temperamentally absorbed. Of the distinctive feature which constitutes the difference in the ten conceptions each one will have been unconscious while it formed itself, and perhaps also afterward. But it is just this unconsciously formed feature which constitutes legitimate individuality and which alone will admit of a real fusion of the composer’s and interpreter’s thought”.

De qualquer modo, o desenvolvimento da concepção interpretativa no século XX iria fazer a balança pender mais para o lado objetivo, em decorrência de mudanças sociais, tais como a Revolução Industrial, a invenção do fonógrafo e o aperfeiçoamento dos instrumentos musicais, dentre outras.

Theodor Wiesengrund Adorno, filósofo da escola de Frankfurt, publicou em 1938 um ensaio filosófico sobre a questão do fetichismo em música¹⁵ e a conseqüente regressão da audição. Em sua análise, destaca o mito do “intérprete herói” como uma das conseqüências do processo de banalização da música e da indústria cultural.¹⁶ Naquela época, o ideal estético vigente era o da interpretação excessivamente objetiva e racional, a qual o filósofo apelidou como “barbárie da perfeição”, classificando-a como um novo fetiche (a crítica aqui está endereçada ao maestro Arturo Toscanini):

“... imponente e brilhante, que funciona sem falha e sem lacunas [...] A interpretação perfeita e sem defeito, característica do novo estilo, conserva a obra às expensas do preço da sua coisificação definitiva. Apresenta-a como algo já pronto e acabado desde as primeiras notas; a execução soa exatamente como se fosse sua própria gravação no disco” (ADORNO, 1999, p.86).

É possível crer que esse modismo interpretativo incomodava Adorno, que chegou a afirmar que a fixação conservadora da interpretação de uma obra leva à sua destruição, pois sua unidade se realiza na espontaneidade e é sacrificada pela fixação (ADORNO, 1999, p.86-87).

O fenômeno da interpretação no século XX é classificado pelo crítico literário palestino Edward Said como uma situação extrema, a qual se assemelha a um evento atlético por despertar a atenção e a admiração de seus espectadores (SAID, 1991, p.28).

Esse autor afirma que houve um divórcio entre compositores e intérpretes, que se incumbiram de especialidades extremas, além do distanciamento com o público, cada vez mais segmentado e passivo. Para ele, os concertos passaram a representar um ritual social alienante.

¹⁵ Para Adorno, o *fetichismo* se constitui a partir de uma distorção da realidade na música, em que há a alienação da obra em favor de elementos menos importantes, tais como a voz dos cantores, as roupas usadas por um determinado intérprete etc.

¹⁶ Outro termo cunhado por Adorno que significa, em poucas palavras, a exploração, com fins comerciais e econômicos, de bens considerados culturais (tanto os genuínos quanto os criados para essa finalidade).

O problema do alto virtuosismo, que começa a se manifestar no século XIX com as figuras de N. Paganini e F. Liszt, gerou também um relativo rebaixamento da prioridade do texto musical, transferido agora para o *performer*. As transcrições de óperas ou peças orquestrais para instrumentos domésticos, antes destinadas ao deleite dos amadores, passaram a ser de competência exclusiva dos virtuosos, devido ao aumento do grau de dificuldade na elaboração dessas partituras.

No século XX, esse problema se transfere para a indústria fonográfica, pois a tecnologia atual tem sido utilizada no intuito de mascarar o lado humano (e, portanto, falível) da execução do virtuose moderno, ao qual se permite até correções de gravações ao vivo. Além do fato da tecnologia atuar como relevante elemento transformador na interpretação, Said aponta outras razões sociológicas que distanciaram o *performer* do compositor e do público:

- A música moderna passou a ser trabalhada a partir de uma linguagem altamente racional (o dodecafonismo, por exemplo), aumentando assim o apelo comercial da *performance* para manter a “produção cultural” em andamento (isso explica também porque o repertório dos intérpretes do século XX se concentrou mais na música do passado);
- A música erudita se isolou em seu próprio território, deixando de se comunicar com os círculos intelectuais, problema acentuado pelas especialidades acadêmicas que também não se relacionam entre si: musicologia, teoria e análise, etnomusicologia e composição;
- A não-discursividade da música acabou transformando-a em uma atividade hermética, reservada apenas para os “iniciados”, e o virtuose passa a ser visto como uma espécie de médium de alguma mensagem divina.¹⁷

O início do século XXI está sendo marcado por uma mudança gradual de mentalidade dos intérpretes musicais — pelo menos é o que indica nossa percepção enquanto intérpretes.

¹⁷ Esse distanciamento da sociedade tem sido revertido nos últimos anos através de uma nova tendência: os cursos de “formação de platéia”, que demonstram claramente a situação limite que a atividade musical gerou com seu auto-enclausuramento.

Observemos o ideal estético de Eliot Fisk, famoso violonista contemporâneo que relatou, em entrevista, que:

“Há dois tipos de artistas: um deles pinta a ‘Mona Lisa’ em sua casa, vai ao palco e mostra a tela acabada para o público. Algumas vezes até gostaria de ser este tipo de artista, mas infelizmente estou condenado ao temperamento daquele outro tipo de artista: o que vai ao palco com uma tela em branco e a pinta na frente do público. Para mim, este tipo de corda-bamba é o que caracteriza uma apresentação ao vivo. [...] Se ainda possuo algo a oferecer como intérprete, certamente está baseado nesta maneira espontânea e quase improvisada de tocar” (FISK, 1999, p.44).

Tal declaração parece constituir um indício que reflete a atual tendência de se revalorizar o aspecto criativo e uma maior humanização da *performance*, em resposta ao prejuízo acarretado pelos valores do século XX, baseados num modelo padronizado de pretensa “fidelidade incondicional”.

“FIDELIDADE”

Apesar de esse ter sido o ideal estético-interpretativo vigente em quase todo o decorrer do século XX, poucos teóricos empenharam-se na tarefa de defender tal conservadorismo. Ao longo dos textos que serão apresentados neste segmento, será possível perceber algumas contradições internas nos discursos dos autores que defendem esse posicionamento.

Um dos teóricos mais radicais nessa direção foi o alemão Heinrich Schenker, que elaborava, pouco antes de seu falecimento, um livro dedicado ao problema da interpretação musical (SCHENKER, 2000). Os fragmentos de seus escritos foram organizados e editados, o que nos permite uma visão, ainda que parcial, do unilateralismo de sua posição em relação à missão do intérprete, como podemos observar no contundente parágrafo inicial:

“Basicamente, uma composição não necessita de uma execução para existir. Assim como um som imaginado parece real em nossa mente, a leitura de uma partitura é suficiente para comprovar a existência de uma composição. A realização mecânica de uma obra de arte pode, desse modo, ser considerada supérflua” (SCHENKER, 2000, p.3, tradução nossa¹⁸).

¹⁸ Na tradução inglesa: “Basically, a composition does not require a performance in order to exist. Just as an imagined sound appears real in the mind, the reading of a score is sufficient to prove the existence of the composition. The mechanical realization of the work of art can thus be considered superfluous”.

O radicalismo da busca idealizada pela fidelidade à obra e a conseqüente servilidade do intérprete fizeram com que esse autor determinasse que qualquer elemento estranho (qualidade do instrumento, humor do executante, condições acústicas, problemas técnicos etc.) representa uma ameaça à integridade de uma composição. Para assegurá-la, Schenker ressalta a necessidade dos executantes serem também compositores, pois somente estes últimos conseguem captar a trajetória percorrida pelo autor durante a fase de criação. Ao afirmar a certeza de que a abordagem de Chopin era melhor que a de Carl Tausig (SCHENKER, 2003, p.4), Schenker reivindica aos compositores o prestígio normalmente concedido aos intérpretes¹⁹ e lamenta o fato da *performance*, naquela época, ter tomado um rumo que não correspondia à “verdadeira reprodução”, afinal, o interesse do público voltava-se cada vez menos à obra e mais à figura do virtuose. O que o autor entende como “verdadeira reprodução” é a expressão da vontade do compositor pela leitura estrita da partitura, na qual o executante deve sacrificar-se para aderir precisamente ao texto impresso (SCHENKER, 2003, p.5).

Esse teórico considera um equívoco ler nas entrelinhas de um texto musical, refutando o consenso geral acerca da insuficiência da escrita musical: mesmo que o compositor não possa escrever a orientação completa da execução de uma peça, ele indica o efeito geral desejado. Por isso, apenas as partituras diplomaticamente acuradas oferecem a possibilidade de tal fidelidade.²⁰

Em suma, Schenker representa o ápice da contra-interpretação, defendendo a idéia geral de que as obras musicais possuem vida própria e que a *performance* deve priorizar apenas o que está dentro dela, sem qualquer adição de elementos exteriores (como a personalidade do intérprete), em claro combate aos excessos românticos. Nesse discurso altamente teórico, é possível imaginar que a música dispensa a colaboração de um intérprete.

¹⁹ É sabido que uma dedução baseada em premissas falsas pode levar a resultados aparentemente verdadeiros. Porém, neste caso, não podemos estabelecer qualquer comparação com intérpretes que não deixaram registros sonoros (sem mencionar a questionável validade da comparação fora do âmbito pessoal).

²⁰ Ressaltamos, porém, que a edição de Schenker da *Sonata Op.106* de Beethoven, que contém uma conhecida dubiedade em relação a um determinado trecho (antes da re-exposição), foi baseada em uma escolha pessoal do editor, o que não necessariamente reflete a verdadeira intenção do compositor.

No Brasil, a partir de 1920, os modernistas brasileiros propagavam suas reflexões didáticas sobre arte em geral em periódicos especializados (como *Klaxon* e *Ariel*). Nessas publicações, Mário de Andrade e Antonio de Sá Pereira escreveram diversos artigos sobre famosos intérpretes brasileiros daquela época, como Souza Lima, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro.

Mário de Andrade defendia o conceito de que a interpretação mais “atual” (para os parâmetros modernistas daquela época) era aquela discreta, contida, evitando os lances histéricos proporcionados pelo mito do intérprete como “deidade romântica”²¹ (ANDRADE apud WISNIK, 1983, p.109). No entanto, parecia também indicar que existe uma dosagem correta de acordo com cada repertório (mais rigorosa para o Classicismo e Modernismo, mais emotiva para o Barroco e Romantismo),²² conforme se depreende da leitura de suas críticas. Exemplificaremos tal conjectura citando uma delas:

“Era um fremir orgiástico, um baralhamento dionisiaco espantoso. Como compreender Chopin assim? Não era Chopin. Mas era Magdalena Tagliaferro num dos seus entusiasmos festivos delirantes que tanto participam do prazer como da dor. Incrível!” (ANDRADE apud WISNIK, 1983, p.113-114).

O pesquisador contemporâneo José Miguel Wisnik (que levantou as informações que estamos utilizando sobre os modernistas) atribuiu um caráter contraditório às críticas de Mário, afirmando que este se deixou levar pelo poder mágico da interpretação, em contradição com seus postulados formalistas enunciados em outras partes (WISNIK, 1983, p.112). Wisnik coloca a questão dos opostos interpretativos como um problema de maior ou menor grau de desfiguração da obra por parte do intérprete, quando o ideal seria atingir a menor taxa de defasagem entre código e mensagem na relação autor-obra-intérprete-auditor (WISNIK, 1983, p.108).

O compositor Igor Stravinsky também discutiu a questão da interpretação musical. Seu discurso é sensato e constitui o que poderíamos classificar como “fidelidade moderada”. Ele defende a tese de que o intérprete é um tradutor, cujo requisito principal é uma

²¹ O fenômeno da “deidade romântica” originou-se como resultado de uma confluência de aspectos sociais do século XIX, como a valorização do gênio, a consolidação da técnica instrumental, a tradição da música escrita etc.

²² Praticamente a mesma solução apresentada por Hegel.

técnica impecável e perfeita, somada à consciência da lei que lhe é imposta pela obra que está executando (STRAVINSKY, 1996, p.115).

O compositor russo ressalta também o problema da limitação da notação musical, e que a tarefa do intérprete²³ é transmitir a música, sabendo encontrar os elementos ocultos (ler nas entrelinhas) que escapam a uma notação mais precisa – por mais escrupulosa que ela seja. Sua concepção de execução fiel implica na estreita realização de um desejo explícito, que não deve conter nada além do que fora ordenado pelo autor, condenando, assim, o exibicionismo de certos solistas (STRAVINSKY, 1996, p.112).²⁴

Para ele, a tradição romântica legou diversos vícios, como os subtítulos, que representam um convite às tentativas de deformação literária. E também o mito do maestro, cujo poder e competência são inquestionáveis, a ponto de alguns afirmarem que estão regendo “sua 5ª ou sua 7ª” em vez de atribuí-las a seu compositor.²⁵

Existe, para Stravinsky, uma responsabilidade ética envolvida nesse processo, já que a tradução (leia-se transposição sonora) de uma obra não significa recomposição. Minúcias interpretativas (como a diferenciação entre dinâmicas como *piano*, *pianíssimo*, *pianissíssimo*) são também tidas, por ele, como nuances irrelevantes, que às vezes prejudicam a precisão rítmica na execução, recomendando a abordagem mais direta, objetiva, sempre em conformidade com a vontade do compositor.

O livro de Estética do maestro ítalo-brasileiro Sérgio Magnani (1996) inclui um capítulo exclusivo sobre interpretação musical. Embora seus conceitos teóricos tenham estreita conexão com a Estética de Benedetto Croce (cf. CROCE, 1997) e com o lado mais impessoal da execução

²³ Vale ressaltar que Stravinsky estabelece uma diferença entre executante e intérprete: “Todo intérprete é [...] um executante. O inverso não é verdadeiro” (STRAVINSKY, 1996, p.113). Dessa diferença, há equívocos situados entre a obra e o ouvinte, que pode ser impedido de ouvir uma transmissão fiel. Para ele, o intérprete é aquele que consegue encontrar, em sua *performance*, a liberdade no rigor.

²⁴ Stravinsky afirma que a expressão do intérprete é uma questão de “etiqueta”, chamando a atenção para os excessos de movimentos corporais que não correspondem ao jogo dos sons.

²⁵ Consideramos que tais afirmações pretendem dar a idéia de um estágio final e mais evoluído de desenvolvimento da interpretação de uma obra (que se revelaria pobre, portanto). Se assim fosse, não faria nenhum sentido uma carreira de intérprete (infelizmente, muitos pensam dessa maneira).

musical, é importante destacarmos os pontos principais de sua tese. Sua visão etimológica do termo interpretar²⁶ está relacionada à variante *interpetras*, que significa “entre as pedras”, denotando:

"o ato de descobrir e comunicar os significados que podem estar ocultos por detrás de uma série de significantes fundamentais, assim como o adivinho reconhece, nas configurações das pedrinhas, das borras de café ou das cartas do baralho, os sinais do destino marcando os eventos futuros" (MAGNANI, 1996, p.61).

Os problemas, segundo Magnani, começam na discussão do papel que o intérprete deve exercer como mediador entre a criação e fruição. Como delimitar as fronteiras de sua atividade? Qual o alcance de sua leitura? Ele deve ler nas entrelinhas? Para responder a essas questões, o autor traça um breve percurso histórico da evolução da escrita musical, desde os *neumas* do canto gregoriano até as indicações literárias que acompanham partituras mais recentes (“com doçura”, “sentimento” etc.), constatando a insuficiência da escrita para expressar determinados elementos intuitivos, tais como as gradações de articulação, dinâmica, agógica e *rubato*:

"Eis aqui as entrelinhas em que o intérprete deve ler, para que se lhe torne possível a comunicação da mensagem estética, dentro dos limites de uma *aproximação ideal à verdade hipotética* da obra" (MAGNANI, 1996, p.64, *itálico nosso*).

Não podemos deixar de ressaltar que, até este ponto do texto, Magnani parece defender a interpretação mais livre, pois ainda aponta os problemas inerentes ao compositor-intérprete, que para ele:

- Nem sempre é um bom executante, ao contrário das deduções de Schenker, acima comentadas;
- Possui dificuldade em manter o distanciamento estético, supervalorizando o aspecto geral em detrimento dos detalhes;
- Passa a ser intérprete, pelo fato de que a obra assume vida própria após sua elaboração, deixando de ser sua criação para se tornar uma obra de seu repertório (MAGNANI, 1996, p.64-65).

²⁶ O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* traz a etimologia *interpretatio onis*, que, em sentido musical, refere-se ao “aspecto pessoal na execução musical” (HOUAISS, 2001, p.1636).

A virada no discurso ocorre quando o autor enumera os requisitos para o bom intérprete: cultura (um bom preparo filológico e conhecimento estilístico), sensibilidade (a tarefa do intérprete em moldar sua personalidade à do autor) e tradição (que não pode ser ignorada e nem acatada cegamente, pois ela tanto pode revelar o espírito de uma obra quanto um peso morto). Em relação à questão da renúncia da personalidade do executante, acrescenta que:

"O grande intérprete é o que sabe desaparecer diante da obra [...] o intérprete não pode entregar-se de corpo e alma à emoção; muito pelo contrário, deve manter-se lúcido na emoção, lembrando-se sempre de sua função de veículo – médium – na comunicação emotiva" (MAGNANI, 1996, p.66).

Para esse autor, portanto, qualquer acréscimo pessoal por parte do intérprete constitui apenas um relativo mérito, em vista de que se trata sempre de um elemento subsidiário ao texto musical.

Um caso interessante de defesa da intenção do compositor por parte do intérprete fica por conta da dissertação de mestrado de Hideraldo Luiz Grosso (1997), que pesquisou os *Prelúdios para piano* do compositor brasileiro Almeida Prado, que também supervisionou esse trabalho. Grosso discute a interpretação musical, deixando claro desde o início que a missão do *performer* é a de simples comunicador da intenção do compositor da obra, em atitude submissa e alheia a sua própria personalidade:

"De fato, quando interpretamos seja um texto musical ou mesmo um texto literário, procuramos conhecer quais as intensões (sic) expressivas do compositor ou escritor, que idéias sua obra pretende comunicar." (GROSSO, 1997, p.23).

No caso específico dessa pesquisa, pressupõe-se que a intenção do autor pode efetivamente ser analisada e discutida em vista de que o compositor encontra-se vivo e foi coadjuvante desse processo, o que não é possível no caso de compositores falecidos, o que de certo modo poderia até mesmo invalidar sua conceituação teórica.

De qualquer modo, Grosso apresenta-nos o sentido semiótico do ato tradutório que media o signo e a realização acústica, efetivado apenas pelo intérprete, que reproduz com maior ou menor precisão as idéias originais do compositor (GROSSO, 1997, p.24). Em seguida, discute a relação texto e intérprete, ressaltando a importância da fidelidade ao texto como única alternativa

para uma efetiva aproximação com o sentido atribuído pelo criador. E mesmo que o autor tenha pertencido a uma época e cultura remotas, a missão do executante é a de resgatar os aspectos da obra que foram “afetados” pela contemporaneidade (GROSSO, 1997, p.25).

Grosso procura também delinear uma “evolução” histórica em que o ponto de desenvolvimento mais avançado é sempre o atual, pois, para ele, o perfil do intérprete profissional moderno privilegia o texto original como veículo suficiente à elaboração de uma interpretação, desde que suas contribuições pessoais resguardecam a obra e não a desfigure. (GROSSO, 1997, p.32). No que se refere à participação do intérprete, há uma certa condescendência no conceito desenvolvido por esse pesquisador, desde que ela, no entanto, não comprometa o “sentido original” da obra.

Podemos depreender, a partir da leitura dos textos de todos esses autores, que a personalidade do intérprete constitui um problema a ser eliminado ou, pelo menos, restringido. Conforme verificaremos no próximo segmento, os autores da facção contrária justificarão, de forma igualmente consistente, que o papel do intérprete é fundamental na atividade musical, constituindo um choque de argumentos dialéticos.

“LIBERDADE”

O verbete *Interpretation* do dicionário musical *Groves* é assinado pelo musicólogo Robert Donnington, que define interpretação enquanto:

“O elemento necessário na música devido à diferença entre notação (que preserva o registro da música) e execução (a qual transforma a própria experiência musical numa existência renovada)” (DONNINGTON, 1980, p.276, tradução nossa).²⁷

O autor parece defender a liberdade do intérprete, conforme depreendemos da seguinte colocação:

²⁷ No original: “That element in music made necessary by the difference between notation (which preserves a record of the music) and performance (which brings the musical experience itself into renewed existence)”.

“Devido ao fato de que a atividade artística inclui uma expressão do artista através de sua própria personalidade, a necessidade de interpretação envolve uma fusão de pessoas em uma única experiência musical. O compositor imprime sua marca em sua música; mas o intérprete não é um bom músico se não possuir algo de seu contribuindo para trazer a mera notação para a prática ativa, e isso ele pode fazer com tal empatia a ponto de ampliar a inspiração do compositor em vez de negá-la” (DONNINGTON, 1980, p.276, tradução nossa).²⁸

Esse autor recomenda ao intérprete uma combinação entre intuição apoiada por uma boa base técnica e conhecimento suficiente do estilo da música executada, bem como os detalhes inerentes à prática de sua época.

Para o físico e músico Rogério Cezar de Cerqueira Leite, a disputa de espaço entre compositor e intérprete é um padrão histórico recorrente, responsável não apenas pela diversidade na execução, mas também pela própria evolução da linguagem musical.²⁹ Apesar do fato da improvisação em música ser bem mais justificável do que em outras artes, há sempre um grupo de conservadores dispostos a podar qualquer tentativa de criação expressiva:

“Hoje a crítica internacional, sempre reacionária em nome de uma falsa autenticidade, condena o intérprete e exalta o ‘executante’, ou seja, aquele que não se envolve e nada agrega de si próprio à obra que apresenta ao público. ‘A música deve ser tocada como está escrita’, dizem, embora não ignorem que, por mais que se aperfeiçoe a notação musical, havendo intérpretes, haverá improvisação e, conseqüentemente, renovação, invenção” (CERQUEIRA LEITE, 2003, p.14).

O livro *L’interprétation créatrice* (1951), em dois volumes, da musicóloga francesa Gisèle Brelet é tido como uma das obras de referência em termos de fundamentação teórica para interpretação musical. Baseando-se na fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty, Brelet apresenta um minucioso estudo, no qual apresenta conceitos que induzem a interpretações fortes e marcantes, em vista de sua plena convicção filosófica de que o virtuose é o único músico verdadeiro.

²⁸ No original: “Since artistic activity includes na expression by the artist of his own personality, the necessity for interpretation involves a blend of persons in a single musical experience. The composer sets his stamp on his music; but the interpreter is no good musician if he has not something of his own to contribute in bringing mere notation to active performance, and this he may do with such empathy that he amplifies and does not negate the composer’s inspiration”.

²⁹ O autor ilustra diversas transformações de estrutura musical ao longo da história, provenientes da fixação da escrita pelos compositores e inovações decorrentes das improvisações dos intérpretes: do canto gregoriano ao *organum* (devido aos melismas adicionais dos cantores), da escrita a duas vozes à polifonia livre (graças às improvisações em movimentos contrários), e as notações de tempo, ritmo e dinâmicas que pretendiam disciplinar os intérpretes no Barroco, os quais introduziram novos recursos, como a ornamentação e as *cadenzas* dos concertos.

Para Brelet, a música é uma forma de experiência temporal e existe apenas no momento de sua execução. O compositor apenas oferece possibilidades, confiando ao intérprete a missão de atualizar sua música de diversas maneiras. Apesar dessa realização poder ser efetuada internamente e em silêncio, é apenas o virtuose que consegue extrair o significado mais completo e abrangente possível de cada detalhe da partitura. Segundo a pesquisadora, os intérpretes não devem se esforçar para recriar o efeito original de uma obra, ou respeitar as intenções do compositor, em vista da diferença entre fidelidade histórica e estética.

O pianista francês Alfred Cortot pode ser considerado um exemplo prático da teoria de Brelet. Suas aulas públicas e execuções em disco constituem bons registros da tradição romântica. Para esse artista, a questão mais importante para o intérprete é a busca do sentimento inerente a cada obra, como se ele fosse mensageiro das emoções do compositor, que já conta com essa evocação (CORTOT, 1986, p.16).

Essa busca de sentimentos deve ser realizada até mesmo nas obras clássicas, chamadas de “música pura” pelos teóricos contrários a essa visão e que reivindicam uma execução rigorosa. Vale ressaltar a recomendação de Cortot em relação à técnica, que sempre deve estar a serviço da interpretação:

"O único meio [...] de aperfeiçoar a técnica instrumental é submetê-la estreitamente à preocupação da interpretação poética. Assim, a técnica se diversifica, tornando-se flexível e confere à execução esses matizes variados" (CORTOT, 1986, p.17).

O pianista condena a atitude contrária, que ele chama de “arte do enfeite” e à qual declara guerra, afirmando que a alma fica ausente na perfeição dos floreios (CORTOT, 1986, p.17). Não se deve, todavia, concluir apressadamente que tais recomendações de Cortot orientem-se exclusivamente pela pura intuição, ao contrário: o mestre francês exigia de seus alunos uma pesquisa sistemática, para se estabelecer um plano-modelo da obra executada, incluindo diversos itens que vão desde nome, sobrenome, local e datas de nascimento e morte do autor, até a análise harmônica, influências, analogias e filiações estilísticas do compositor. Cortot, no entanto, adverte

sobre a sedução que uma análise pode exercer sobre o estudante, argumentando que uma fria dissecação da obra não leva a lugar algum, sendo necessário estabelecer um vínculo entre o sentimento da forma, o trabalho analítico e a emoção (CORTOT, 1986, p.20).³⁰

A pesquisadora brasileira Marília Laboissière procurou subsidiar a área musical ao aplicar conceitos interdisciplinares na interpretação musical. Os textos dessa autora (LABOISSIÈRE, 1998; 2000) oferecem uma idéia do papel recriador que o intérprete musical deve assumir, partindo da noção da multiplicidade de sentidos do discurso musical e da conseqüente cadeia de relações na consciência do intérprete, nos diversos níveis de experiência: primeiridade, secundidade e terceiridade (todos interconectados e não isolados).

Laboissière destaca também o aspecto da incompletude do código musical, o que necessariamente acarreta no metaforismo interpretativo, ao lado da relação entre contexto sócio-cultural e ideológico e o posicionamento pessoal (sensibilidade do intérprete) enquanto elementos já considerados pelo compositor durante a elaboração de sua obra. Para ela, a obra sempre traz um espaço que é preenchido pelo imaginário do intérprete (LABOISSIÈRE, 1998, p.312).

Assim, a soma dos inevitáveis fatores de desvio, levantados pela pesquisadora, aponta para um universo ilimitado de diferentes percepções, compreensões, transformações, organizações. Ou seja, uma leitura que sempre se dirige além do texto, portadora da marca pessoal do intérprete e sempre aberta (LABOISSIÈRE, 1998, p.310).

Suas conclusões evidenciam-se em seu texto mais recente (2002), em que a autora procura responder à questão referente à busca do intérprete pela fidelidade ou recriação na execução. Para ela, a interpretação é atividade essencialmente recriadora, na medida em que não há possibilidade de se recuperar a origem (ou a essência) de uma obra:

“A partir do reconhecimento de que há pelo menos um outro autor a habitar o texto musical no processo interpretativo, acaba-se por desmistificar o tradicional esforço de fidelidade absoluta ao original” (LABOISSIÈRE, 2002, p.109).

³⁰ Levando-se em consideração que a análise continua orientando diversos trabalhos acadêmicos até hoje, não podemos deixar de ressaltar um certo caráter profético em Cortot (cujas idéias aqui reproduzidas datam da primeira metade do século XX).

Pelo fato de que o executante não escapa das condições deterministas de sua existência, tais como tempo, formação, cultura, ideologia, psicologia, momento histórico etc., sua mediação está sempre sujeita a uma atividade mais criativa e produtora e menos conservadora e protetora.

James Grier (1996) destaca a relação estreita entre as atividades mediadoras do *performer* e do editor, pois ambos materializam a realidade de uma obra, com a diferença de que o primeiro a sonoriza e o segundo a fixa num texto impresso. O autor defende a idéia de que o editor e o intérprete sempre acabam intervindo de alguma forma sobre o texto original, cujo próprio conceito é falso, pois assim como não há duas interpretações coincidentes, não existem duas edições idênticas de uma mesma obra.

Quanto à questão da intenção do autor, Grier demonstra a diferença entre Texto (mensagem da obra) e Documento (suporte material do texto) e lança a questão: Onde se situa uma obra musical? O autor sugere que ela é o resultado da somatória de colaborações entre a intenção do autor e do intérprete, na qual a partitura funciona apenas como mediadora. A própria intenção do autor pode ser por vezes extremamente questionável, quando, por exemplo, ela se constitui num interesse comercial.³¹ Grier questiona se é possível separar razoavelmente as intenções artísticas e comerciais (GRIER, 1996, p.18).

Em suma, os argumentos são suficientemente fortes em ambos os lados dessa questão, constituindo um impasse no qual as teses intermediárias entre ambos os extremos não se justificam filosoficamente com a rígida convicção com que fizeram Schenker e Brelet. Conforme constataremos em seguida, a maioria das justificativas e restrições das facções filosóficas contrárias constituem falsos dilemas.

As concepções apresentadas podem representar uma mera questão de relatividade, pois há um forte aspecto subjetivo em jogo, onde é praticamente impossível mensurar até que ponto o

³¹ Como, por exemplo, nas duas versões da obra orquestral *Overture, Scherzo & Finale* de R. Schumann, que realizou uma segunda versão com vistas a um maior público. Isso sem mencionar que, na História da Música, há diversos casos de compositores que destruíram algumas de suas obras (P.I. Tchaikowsky, Leo Brouwer), que foram posteriormente recuperadas e publicadas. Nestes casos, a intenção do autor era a de que jamais fossem ouvidas.

intérprete expressa uma obra com fidelidade ou a si mesmo, conforme nos ensina a filosofia oriental:

“No Universo das Formas, tudo atua no nível dos antagônicos, como homem/mulher, quente/frio, duro/macio etc. [...] Os conceitos YIN e YANG devem ser utilizados em uma forma dinâmica, sendo apenas termos de um *referencial* para distinção, controle e harmonização do *organismo* do Mundo. Por exemplo: a água é YANG em relação ao gelo, mas é YIN em relação ao vapor”. (JYH-CHERNG, 1998, p.48).

O que pode constituir arbitrariedade para alguns pode ser considerado fidelidade por outros. É algo que depende de um referencial relativo e móvel.

1.2. A TEORIA DA FORMATIVIDADE NA INTERPRETAÇÃO MUSICAL

O filósofo italiano Luigi Pareyson³² propõe um modelo geral de Estética, cujos conceitos aplicam-se a todas as artes, inclusive a música. Este segmento discorrerá sobre a filosofia pareysoniana da interpretação, ressaltando sua especificidade em relação às teorias apresentadas no item precedente. Tentaremos esclarecer os fundamentos filosóficos de sua análise, a fim de apresentar uma solução às concepções contraditórias de interpretação musical.

De acordo com o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano (1999, p.368-374), a história da filosofia da arte (Estética) costuma ser dividida em três domínios principais:

- A relação entre Arte e Natureza,
- A relação entre Arte e Homem,
- As funções da arte.

³² Luigi Pareyson (1918-1991) nasceu no Valle d'Aosta, extremo norte da Itália. Foi professor de Filosofia nas Universidades de Turim e Pavia. Membro de diversas instituições filosóficas e comissões para as edições críticas das obras de Fichte e de Schelling. Fundador e editor de revistas e coleções sobre arte, como a *Rivista di Estetica* (1956-84) e de importantes coleções filosóficas, como a *Biblioteca di Filosofia* (Mursia). Em seus escritos, preocupou-se com a discussão do existencialismo, interpretando-o como dissolução do hegelianismo e prosseguindo-o na direção de um personalismo ontológico. Interpretou, com renovadas perspectivas historiográficas, o idealismo clássico alemão e elaborou uma Estética completa conhecida como “teoria da formatividade”, publicando *Estetica: teoria della formatività* (1954), *I problemi dell'estetica* (1966), dentre outros. Propôs uma filosofia da interpretação em *Verità e interpretazione* (1971), aprofundando-a, posteriormente, no sentido de uma filosofia da liberdade. Seu pensamento tem exercido grande repercussão na Itália, notadamente nos trabalhos de Umberto Eco e Gianni Vattimo (ex-discípulos do filósofo em Turim), e tem sido adotada academicamente em várias áreas de concentração (especialmente na literatura e nas artes visuais). Apesar de seu nome ser pouco conhecido no Brasil, contamos com pesquisadores que se dedicam à divulgação de sua obra e à aplicação de sua teoria, como João Ricardo Moderno (UERJ), Maria Helena Nery Garcez (USP) e Sandra Abdo (UFMG).

Dentro da primeira categoria, é possível distinguir diferentes concepções, que estabelecem a relação arte-natureza enquanto dependentes, independentes ou condicionadas. Assim, temos a arte como:

- Imitação, ou seja, dependente da natureza ou da realidade social, defendida desde os clássicos gregos até os marxistas (Adorno, Luckács);
- Criação, que prioriza a inventividade do homem como algo independente da natureza (presente no idealismo de Schelling, Hegel, Croce);
- Construção, em que a arte é posicionada no encontro entre natureza e homem (conforme o conceitos de arte em Kant, Schiller, Valéry). É dentro desta subdivisão que Abbagnano situa o sistema teórico de Pareyson.

A teoria da formatividade está exposta em duas obras fundamentais desse autor: *Estética: teoria da formatividade* e *Os problemas da Estética*. Na primeira, há uma sistematização dessa teoria, enquanto, na segunda, a teoria é aplicada com a finalidade de se resolver questões polêmicas sobre Estética. O neologismo *formatividade*, apesar da pouca elegância, é uma tentativa de se diferenciar sua teoria do formalismo, evitando, dessa forma, evocar a contraposição entre forma e conteúdo, além de evidenciar o aspecto dinâmico da obra de arte enquanto resultante de um processo que combina, simultaneamente, formação e atividade.

Ressaltamos a postura equilibrada desse filósofo, que mudou a visão teórica da Estética italiana, antes dominada pelo idealismo de Croce, principal fonte de referência até então. A linha de abordagem Estética croceana (neo-idealismo), mostrou-se eficaz ao questionar os excessos da mentalidade histórica e a unilateralidade da metodologia científica positivista do século XIX. A contribuição metodológica de Croce ao estudo da arte está na definição das fronteiras entre arte e ciência, negando a esta última a validade de suas classificações (decorrentes de imposições metodológicas) e exaltando a singularidade irrepetível de cada obra de arte, porém às custas de desconsiderar os entornos sociais e históricos dos quais ela emerge. O filósofo chegou a propor a

dissolução do conceito de uma história da arte dividida em períodos como Renascimento, Barroco etc. (CROCE, 1997, p.19).

A doutrina croceana estabelece que a arte só pode ser concebida dentro da perspectiva do “espiritualismo estético”, determinando-a enquanto atividade essencialmente interior e intuitiva. A exteriorização física dessa imagem em uma obra (chamada de figuração) constitui uma etapa puramente artesanal, com a finalidade única de conservá-la e rememorá-la ao público. Em suma, a produção artística consuma-se na figuração de uma imagem interior, cuja exteriorização material constitui algo supérfluo, situando-se abaixo da “verdadeira arte” – espiritual e eterna. Assim, a composição de uma sinfonia já é obra de arte quando concebida e ouvida internamente pelo compositor, sendo que a escrita da partitura é um aspecto meramente secundário. Tal doutrina explica, por exemplo, que a exteriorização física de chagas nos corpos dos santos (e também em determinados casos de pacientes histéricos) são manifestações físicas de uma idéia de caráter espiritual e, portanto, artístico (CROCE, 1997, p.19). Essa teoria logo suscitou polêmica entre os teóricos e artistas que reivindicaram a fisicidade da obra de arte, ou seja, o caráter artístico de sua realização material.

A teoria de Pareyson foi construída a partir da referência de Croce, porém numa perspectiva diferente, empenhando-se mais na ênfase da essencialidade da atividade artística com a matéria e na sintonia do intérprete com a obra, e não com a intenção do autor. Dessa forma, Pareyson contestou a doutrina croceana em sua própria base: os princípios da intuição e expressão foram substituídos pelos da produção e formatividade. Ele demonstrou que as concepções opostas sobre arte podem ser resolvidas dentro de uma perspectiva conciliatória, eliminando as atitudes extremistas que geralmente resultam em mal entendidos e preconceitos estéticos.³³

³³ O que sempre acarretou prejuízos à própria disciplina, tida por muitos como um estudo irrelevante e contraditório.

DEFINIÇÃO

Pareyson define interpretação como uma forma de conhecimento em que receptividade e atividade são indissociáveis (PAREYSON, 1993, p.172), e fundamenta sua concepção analisando o caráter formativo do conhecimento sensível do homem, cuja aplicação se estende a todas as artes. Tal definição está baseada em dois princípios filosóficos:

- A inseparabilidade da receptividade e atividade no agir humano;
- O caráter pessoal e, portanto, expressivo e formativo do operar humano.

A fim de entendermos melhor esta definição, analisaremos cada princípio isoladamente. Pareyson ressalta que o agir humano não é caracterizado pela criatividade pura, pois a vida em sociedade molda a ação do sujeito, incorporada por ele de forma receptiva. Mas, ao mesmo tempo, ele não é inteiramente passivo, pois todo homem possui o livre arbítrio, que se manifesta em forma de iniciativas pessoais. Esta inter-relação demonstra que o agir humano é receptivo e ativo simultaneamente, não havendo isolamento de nenhuma das partes. Passividade é recepção sem resposta, arbitrariedade é ação sem estímulo.

Além disso, a receptividade é também atividade, na medida em que receber um estímulo já é uma reação em si, por isso a receptividade é sempre prolongada na atividade. Por outro lado, a atividade é, igualmente, um prolongamento da receptividade na medida em que as reações humanas são, de certa forma, pré-determinadas de acordo com cânones sócio-culturais. Nessa perspectiva, a criatividade pode ser definida como o desenvolvimento de movimentos propostos ou sugeridos previamente. Portanto, não há atividade criativa que não tenha sido gerada por um *insight* inicial, e que aos poucos não vá acolhendo novas informações. A criação é o prolongamento de uma recepção.

O segundo princípio é estabelecido a partir da constatação de que a ação humana é pessoal, irrepetível e infinita em possibilidades. Há aqui também uma dupla natureza: o homem pode ser considerado em sua totalidade (a cada instante ele é total, único e singular) e em seu

desenvolvimento (ou seja, aberto a enriquecimento, revisões e mudanças). Neste aspecto, podemos compará-lo a uma obra de arte, que por sua vez é simultaneamente acabada e aberta.

Uma obra é uma forma total em si, autônoma e independente, como uma pessoa fixa em um de seus instantes, e por isso ela é um reflexo da própria vida do homem. Cada ato do homem tende a gerar formas (filosóficas, artísticas, científicas etc.) transferidas a um objeto e fixadas no tempo. Esse duplo caráter, ao ser transferido em obras, exprime a totalidade de uma pessoa. Assim, podemos afirmar que as experiências pessoais do artista penetram em sua obra, pois a ação de uma pessoa define-se em formas que carregam a totalidade de sua vida.

BUSCA

De acordo com Pareyson, o conhecimento sensível é formativo, uma vez que a realidade material é captada pelos canais da percepção (enquanto a espiritual é mais intuitiva). Esse caráter formativo se evidencia no momento de formação da interpretação, no qual adotam-se esquemas provisórios que buscam um conceito para expressar a essência de uma obra. Nesse momento inicial, o intérprete trabalha com descobertas gradativas, corrigindo erros, até chegar a uma imagem definitiva.

Uma análise do caráter interpretativo do conhecimento sensível nos leva a dois aspectos da interpretação: o movimento (processo de busca) e o repouso (contemplação da descoberta). Esses dois momentos do processo interpretativo são contínuos: no primeiro, há o movimento decorrente da busca de seu significado (em forma de intuição ou hipótese) – um processo de produção de formas provisórias que pretendem revelar seu significado, percorrendo vários rumos (ora mais lentamente, ora mais veloz). Até que culmine no segundo momento, que é o repouso decorrente do êxito da descoberta de seu significado, na qual o interpretante se torna contemplador. No entanto, o processo não se encerra na fase do repouso, que é apenas uma pausa

até que novos aspectos surjam, direcionando a interpretação a novas descobertas. Portanto, o intérprete deve estar sempre aberto a novos pontos de vista que venham a enriquecer sua interpretação.

LEITURA E EXECUÇÃO

O termo leitura está mais relacionado à literatura e à poesia. Dentre os vários significados que esse termo abrange, é possível sintetizá-los com o sinônimo executar, e assim podemos aplicar essa palavra a todas as artes. Portanto, ler significa executar. A partir dessa colocação, deduzimos que uma obra de arte apenas se revela a quem souber lê-la adequadamente. O aspecto executivo da leitura é mais evidente na música e no teatro, que são atividades artísticas que exigem mediação. Os respectivos mediadores têm como tarefa exprimir e traduzir uma obra acabada. O músico resgata uma obra do silêncio de uma partitura para trazê-la à sua existência física. Ou seja, ele não apenas decifra a escrita simbólica para comunicá-la ao público (Croce delega ao intérprete esse limite), mas a leva à sua plena realização.

Todas as artes, e não apenas as que possuem mediadores, exigem leitura e execução, assim como o público, em sua apreciação. Por outro lado, há de se ressaltar que a leitura pode ser interior, como um drama representado em um palco imaginário, ou uma partitura que se ouve interiormente. Já a execução pública pressupõe um contato real com a matéria física da obra, pressupondo uma habilidade técnica específica bem forjada.

Por isso, o aspecto executivo do intérprete é dos mais importantes, no qual ler não significa abandonar-se ao efeito da obra, sofrendo-a passivamente, mas assenhorando-se dela para torná-la presente e viva. Para que isso seja possível, cabe ao intérprete detectar a lei interna que orientou a execução de seu criador, já que a obra de arte se deixa reconhecer somente a quem souber fazê-la viver de sua vida própria.

Uma obra musical já nasce executada, pois o compositor já planeja uma execução e a endereça aos intérpretes. Para penetrar na obra, é preciso reconstituí-la em seu processo formativo e dar-lhe vida: tanto numa sala de concerto quanto na leitura silenciosa de uma partitura. A obra musical é, de certa forma, eternizada pelo compositor e revivida a cada execução, não no sentido de um acréscimo, mas em sua vida própria. O criador executa sua obra e a regula de acordo com critérios específicos: no caso da música, o compositor preenche uma partitura com indicações de instrumentação, expressão, colorido, articulações etc. No entanto, não devemos confundir tais instruções com o fato de que ele (o compositor) seja o mais autêntico executante de sua obra e que os intérpretes devam copiar o modo como ele a teria realizado, por diversas razões:

- Há autores que não são bons executantes;
- Após a composição, a obra deixa de ser sua e ele passa a ser apenas mais um entre seus intérpretes;³⁴
- Os intérpretes são, em geral, mais especializados em seus instrumentos do que os compositores.

A leitura é, de certa forma, uma posse da obra, que consegue executá-la em sua plena realidade, sem acrescentar nada que seja diferente dela. A personalidade do executante não pode ser considerada um obstáculo à compreensão, e qualquer recomendação de se eliminar a atitude pessoal redundaria em substituí-la por outra não menos pessoal.³⁵ Tal compreensão pressupõe congenialidade com a obra.³⁶ É necessário saber escolher os autores com os quais possuímos maior afinidade. Porém, tal congenialidade pode ser aguçada ao se ampliar o repertório com

³⁴ Alfredo Casella (1883-1947) costumava dizer que o compositor que interpreta sua própria música não é mais do que um intérprete entre os demais, e referia-se a sua própria música como “a sonatina de Casella”, ressaltando sua consciência enquanto autor e intérprete (cf. BRELET, 1951, p.70 e MAGNANI, 1996, p.65).

³⁵ O que constitui, aliás, o grande problema da relação professor/aluno.

³⁶ Por congenialidade em interpretação entendemos a sintonia perfeita entre os estilos de um intérprete e um compositor, na qual as afinidades psicológica e espiritual são tão atávicas que não já não é mais possível distinguir a execução da obra. Existem casos bastante conhecidos de congenialidade, tais como entre V. Horowitz e A. Scriabin, ou Alicia de Larrocha e I. Albéniz.

outros autores. Neste exercício, há a vantagem não apenas de se aprofundar o olhar, mas também esclarecer as razões que nos levam a determinadas escolhas em detrimento de outras.³⁷

MULTIPLICIDADE

Toda obra estabelece um diálogo infinito, no qual descobre-se algo novo em cada leitura. Pareyson destaca que o êxito de uma interpretação ocorre quando o executante coloca-se diante da obra a partir de um ponto de vista semelhante ao de seu criador:

“o artista [compositor] deve ‘fazer’ aquilo que ainda não existe, e, portanto, deve ‘inventar fazendo’, ao passo que o leitor [intérprete] deve ‘captar’ aquilo que já existe, e deve [...] ‘executar reconhecendo’ [...], redobrar o processo de formação que está todo incluído na obra formada” (PAREYSON, 1993, p.239).

Não há interpretação única ou definitiva (como, por exemplo, quando se recorre ao argumento da intenção do compositor), uma vez que o sujeito e o objeto são singulares e diferentes entre si – se não o fossem, poderíamos falar de um único conhecimento possível. Quando o sujeito se neutraliza, deixa de existir o diálogo com o objeto e a interpretação falha. Do mesmo modo, o objeto não pode falar sozinho, necessitando da ação exploratória do sujeito. Portanto, a interpretação é infinita em possibilidades e sempre passível de aprofundamento.

Na interpretação, não há espaço para unicidade e nem para a definitividade: ela é infinita em seu número e processo, e caracteriza-se pela multiplicidade quantitativa e qualitativa. A infinidade é estabelecida na relação recíproca entre objeto e sujeito, que nunca esgota as totalidades entre pessoa e forma, pois ambos são inexauríveis e passíveis de desenvolvimento e aperfeiçoamento. E o fato de que nenhum dos aspectos da pessoa e da forma é definitivo constitui sua infinidade qualitativa.

Apesar de não existir um caminho obrigatório à compreensão de uma obra, nunca estamos isentos do perigo da incompreensão ou de chegarmos a um conceito que não define

³⁷ Conforme comentamos na Introdução desta dissertação, nossa ligação pessoal com os *Estudos* de Mignone sempre foi marcante.

satisfatoriamente o objeto. As interpretações bem sucedidas são aquelas em que existe uma união perfeita entre formas a conhecer e pessoas que pretendam conhecê-las.

No processo de interpretação, a pessoa observa a obra a partir de seu momento atual, com base na vivência pessoal. Por outro lado, a forma é vista em apenas uma perspectiva dentre inúmeras possíveis, na qual a obra se revela inteiramente em cada uma delas. Disso resulta que as possibilidades de diferentes interpretações (e em diferentes níveis de profundidade) são infinitas.

Qualquer aspecto revelado pela obra e abordado pelo intérprete exige aprofundamento, com a finalidade de se estabelecer a congenialidade necessária. Isso significa que as melhores interpretações são aquelas às quais conseguimos dedicar mais tempo.³⁸ Portanto, enquanto houver conhecimento não existirá interpretação definitiva que não esteja sujeita a revisões. Aquele que se contenta com uma primeira impressão é um intérprete superficial.

Podemos questionar qual seria a execução exigida pela obra de arte. Existe apenas uma interpretação correta ou várias possíveis? A dupla natureza da interpretação – que revela, ao mesmo tempo, o objeto e seu interpretante – contém a identidade da obra e a personalidade única de quem a executa. Portanto, ressaltamos que a execução pessoal é aquela cuja independência da obra se mantém na diversidade dos diferentes intérpretes. Tanto a obra quanto o intérprete são mutáveis e abertos: a pessoa nunca se fecha numa prisão imóvel, pois novas experiências a enriquecem constantemente, assim como a obra que, apesar de ser uma forma concluída, é também:

“um infinito recolhido em um ponto bem definido. Sua totalidade [...] exige ser considerada não como o fechamento de uma realidade estática e imóvel, mas como a abertura de um infinito que se faz inteiro recolhendo-se em uma forma” (PAREYSON, 1993, p.217).

Cada fragmento de uma obra sintetiza sua totalidade, de modo que a penetração, através de um aspecto determinado, sempre conduz o executante à sua totalidade. Por essa razão, a

³⁸ Comprovamos a veracidade dessa afirmativa com o trabalho realizado sobre os *Estudos* de Mignone, cujo longo tempo de pesquisa e maturação (maior do que em outros casos do nosso repertório) conduziu-nos a uma concepção mais completa e aprofundada de execução dessa obra.

infinidade e a diversidade das execuções nunca compromete a identidade das obras quando o ponto de vista de um intérprete coincide com algum aspecto revelador da obra.

Analisando essa questão do ponto de vista dos intérpretes, constatamos que nenhuma interpretação é capaz de esgotar as possibilidades contidas numa obra, por mais rica e profunda que seja, afinal, a ênfase de um aspecto implica deixar outros de lado. Isso gera uma recíproca exclusão das leituras. Entretanto, a mesma obra se identifica com todas elas. Além disso, a interpretação é um processo com infinitos graus de aprofundamento e sem uma etapa conclusiva, em que é possível ressaltar dois aspectos:

- A infinitude do processo interpretativo abrange desde o grau ínfimo ao supremo de compreensão, e cada pessoa atinge o nível correspondente aos seus graus de espiritualidade, cultura, educação e situação histórica;
- As falhas de interpretação ocorrem quando certas obras permanecem inacessíveis, mesmo ao olhar de um intérprete experiente (como certos críticos que costumam negar a beleza de uma obra em vez de confessarem sua inaptidão de leitura).

A infinidade e a multiplicidade, portanto, não devem ser confundidas com arbitrariedade. Trata-se de fazer a própria obra viver em cada nova execução, sem perder sua identidade. Também não se espera que o intérprete deva chegar a algum tipo de “verdade” definitiva, mas que apenas execute a obra verdadeiramente.

EQUILÍBRIO ENTRE FIDELIDADE E LIBERDADE

Chegamos ao ponto central de nossa discussão: o debate entre os pólos da fidelidade e da liberdade na interpretação. Pelo fato de que a fidelidade é entendida enquanto renúncia da própria personalidade, com o intuito de se chegar a uma pretensa reevocação da obra tal como ela é, e que a liberdade se constitui numa situação inevitável, na qual o intérprete só pode expressar a si

mesmo, os teóricos preferem criar enunciados que segmentem esses aspectos em facções opostas, cada uma empenhada na tarefa de excluir seu vínculo com a outra. Os representantes de cada grupo não admitem a fidelidade a não ser sem liberdade, e vice-versa. Daí, as recomendações de que o papel do intérprete deva ser impessoal o bastante para se alcançar a fidelidade, ou então, de que ele deve assumir uma postura totalmente livre para expressão, por tal condição ser intransponível. Pareyson lembra que quando se usam tais argumentos a propósito da interpretação, se considera a fidelidade como dever e a liberdade como fato (PAREYSON, 1993, p.219).

Afirmações do tipo: “não existe relação entre intérprete e obra”, “a interpretação é algo de fora”, “a interpretação não é mais do que uma cópia da obra”, “a obra é apenas o ponto de partida para uma interpretação criativa” etc. demonstram que, de um lado, há um equivocado respeito pela obra e, do outro, as diferentes leituras são sempre expressões de um novo intérprete. Pareyson entende que a interpretação existe quando liberdade e fidelidade se afirmam mutuamente. A fidelidade é um dever, através do qual o executante procura penetrar no âmago da obra para poder traduzí-la em sua própria essência, enquanto a liberdade é, de fato, intransponível, pois a personalidade não representa obstáculo, ao contrário, trata-se da própria iniciativa pessoal do intérprete, a qual não pode ser renunciada (afinal, ninguém é capaz de sair de si mesmo ou de substituir o autor).

Interpretações costumam ser descritas em forma de adjetivo possessivo (“minha interpretação”, “a interpretação de fulano”), dando a aparência de que a obra é uma conquista pessoal. Mas não devemos esquecer que o objeto interpretado deve ser recebido pelo interpretante e mantido em sua determinação própria.

A interpretação deixa de existir quando o objeto se impõe ao sujeito ou este se sobrepõe ao objeto. No primeiro caso, temos a execução passiva, caracterizada pelo enrijecimento do objeto

em relação ao cognoscente. No segundo, a execução arbitrária, na qual há uma sobreposição do sujeito sobre o objeto.

A interpretação acontece, portanto, quando subsiste um equilíbrio entre o objeto respeitado e a atividade do intérprete, que interroga, descobre e revela a obra, num processo simultâneo de construção e desenvolvimento. A marca pessoal do intérprete está sempre atrelada à essência da obra, em forma de fidelidade ativa, e não passiva (ou em forma de liberdade respeitosa, e não arbitrária).

Uma reformulação adequada a esta controvérsia seria a de que o intérprete não deve renunciar sua personalidade, nem pretender expressar-se unicamente a si mesmo. A fidelidade é aquela na qual o executante usa de todos seus potenciais para revelar uma obra, ao passo que todo esforço de impessoalidade é inútil, pois não existem duas execuções absolutamente idênticas. É, portanto:

“absurdo colocar a alternativa entre liberdade ou fidelidade da execução: não se trata de um dilema, sobretudo porque a fidelidade não é devida a um texto imóvel, mas à obra enquanto formante” (PAREYSON, 1993, p.256).

O esquema abaixo estabelece os níveis de possibilidade de posicionamento do intérprete:

← PASSIVIDADE – FIDELIDADE – **INTERPRETAÇÃO** – LIBERDADE – ARBITRARIEDADE →

Os extremos apresentados acima podem ser ainda mais radicalizados, pois além da arbitrariedade, encontramos o fenômeno da releitura, típico da pós-modernidade. Do lado oposto, podemos destacar que após a passividade existem as reproduções mecânicas, como, por exemplo, a sonorização de uma partitura por meio do computador, na qual podemos tomar conhecimento de como seria o máximo de fidelidade e exatidão de uma partitura.

A inflexibilidade dos posicionamentos entre os pólos pode levar o intérprete a privilegiar uma postura que muitas vezes é incompatível com a obra executada. O modelo proposto por

Pareyson vai de encontro à tendência contemporânea que privilegia o compromisso do homem em se posicionar em extremos (não apenas na filosofia, mas também na política, religião etc.).

TRADIÇÃO

A trajetória histórica de uma obra de arte é revelada pela tradição, ou seja, na sucessão de suas leituras. Mesmo que uma obra contenha uma extensa e bem-sucedida lista de interpretações,³⁹ a obra paira acima de todas, não se fixando em nenhuma delas. O intérprete poderá se valer do diálogo com a tradição, usando-a como referência ou propondo a substituição de um paradigma interpretativo por outro melhor.

O sucesso de uma execução depende do fato de esta se encontrar em um nível superior às leis da própria obra. Os melhores intérpretes são aqueles que conseguem oferecer uma execução superior em relação àquelas consolidadas pela tradição, o que muitas vezes causa estranhamento ao público, cada vez mais acostumado a “ouvir décor” (no sentido de que são consideradas melhores aquelas *performances* assemelhadas às versões conhecidas anteriormente, o que torna os ouvintes avessos às mudanças de paradigmas).

Apenas quem já conhece a obra executada é capaz de avaliar a execução, pois toda *performance* musical revela sempre dois aspectos: a criação do autor e a personalidade do intérprete. É comum o uso de afirmações como “a 5ª de Toscanini; a 5ª de Furtwängler”, o que legitima a arbitrariedade, tornando impossível o duplo juízo sobre a obra e sua interpretação (afinal, qualquer uma é válida). A própria obra em questão (a *5ª Sinfonia* de Beethoven), contém infinitas possibilidades de abordagem: a leitura de Toscanini valoriza a precisão rítmica, enquanto a de Furtwängler ressalta a plasticidade dos fraseados. Ambas leituras são inerentes à obra e nenhuma verdadeira, ou única.

³⁹ Como exemplo, mencionamos a obra para violão de Heitor Villa-Lobos, que, em vista do grande número de abordagens já realizadas, dificulta o espaço para novas leituras

Cabe ressaltar que a tradição estabelecida por uma sucessão de execuções anteriores pode ser vista tanto como um empecilho às novas propostas (devido ao peso que ela invariavelmente exerce sobre as novas gerações), quanto benéfica no aspecto de se estabelecer um diálogo com o passado. O filósofo alemão Hans-Georg Gadamer apresenta uma reflexão imprescindível para esta fundamentação:

“A maneira pela qual [o artista reprodutivo] se aproxima de uma obra [...] já está sempre relacionada, de alguma forma, com modelos que fizeram a mesma coisa. Não se trata, aqui, de maneira alguma, de uma cega imitação. A tradição que é criada por um grande ator, regente ou músico, na medida em que seu modelo continua atuante, não é necessariamente um obstáculo para livre criação, mas terá fundido de tal maneira com a própria obra, que o confronto com esse modelo não evoca menos a reformulação criativa posterior de todo artista, do que o confronto com a própria obra”. (GADAMER, 1997, p.198-199).

Entretanto, vale lembrar que a tradição estimula o conceito de autenticidade, e como consequência inevitável o sentido de exatidão, aceito por grande parte dos músicos e que compromete o sentido de inexauribilidade da obra:

“A interpretação, num certo sentido, é um fazer segundo um anterior, mas esse, não segue um ato criativo precedente, mas sim a figura de uma obra criada, que alguém, na medida em que aí encontre sentido, deve trazer à representação. Representações historizantes, p. ex., a música tocada em antigos instrumentos, não são, por isso, tão fiéis como imaginam. Antes, estão correndo o risco de, sendo imitação, encontrar-se ‘triplamente afastadas da verdade’.” (GADAMER, 1997, p.200).

A tradição interpretativa em música é transformada qualitativamente a partir de pequenas alterações quantitativas. Quanto maior a distância entre épocas, maior será a alteração no padrão interpretativo, cujas mudanças já são perceptíveis a cada nova década (ainda que sutis). Essa sucessão de mudanças graduais e contínuas ocasiona um afastamento tão significativo que dissolve todas as referências de uma tradição, rompendo definitivamente com práticas interpretativas antigas. Não se pode reconstruir, de maneira autêntica, uma realidade histórica transformada qualitativamente e de forma sucessiva.

RISCOS

O êxito do processo interpretativo ocorre quando a obra adquire vida própria em sua execução e vice-versa. Isto significa que a execução deve ser tão essencial que sua realização seja indispensável, sem acrescentar elementos adicionais ou estranhos à obra.

Todavia, uma obra só é verdadeiramente compreendida por quem souber interpretá-la. Isso faz com que o processo interpretativo corra o risco do fracasso, que pode ser eliminado se o leitor se sintonizar adequadamente com a obra e conseguir extrair seus aspectos mais reveladores. Quanto mais distante estiverem as condições culturais, de época e de espiritualidade do intérprete, maiores serão as dificuldades de penetração à obra. Basta mencionar o fato de que determinadas obras aguardaram décadas para serem corretamente interpretadas, assim como certos intérpretes conseguiram revelar determinadas obras após vários anos de experiência.⁴⁰

A interpretação requer disciplina e respeito à obra para uma correta leitura. O caráter pessoal da interpretação possui a vantagem de que cada execução revela um novo aspecto, decorrente da íntima comunicação entre o leitor e a obra. Por outro lado, esse mesmo caráter pessoal pode resultar numa leitura falha, pois a obra se esconde a quem não souber captar sua essência. Tal fenômeno é semelhante à comunicação entre duas pessoas, na qual um encontro baseado em recíproca simpatia faz com que ambos se revelem espontaneamente, mas se há qualquer tipo de aversão, a compreensão mútua fica comprometida, gerando mal-entendidos. Por essa razão, um músico pode ser capaz tanto de excelentes interpretações de determinados autores quanto de execuções menos felizes em outros:

“As incompreensões em que caem intérpretes cheios de bom gosto, inteligência e penetração, constituem o preço que pagam inevitavelmente pela genial penetração de que dão prova em outros casos” (PAREYSON, 1993, p.233).

Por isso, um músico cujo repertório seja demasiadamente extenso poderá, no máximo, executá-lo de maneira decorosa, mas não penetrante. Cabe ao intérprete buscar sua especificidade

⁴⁰ Como observamos nos casos de músicos em idades avançadas, como V. Horowitz ou A. Rubinstein.

de repertório, baseando-se em relações de afinidades – esta é a sabedoria de quem sabe escolher bem as peças que executa.

Existe algum critério seguro para avaliarmos o valor de uma interpretação? Muitos se enganam adotando o critério da comparação, cujos parâmetros são sempre subjetivos, pois o valor real de uma interpretação só pode ser avaliado quando a execução revela a essência da obra. Uma execução ínfima não revela nada além de sua própria execução, tendo a obra como coadjuvante, ao passo que a interpretação superior se impõe por ser penetrante e reveladora, trazendo a obra à sua plena realização.

O intérprete deve ter em mente que sua abordagem é a própria essência da obra em sua forma mais autêntica, mas sem se esquecer de que ela é circunscrita a um momento e que ele mesmo irá modificar sua leitura. Essa dupla consciência é tão importante que, se o intérprete privilegiar demais uma das partes, acabará enrijecendo-se em uma postura que o levará a equívocos. Por exemplo, se ele crer que sua interpretação é a única verdadeira acabará considerando todas as demais como deturpações ou, ao contrário, se considerar válida qualquer execução, todas lhe parecerão igualmente legítimas. Na verdade, essas idéias distorcidas são sustentadas por diversos músicos: os ditos “donos da verdade”, que tentam demonstrar que suas execuções são as únicas possíveis, e aqueles que a todo o momento forçam novas leituras. Pareyson descreve como falso intérprete:

“Aquele que afirma que existe apenas um modo de executar Beethoven e procura encontrá-lo e achá-lo, tentando fazer calar a própria personalidade, e aquele que deseja construir pessoalmente o seu próprio Beethoven um Beethoven inédito e novo, do qual o autor é somente ele” (PAREYSON, 1993, p.218).

Apesar da ironia desta citação, destacamos a alta incidência destes posicionamentos no universo musical. No primeiro caso, trata-se de uma atitude elitista, característica de certas escolas interpretativas, enquanto no segundo, a falta de referências relativiza qualquer tipo de leitura, nivelando todas as execuções, sejam elas boas ou ruins. A boa interpretação é aquela que não desperta mais interesse na execução (quando arbitrária ou excêntrica) do que na obra.

1.3. OS LIMITES DA INTERPRETAÇÃO

O escritor e semiólogo Umberto Eco segue os pressupostos teóricos pareysonianos de interpretação, aos quais elabora novos conceitos no sentido de oferecer uma medida mais exata a respeito dos limites da interpretação.⁴¹ O autor parte da teoria da formatividade:

“Trinta anos atrás, baseando-me também na teoria da interpretação de Luigi Pareyson, eu me preocupava em definir uma espécie de oscilação ou de equilíbrio instável entre iniciativa do intérprete e fidelidade à obra. No correr desses trinta anos, a balança pendeu excessivamente para o lado da iniciativa do intérprete. O problema agora não é fazê-la pender para o lado oposto e, sim, sublinhar uma vez mais a ineliminabilidade da oscilação” (ECO, 2000, p.XXII).

Para Eco, esses limites podem ser estabelecidos quando conseguimos distinguir as semelhanças pertinentes e relevantes das casuais e ilusórias, chamadas por ele de “interpretações paranóicas”. Ressalta também que freqüentemente os textos dizem mais do que seus autores pretendiam dizer, mas certamente menos do que muitos leitores gostariam que eles dissessem (ECO, 2001, p.81).

O autor desenvolve também o conceito de pertinência, ou seja, aquela leitura que explica integralmente a obra e que fala de suas propriedades intrínsecas. Para ilustrar tal conceito, recorre a uma passagem do *Dom Quixote*:

“Dois conhecidos provadores são convidados a degustar o vinho de uma mesma cuba, e eis que um deles diz ter sentido gosto de ferrugem, enquanto o outro, saber de couro velho. Quando, tempos depois, esvazia-se a cuba, descobre-se que, muitos anos atrás, caíra em seu fundo uma chave presa a uma correia de couro” (ECO, 2000, p. 106-107).

Ao conceito de Pareyson de que um texto oferece ao intérprete múltiplas vias de acesso, mas não autoriza uma leitura que não siga sua lei interna de formatividade, podemos acrescentar a idéia de Eco sobre a diferença entre autor-empírico e “autor-fantasma”, sendo este último um limiar entre a intenção de um ser humano e a intenção lingüística revelada por uma estratégia textual (ECO, 2001, p.82).

O conceito de “autor-fantasma” ocorre quando o criador admite (ou obstinadamente refuta) uma determinada interpretação alheia à sua intenção durante o processo de criação de sua

⁴¹ Apesar de Eco trabalhar exclusivamente com a interpretação na Lingüística e Semiótica, seus conceitos são perfeitamente aplicáveis em Música.

obra, mas que ela inegavelmente sustenta. Assim aconteceu, por exemplo, com a canção *pop* “Eleanor Rigby”, de John Lennon e Paul McCartney, cujo título provém de uma lápide do cemitério que os autores visitavam quando eram adolescentes: um dado já completamente obliterado durante a época da composição daquela música (MILLS, 2000, p.351).

Os compositores possuem, na maioria dos casos, um certo receio quanto às leituras que seus intérpretes colhem de suas obras, em vista de novos elementos que eventualmente são trazidos à tona. A atitude de surpresa ou decepção tem mais a ver com as diferenças de *weltanschauung* (visão de mundo) entre os compositores e os intérpretes do que propriamente com as revelações que suas obras proporcionam.

Eco recomenda que uma interpretação equilibrada deve atender a critérios de economia e bom senso. A infinidade das interpretações traz o problema de que os desdobramentos contínuos geralmente terminam em disparates. Ou seja, qualquer semelhança poderia levar a qualquer significado:

“Acredito que *Silvia*, como poesia, esteja jogando com aquelas seis letras de modo irrefutavelmente evidente, mas também sei que [...] são muitas as probabilidades de se encontrarem pseudo-anagramas de *Silvia* até mesmo na Constituição Italiana. É econômico suspeitar que Leopardi estivesse obcecado pelo som do nome *Silvia*, ao passo que é menos econômico fazer o que fez, anos atrás, um aluno meu, que examinou todas as poesias de Leopardi à cata de improváveis acrósticos da palavra *malinconia*. Encontrá-las não é impossível [...] e [é possível] que possamos encontrá-las saltando a esmo através do texto” (ECO, 2001, p.86-87).

O leitor paranóico procura evidências onde não existem, caçando sempre algum tipo de mensagem subliminar. É o que o autor classifica como Superinterpretação, que em música ocorre quando um executante insere elementos expressivos, por exemplo, *rubatos*, articulações, crescendos etc. em lugares que não correspondem ao sentido estrutural da obra, resultando mais numa expressão de si mesmo. A linha que divide as interpretações geniais das arbitrarias é deveras tênue, o que dificulta, por vezes, uma avaliação justa. Joseph Kerman toca no ponto exato dessa questão ao afirmar que:

“O estereótipo do intérprete ‘intelectualmente desacreditado’ que explora a música como veículo para expressar sua própria personalidade [...] não deve ser usado para depreciar a interpretação, embora possamos admitir que *nem sempre é fácil distingui-lo de seus colegas mais conceituados*” (KERMAN, 1987, p.268, *italico nosso*).

Outro recurso interpretativo profícuo é o conceito de abdução, que Eco desenvolve com o objetivo de se encontrar os possíveis significados de uma obra, especialmente quando não podemos consultar o autor diretamente. Para esse autor, a abdução é a adoção provisória de uma explicação passível de verificação experimental e que visa encontrar, juntamente com o caso, também a regra (ECO, 2001, p.201-202).

Existem, segundo ele, pelo menos quatro tipos de abdução:

- Hipercodificada: quando um dado fenômeno confirma uma regra geral;
- Hipocodificada: quando uma regra é provisória, à espera de uma comprovação;
- Criativa: quando há invenção de uma nova lei;
- Metabdução: quando há comparação entre abduções pessoais e todo um universo de experiência consolidado.

No primeiro caso, abdução hipercodificada, as pistas encontradas ao longo de uma investigação podem levar a uma conjectura próxima da realidade de uma situação que não foi presenciada pelo interpretante (como nas deduções do monge medieval Guilherme de Baskerville em *O Nome da Rosa*, de Eco). Na hipocodificada, há escassez de pistas, o que exige uma intervenção interpretativa mais incisiva. Exemplos de abdução criativa podem ser encontradas nas analogias criadas pelo método dedutivo da personagem de Conan Doyle, *Sherlock Holmes*. O último tipo, metabdução, é utilizado nas investigações criminais e nas descobertas científicas.

Acrescentamos que a abdução em interpretação musical pode constituir uma chave de acesso a algum dos aspectos inerentes de uma obra, e que os diferentes tipos descritos por Eco podem ser escolhidos a partir da disponibilidade de informações referentes à obra que está sendo estudada. É talvez o elemento primordial da busca interpretativa, sem o qual não é possível aprofundar a leitura. Todo tipo de pesquisa (filológica, histórica, biográfica etc.) auxilia o

intérprete nessa busca incessante, cujo maior prazer reside justamente no fato de ser um processo rico e inesgotável.

CAPÍTULO 2

APLICAÇÃO DA CONCEITUAÇÃO TEÓRICA NOS *12 ESTUDOS PARA VIOLÃO* DE FRANCISCO MIGNONE

2.1. OS 12 ESTUDOS PARA VIOLÃO

INTRODUZINDO O OBJETO DE ESTUDO

Antes de analisarmos os *12 Estudos* de Mignone, gostaríamos de discorrer brevemente sobre nosso método de trabalho anterior e as mudanças ocorridas após o processo de pesquisa. Tínhamos como regra básica a interpretação recreativa, procurando extrair o máximo de elementos implícitos na partitura. Após o contato com a Estética de Pareyson, passamos a refletir sobre a questão da interpretação enquanto receptividade e atividade interconectadas. Essa nova abordagem trouxe resultados pessoais satisfatórios e uma maior comunicabilidade com o público, experiência esta que estendemos também a obras de compositores diferentes, com semelhantes resultados.

A importância da reflexão teórica sobre interpretação está no efeito extremamente benéfico em nosso processo de estudo, pois, em nossa formação musical, passamos pelo dilema das diferentes correntes estéticas de nossos mestres: alguns adeptos da facção conservadora e outros da recreativa. Nossa abordagem interpretativa mudou consideravelmente, de modo que hoje sentimos que nossa execução está bem mais coesa e equilibrada, o que nos propicia segurança e convicção.

Nossa primeira preocupação foi verificar se a união entre liberdade e fidelidade não poderia acarretar algum prejuízo à leitura das obras, ou se tal postura imparcial neutralizasse a interpretação. Tal temor foi eliminado quando compreendemos que a arte não é dualista, e que a expressão de sua unidade interna não permite fragmentações. Percebemos, ainda, que os *Estudos* de Mignone se revelavam naturalmente à medida que ajustávamos nossa sintonia, e que a compreensão interpretativa era cada vez mais resultante da estrutura interna da obra do que de nossas impressões, o que nos proporcionou segurança necessária para continuarmos aplicando esse modelo metodológico.

Nossa busca se iniciou a partir de diversas iniciativas pessoais que foram sendo gradualmente corrigidas. À medida que o trabalho avançava, atingíamos cada vez mais o ponto ideal de fidelidade. Essa busca demonstrou que cada nova descoberta representava apenas uma pausa para outras

respostas, num desdobramento contínuo que foi possível graças ao espaço de tempo maior que nos dedicamos a esse repertório. As últimas etapas de aprofundamento de leitura só foram possíveis graças às anteriores, e sempre após um intervalo de repouso para assimilação.

De modo geral, a teoria da formatividade parece proporcionar um sólido fundamento filosófico para a leitura de obras de arte em geral, com eficaz aplicação à *performance* musical. Essa teoria está ligada à concepção íntegra do autor sobre sua própria obra enquanto forma dinâmica, a qual só vive através de suas infinitas interpretações. Desta forma, a contraposição entre liberdade e fidelidade desaparece, pois a lei interna e irrepetível que preside a formação de uma obra converte-se em estímulo para um processo interpretativo inesgotável, baseado no princípio de que a infinitude da obra pode ser focalizada sob diferentes perspectivas, sem que isso comprometa sua unidade. Basearemos-nos, portanto, nestes conceitos para desenvolver o conteúdo deste capítulo.

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

O levantamento que se segue causa estranheza pela precariedade de material existente sobre a obra violonística de Francisco Mignone, apesar deste ter legado ao instrumento um considerável repertório. Dispomos, até o momento, de poucos estudos e artigos referentes a esse tópico, o que demonstra o desinteresse dos violonistas brasileiros em relação à música de seu próprio país.

No ano de 1992, Antonio Carlos Barbosa Lima publicou um memorial em homenagem a Mignone na revista *Guitar Review*. Neste artigo, o violonista relata seu contato pessoal com o compositor, numa linguagem leve e coloquial. Contudo, destacamos um detalhe importante para a compreensão da música para violão deste compositor que logo no início de sua carreira, segundo Barbosa Lima, aprendeu os rudimentos do violão mas não prosseguiu no estudo do instrumento, preferindo dedicar-se à composição, ao piano e à regência (BARBOSA LIMA, 1992, p.11).

Norton Dudeque publicou, em 1994, sua pesquisa sobre a História do Violão, preenchendo uma lacuna na literatura brasileira sobre esse instrumento. Não obstante os méritos do trabalho, o autor não demonstrou imparcialidade na apreciação do repertório violonístico dos compositores brasileiros, sobrevalorizando a figura de Villa-Lobos:

"A música brasileira para violão tem se desenvolvido, praticamente, à sombra da excepcional, embora pequena, obra de Villa-Lobos [...] Alguns compositores tentaram reprisar o sucesso dos *12 Estudos*. Este é o caso de Francisco Mignone [...], que com sua série [...] não obteve o sucesso musical almejado" (DUDEQUE, 1994, p. 104).

Tal afirmativa, certamente influenciada pela paixão pessoal do pesquisador, reflete o recorrente equívoco dos violonistas ao associar imediatamente qualquer série de doze peças aos *Estudos* de Villa-Lobos (ou o número cinco aos *Prelúdios* do mesmo autor). É importante ressaltar que Mignone sempre cultivou ciclos de doze peças (como as *12 Valsas de Esquina*, *12 Valsas Brasileiras*, e outros ciclos de número equivalente). Mas também é justo ressalvamos que o compositor declarou ter consultado os *Estudos* de Villa-Lobos antes de escrever sua série, o que não significa que uma obra situe-se “à sombra” de outra. Dudeque nos esclareceu que qualquer série de *Estudos* está sujeita a tal comparação, incluindo os de Radamés Gnattali, Leo Brouwer etc., devido ao fato de que os “achados” técnicos de Villa-Lobos representam um marco na literatura violonística, tanto pela sua musicalidade quanto pela sua originalidade técnica. Sem dúvida. Porém recomendamos (em vista de que não caberia aqui um detalhamento mais apurado sobre esse tópico) a leitura da dissertação de Fábio Zanon (1992) e do livro de Turíbio Santos (1978), nos quais ambos revelam como tais “achados” técnicos villalobianos são, na verdade, uma reformulação de técnicas desenvolvidas por M. Giuliani, M. Carcassi e D. Aguado.

Flávio Terrigno Barbeitas (1995), por sua vez, destaca o fenômeno da conjugação entre circularidade cultural e nacionalismo enquanto “espinha dorsal” do idioma mignoniano, o que se manifesta claramente nas *12 Valsas para violão*.

Com sólida fundamentação teórica interdisciplinar (a partir de autores que focalizam História e Literatura, como Carlo Ginzburg, Peter Burke e Mikhail Bakhtin), Barbeitas delineia o contexto sócio-cultural do diálogo entre cultura popular, manifestada principalmente na arte coletiva (como a *valsa*, por exemplo), e a erudita, de característica elitista.

Esse pesquisador ressalta a complicada relação entre a História da Música e as manifestações populares. Os musicólogos procuram ressaltar a influência popular dos chorões e seresteiros dentro do vínculo ideológico nacionalista que concede, momentaneamente, uma valorização aos músicos populares. O pesquisador destaca ainda o vínculo entre as culturas dominante e popular representada pelos intelectuais mediadores, como Villa-Lobos e o próprio Mignone. No entanto, essa divisão não é simples, pois entre os pólos extremos (academia e folclore) há setores intermediários (cultura extra-universitária e de massa), revelando que a cultura brasileira comporta uma multiplicidade de tendências, em parte decorrente das divisões sociais.

Sua estratégia de pesquisa para compreender o significado da *valsa brasileira* baseou-se na audição de gravações de obras com esse título, de diversos autores, datadas de 1907 a 1917, período de formação musical de Mignone. Ao observar uma diversidade enorme entre as gravações, aplainadas pelo rótulo *valsa brasileira*, o pesquisador conclui que o principal aspecto do nacionalismo é a invenção de tradições.

João Pedro Borges (1997) é autor de um artigo sobre a música para violão de Mignone, publicado na coletânea dedicada ao compositor organizada pela *Funarte*. Trata-se de um trabalho esforçado e bem intencionado, mas não chega a constituir uma reflexão de peso na literatura sobre o assunto. Assim como a dissertação de mestrado de Albérrio Diniz Soares (1998) sobre “orientadores técnicos” aplicados aos *Estudos N°4* e *N°8*, que versa mais sobre sua criação de símbolos que visam facilitar a execução do que propriamente uma pesquisa sobre a música para violão de Mignone.

Edelton Gloeden (2002) é responsável por uma tese sobre o ciclo de *12 Valsas para violão*, no qual traz importantes descobertas, além de reunir diversos dados sobre a obra violonística geral de Mignone. Gloeden localizou os manuscritos dessa obra na editora *Irmãos Vitale*, os quais revelam outro título: *12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudo*. Tendo sido escritos imediatamente após os *12 Estudos*, podemos considerá-los uma continuidade a esse ciclo, já que estava faltando, justamente, um *estudo* em forma de valsa. Há também um levantamento atualizado do catálogo de obras para violão desse compositor. O aspecto principal da tese de Gloeden é sua revisão e edição das *Valsas*, apesar de não se tratar de um trabalho totalmente inédito, pois o violonista Seth Himmelhoch já havia elaborado uma Edição Prática desse material em 1987, em seu mestrado na *Manhattan School of Music*, nos Estados Unidos, sob supervisão de Barbosa Lima.

Em decorrência da estréia do ciclo integral dos *12 Estudos* de Mignone, em 2003, o próprio intérprete do recital, Fábio Zanon, preparou o texto de apresentação inserido no programa. Embora Zanon trilhe uma abordagem hermenêutica, a natureza do texto (notas de programa) não permitiu um maior aprofundamento reflexivo. Mesmo assim, constitui significativa contribuição ao tema. Seu texto ressalta o desconhecimento do público em relação a esse repertório e destaca as diferenças com o ciclo de Villa-Lobos. Seguem-se breves descrições sobre cada *estudo*, realizadas com propriedade. Finalizando as notas, Zanon ressalta que os *Estudos* de Mignone constituem:

“[...] não apenas uma extensão natural daquela conhecida obra-prima [os *12 Estudos* de Villa-Lobos], mas também uma das mais elevadas conquistas em toda a literatura violonística do século XX” (ZANON, 2003, tradução nossa).⁴²

A mais recente publicação sobre a produção violonística de Mignone foi o trabalho de nossa autoria (APRO; IKEDA; BARTOLONI, 2003) que integra os anais do último congresso da ANPPOM, realizado em Porto Alegre (RS). O artigo contém uma descrição das etapas iniciais da presente pesquisa.

⁴² No original: “[...] they constitute not only a natural extension of that acknowledged masterwork but also one of the highest achievements in the whole literature for guitar in the 20th Century”.

A PRODUÇÃO VIOLONÍSTICA DO COMPOSITOR NA DÉCADA DE 70 ⁴³

Dispensaremos o tradicional relato biográfico sobre Francisco Mignone, em vista da existência de diversos trabalhos que já o fizeram de forma satisfatória.⁴⁴ No entanto, apresentaremos um breve histórico da relação de Mignone com o violão, para elucidar certos aspectos de sua produção para esse instrumento.

Segundo declaração de Barbosa Lima, confirmada em depoimento pela viúva de Mignone, Sr^a Maria Josephina, o compositor possuía noções básicas de acordes e acompanhamento ao violão, que remontam à sua juventude, época em que participava dos tradicionais grupos seresteiros.⁴⁵

“... naquele tempo, havia outra coisa muito interessante em São Paulo: os rapazes reuniam-se à noite e faziam serenatas. Eu tocava um pouco de violão e flauta, e íamos nas esquinas tocando às pretendidas namoradas” (MIGNONE, apud BARBEITAS, 1995, p.68).

O registro mais antigo que descobrimos sobre a relação de Mignone com o violão data de 1930, época em que era diretor artístico da companhia fonográfica *Parlophon*. Ali, travou contato com o violonista Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), com quem estabeleceu relação amistosa após tê-lo contratado para suas primeiras gravações comerciais (ANTONIO; PEREIRA, 1982, p.16).

Em 1954, a violonista argentina Monina Távora residia no Rio de Janeiro e era amiga de Liddy Chiafarelli, primeira esposa de Mignone. Este decidiu escrever e dedicar quatro peças à Sr^a Távora, resultando na publicação da “Modinha”,⁴⁶ pela revista *Guitar Review*, de Nova Iorque. Tratam-se de peças nacionalistas, com traços do idioma violonístico dos chôros de João Pernambuco. Porém, a Sr^a Távora sempre foi conhecida por suas opiniões estéticas contundentes e tradicionais, e talvez essas peças não tenham correspondido ao alto nível musical por ela idealizado. O veredito de Távora (essa concepção perdura até hoje) foi o de que Mignone não sabia escrever para violão e não

⁴³ Boa parte deste item está baseada em entrevistas concedidas por Antonio Carlos Barbosa Lima, Sérgio Abreu, Lauro Gomes e Monina Távora (cf. Anexos).

⁴⁴ Remetemos o leitor interessado neste assunto aos trabalhos de BARBEITAS (1995) e GLOEDEN (2002).

⁴⁵ Essa experiência foi sintetizada, mais tarde, em seu *Estudo N°2*.

⁴⁶ Adotamos, para esta dissertação, o seguinte critério: as peças curtas serão designadas entre aspas, enquanto que os ciclos maiores serão indicados em itálico.

gostava do instrumento (TÁVORA, 2003). Ela não se interessou em conhecer o restante da produção violonística de Mignone, e seu conceito negativo sobre o compositor se manteve inalterado.

Entrementes, durante uma entrevista de 1968 concedida ao Museu da Imagem e do Som (RJ), o compositor desabafa:

“Confesso que não sou muito admirador do violão [...] é um instrumento simpático durante vinte minutos, depois começa a ficar cansativo. Ele não tem grande variedade de sonoridade [...] E como não conheço bem o instrumento, prefiro não escrever, porque tem de pedir a outro o arranjo, sabe como são essas coisas, acabam dizendo que arrumaram a música para mim, que não conheço o violão e a gente tem que ter amor próprio” (MIGNONE apud BARBEITAS, 1995, p.76).

Se Távora chegou a criticá-lo pessoalmente é fato que não podemos comprovar, mas é nítida a acentuada resistência de Mignone em relação ao instrumento desde então.

Diante desses fatos, é possível levantarmos uma conjectura sobre os motivos que tornaram o maestro tão arredio à idéia de voltar a escrever para violão. Sabemos, por meio de depoimentos, que Mignone era motivado a compor música instrumental para os amigos, procurando adaptá-la à técnica específica do homenageado. Produzia à base de estímulos e era suscetível às críticas.

Um de seus amigos, Lauro Gomes, nos relatou que durante um jantar, Mignone improvisou ao piano, usando como tema seu nome. Gomes queixou-se de não ter um gravador para registrar aquele momento, ao que o compositor respondeu, de forma poética: "Lauro, nunca te esqueças [de] que quando escutares qualquer composição minha, será um recado especial que eu estarei te dando" (GOMES, 2003).

A idéia inicial de convencê-lo a voltar a escrever para violão partiu do violonista Antonio Carlos Barbosa Lima, cuja amizade com o compositor data de sua infância, época em que despontou no cenário musical como prodígio. Isaias Savio orientava a carreira de Barbosa Lima, que já contava com discos gravados e concertos por todo o país. Durante uma apresentação no Rio de Janeiro, Savio apresentou Mignone ao menino, fato ocorrido provavelmente no início da década de 50. A rejeição

de Mignone pelo instrumento apenas se reverteria definitivamente ao reencontrar Barbosa Lima. A partir de então, sua produção para violão renasceria de forma extraordinária, compreendendo:

- *12 Estudos* (1970) – editados pela *Columbia Music Company*;
- *12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos* (1970) – editadas pela *Irmãos Vitale*;
- *Brazilian Song* (1970) – editada pela *Guitar Review*;
- *Valsa-Choro Nº1* (1970, transcrição do autor para violão) – manuscrito;
- *Valsa-Choro Nº3* (1970, transcrição do autor para violão) – manuscrito;
- *Valsa-Choro Nº5* (1970, transcrição do autor para violão) – manuscrito;
- *Lundu do Imperador* (1973) – manuscrito;
- *Prelúdio e Fuga* (1974, para dois violões) – manuscrito;
- *Canção Sertaneja* (1974, para dois violões) – manuscrito;
- *Canção da Garoa* (1974, transcrição do autor para dois violões) – manuscrito;
- *4 Valsinhas* (1974, transcrição do autor para dois violões) – manuscrito;
- *Lenda Sertaneja Nº4* (1974, transcrição do autor para dois violões) – manuscrito;
- *Concerto para Violão e Orquestra* (1975) – manuscrito;
- *Valsa de Esquina* (1976) – editada pela *Fermata*;
- *Variações sobre o tema Luar do Sertão* (1976) – editadas pela *Fermata*;
- *Choro* (1976, para voz e violão) – manuscrito;
- *Dialogando* (1976, para voz e violão) – manuscrito;
- *O Impossível Carinho* (1976, para voz e violão) – manuscrito;
- *Pardonnez moi* (1976, transcrição do autor para voz e violão) – manuscrito;
- *Vous reverrai-je un jour?* (1976, transcrição do autor para voz e violão) – manuscrito.

Mignone já contava com mais de setenta anos e estava amadurecido como compositor, e seu interesse renovado pelo violão resultou numa produção ampla e variada. Esse importante conjunto de obras foi recebido pelos violonistas como um repertório brasileiro original de peso, numa época em que haviam poucas opções consistentes.

Segundo depoimentos de amigos e familiares, o compositor escreveu para violão diretamente na partitura, sem auxílio de nenhum instrumento, para apenas depois experimentar os resultados ao piano (levando-se em consideração o fato de que muitos compositores apontam a enorme dificuldade de se escrever música para violão).

O reencontro entre Barbosa Lima e Mignone aconteceu em Porto Alegre no ano de 1970, por ocasião do *II Seminário Internacional de Violão*, um festival anual que representou um movimento

importante de amadurecimento do violão no Brasil, não apenas por ter reunido músicos de alto nível, mas também por ter integrado violonistas de toda a América do Sul. Antonio Crivellaro, diretor do *Liceu Palestrina* e organizador daquele evento, convidou Mignone para participar do festival na qualidade de professor, palestrante e camerista.

Ao assistir o concerto de Barbosa Lima durante o festival, o compositor ficou entusiasmado com a fusão entre o repertório clássico e popular apresentada pelo violonista. Mas o contato mais estreito entre eles viria a acontecer na casa de Crivellaro, onde aconteciam confraternizações com os professores e músicos do festival. Nessa reunião, Mignone improvisou ao piano e pediu para Barbosa Lima tocar. Depois, conversaram a respeito das vantagens do estilo polifônico de se compor ao violão utilizando as aberturas de mão, que parece ter interessado o compositor. Nesse dia, Mignone mudou seu conceito a respeito do instrumento e se convenceu dos avanços técnicos e das novas possibilidades de execução, incluindo um conceito mais abrangente das cores, além da eliminação do chiado de cordas que o incomodava.⁴⁷

Em princípio, Barbosa Lima imaginou que a promessa era resultado apenas da euforia daquele momento, mas no dia seguinte o compositor firmou compromisso, dizendo que já estava formulando idéias. Um mês após o festival, o violonista recebeu uma correspondência de Mignone, que relatava já estar trabalhando em algumas peças que talvez fossem difíceis, mas que prometiam ser de seu interesse.

Logo depois, eles se reencontraram e Mignone trouxe os quatro primeiros *Estudos* que, apesar da complexidade, fizeram Barbosa Lima perceber a magnitude do material que tinha em mãos. O violonista procurou incentivá-lo ao máximo, assegurando-o de que certamente iriam funcionar bem e motivando-o a prosseguir com o trabalho. Barbosa Lima possivelmente estranhou algumas passagens

⁴⁷ Cabe mencionar o fato de que Abel Carlevaro (1916-2001) havia dado palestras a respeito de técnicas de supressão desses ruídos e Mignone também o ouviu tocar.

que continham posições inusuais e alertou-o sobre a “necessidade” de pequenas adaptações,⁴⁸ ao que o compositor não criou obstáculos, dizendo que poderiam-se inverter alguns acordes, modificar-se alguns baixos, concedendo-lhe a liberdade para torná-los viáveis para execução.

Num espaço de dez dias, o maestro concluiu dois novos *Estudos* (Nº5 e 6) e, em meados de setembro, os seis *Estudos* restantes estavam prontos. Mignone disse ao violonista que estava tão entusiasmado que os fez em apenas dois dias.

Antes do final daquele ano, o compositor envia-lhe nova correspondência, relatando, de forma bem-humorada, que escreveu *12 Valsas* para que o Isaías Savio não ficasse triste e as dedicou a ele. Mais do que justo, afinal, Savio também havia participado da reunião na casa de Crivellaro e ajudou a incentivar Mignone a retomar seu interesse pelo violão. De acordo com os originais manuscritos, essas *Valsas* foram escritas em apenas seis dias, confirmando a facilidade do compositor em escrever música para qualquer instrumento, e em intervalos de tempos curtos. Barbosa Lima começou a apresentar os *Estudos* em turnês pelos Estados Unidos, apesar de nunca ter realizado a íntegra em público.

Logo após a conclusão dos *12 Estudos*, Mignone procurou o celebrado violonista Sérgio Abreu,⁴⁹ provavelmente para conhecer uma segunda opinião sobre sua recém acabada produção. Curiosamente, Abreu também havia sido um talentoso prodígio e conheceu Mignone ainda criança, pois, antes de estudar violão, foi aluno de piano da Sr^a. Musmée Vagner, assistente do maestro. Abreu nos relatou que Mignone os tocou ao piano:

“... de uma maneira totalmente cativante. Ele podia não ser um grande virtuose, mas tinha uma boa técnica pianística, bela sonoridade, e muita sensibilidade. Era um grande músico em todos os sentidos e tê-lo ouvido tocar esses *Estudos* ao piano foi para mim uma experiência memorável” (ABREU, 2004).

⁴⁸ Conforme verificaremos adiante, a maioria das “adaptações necessárias” sugeridas e efetuadas por Barbosa Lima nesses *Estudos* não eram tão imprescindíveis.

⁴⁹ Hoje, Sérgio Abreu é um dos mais conceituados *luthiers* atuantes no Brasil.

O violonista solicitou autorização para retornar com um gravador para registrar sua versão dos *Estudos*, mas tendo em vista o compromisso com Barbosa Lima, Mignone não acedeu ao pedido. Em compensação, o relato de Sérgio Abreu é bastante revelador: segundo ele, o *Estudo Nº1* foi executado de maneira muito cantada, com a melodia totalmente destacada do acompanhamento, que não era muito articulado: “Quase como se ele estivesse pensando numa melodia para voz ou para um instrumento de sopro, por exemplo, um clarinete, com o piano acompanhando num delicado murmúrio”. De acordo com Abreu, ele tocava com bastante liberdade agógica e sem exageros:

“Havia uma sensação de grande naturalidade e fluência musical o tempo todo, [...]. Nos Estudos de caráter mais popular como o Nº3, o Nº6 e o Nº9 ele sabia encontrar o andamento e os acentos exatos para conseguir a graça e o gingado característicos, porém sem qualquer traço de vulgaridade” (ABREU, 2004).

Abreu acrescenta que a execução de Mignone era, em geral, bastante fluente, especialmente a do *Estudo Nº12*, que foi realizado numa velocidade praticamente impossível de se obter no violão.

Barbosa Lima nos revelou ainda que nas últimas ocasiões em que esteve com Mignone, surgiu a idéia de se atribuir subtítulos a cada *Estudo*, em vista do forte gosto do compositor pela literatura e poesia. Os títulos seriam descritivos – o *Nº1*, por exemplo, chamaria-se *Homenagem a Tárrega*,⁵⁰ mas infelizmente o projeto ficou na idéia inicial. Apenas dois estudos possuem subtítulo: *Nº7, Cantiga de Ninar*, e *Nº11, Spleen*.

A oportunidade para publicação desse material aconteceu em 1971, quando Barbosa Lima viajou aos Estados Unidos munido dos *Estudos* e os mostrou ao editor Sophocles Papas, então diretor da *Columbia Music Company*, uma das editoras pioneiras no que se refere à publicação de música

⁵⁰ Mignone efetivamente aproveitou uma idéia temática extraída de uma peça de Francisco Tárrega, conforme analisaremos na seção 2.3 desta dissertação.

para violão de alto nível daquele país. O violonista solicitou autorização para editá-los, ao que Mignone concordou prontamente.⁵¹

Os *12 Estudos para violão* foram lançados em dois volumes, em 1973. A gravação em disco aconteceu em janeiro de 1978 na Escola de Música da UFRJ e foi lançada naquele mesmo ano pelo selo *Philips*. As *12 Valsas* não tiveram o mesmo êxito, pois, além de não terem sido lançadas comercialmente em disco, a editora brasileira *Irmãos Vitale* publicou-as sem revisão, exatamente como foram escritas, inclusive com diversas imprecisões e erros gráficos.

CARACTERÍSTICAS GERAIS

O gênero estudo remonta ao século XVIII, mas consolidou-se no XIX. É essencialmente instrumental e apresenta um certo grau de dificuldade técnica, com o propósito de explorar e aperfeiçoar aspectos específicos da mecânica instrumental, além de conter interesse musical e estético.

A crescente popularidade do piano no século XIX incentivou a criação de trabalhos dirigidos ao público amador e profissional, elaborados pelos famosos mestres pianistas. Tais obras continham peças ilustrativas, geralmente de dificuldade progressiva, conhecidos como *estudos didáticos*. Devido ao fato destes visarem mais a utilidade técnica, não havia espaço para o desenvolvimento musical.

O marco de ruptura é atribuído ao pianista Ignaz Moschelles (1794-1870), que inaugurou um novo gênero: o *estudo de concerto*. Porém, o equilíbrio entre técnica e musicalidade só foi inteiramente resolvido com os *Estudos* de Chopin, nos quais as figurações musicais de exercício técnico passaram a ser trabalhadas num âmbito mais elaborado de sofisticação harmônica e em modulações a tonalidades distantes, o que permitia trabalhar a figuração escolhida de maneira mais

⁵¹ De acordo com Barbosa Lima, Sophocles Papas chegou a mostrar as partituras dos *12 Estudos* a Andrés Segovia, em Washington, que os analisou visualmente e disse-lhe: “Parecem obras interessantes, muito boas e complexas. Mignone é um grande compositor!” Porém, o interesse do mestre espanhol terminou ali mesmo.

abrangente (muitas vezes resultando em posições inusuais para as mãos), sem a monotonia decorrente das sucessivas repetições. A forma *estudo* passaria ainda por nova transformação no decorrer do século XIX, tendo atingido seu ápice com o *estudo transcendental*, desenvolvido por Franz Liszt. Essa modalidade inclui peças nas quais as variações de figuração são tão freqüentes que não permitem um detalhamento de cada problema, ou seja, todas as técnicas já devem estar assimiladas de antemão pelo intérprete, a ponto deste poder transitar livremente por elas.

Os *12 Estudos para Violão* de Mignone mesclam as categorias de *concerto* e *transcendental*, muitas vezes na mesma peça (cf. Nº2, 9, 12). De acordo com as datações indicadas pelo compositor, a série foi composta entre o mês de agosto e 15 de setembro de 1970:

- *Estudo* Nº1: agosto de 1970;
- *Estudo* Nº2: agosto de 1970;
- *Estudo* Nº3: agosto de 1970;
- *Estudo* Nº4: 1970;
- *Estudo* Nº5: 1970;
- *Estudo* Nº6: 9 de setembro de 1970;
- *Estudo* Nº7: 12 de setembro de 1970;
- *Estudo* Nº8: 12 de setembro de 1970;
- *Estudo* Nº9: 15 de setembro de 1970;
- *Estudo* Nº10: 15 de setembro de 1970;
- *Estudo* Nº11: 15 de setembro de 1970;
- *Estudo* Nº12: 15 de setembro de 1970.

A execução integral desse ciclo corresponde a uma duração média de 43 minutos (há diferenças entre as minutações das diferentes versões, dependendo, em parte, à adoção dos andamentos. Não sabemos se Mignone teria mudado de idéia quanto às alterações de andamento de Barbosa Lima, em geral mais lentas).

A análise formal desses *Estudos* revela algumas simetrias interessantes: os de numeração ímpar estão geralmente escritos em formas cíclicas (prelúdios, rapsódias, variações) e os pares no padrão ABA, assim como as tonalidades parecem dirigir-se ao eixo tonal de Sol maior a cada três

peças (exceto no último *Estudo*).⁵² Não podemos afirmar com plena certeza se Mignone planejou ou não tais padrões, mas estes se fazem presentes:

ESTUDO	I	II	III	IV	V	VI
FORMA	Prelúdio	ABA	Rapsódia	ABA	Variações	ABA
TONALIDADE	Lá menor	Ré menor	Sol maior	Mi menor	Lá menor	Sol maior

ESTUDO	VII	VIII	IX	X	XI	XII
FORMA	Berceuse	ABA	Rapsódia	ABA	Variações	ABA
TONALIDADE	Fá# menor	Sol menor	Sol maior	(Fá menor)	Ré menor	Mi menor

COMENTÁRIOS SOBRE AS VERSÕES

A versão autógrafa BN encontra-se no acervo do Setor de Música da Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS), no Rio de Janeiro. Seu número de localização é MS M-IV-120, e as partituras encontram-se dispostas em folhas de papel tipo almaço com pautas musicais, na dimensão 32,5 por 23 centímetros, distribuída em doze cadernos individuais, com 43 páginas. O autor confeccionou frontispícios para nove *Estudos* (Nº 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 11 e 12), sendo que o *Estudo Nº4* apresenta duas versões: uma abreviada e outra mais longa, com cinco compassos adicionais. Em diversos trechos, ao longo do ciclo, observamos a presença de correções em forma de pequenas tiras de papel sobrepostas e coladas sobre o manuscrito.

A versão CL, editada em Washington pela *Columbia Music Company*, está dividida em dois volumes e foi impressa no ano de 1973. Os frontispícios contém as inscrições:

⁵² Edelson Gloeden compara as relações de eixo tonal entre os ciclos de *Estudos* de Villa-Lobos e Mignone, centradas em Mi e Sol, respectivamente (2002, p. 47).

***CO-186A Twelve Etudes – Volume One (I-V)
Mignone 4.00 [dólares]
in Two Volumes
TWELVE ETUDES
FRANCISCO MIGNONE
for Guitar
Fingered by Carlos Barbosa-Lima***

O segundo volume contém apenas a diferença de código **CO-186B** e **Volume Two: VI-XII**. O primeiro caderno contém 31 páginas e o segundo 32, além de uma síntese biográfica sobre o compositor. Essa Edição Prática, hoje esgotada, contém o dedilhado de Barbosa Lima e diversas diferenças em relação à primeira versão manuscrita.

A versão PH é aquela que foi registrada na gravação de Barbosa Lima lançada pelo selo Philips em 1978. Trata-se da própria partitura CL pertencente ao violonista, com revisões adicionais, novos dedilhados e, em certos casos, longos trechos reescritos. Chega a ser quase uma transcrição. Ao efetuarmos a comparação entre essa versão e o manuscrito BN, detectamos cerca de 140 diferenças, algumas bastante oportunas e outras equivocadas ou desnecessárias.

Por outro lado, cumpre observar que esta versão é bastante objetiva e de execução menos complexa, permitindo um acesso mais facilitado aos estudantes. Temos a impressão de que Barbosa Lima, sentido o peso da responsabilidade legada por Mignone em torná-los violonísticos, empenhou-se ao máximo para fazer com que os *Estudos* ficassem o mais próximo possível da técnica tradicional. Assim, o violonista reescreveu vários trechos para tentar eliminar certas dificuldades, tais como os harmônicos compostos, as aberturas etc. Passaremos, agora, ao detalhamento de certos itens que foram modificados entre essa versão e a manuscrita:

- *Estudo Nº1*: alterações nos c. 5, 9, 18, 23, 28, 43-44, 59, 61, 86, 93.

O andamento deste *estudo* foi reduzido a 23% em relação à versão autógrafa BN (de mínima a 108 para 84). Certos arpejos foram padronizados para igualar o dedilhado de mão direita (c.5, 9, 18).

No c. 59, o revisor adicionou uma barra de repetição para potencializar o efeito de clímax. Já o corte da nota Sol, no segundo acorde do c.61, poderia ter sido evitado com uma simples mudança de dedilhado. Os harmônicos finais também foram padronizados.

- *Estudo N°2*: alterações nos c. 11, 13, 66, 81, 82, 83 e 84.

Este *estudo* não possui indicação metronômica no manuscrito. O corte da nota Lá no 2º acorde do c.11 pode ser resolvido com uma abertura de mão esquerda. Já os cortes dos c. 13 e 66 são imprescindíveis. A nota Fá sustenido (corrigida para Fá natural) do c. 82 delinea um intervalo mais forte, baseado na escala menor harmônica. O acréscimo de um Mi no baixo (c. 83) serve para igualar-se à 1ª seção, mas quebra a delicadeza do acorde. E o corte da nota Fá do acorde do c. 84 pode ser solucionado mudando-se o dedilhado.

- *Estudo N°3*: alterações nos c. 2, 10, 21, 31, 46, 55, 69, 70 e 72.

Este *estudo* também não possui indicação metronômica em seu autógrafo. O corte das notas Lá e Fá sustenido no c.21 reduzem a tríade maior de Ré a um baixo. A nota Mi bemól, corrigida para Mi natural no 2º tempo do c. 46 atenua a dissonância dos acordes. Já a substituição do Dó sustenido por natural do c. 55 anula o efeito modal que finaliza a frase em terças paralelas. Há um acorde problemático no c. 60, o qual não é possível de se executar a nota Sol na 2ª corda na tríade maior de Sol (exceto em violões com mais de 19 trastes). Barbosa Lima transforma esse acorde em harmônicos na 19ª posição, mas essa solução modifica a função da tríade, pois a tônica (Sol) acaba sendo rebaixada para Fá sustenido, gerando um acorde de Si menor.

- *Estudo N°4*: alterações nos c. 34, 36, 50-52, 70, 71 e 86

O andamento deste *estudo* foi reduzido a 17% em relação à versão manuscrita BN (de semínima a 144 para 120). O acréscimo do pedal Mi no baixo nos c. 34, 36, 50-52 visa a reforçar a

sonoridade. A substituição de notas Dó sustenido e Ré sustenido no 2º tempo dos compassos⁷⁰ e ⁷¹ padronizam um detalhe que enriquece o texto autógrafo.

- *Estudo N°5*: alterações nos compassos 3, 18, 18, 24, 30, 31, 41, 49, 52, 64, 65, 68, 85, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 99, 110-113 e 120-122.

Neste *estudo* há diversas modificações com o propósito de facilitar a execução, conforme observado em quase todas as alterações. A diferença de andamentos em relação à versão BN é de 34% (de colcheia a 132-138 a 88).

- *Estudo N°6*: alterações nos c. 9-15, 17-23, 21, 25, 29, 36, 51 (*ritornello*), 59, 60, 61 e 85.

Não há indicação de andamento na versão BN. As notas repetidas na mesma corda dos c. 9-15 e 17-23 foram substituídas por arpejos. Certas características harmônicas e modais desse *estudo* foram anuladas, como na substituição da nota Mi natural na tríade diminuta do c. 21 (Lá-Dó-Mi bemól), e no dedilhado do c. 36, que transforma o acorde modal em Dominante. O editor realizou determinadas inversões de acordes (c.59, 60 e 61) com a finalidade de facilitar a execução. Em outros trechos (c. 25 e 85) há reforço de sonoridade com adição de notas próprias ao acorde. Uma das correções efetuadas no c. 29 é pertinente, pois a nota Lá no acorde é provavelmente um erro de cópia do próprio compositor (de acordo com o padrão dos compassos anteriores, a nota é certamente Fá sustenido).

- *Estudo N°7*: alterações nos c. 2, 3, 4, 6, 11, 12/14, 17, 18, 19, 21, 23, 25, 26, 28, 31 e 33.

Este *estudo* também não possui indicação de andamento na versão autógrafa. Observamos diversos trechos em que houve cortes de notas dos acordes a fim de facilitação da execução. Entretanto, em certos casos, é possível manter notas por meio do uso de aberturas de mão esquerda, como no c. 22, em que é possível manter, pelo menos, a nota Si bemól da 5ª corda. De resto, todos os harmônicos duplos foram simplificados.

- *Estudo Nº8*: alterações nos c. 11, 20 e 34.

A diferença de andamento em relação à versão BN é de 10% (de colcheia a 152 para 138). No c. 20 há uma figuração em tercinas que foi padronizada com o objetivo de facilitar a execução. O acorde final foi modificado com acréscimo de notas e inversão para o estado fundamental com o objetivo de fazê-lo soar com maior intensidade.

- *Estudo Nº9*: alterações nos c. 5, 6, 9-15, 17-22, 42, 44, 46-56, 59, 61-62, 65, 66, 73, 75, 82, 90-91, 103-108, 110, 120-, 21, 123-125.

Este *estudo* não possui indicação de andamento em sua versão manuscrita. De toda a série, foi um dos mais modificados, especialmente no que se refere à mudança de textura musical e corte de notas nos c. 5, 6, 9-15, 17-22, 42, 44, 46-56. Alguns acordes deveriam ter sido mantidos, mesmo em vista da dificuldade de execução, como no caso da tríade diminuta do c. 73, em que é possível manter os quatro sons integrantes (às custas de uma abertura grande). Alguns acréscimos de notas nos c. 82 e 110 pretendem reforçar a sonoridade.

- *Estudo Nº10*: alterações nos c. 1-2, 3-4, 7-8, 11-12, 16, 18 e 20.

Este *estudo* foi adaptado para execução com a 6ª corda em Mi, sendo que Mignone solicita *scordatura* em Ré no manuscrito. Não há indicação de andamento na versão autógrafa. No c. 17, Barbosa Lima modificou o acompanhamento com sons mais graves, utilizando outras notas próprias dos acordes.

- *Estudo Nº11*: alterações nos c. 7, 12, 18, 30, 32, 38-40 e 42.

Este *estudo* não possui indicação de andamento na versão BN. O corte da nota Ré no c.7 acarretou perda de sonoridade. A substituição da nota Ré (3ª corda) no último acorde do c.18, descaracteriza a tríade aumentada, que funciona como Dominante. A substituição da nota Ré no baixo do acorde do c.32 altera sua característica harmônica.

- *Estudo N°12*: alterações nos c. 8-14, 47, 75-76, 77-79 e 93-94.

Este *estudo* também não possui indicação de andamento na versão manuscrita. A execução do trecho que compreende os c. 8-14 é problemática, em vista da dificuldade de se conciliar os acordes com as escalas na região aguda do instrumento.⁵³ A solução de Barbosa Lima descaracteriza o movimento harmônico, reduzindo a textura a duas vozes. A substituição de notas na tríade do 3º tempo do c.47 (Dó-Mi-Lá ao invés de Si-Ré-Lá) é pertinente, pois é provável que o manuscrito contenha um erro de escrita de Mignone, se compararmos com os trechos idênticos anteriores (c. 2, 6, 43). Assim como no caso do acorde final do *Estudo N°8*, o revisor acrescentou algumas notas nos acordes finais (c. 93-94).

A versão FZ será analisada de acordo com a gravação que dispomos de uma das *performances* públicas do violonista Fábio Zanon. Sua execução situa-se entre as edições BN e CL, revelando a preocupação de Zanon em aproveitar os melhores aspectos de cada partitura. De modo geral, sua execução adota andamentos muito lentos, o que torna sua leitura bastante reflexiva. O violonista respeita as indicações de repetições propostas pelo compositor, inclusive aquela do *Estudo N°9* (mesmo às custas de uma execução que ultrapassa a marca dos oito minutos de duração). Certos *estudos* foram integralmente baseados na edição CL (como os de N°7, 8 e 10), assim como as simplificações de todos os harmônicos (N°1, 3, 5, 7, 9, 11 e 12). Os itens restantes tiveram aproveitamentos esparsos das versões de Barbosa Lima: N°2 (c.11, 13 e 82), N°3 (c.61), N°4 (toda a seção B com os baixos adicionais), N°6 (c.30 e 37), N°9 (c.56-94 e a simplificação do arpejo final em 123-125), N°11 (c.30 e 32), N°12 (solução a duas vozes do trecho entre os c.8-14, porém com uma diferente linha melódica, e a adição de baixo no c.75)

⁵³ Talvez seja até possível sua execução conforme o manuscrito num violão em que a escala esteja mais alta em relação ao tampo, como nos modelos projetados e construídos por Thomas Humphrey.

A versão FA que propomos nesta pesquisa é uma tentativa de se obter uma execução mais próxima possível do autógrafo.⁵⁴ Evitamos as facilitações e efetuamos as alterações de forma criteriosa, a fim de preservar ao máximo a profusão de detalhes harmônicos, melódicos ou polifônicos. Esta versão se encontra na seção Anexo A, com nossas intervenções em transparências sobrepostas à reprodução fac-símile do manuscrito BN.

Para solucionar o problema de mudanças de afinação em execuções públicas desse ciclo completo, propomos uma substituição na ordem dos *Estudos* N°6 e N°12. Essa troca preserva a sucessão de andamentos, e assegura, ao mesmo tempo, dois blocos de afinação: um com o ajuste padrão (N°s 1, 2, 3, 4, 5, 12, 7, 8) e outro com a 6ª corda em Ré (N°s 9, 10, 11, 6).

Justificaremos, abaixo, nossas interpolações:

- *Estudo N°2*: alteração no c.13.

O acorde de Sol menor foi escrito originalmente com duas notas na mesma corda (Sol e Si bemól). Adotamos a mesma solução de Barbosa Lima ao cortar a nota Si bemól (5ª corda), único som dobrado neste acorde, com o fito de preservar as características harmônicas do mesmo.

- *Estudo N°5*: alteração no c.89.

Adotamos o mesmo critério do *Estudo N°2*, eliminando a nota dobrada (Ré da 2ª corda) do acorde.

- *Estudo N°6*: alteração no c. 30.

A alteração do c.30 justifica-se pela mesma razão comentada na versão PH.

⁵⁴ O processo de preparação dos *Estudos* de Mignone em um editor de partituras musicais foi fundamental para nos propiciar um contato íntimo com a obra e detectar nuances de fraseados absorvidos inconscientemente através da tradição. O sistema MIDI de execução mecânica nos permitiu ouvir a partitura executada pelo computador, o qual consegue reproduzir uma partitura com o máximo de precisão (um conceito extremo de fidelidade absoluta ao texto), permitindo-nos reavaliar nossa interpretação e corrigir diversos detalhes, como, por exemplo, andamento (N° 5 e 8), agógica (N°1, c.60 e N°4, c.18) e articulações (N°6 e 9).

- *Estudo N°7*: alterações nos c. 17 e 19, 21, 32 e 33.

A tríade maior de Mi bemól no 3º tempo dos c.17 e 19 não pode ser realizada na 3ª posição devido à sustentação dos baixos (Fá e Dó), que consideramos imprescindíveis. Assim, optamos por eliminar a terça (Sol). O acorde do c.21 é praticamente impossível, restando a opção da abertura para manter a nota da 5ª corda (Si bemól) e cortando-se o som dobrado na 4ª corda (Mi). Propomos uma troca de notas nos dois últimos acordes do c.32, substituindo o som Dó por Lá na 5ª corda. O acorde final em harmônicos do c.33 pode ser executado em forma de arpejo.

- *Estudo N°8*: alterações nos c. 11 e 34.

A tríade maior sobre Mi bemól, com adição de 13ª (Dó sustenido), no c.11, não é possível de ser executada integralmente, da qual optamos excluir sua 5ª (Si bemól). O acorde do compasso final possui dois sons na mesma corda (Sol e Si bemól), do qual eliminamos uma nota dobrada (Si bemól).

- *Estudo N°10*: alterações nos c. 1, 3, 11 e 13

A fim de poder garantir a execução com a 6ª corda afinada em Ré, optamos pelo recurso da inversão de alguns acordes. No c.1, transpusemos a nota Dó para uma oitava acima. No c.3, omitimos a nota dobrada Dó no acorde, pelo fato de que a ressonância da melodia soma-se à do acorde rebatido, constituindo um som virtualmente dobrado. No c.11, oitavamos a nota Si dobrado bemól. No c.13, optamos por cortar a nota Mi bemól do acorde. Cabe mencionar que na repetição variada dessa seção, efetuamos as mesmas alterações.

- *Estudo N°12*: alteração nos c.8, 10 e 14.

Os acordes desse trecho foram mantidos por meio de mudanças de posição nos acordes de 7ª diminuta.

2.2. ASPECTOS TÉCNICOS

A associação entre compositores não-violonistas e intérpretes consultores iniciou-se no século XX, em decorrência da necessidade de Andrés Segovia (1893-1987) em ampliar o repertório violonístico (que havia ficado estagnado diante da “pianolatria” do século XIX). Há, pelo menos, dois grandes marcos na Espanha dos anos 20: de acordo com a autobiografia de Segovia, Torroba foi o primeiro colaborador de uma equipe recrutada a escrever para o instrumento, em 1919 (SEGOVIA, 1976, p.194).⁵⁵

Mas parece que o passo decisivo neste processo de renovação do repertório foi dado por:

“[Miguel] Llobet, graças à sua insistência junto a [Manuel] de Falla, que resultou na criação da Homenaje pour le Tombeau de Claude Debussy, quando, pela primeira vez neste século, um compositor de renome internacional apresenta uma obra para violão solo” (GLOEDEN, 1996, p.91).

Porém, os esforços de Segovia podem ser vistos em perspectivas opostas, pois assim como o repertório efetivamente aumentou em quantidade, seu posicionamento estético conservador abafou um salto qualitativo nas composições para violão de seus colaboradores. Esta afirmação, embora polêmica, revela um dos pontos cruciais na relação entre compositores e violonistas, pois Segovia estabeleceu firmes alicerces que padronizaram a escrita violonística, visando o máximo do rendimento sonoro nessas obras. Os paradigmas segovianos ainda estão vigentes, apesar de tímidas tentativas de ruptura.⁵⁶

⁵⁵ A peça em questão é *Danza*, que foi posteriormente integrada à *Suite Castellana*.

⁵⁶ Essa observação pretende demonstrar que novas idéias (que aparentemente não soariam bem na visão dos conservadores) podem ser levadas a termo até os limites da exequibilidade, abrindo, inclusive, possibilidades para “recuperar” diversas obras do repertório modificadas em revisões posteriores, como no trabalho realizado pelo violonista mexicano Francisco Gil sobre as versões originais das obras de Manuel Ponce.

É interessante observar a rigorosa vigilância de Segovia sobre a produção de um de seus colaboradores:

“Os Prelúdios não funcionam tão bem no espírito em que foram concebidos. A maioria deles apresenta dificuldades incompatíveis com o caráter de estudos elementares [...] e os outros são completamente impossíveis [...] Levarei os restantes a Paris para mostrá-los e efetuarmos modificações. Lamento dar-lhe tamanho trabalho, mas não há remédio. Se estivéssemos juntos enquanto você os compunha, todos haveriam resultado bem” (SEGOVIA, 1989, p.67-68, tradução nossa).⁵⁷

Encaramos da mesma forma o caso Mignone-Barbosa Lima. Para se executar o repertório violonístico desse compositor, é necessário a adoção de uma postura técnica menos ortodoxa por parte dos violonistas, conforme verificaremos com as técnicas seguintes.

HARMÔNICOS DUPLOS E TRIPLOS

Os sons harmônicos constituem um especial recurso timbrístico dos instrumentos de corda, com amplas possibilidades de uso. Há duas maneiras de se produzir esse efeito: harmônicos naturais e artificiais. Nos naturais, os harmônicos são obtidos com uma leve pressão dos dedos da mão esquerda sobre os pontos da corda em que há divisões da Série Harmônica (1:2, 1:3, 1:4 etc.). Os artificiais são produzidos pressionando-se uma corda com algum dedo da mão esquerda e harmonicizando-se⁵⁸ essa nota com qualquer dedo da direita (o indicador) à distância de uma 5ª ou 8ª justa acima, tangendo-se a corda com algum outro dedo dessa mão (normalmente o anelar ou polegar).

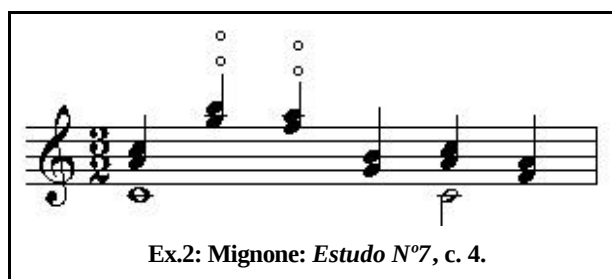
⁵⁷ No original: “Por cierto que los preludios no son practicable, en el sentido en que han sido concebidos. Resultan la mayor parte una dificultad incompatible con el carácter de estudios elementales [...] y otros totalmente imposibles [...] Me llevaré los otros a Paris para enseñártelos y ver de modificarlos. Siento darte todavía trabajo con esto, pero non hay mas remedio. Si mientras los has compuesto hubiésemos estado juntos, todo hubiese resultado bien”.

⁵⁸ O neologismo aqui empregado possui a função de não ser confundido com a palavra *harmonizar*, que no jargão musical possui outro significado.

Combinações de harmônicos duplos são raros na literatura violonística, porém já são verificáveis desde o século XVIII com Fernando Sor, que os utilizou em obras como o *Estudo em Ré maior* (Op. 29, N°21), assim como na *Fantasia N°5* (Op.16). Destacamos ainda os harmônicos duplos no final da peça *Cuña*, de Federico Mompou (Ex.1), os controversos harmônicos duplos com *pizzicatti* do *Estudo N°2*, de Heitor Villa-Lobos, bem como diversas obras de Miguel Llobet (1878-1938), especialmente em sua adaptação da canção catalana *La filla del marxant*, com toda a parte melódica executada em harmônicos artificiais.



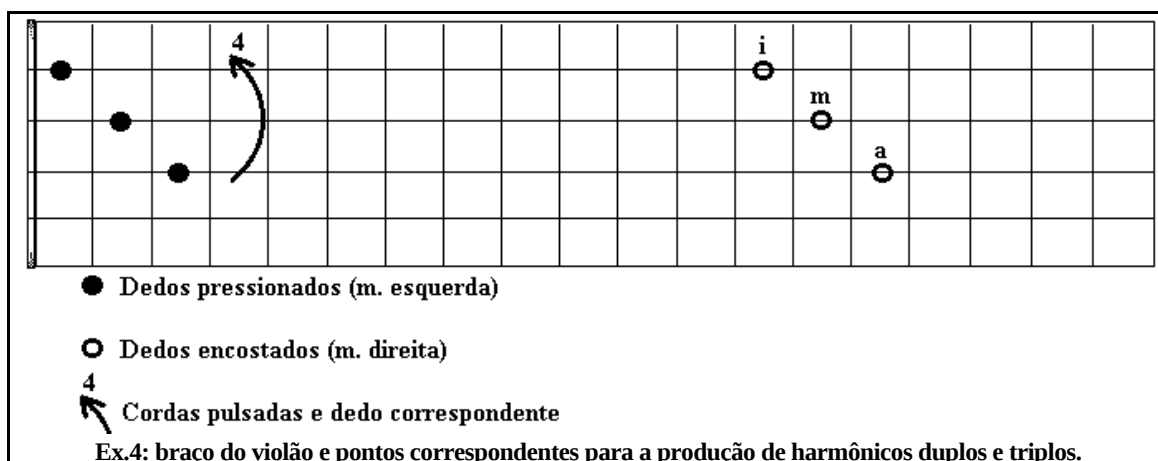
Barbosa Lima adaptou todos os harmônicos compostos dos *Estudos* N°5, N°7, N°9, N°11 e N°12 de Mignone. A intenção do compositor era produzir harmônicos a duas vozes (Ex.2) e em tríades (Ex.3), sendo que este último procedimento parece nunca ter sido antes experimentado (pelo menos não encontramos nenhuma ocorrência semelhante na literatura violonística corrente). As soluções de Barbosa Lima para esses trechos foram baseadas na técnica paradigmática segoviana, na qual apenas a nota mais aguda é oitavada e harmonicizada, as restantes permanecendo naturais.





Os harmônicos na versão CL (todos “corrigidos”), não obstante o mérito de facilitarem a execução, nunca nos satisfizeram. A atmosfera musical dessas obras parece exigir a produção de todas as vozes em harmônicos, o que nos incentivou a buscar uma forma de executá-los integralmente. Após diversas tentativas e experimentos, desenvolvemos duas maneiras simples e eficazes para tais execuções.

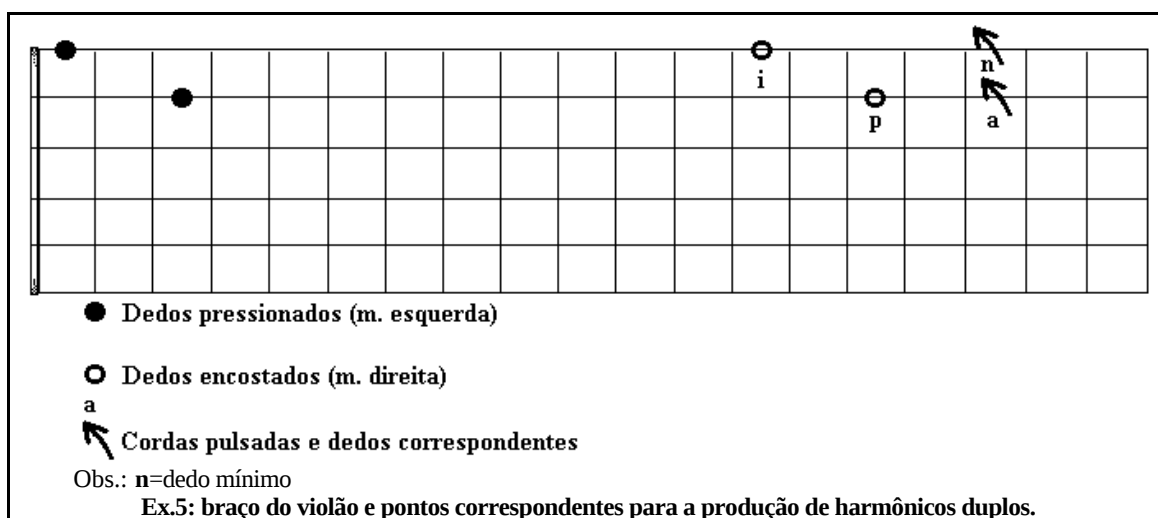
A primeira, inspirada na técnica violinística do *pizzicato* de mão esquerda, consiste em tanger as cordas com o dedo 4 (mínimo da mão esquerda), enquanto os restantes pressionam as notas dos acordes e a mão direita oitaviza (ou seja, os dedos encostam levemente nas cordas, à distância exata de doze semitons acima) os sons correspondentes (Ex. 4).



Neste tipo de produção de harmônicos intercalada entre as mãos pelo dedo 4, é necessário que este o faça da maneira mais firme possível, para que o resultado sonoro seja satisfatório. O dedo mínimo da mão esquerda, além de ser o mais fraco muscularmente, não está habituado a tanger as

cordas na técnica violonística tradicional. Essa maneira de se produzir harmônicos poderá ser aplicada também aos *Estudos* N°5 (c. 110-113), N°9 (c. 90), N°11 (c. 38-43) e N°12 (c. 79).

A segunda técnica, que nada mais é do que uma combinação entre a anterior e a maneira tradicional de se produzir os harmônicos artificiais, é ainda mais simples: os dedos que tangem as cordas são o anelar e mínimo da mão direita, enquanto o polegar e o indicador oitavizam as notas duplas (Ex.5).



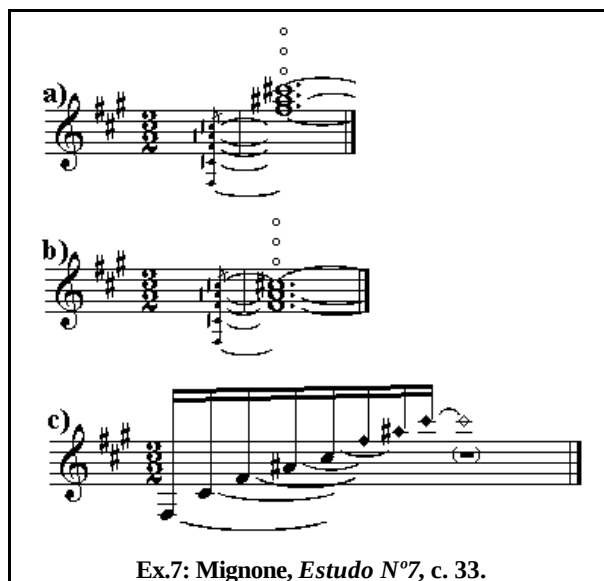
Essa maneira permite a execução dos harmônicos dos *Estudos* N°7 (c. 3, 4 e 31) e N°12 (c. 75-78). Em determinados trechos, é possível combinar os dois modos de produção de harmônicos duplos (como no trecho do *Estudo* N°7, c. 26 e 28), entretanto recomendamos que cada intérprete descubra o modo (ou combinação) mais apropriado(a) à sua técnica pessoal.

Um caso excepcional está localizado ao final do *Estudo* N°5 (c. 121), em que o acorde em harmônicos triplos exige o uso simultâneo de todos os dedos da mão esquerda (Ex.6). A solução para essa tríade consiste em pressionar duas notas com o mesmo dedo (Ré bemol e Fá): uma delas com a ponta do dedo 1 (indicador da mão esquerda) no segundo traste (corda 2), e a outra com a base do dedo na primeira casa (corda 1).



A única exceção à qual não encontramos uma solução satisfatória está nos harmônicos triplos do último acorde do *Estudo N°7* (Ex.7a), o qual não permite ser produzido exatamente como foi escrito (ou seja, *plaque*). As soluções mais aproximadas seriam:

- a) Harmonicizar o acorde por meio da segunda técnica, sem oitavar as notas da tríade de Fá sustenido maior (Ex.7b);
- b) Arpejá-lo lentamente, mantendo os sons oitavados originais, conforme o Ex.7c.



UTILIZAÇÃO DOS CINCO DEDOS DA MÃO DIREITA

O uso do dedo mínimo da mão direita é, em decorrência de seu pouco tônus muscular, praticamente banido da técnica tradicional, especialmente pelos conservadores. Possivelmente a

antiga técnica do alaúde, que previa o apoio desse dedo no tampo do instrumento, tenha também contribuído para sua exclusão definitiva.

Todavia, encontramos na História do Violão tentativas isoladas de reintegrá-lo, e um dos relatos mais curiosos a esse respeito refere-se à discordância entre Villa-Lobos e Segovia sobre este tópico. No primeiro encontro entre os dois mestres em Paris na década de 20, o compositor parece ter pretendido demonstrar suas habilidades violonísticas ao mestre espanhol, que percebeu o “defeito” e advertiu-lhe sobre o uso deste dedo, dizendo que ele não deveria ser utilizado, ao que o compositor retrucou, jocosamente: “Ah! Não se usa? Então, corta fora, corta fora!” (PEREIRA, 1984, p.24).

O fato é que a aplicação do dedo mínimo pode, em determinados casos, auxiliar na obtenção de homogeneidade de acordes e em alguns arpejos. Em Mignone, por exemplo, esta técnica é bem vinda em vários momentos, como no Ex.8, embora seu uso não seja indispensável. Consideramos que o uso de todos os dedos da mão direita facilita a execução dos *Estudos* N°1 (c. 23), N°4 (c. 81-82), N°5 (c. 1-3, 91-93, 114, 117-119,) e N°8 (c. 27-29).

Vagaroso (♩ = 132 a 138)



Ex.8: Mignone: *Estudo* N°5, c. 1.

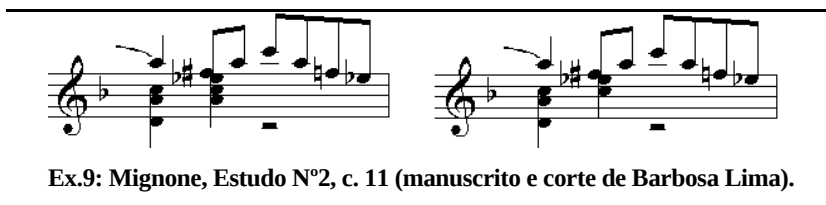
(obs.: n=dedo mínimo da mão direita)

ABERTURAS DE MÃO ESQUERDA

As aberturas constituem uma barreira àqueles que possuem mãos pequenas. Porém, essa técnica depende mais da flexibilidade muscular: existem casos de pessoas com mãos pequenas que

possuem amplas aberturas, bem como indivíduos de mãos grandes que não conseguem aplicar esse recurso.

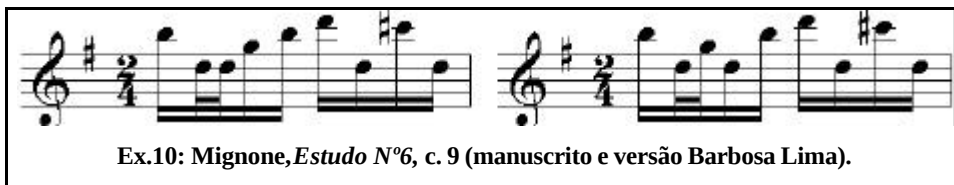
A necessidade do uso de aberturas é recorrente na produção musical de compositores não-violonistas, como no Ex.9, de Mignone. É igualmente freqüente a eliminação de notas por parte dos revisores, com o objetivo de extinguir a necessidade de aberturas. Encontramos vários trechos de aberturas extensas em Mignone, como nos *Estudos* N°2 (c. 24, 28, 52 e 55), N°3 (c. 33), N°5 (c. 50), N°6 (c. 59-60), N°7 (c. 21), N°8 (c. 13), N°9 (c. 73), N°10 (c. 5, 9 e 13), N°11 (c. 14) e N°12 (c. 84).



Ex.9: Mignone, Estudo N°2, c. 11 (manuscrito e corte de Barbosa Lima).

NOTAS REPETIDAS NA MESMA CORDA

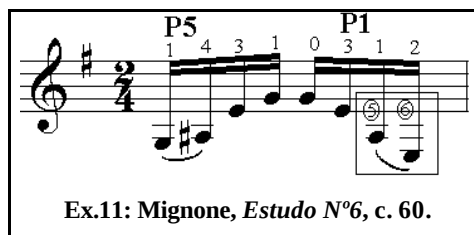
Este é apenas um aspecto peculiar da escrita idiomática de Mignone, verificável em outros itens de sua produção instrumental. No violão, esta figuração rítmica é rara e sua utilização não costuma ser prescrita pelos manuais técnicos, o que talvez tenha levado Barbosa Lima a transformar as notas repetidas em arpejos similares (Ex.10). Esse aspecto peculiar tem, portanto, aplicação direta nos *Estudos* de Mignone: N°3 (c. 6 e 8), N°6 (c. 9-15) e N°8 (c. 1 e seguintes).



Ex.10: Mignone, Estudo N°6, c. 9 (manuscrito e versão Barbosa Lima).

LIGADOS ENTRE DUAS CORDAS ⁵⁹

O ligado entre duas cordas alivia a tarefa da mão direita em passagens complicadas, vez que equilibra a distribuição de funções entre as mãos (especialmente em trechos rápidos na região grave, em que apenas o movimento do polegar não é suficiente, conforme o Ex.11).



Ex.11: Mignone, *Estudo N°6*, c. 60.

Embora haja outros trechos nos *Estudos* de Mignone onde o aproveitamento desse tipo de ligado se mostra eficaz, preferimos deixar a aplicação deste recurso em aberto, por se tratar de um aspecto técnico pessoal que geralmente não coincide entre os violonistas.

ARPEJOS APOIADOS

A abordagem conservadora do violão tradicional rejeita vários procedimentos técnicos que não fazem parte de seu arsenal. No entanto, o violão flamenco, que inclui uma diversidade maior de técnicas, possui uma profusão de recursos que somente há pouco tempo têm sido experimentados pelos violonistas da ala “erudita”.

Um desses procedimentos se refere ao arpejo apoiado, que consiste em substituir uma sucessão de cordas, normalmente tocadas por diferentes dedos na mão direita, por apenas um dedo que desliza pelas cordas de forma seqüenciada (Ex.12). Recomendamos o uso desse recurso nos

59 A técnica dos ligados consiste em tanger uma nota com a mão esquerda, substituindo, de certa forma, a função da direita e resultando em uma articulação menos incisiva. O uso de ligados propicia fraseados específicos e facilita a execução de trechos virtuosísticos.

Estudos de Mignone para o destaque de ritmos diferentes, especialmente nas tercinas do N°6 (Ex.12) e do N°9 (c. 103-108 e 118-119).



GLISSANDOS REPOSICIONADORES ⁶⁰

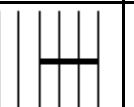
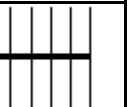
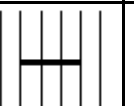
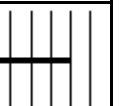
O *Estudo N°4* de Mignone apresenta uma dificuldade técnica específica: os saltos da região aguda para a grave são enormes e em posições extremas de cordas (da 1ª para a 6ª), dificultando a execução precisa. Sugerimos o uso do *glissando* como dedo guia a fim de favorecer o reposicionamento da mão esquerda ao ponto exato entre o final e o reinício de cada sequência (Ex.13):



⁶⁰ A técnica do *glissando* consiste em deslizar o dedo (da mão esquerda) ascendente ou descendente por uma corda ainda ressonante. Foi largamente utilizada pelos violonistas do período romântico como um recurso expressivo, tendo perdido prestígio em tempos recentes, em que a interpretação musical passou a incorporar elementos mais racionais. Entretanto, seu uso como dedo-guia, ou seja, o deslizamento do dedo sem o efeito sonoro resultante, é bastante eficaz na solução de passagens que exigem habilidade técnica.

PESTANAS IRREGULARES⁶¹

Este é um dos pontos mais problemáticos da técnica tradicional, vez que as pestanas são reduzidas a apenas dois tipos: inteira (as seis cordas presas simultaneamente) e parcial (apenas as três primeiras cordas), normalmente indicadas pelos sinais **C** (do castelhano *ceja*) ou **B** (do francês *barré*). Entretanto, essas duas modalidades não permitem uma aplicação ampla e eficaz desse útil recurso, do qual podemos enumerar, pelo menos, quinze tipos diferentes (Ex.14).

CORDAS	1-2	1-2-3	1-2-3-4	1-2-3-4-5	1-2-3-4-5-6
SÍMBOLOS					
CORDAS	2-3	2-3-4	2-3-4-5	2-3-4-5-6	
SÍMBOLOS					
CORDAS	3-4	3-4-5	3-4-5-6		
SÍMBOLOS					
CORDAS	4-5	4-5-6			
SÍMBOLOS					
CORDAS	5-6				
SÍMBOLO					

Ex.14: Tabela com pestanas irregulares e sugestões de símbolos correspondentes.

Podemos afirmar, com segurança, que quase toda música para violão exige o uso de alguma variante apresentada na tabela acima, e que a maioria das pestanas sugeridas por revisores estão empregadas nos lugares em que não há necessidade delas. Se considerarmos a ampla variedade de pestanas, é possível solucionar casos de determinados acordes, que os conservadores costumam

⁶¹ Prensagem de várias cordas com o mesmo dedo.

facilitar cortando notas (Ex.15). Em Mignone, sugerimos o uso de algumas pestanas “irregulares” no *Estudo N°7* (c. 2, 18 e 20), para evitar esses cortes.



Ex.15: Mignone, *Estudo N°7*, c. 2.

EFEITOS TIMBRÍSTICOS/IMITATIVOS

Os instrumentos de cordas dedilhadas apresentam três modalidades de toque: dedilhado, rasqueado e palhetado. A técnica tradicional do violão clássico, em prol da uniformidade de timbres, restringe-se apenas ao uso do primeiro toque (dedilhado). No estilo flamenco, usa-se tanto o dedilhado quanto o rasqueado (combinação, aliás, anatomicamente mais recomendável devido à compensação de movimentos musculares, pois no primeiro, a mão trabalha exclusivamente no sentido centrípeto, enquanto, no segundo, realiza movimentos centrífugos).

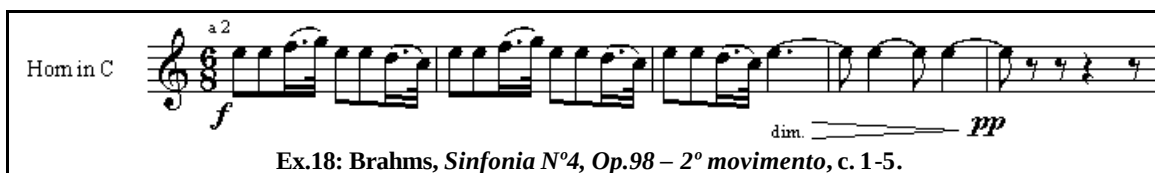
Percebemos, em certos trechos de música dos compositores brasileiros, a evocação de um instrumento tipicamente brasileiro: a viola caipira.⁶² Consideramos um equívoco executar tais passagens com o toque uniforme do violão clássico, sem a variedade e a desigualdade de timbres característicos da maneira com que os violeiros costumam tocar. Uma possível imitação do toque palhetado pode ser obtida com o uso do polegar da mão direita pulsando duas cordas (Ex.16). Uma outra aplicação desse toque de cordas simultâneas com o polegar pode também ser aproveitado para destacar algumas seqüências de *sfz* do *Estudo N°9* (c. 16-20 e 47).

⁶² Trata-se da viola de arame (ou braguesa), instrumento trazido pelos jesuítas e preservado nas áreas rurais. Possui dez cordas (dispostas em cinco grupos de cordas duplas) e é normalmente tocado por populares, que costumam usar uma palheta fixada no dedo polegar. Os centros urbanos o substituíram pelo violão.



2.3. PROPOSTAS PARA INTERPRETAÇÃO ⁶³

A série de *Estudos* de Mignone abre com um prelúdio, que combina uma serena melodia a uma sucessão de arpejos provenientes, segundo Barbosa Lima, de uma conhecida peça de Francisco Tárrega (Ex.17).⁶⁴ O compositor aproveita esse perfil temático, verte-o para o modo menor e adiciona (talvez inconscientemente) uma famosa melodia de Brahms (Ex.18): ⁶⁵



⁶³ Destacamos a colaboração do etnomusicólogo Alberto Ikeda, que nos auxiliou nestas reflexões.

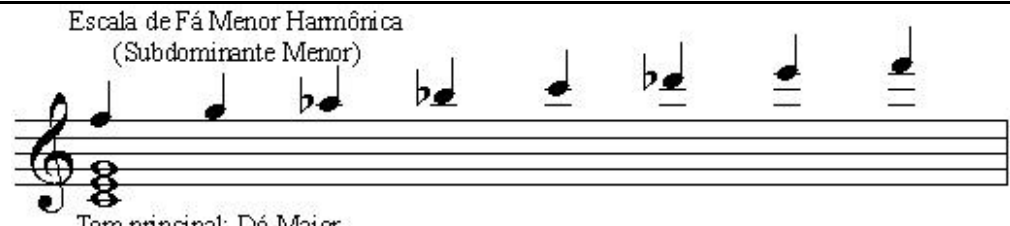
⁶⁴ Trata-se do *Estudo Brilhante em Lá maior*, peça também inspirada em uma outra composição, pois Tárrega realizou uma elaborada transcrição do *Seconde Etude Artistique* Op.19, para violino, de Delphin Alard.

⁶⁵ Mignone, segundo nos informou Alberto Ikeda, possuía uma memória remota musical muito forte, permitindo-lhe reproduzir, ao piano, qualquer tema que eventualmente surgisse durante uma conversa.

Mignone, que naqueles anos estava experimentando os recursos da música atonal, contrabalanceia, em toda a série dos *Estudos* para violão, as harmonias tradicionais com outras mais arrojadas (como, por exemplo, o uso recorrente de acordes alterados e em quartas).

Porém, seu traço melódico é fortemente caracterizado pela brasilidade espontânea, uma espécie de assinatura musical inconfundível. Esta consiste no emprego da escala menor harmônica proveniente da subdominante menor (Ex.20), conforme verificamos nos c.19-21 (Ex.21).⁶⁶

Escala de Fá Menor Harmônica
(Subdominante Menor)



Tom principal: Dó Maior

Ex.20: Escala Harmônica proveniente da Subdominante Menor.



Ex.21: Mignone, *Estudo N°1*, c. 19-21.

Por essa razão, o *Estudo N°1* apresenta uma seqüência melódica de traço *cantabile*, utilizando intervalos que sugerem algumas *modinhas* brasileiras do século XIX, conduzindo-a, em determinados momentos, a digressões atonais, especialmente nos trechos em progressões que conduzem aos clímaxes na região aguda do instrumento (vide c.57-61). Mas, de forma geral, essa peça não perde sua atmosfera romântico-seresteira.

⁶⁶ Encontramos a recorrência deste mesmo procedimento melódico em outras obras de Mignone (como, por exemplo, nos c.9-10 do *Estudo N°2*).

Esse *estudo* soa como se o compositor estivesse pesquisando o potencial expressivo do violão e verificando as possibilidades de se transitar livremente por modulações longínquas, bem como procurando perceber quais os limites para tais digressões harmônicas. Arriscamos sugerir que Mignone estava, na realidade, realizando um “estudo para os *Estudos*”.

Nosso argumento para explicar o *Estudo N°2* baseia-se no contraste entre a primeira seção, de nítido caráter seresteiro, e a seção intermediária, que apresenta um clichê proveniente da tradição alaudística barroca. Embora a evidência possa não ser intencional, podemos identificar certas alusões a pedais⁶⁷ típicos das obras de J.S. Bach, e mencionamos como exemplo a *Chacona BWV 1004* (Ex.22).



No que se refere à seresta em si, é importante ressaltar que não se trata de um gênero musical propriamente dito, mas:

“... o ambiente no qual um determinado tipo de repertório era executado: músicos de rua, boêmios que tocavam ao luar, que faziam serenatas. As músicas de serestas eram basicamente canções (modinhas, lundus, valsas etc.), em geral lentas e nostálgicas, tocadas por um conjunto caracterizado [...] pelo emprego quase exclusivo de instrumentos de cordas” (BARBEITAS, op. cit, p.45).

A construção do tema principal assemelha-se à montagem do *Estudo* anterior: o mesmo tipo de melodia romântico-seresteira, com seus típicos intervalos *cantabile* reforçados por *glissandos*, está

⁶⁷ Notas repetidas entremeadas por uma melodia, às vezes sustentada harmonicamente por tais repetições. Recurso geralmente empregado na escrita para órgão, donde provém o termo.

entremeada por acordes que sugerem o movimento lento do *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo (Ex.24):



A mesma melodia encontra-se variada na seção central, incorporada ao acompanhamento barroco, porém sem perder sua característica melódica brasileira (Ex.26):



É interessante observarmos o efeito estético decorrente do contraste entre músicas de épocas tão distantes (erudita do século XVII e popular do início do século XX) conjugadas numa única textura musical, sem qualquer vestígio de descaracterização de nenhuma das partes. Sinal de que um antigo conflito pessoal de Mignone em relação à música popular e erudita, decorrente dos questionamentos estéticos travados com seu colega Mário de Andrade, transformou-se mais tarde numa notável habilidade de unir linguagens díspares (apenas possível para quem possui suficiente familiaridade com diferentes repertórios). A resolução de tal conflito se comprova com esse *estudo*.

O *Estudo Nº3* é um dos mais experimentais da série, pois transita de forma rapsódica por diferentes estilos da música brasileira (chôro, baião, maxixe, caipira), porém sem afirmar nenhum

deles, quase como numa improvisação. Sua indicação de andamento indica *Tempo de chorinho*, mas o que constatamos, logo de início, é uma linha de baixo, em modo *mixolídio*, típica do baião nordestino (Ex.27):



Ex.27: Mignone, *Estudo N°3*, c. 2.

O elemento que o associa ao choro tradicional é o *diálogo* estabelecido no jogo de *pergunta-resposta* entre os registros grave e agudo e a grande extensão das linhas melódicas, típicas desse gênero instrumental popular (CAZES, 1999, *passim*). Tal fusão de diferentes estilos e o jogo entre vozes graves e agudas pode sugerir que Mignone estabelece um diálogo entre a música popular urbana e rural.

As melodias em terças sugerem a moda de viola caipira (Ex.28), enquanto os acordes rítmicos rebatidos remetem ao *maxixe*⁶⁸ (Ex.29). Vários trechos cromáticos indicam a presença da música moderna (Ex.30), tendo em vista que o choro tradicional é essencialmente diatônico. A progressão em acordes de sétima demonstra o conhecimento da linguagem violonística de Villa-Lobos (Ex.31).



Ex.28: Mignone, *Estudo N°3*, c.13-16.

⁶⁸ Ritmo brasileiro, proveniente do *lundu* mesclado com a *polca*, caracterizado pela célula rítmica sincopada e por sua coreografia baseada na umbigada (que lhe custou o preconceito das elites). Essa dança contribuiu, mais tarde, para a formação do *samba* (ESTEPHAN, 2003, p.46-52).



Esse *estudo*, portanto, apesar de seu poliestilismo (que aponta para uma direção típica da pós-modernidade), apresenta uma coesão sonora que mais uma vez revela o talento do compositor em unir elementos díspares. Caberia, ao intérprete, desse modo, uma execução que privilegiasse o aspecto improvisatório, por meio de licenças de fraseado e liberdade agógica. Esta sugestão (e outras que faremos adiante) de interpretação mais livre deve ser tomada de maneira cautelosa, em vista do preconceito mútuo entre a “técnica aprimorada” do músico erudito e o “*swing*” do popular. Henrique Pedrosa demonstra a falácia de tal disputa de “superioridade”, argumentando que:

“[...] inexistente qualquer possibilidade de considerarmos planos de evolução da música popular para a música erudita. [...] A caracterização dos mencionados opostos na música, [...] observados em músicos e estudiosos, é, muitas vezes, uma transposição errada de noções de antagonismos entre classes sociais. O mencionado problema de uma perspectiva ‘evolucionista’ acaba por aprofundar tal contraposição” (PEDROSA, 1988, p.110-111).

O *Estudo Nº4* possui um padrão rítmico de *anapesto*, bastante utilizado pelos compositores românticos em peças características, portanto, de tradição européia. Tal padrão foi adaptado à cultura musical folclórica brasileira com o nome de *galope*.

Repentinamente, a partir do c.9, o compositor apresenta uma curiosa melodia modal (*dórica*) apoiada sobre acordes *ostinatos*, de traço regionalista nordestino (Ex.32):



Ao retomar a idéia principal, há uma sutileza em relação à linha de baixos (Ex.33), que apresenta certa semelhança com a seqüência do *Estudo N°1* de Villa-Lobos (Ex.34), coincidindo inclusive a repetição de cada compasso. Arriscamos a hipótese antropofágica de Mignone ter construído esse *Estudo* a partir dessa progressão melódica e da idéia de ligados, proveniente do *Estudo N°3* (Ex.35), do mesmo compositor:

Ex.33: Mignone, *Estudo N°4*, c.1-7.

Ex.34: Villa-Lobos, *Estudo N°1*, c.1-7.Ex.35: Villa-Lobos, *Estudo N°3*, c.1-2.

O *Estudo N°4* também transita entre a linguagem moderna e tradicional, ao apresentar algumas harmonias de características dissonantes, surpreendendo o ouvinte durante seu desenrolar.

A parte central dessa peça, em forma de uma delicada *berceuse*, de caráter intimista, possui um perfil melódico cuja característica é a ampliação gradual de sua tessitura durante seu desenrolar (Ex.36).

Ex.36: Mignone, *Estudo N°4* – extensões melódicas dos c.34 ao 37.

A cantilena da seção central contrasta radicalmente com o virtuosismo da seção precedente, que retorna de forma abreviada para finalizar de maneira impactante.

O *Estudo N°5* pertence à mesma categoria do *N°2*, remetendo o ouvinte novamente ao clima das canções lírico-seresteiras dos anos 40 e 50. Esta peça constitui um verdadeiro desafio

interpretativo, demandando a rara habilidade de prender a atenção do ouvinte sem, no entanto, cair no pieguismo dos exageros expressivos e do efeito fácil.

Não detectamos, nesta peça, os saltos de idéias e a vertiginosa transição entre diferentes elementos que caracterizaram os quatro *Estudos* precedentes. Parece que, a partir daqui, Mignone se sente mais à vontade para expressar seu pensamento musical através do violão. Apesar desse *Estudo* estar construído sobre variações em torno de um perfil musical preponderantemente rítmico, há uma coesão melódica que interliga as diferentes seções, mesmo quando ele modifica a plácida harmonia para momentos de ásperas dissonâncias (Ex.37).



Ex.37: Mignone, *Estudo N°5*, c.87.

A fusão entre tradição e modernidade, resultantes dessa alternância, parece ser uma constante nesse ciclo de *Estudos*. De toda a série, este é o de maior duração e o que apresenta uma carga emocional mais dramática, alternando serenidade e desespero (especialmente o contraste entre os c. 107-108, Ex.38).



Ex.38: Mignone, *Estudo N°5*, c.107-108.

O *Estudo N°6* é uma peça de esplêndido efeito violonístico, com alusão aos *tangos brasileiros* de Ernesto Nazareth.⁶⁹ É notável observar a maneira com que Mignone se apropriou do estilo

⁶⁹ O *tango brasileiro*, na verdade, é uma maneira sofisticada de se referir ao seu verdadeiro gênero: o *maxixe*. Por essa razão, Nazareth adotou o pseudônimo de *Renaud* para assinar o maxixe *Dengoso* e Mignone, o de *Chico Bororó* (ESTEPHAN, 2003, p.51).

nazarethiano, sem qualquer traço caricatural. Isso se deve à sua especial habilidade de absorver estilos de outros compositores, fato que, com a idade, se acentuou de maneira a fazer parte de seu próprio idioma musical. Por isso que, mesmo sem citá-lo diretamente, conseguimos ouvir Nazareth (Ex.39):



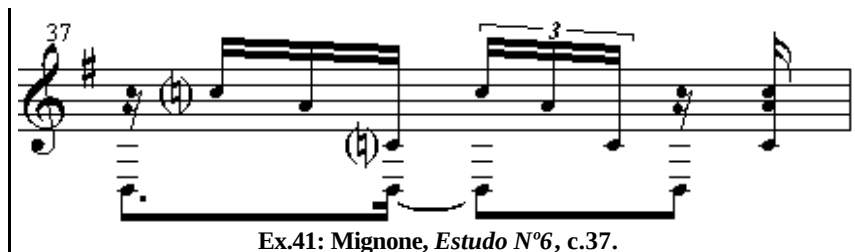
Seu clima geral é de uma peça ritmicamente gingada e jocosa, o que requer a necessidade de se expressar o aspecto dançante e gingado do *maxixe*. Para acentuar ainda mais esse perfil, sugerimos a utilização de uma articulação típica do gingado das danças binárias brasileiras (*staccato* no primeiro tempo e acento no segundo, conforme o Ex.40):



Esta articulação não se encontra de forma explícita na partitura, razão pela qual não se sustenta o comentário de Fábio Zanon: “Até um japonês que não tenha a menor idéia do que é música brasileira consegue tocar essas músicas com balanço porque a escrita acontece sozinha” (ZANON, 2003b).

Outro detalhe importante refere-se ao seu aspecto modal, que confere a essa peça um “sotaque” regionalista. Por isso, a “correção” de notas no c.37, efetuada por Barbosa Lima na edição *Columbia* parece descaracterizar essa idéia: o arpejo não possui a nota Dó sustenido, e o que poderia soar como um acorde de traço modal acaba se transformando em uma simples Dominante, razão pela qual preferimos manter a execução de acordo com o manuscrito de Mignone. Além disso, a

recorrência de outras passagens modais no decorrer de todo o ciclo de *Estudos* faz com que o referido trecho soe mais autêntico da forma em que se encontra no manuscrito (Ex.41).



Além disso, há uma expressiva alternância modal na escala final desse *Estudo*, realçando o colorido na condução ao clímax (Ex.42):



O *Estudo N°7* desvia-se das tonalidades básicas e introduz o tom de Fá sustenido menor. Conforme o subtítulo (*Cantiga de Ninar*, encontrado na versão BN e omitido na edição CL), trata-se de uma *berceuse*, mas não no padrão de leveza e ternura que nos é familiar. As harmonias utilizadas por Mignone são ásperas e dissonantes, com alguma influência da música de Richard Wagner, como podemos observar no uso do cromatismo melódico e os chamados Acordes Errantes (Cf. SCHOENBERG, 2001, p.364 et seq.) que aparecem nos c. 17 e 23 (Ex.43):



Parece, porém, que algo não combina entre o subtítulo e o caráter dessa peça: como uma *berceuse* pode ser tão sombria? A primeira seção até que transmite um clima de afetividade maternal, devido ao lirismo melódico, mas a segunda, em Fá menor (c.17 e seguintes), transforma o tema principal em um elemento remoto e introduz uma complexa harmonia, de ambientação mais carregada.

Basearemos nossa interpretação para esse *estudo* nos trabalhos de Carlos del Nero (1965), específico no que tange à temática do “folclore tenebroso”, e de Gilberto Freyre (1996), cujo estudo sobre a formação da cultura brasileira nos oferece dados interessantes sobre esse aspecto em particular. A cantiga de ninar brasileira está associada ao ancestral hábito profilático-pedagógico dos pais e educadores de incutir o medo nas crianças, com o fito de protegê-las de influências malignas (superstições) e de orientá-las na educação e obediência às autoridades e membros mais velhos da comunidade.

Existem, dentro do folclore das culturas históricas de vários povos, variações de uma mesma personagem: o “bicho papão”, que corresponde a um ser imaginário e generalizado entre todas elas, com fim moralizador ou pedagógico (FREYRE, 1996, p.128). Curioso é que o papão não se refere a nenhum animal ou monstro específico, mas ao medo inconsciente do bicho em geral, dissolvido em uma espécie de memória social,

“síntese da ignorância do brasileiro tanto pela fauna como da flora de seu país. [...] No que há de vago no medo do ‘bicho’ se manifesta o fato de sermos ainda, em grande parte, um povo de integração incompleta no habitat tropical ou americano” (FREYRE, 1996, p.130-131).

Tal memória é reforçada pelo fato de que a criança brasileira possui uma instintividade menos contaminada pela educação racionalista, portanto mais ligada aos seres da floresta e seus bichos temíveis, de forma análoga ao sentimento da criança européia em relação ao lobo e ao urso.

Ressaltamos, ainda, a fusão de duas correntes místico-protetoras: a portuguesa (exercida pelas tradições adquiridas pelos pais brancos) e a africana ou ameríndia (através das amas-de-leite negras, mães de criação e escravas). A proteção mística africana incorporou-se à cultura musical européia dos acalantos, sobretudo nas lendas e melodias trazidas pelos colonos brancos, aqui modificadas e adaptadas a uma nova realidade geográfica:

“Novos medos trazidos da África, ou assimilados dos índios pelos colonos brancos e pelos negros, juntaram-se aos portugueses, da côca, do papão, do lobisomem; ao dos olharapos, da cocaloba, da farranca, da Maria-da-Manta, do trangomango, do homem-das-sete-dentaduras, das almas penadas. E o menino brasileiro dos tempos coloniais viu-se rodeado de maiores e mais terríveis mal-assombrados que todos os outros meninos do mundo” (FREYRE, 1996, p.326-328).

Por outro lado, é importante destacar o fato de que a criança, ao ouvir tais canções, não se atém à mensagem da letra da canção, focalizando sua atenção à afetividade da voz de quem a embala. E, talvez seja exagero afirmar que Mignone tivesse pleno conhecimento de tal particularidade de nossa cultura. Mas o fato é que a peça em questão reflete exatamente o psicologismo da tradição acima descrita, que de certa forma já se encontra arraigada no inconsciente do povo brasileiro, sobretudo em sua fase de infância. Ao escrever uma “canção de ninar sem palavras”, o compositor se valeu do recurso das harmonias ampliadas (reforçados pelo uso da região grave do instrumento), que potencializam seu caráter sinistro e tenebroso.

O *Estudo N°8* apresenta dificuldades no que se refere à identificação de sua concepção. Diversos violonistas tentaram captar sua essência, através de sugestões as mais díspares: minueto, valsa etc. Mas tudo indica que se trata de uma homenagem ao país de origem do violão, a Espanha,⁷⁰ pois seu padrão rítmico situa-se entre o *paso doble* hispânico⁷¹ (Ex.44) e o *frevo* pernambucano⁷² (Ex.45). Talvez em virtude do andamento bastante rápido solicitado na partitura e da escrita em semicolcheias, podemos associá-lo ao *frevo-ventania*.

Ex.44: Mignone, *Estudo N°8*, trecho do c.1.Ex.45: Mignone, *Estudo N°8*, trecho do c.5.

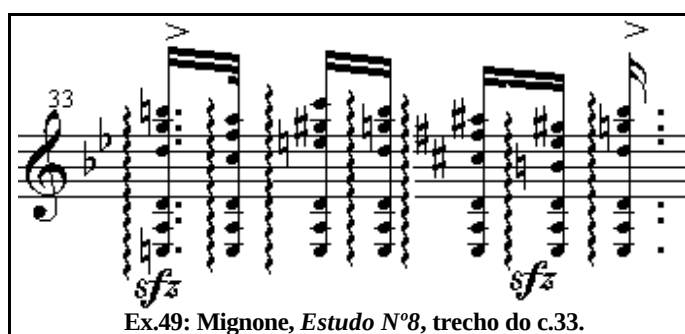
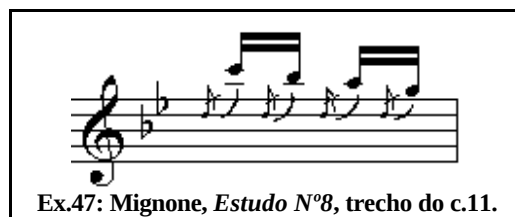
Além disso, percebemos outros elementos de música espanhola, como o uso recorrente de escalas (Ex.46), uma pequena frase que parece imitar os toques de trompetes típicos das touradas (Ex.47) e o emprego do modo *frígio* (Ex.48). Isso pode justificar a execução de alguns acordes no estilo rasgueado (Ex.49), a fim de ressaltar um espírito mais flamenco ao caráter geral da peça.

Ex.46: Mignone, *Estudo N°8*, trecho dos c.18-19.

⁷⁰ Mignone, além de ter residido na Espanha entre 1927 e 1928, apreciava o repertório violonístico espanhol. Barbosa Lima nos relatou, inclusive, que esteve com o compositor no dia de sua gravação dos *Estudos*, e este solicitou ao violonista que, em vez de tocar suas obras, executasse peças de Tárrega e Albéniz.

⁷¹ “Música e dança, originárias da Espanha, em ritmo de marcha, mas não muito vibrantes. Alguns são simultaneamente cantados” (HOUAISS, 2001, p.2142).

⁷² Existe, efetivamente, uma influência da música espanhola (especialmente o *paso doble* das touradas e o *zapateado* flamenco) sobre o *frevo*, especialmente no que se refere aos arquétipos rítmicos. Além disso, havia em Pernambuco, no final do século XIX, o famoso “bloco do Espanha”, que executava os dobrados ao estilo hispânico.



É perceptível uma certa imprecisão na escrita de Mignone, porém nada a ponto de prejudicar uma leitura atenta e baseada no bom senso. Essas pequenas diferenças de escrita foram detectadas ao prepararmos a versão FA com o auxílio do *software* de edição (*FINALE 2000*), o que torna ingênua qualquer reivindicação de “descoberta” de supostos erros de escrita, como fez Diniz Soares (1997, p.49) ao se gabar por ter “corrigido” o compositor no c. 13 desse *Estudo*, deixando escapar outros detalhes.

O *Estudo N°9* apresenta uma textura musical padronizada em arpejos, evidenciando a proposta da forma *estudo*. Esse padrão é entremeado por pequenas e recorrentes alterações de dedilhado, detalhes de grande importância que constituem um desafio à sua execução. Dentro desse perfil temático de arpejos (Ex.50), destaca-se um pedal produzido pela linha do baixo, tocado pelo polegar, típico da música regionalista do *repente* nordestino (especialmente nas transições

instrumentais em que o desafiante passa a vez a seu parceiro), que utiliza freqüentemente o padrão rítmico do *coco* (também empregado no baião e na capoeira) (Ex.51).



Recomendamos à execução desse *estudo* aquela articulação mencionada anteriormente (*stacatto*-acento, cf. Ex.40), para reforçar o aspecto gingado dos ritmos brasileiros evocados pelo *coco*. Outro detalhe importante refere-se ao uso sistemático do *sfz* (escrito 41 vezes nesse *estudo*), que Mignone costumava indicar quando desejava um acento mais vigoroso.⁷³ Em relação à ênfase dos acentos numa frase musical, o violinista Ayrton Pinto esclarece:

“... a maneira como uma frase simples pode mudar completamente de significado conforme a ênfase que o leitor der a cada uma das palavras. A frase é algo do tipo assim: ‘Eu vou ao cinema hoje’. Esse é o texto universal, que será lido por todos sem alterar nenhuma palavra. É o ‘Urtext’. Lido sem nenhuma inflexão ou emoção, pode ser entendido de maneira uniforme por todas as pessoas. No entanto, o sentido pode se alterar se for dada ênfase diferente de entoação a cada uma das palavras: ‘HOJE’ eu vou ao cinema (não amanhã); Hoje ‘EU’ vou ao cinema (não é você quem vai); Hoje eu ‘VOU’ ao cinema (ontem não fui); Hoje eu vou ao ‘CINEMA’ (e não ao teatro). A partir desse exemplo, Ayrton estabelece analogia com a maneira pela qual o sentido pode ser mudado na interpretação de uma frase musical” (apud GUERCHFELD, 1995).

O tratamento harmônico é mais convencional e homogêneo, fixado no sistema tonal. Perto do final desse *Estudo*, há uma seção mais lenta (c.73-93) contendo evocações de outro gênero regional: a moda de viola (que se caracteriza pelo estilo mais declamado, sem pulsação regular, em intervalos de terças ou sextas e em pequenas frases circulares, conforme verificamos no Ex.52).

⁷³ Informação fornecida pela Sr^a Maria Josephina, em entrevista, e também detectada em gravações de Francisco Mignone ao piano.



De maneira geral, sugerimos para a execução do *Estudo N°9* a mesma fórmula interpretativa utilizada no *N°6*, somada à atenção cuidadosa aos acentos indicados na partitura e à liberdade agógica das passagens que imitam a viola caipira.

O *Estudo N°10* é o que apresenta maiores dificuldades de interpretação da série, devido a seu caráter mais abstrato. Sua ambientação geral sugere a delicadeza da música impressionista francesa, com dinâmicas reduzidas e textura sonora mais leve. A harmonização é complexa, com diversas ocorrências de acordes invertidos e alterados. O tema principal sugere levemente o início do *Prelúdio N°1*, de Villa-Lobos, mas com inversão dos registros grave e agudo (Ex.53).



A seção intermediária nos lembra mais o arquétipo do gênero *prelúdio*, com uma harmonização descendente que remete o ouvinte a um clima nostálgico (Ex.55).



De qualquer maneira, é difícil de se captar a essência desse *estudo*. Talvez pudéssemos inseri-lo na categoria de “música sem caráter”, um termo bem-humorado inventado por Mignone, em alusão à personagem *Macunaíma*, de Mário de Andrade (MIGNONE, 1998).

O *Estudo Nº11* se apresenta como um tema com duas variações, moldado a partir de um ritmo de *barcarola* fúnebre.⁷⁴ O subtítulo *Spleen*, encontrado no manuscrito, reforça nossa interpretação de que se trata de uma peça de característica mórbida. A palavra é proveniente da literatura dos poetas românticos inspirados pelo *byronismo* de Alfred de Musset e Charles Baudelaire. *Spleen* era um dos termos favoritos do jargão romântico, originário da palavra inglesa que significa baço (órgão considerado a sede da melancolia), e cujo uso passou a ser sinônimo desse sentimento: pessimismo, ceticismo e irresistível tédio (ALCIDES, 2003, p.47).

Entretanto, tal aborrecimento tem o cinismo típico da imaturidade: os jovens artistas românticos acreditavam ter vivido todas as paixões e os conflitos existenciais. A síntese desse tédio conduziu os poetas ao sentimento mórbido de insatisfação e desespero controlado. Musset descreve as origens deste estado de espírito como:

“um sentimento de inexprimível mal-estar [que] começou a fermentar em todos os corações jovens. Condenados à inércia pelos soberanos do mundo, entregues aos mediocres de toda a espécie, à ociosidade e ao enfado, os jovens [...] sentiam no fundo da alma um tédio insuportável” (apud GONZAGA, 2003).

Chamado também de *enui*, *cynismo*, *malinconia* ou *mal-du-siècle*, foi matriz da melhor lírica. Tal sentimento era decorrente da insatisfação originada entre a realidade da vida e o que dela se idealizava, que os levava a posições regressivas tanto na relação com o mundo (retorno à mãe-natureza, refúgio no passado) como nas relações com o próprio “eu”: abandono à solidão, ao sonho e ao devaneio (BOSI, 1997, p.101).

⁷⁴ Na verdade, poderíamos até considerar um pleonismo a referência ao caráter fúnebre da *barcarola*, vez que esta já é tradicionalmente lúgubre.

Há, no entanto, uma diferença curiosa entre os poetas românticos brasileiros (Álvares de Azevedo, Castro Alves e Casimiro de Abreu, todos mortos prematuramente) e seus ídolos europeus: enquanto estes mergulharam no *spleen* devido ao progresso da civilização ocidental, nossos poetas-estudantes boêmios se entregavam ao mesmo sentimento devido ao tédio de viver no atraso de uma província privada de qualquer conforto urbano (sobretudo na cidade de São Paulo em meados do século XIX). Tal insatisfação gerou uma “válvula de escape” poética, levando-os às diversas formas de evasão da realidade. O conflito com a sociedade e a impotência diante do destino conduzia-os a uma existência doentia e artificial, desenganada de qualquer projeto histórico e perdida no próprio narcisismo. Uma das formas de escapismo consistia em “defender-se” com os mais variados “remédios” prescritos naquele tempo: vinho, aguardente, absinto, ópio, haxixe e afins. Mas a fuga da realidade se manifesta, sobretudo, através da fantasia: o poeta cria um universo imaginário, no qual encontra a esperança que a sociedade não pode proporcionar. O devaneio passa a ser uma resposta do artista às contradições do decadentismo burguês (ALCIDES, 2003, p.47).

Mignone era um admirador contumaz de literatura e poesia (BARBOSA LIMA, 2003), e seu projeto poético musical nesse *estudo* encontra eco na poesia dos românticos imersos em *spleen*, termo que, aliás, ainda estava em uso durante a juventude do compositor. O uso dos timbres escuros do violão (*sul tasto*), o *rubato* e a expressão meditativa e fantasiosa parecem ser os ingredientes necessários para expressar toda a gama de sentimentos mórbidos exigidos pelo “mal do século”.

O *Estudo N°12* assume o papel de *tour-de-force* da série. É possível que Mignone tenha pensado numa audaciosa transposição de uma complicada figuração pianística proveniente do *Estudo* Op.10, N°2, de Chopin (Ex.56):



Seu fluxo intermitente, que sugere uma *toccata*, possui ao mesmo tempo algo do requadrado característico dos arabescos flautísticos dos *chorinhos* (frases longas e ágeis, diatonismo e tessitura ampla).

Em meio a tamanho virtuosismo, Mignone abre espaço para o emergir de seu típico lirismo, em diversas passagens onde identificamos um despontar melódico (Ex.58).



A parte central desse *Estudo* apresenta um forte contraste devido à sua textura musical quase esquemática, cuja melodia em oitavas e décimas sugere as cantigas de roda do folclore brasileiro, sem, no entanto, reconhecemos nenhuma citação evidente (exceto uma remota alusão à canção *O cravo brigou com a rosa*) (Ex.59):



Mário de Andrade (1989, p.43), classifica três fases do nacionalismo, na qual a etapa final (o chamado “nacionalismo inconsciente”, em que o compositor absorve plenamente a “alma brasileira” e não sente a necessidade de empregar literalmente os elementos folclóricos) parece representar bem o espírito dessa melodia. Tal singeleza representa um contraste radical em relação à seção A, que retorna para fechar a série em grande estilo.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A interpretação musical e o papel do executante dentro da relação compositor-obra-intérprete-público passaram por várias transformações ao longo da história, através de diversas opiniões, credos artísticos e programas estéticos. Após uma relativa estabilidade das funções do intérprete no Barroco e no Classicismo, o Romantismo se cindiu em facções opostas (conforme se depreende a partir da leitura dos textos de Hegel e Dorian): de um lado, os defensores de uma interpretação que respeitasse as intenções do compositor, ressaltando sua criação e relegando ao executante a tarefa exclusiva de mediador entre o texto escrito e os ouvintes; de outro lado, o intérprete-espetáculo, aquele cujo papel de protagonista musical absoluto e seu alto grau de virtuosismo seduziam o público. Desse confronto de ideais, há ramificações que perduram até os dias de hoje.

Na primeira metade do século XX, o intérprete criativo passou a ser considerado anacrônico, sendo que a busca pela impessoalidade constituiu quase que uma regra inquestionável. Embora o papel do intérprete tenha se invertido em decorrência dos novos paradigmas da Estética musical, da musicologia histórica, dos meios tecnológicos e da indústria cultural, percebemos hoje uma nova tendência de reversão de papéis, na gradual revalorização do aspecto humano da execução musical em oposição à frieza da busca pela autenticidade e, em especial, do alto padrão de perfeição obtido através das gravações em disco.

Mas a liberdade e fidelidade na interpretação musical, conforme a leitura dos textos de Pareyson e Eco, não são excludentes, mas complementares. Tal oposição consiste num falso dilema, afinal a execução musical não pode ser vista parcialmente (tal como as acepções extremas de Schenker e Brelet), e todos os argumentos que justificam essa dualidade apresentam contradições e equívocos. Por tratar-se de um fenômeno único, não-dualista, a interpretação que privilegia uma visão parcial denota incapacidade de se ver o todo.

As diferentes facções, na verdade, possuem estreita relação com o que o filósofo Martin Heidegger chamava de “abertura ao mundo”, ou seja, o lugar de onde se vêem as coisas e que condiciona as diversas visões de mundo e, conseqüentemente, as interpretações. É compreensível o fato do compositor reivindicar seus privilégios (até mesmo como extensão da mentalidade mercantilista proveniente dos Direitos Autorais), e o intérprete pretender que sua maneira de compreender a obra seja também respeitada e levada em consideração como um processo recriativo.

Destacamos o fato de que o equilíbrio entre reprodução e recriação não é tarefa fácil de se atingir. O aspecto empírico parece ser fundamental nesse processo, pois a dosagem correta é decorrente de uma vivência acumulada, o que torna natural a expressão balanceada entre as duas tendências. Esta atitude equilibrada e espontânea está também ligada ao crescimento pessoal e ao amadurecimento do músico. O executante que passou por ambas as experiências e conhece bem as diferentes nuances próprias de cada estilo é capaz de chegar a uma síntese que incorpore os aspectos positivos e elimine os negativos.

Nossa aplicação da união entre fidelidade e liberdade nos *Estudos* de Mignone buscou manter a essência e a unidade de cada peça, sem o aniquilamento de nossa própria personalidade. Assim, esse equilíbrio foi atingido na dosagem que fizemos entre Texto e Expressão: intervenção menor sobre o documento do texto, e uma criatividade maior na expressão da mensagem contida na obra. Essa medida é quase que oposta à gravação de Barbosa Lima (1978), que efetuou diversos arranjos sobre o texto, mas cuja execução é bastante objetiva em termos de expressão. Embora tal afirmação possa parecer uma crítica, ressaltamos que nossa concepção texto/expressão partiu de sua leitura (e de outros violonistas também), o que constitui fato de extrema importância, sem o qual não poderíamos dialogar com a tradição e propor um novo modelo. E isso não anula a validade de nenhuma dessas interpretações, pois de acordo com o conceito de

pertinência de Eco, uma obra admite diversas leituras, mesmo que aparentemente opostas (desde que intrínsecas à obra), não havendo uma verdade final a ser atingida.

A partir da pesquisa de interpretação efetuada nos *Estudos* de Mignone, pudemos constatar que a execução da música erudita brasileira pode ser mais gingada e criativa no sentido de uma alusão à prática da música popular instrumental e urbana, mas que não se deve estabelecer relação de superioridade entre essas tendências. O impecável padrão técnico defendido pelos eruditos deve ser mantido sempre, assim como a naturalidade na execução rítmico-melódica reivindicada pelos músicos populares: a radicalização de um desses critérios implica numa interpretação falha. O modelo pareysoniano demonstrou-se adequado não apenas para os *Estudos* de Mignone, mas também como aplicação geral a qualquer tipo de repertório, por requerer o respeito e o equilíbrio geral entre as intenções do compositor, da obra e do intérprete em partes iguais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

- ABBAGNO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo, Itatiaia, 1989.
- ANTONIO, Irati; PEREIRA, Regina. *Garoto, sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRELET, Gisèle. *L'interprétation créatrice: essai sur l'exécution musicale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.
- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- CONE, Edward T. *Musical form and music performance*. New York: W.W. Norton & Company, 1968.
- CORTOT, Alfred. *Curso de interpretação*. Brasília: Musimed, 1986.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética/Aesthetica in nuce*. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- DORIAN, Frederick. *The history of music in performance*. New York: W.W. Norton & Company 1942.
- DUDEQUE, Norton Eloy. *História do violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 31ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- FUBINI, Enrico. *La estetica musical del siglo XVIII a nuestros dias*. Barcelona: Barral, 1971.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- GRIER, James. *The critical editing of music: History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HOFMANN, Josef. *Piano playing, with piano questions answered*. New York: Dover Publications, 1976.

HOUAISS, Antonio (org). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Objetiva 2001.

JYH CHERNG, Wu. *Tai Chi Chuan: a alquimia do movimento*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

MILLS, Barry. *Paul McCartney: many years from now*. Tradução de Mário Vilela. São Paulo: DBA, 2000.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. *Verità e interpretazione*. Milano: Mursia, 1971.

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

SAID, Edward. *Elaborações musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1978.

SCHENKER, Heirich. *The art of performance*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SCHNABEL, Arthur. *My life and music*. New York: Dover Publications, 1988.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHONBERG, Harold. *The great pianists*. London: Victor Gollancz, 1969.

SEGOVIA, Andrés. *An autobiography of the years 1893-1920*. Tradução de W.F.O'Brien. New York: Macmillan Publishing, 1976.

_____. *The Segovia-Ponce letters*. Editado por Miguel Alcázar; tradução de Peter Segal. Ohio: Editions Orphée, 1989.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Rio de janeiro: Zahar Editora, 1996.

WISNIK, José Miguel Soares. *O coro dos contrários - a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

TESES E DISSERTAÇÕES

BARBEITAS, Flávio Terrigno. *Circularidade Cultural e Nacionalismo nas 12 Valsas para Violão de Francisco Mignone*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

DINIZ SOARES, Albergio Claudino. *Orientadores técnicos nos estudos IV e VIII de Francisco Mignone*. Dissertação de Mestrado apresentada à UFBA, Bahia, 1998.

GLOEDEN, Edelson. *As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. Tese de doutoramento apresentada à USP, São Paulo, 2002.

_____. *O ressurgimento do violão no séc. XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia*. Dissertação de Mestrado apresentada à USP, São Paulo, 1996.

GROSSO, Hideraldo Luiz. *Os prelúdios para piano de Almeida Prado: fundamentos para uma interpretação*. Dissertação de Mestrado apresentada à UFRS, Porto Alegre, 1997.

PEDROSA, Henrique. *A metodologia marxista na historiografia da música no Brasil*. Dissertação de mestrado apresentada ao Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1988.

ZANON, Fábio Pedroso. *Villa-Lobos' studies as a source for the 20th century guitar music*. Dissertação de Mestrado apresentada à Royal Academy of Music – University of London, Londres, 1992.

JORNAL

CERQUEIRA LEITE, Rogério Cezar de. O conflito entre harmonia e invenção. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 nov. 2003. Mais!, p.14.

SAMPAIO, João Luiz. A ausência de mercado é o principal problema. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 mar. 2003. Caderno 2, Cultura, p.D6.

VATTIMO, Gianni. O adeus à verdade dos fatos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 fev. 2004. Mais!, p.3.

ARTIGOS/ENTREVISTAS/CORRESPONDÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. In: *Per Musi: Revista de Performance Musical*. v. 1, 2000. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG. 2000. p. 16-24.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Adorno*. São Paulo: Nova cultural, 1999. (Os Pensadores). p.65-108.

ALCIDES, Sérgio. Uma capital ultra-romântica. In: *Nossa História*. Ano 1, n. 3, janeiro de 2004. p. 46-49.

APRO, Flávio; IKEDA, Alberto Tsuyoshi; BARTOLONI, Giácomo. *12 Estudos para violão de Francisco Mignone: a transcendência do estudo enquanto liberdade estilística*. 2003. Trabalho apresentado ao XIV Congresso da ANPPOM, Porto Alegre, 2003. 1 CD-ROM.

BARBOSA LIMA, Antonio Carlos. *A produção violonística de Francisco Mignone na década de 70: depoimento* [fev. 2003] Entrevistador: Flávio Apro. 1 mini disc sonoro.

_____. Francisco Mignone: recollections of a Brazilian master. In: *Guitar Review*, New York; nº91, Fall 1992, p.10-23.

BORGES, João Pedro. O violão na obra de Francisco Mignone. In: MARIZ, Vasco, ed. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p.101-105.

DEL NERO, Carlos. Acalantos e cantigas de um folclore tenebroso. In: *Revista do Arquivo Municipal*, Vol. CLXXI – Separata. São Paulo: Gráfica Municipal, 1965.

DONNINGTON, Robert. Interpretation. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan Publishing, 1980. p.276.

DUARTE, Roberto. Francisco Mignone, o professor. In: MARIZ, Vasco, ed. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p.27-29.

ESTEPHAN, Sérgio. Do batuque ao maxixe: considerações sobre a música brasileira. In: *Art Cultura*. Vol.5, Nº6, janeiro-junho 2003. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. 2003. p.46-52.

FISK, Eliot. Mantendo o legado de Segovia: depoimento. Entrevistador: Flávio Apro. In: *Cover guitarra*, São Paulo, v. 67, 2000. p. 43-46.

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical, um olhar além do texto: um estudo das relações entre a obra e o intérprete*. 1998. Trabalho apresentado ao XI Congresso nacional da ANPPOM, Campinas, 1998. p.310-314.

_____. A performance como um processo de recriação. In: *Ictus – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*, Nº 04, dezembro de 2002. Salvador, p.108-114.

TÁVORA, Adolfina Raitzin. *Carta*. Província de Buenos Aires: postada em 07 jul. 2003. Correspondência pessoal.

ZANON, Fábio. *Programme notes*. Londres: LACCS, 2003. p.5. Notas de programa.

INTERNET E CORRESPONDÊNCIAS ELETRÔNICAS

ABREU, Sérgio. *Entrevista* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <apro@brfree.com.br> em 03 fev. 2004, 4:53.

FERGUSON, Howard; HAMILTON, Kenneth L. Study. In: *The Grove dictionary online*. Disponível em: <<http://www.grovesonline.com.uk>> Acesso em: 16 dez. 2002, 19:00.

GANDELMAN, Salomea. Uniformidade e Diversidade em Execução Musical. In: *VIII Encontro anual da ANPPOM*, 1995 – Anais. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/anppom/anais/anais8/praintconmes4.htm>> Acesso em: 30 nov. de 2003, 12:00.

GOMES, Lauro. *Depoimento* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <apro@brfree.com.br> em 08 out. 2003, 9:52.

GONZAGA, S. *Literatura Brasileira*. Net, São Paulo, 2002. Seção Romantismo - Características. Disponível em: <http://www.terra.com.br/literatura/romantismo/romantismo_7.htm> Acesso em 24 mai. 2003.

GUERCHFELD, Marcello. Uniformidade e Diversidade em Execução Musical. In: *VIII Encontro anual da ANPPOM*, 1995 – Anais. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/anppom/anais/anais8/praintconmes3.htm>> Acesso em: 30 nov. de 2003, 12:00.

PARTITURAS

BACH, Johann Sebastian. *Chaconne*. Transcrição de Andrés Segovia. Mainz: Schott's Söhne, 1963. Violão.

BRAHMS, Johannes. *Complete symphonies in full score*. New York: Dover, 1975. Orquestra.

CHOPIN, Frederic. *Etuden*. Munchen: Henle, 1983. Piano.

MIGNONE, Francisco. *12 Estudos para violão*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1970. Partitura manuscrita (43 p.). Violão.

_____. *Twelve etudes*. Washington: Columbia Music Company, 1973. Violão.

RODRIGO, Joaquín. *Concierto de Aranjuez*. Madrid: Gráficas Agenjo, 1959. Violão e orquestra.

TÁRREGA, Francisco. *Zen-on guitar library: F. Tárrega*. Tokyo: Zen-On Music, 1978. Violão.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Cinq préludes*. Paris: Max Eschig, 1954. Violão.

_____. *Douze études pour guitare*. Paris: Max Eschig, 1952. Violão.

ENCARTE DE LONG PLAY/COMPACT DISC

MIGNONE, Francisco. *12 Estudos para violão de Francisco Mignone dedicados ao intérprete Carlos Barbosa-Lima*. Rio de Janeiro: Philips, p1978.

MIGNONE, Francisco. *Francisco Mignone*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, p1998.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

- ALBANO DE LIMA, Sonia. *Investigação hermenêutica nos processos de interpretação musical*. 2004. Trabalho apresentado à Conferência internacional do Brasil de pesquisa qualitativa, Taubaté, 2004. p. 545-553.
- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. New York: W.W. Norton & Company 1949.
- BARBEITAS, Flávio. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. In: *Per Musi: Revista de Performance Musical*. v. 1, 2000. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG. 2000. p. 89-97.
- BEHÁGE, Gerárd. Francisco Mignone. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan Publishing, 1980.
- BENEDETTI, Mario. La expresión. In: *La muerte y otras sorpresas*. México: Siglo XXI Editores, 1968.
- BRELET, Gisèle. *Estética y creación musical*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1957.
- COUTO E SILVA, Paulo do. *Da interpretação musical*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1960.
- DAYARA CONTIER, Arnaldo. *Chico Bororó Mignone*. 1998. Trabalho apresentado ao II Simpósio latino-americano de musicologia, Curitiba, 1998. p.267-289.
- DWIGHT, Allen Warren. *Philosophies of music history: a study of general histories of music: 1600-1960*. New York: Dover, 1962.
- ECO, Umberto. A estética da formatividade e o conceito de interpretação. In: ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1981, p.13-32.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. 2001. Trabalho apresentado ao IV Encontro de musicologia histórica, Juiz de Fora, 2000. p.21-71.
- GRONDIN, Jean. *Introdução à hermenêutica filosófica*. Coleção Focus. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.
- IKEDA, Alberto Tsuyoshi. Chico Bororó: um erudito na música popular. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 mar. 1986. Suplemento de Cultura, p.5.
- JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*. Trad. Lucia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1991.
- JUSTI, Paulo Vicente. *Dezesseis Valsas para Fagote solo de Francisco Mignone*. Dissertação de Mestrado apresentada à USP, São Paulo, 1991.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KIEFER, Bruno. *Mignone: vida e obra*. Porto Alegre: Movimento, 1983.

KRAUSZ, Michael. (Ed.). *The interpretation of music: philosophical essays*. Cambridge: Clarendon Press, 1995.

MARIZ, Vasco, ed. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

MARQUES, Thais Maura. *Seis Estudos Transcendentais para Piano de Francisco Mignone: Análise e Edição Crítica*. Dissertação de Mestrado apresentada à UFMG, Belo Horizonte, 2001.

MENUHIM, Yehudi. *Six lessons with Yehudi Menuhim*. London: Faber Music, 1971.

MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Chicago University Press, 1956.

MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo: autocrítica de um cinquentenário*. São Paulo, Mangione, 1947.

_____. *A pronúncia do canto nacional*. Trabalho apresentado ao Congresso da língua nacional cantada. 1937. São Paulo, 1938. p. 485-496.

PAES, Priscila. *A Utilização do Elemento Afro-Brasileiro na obra de Francisco Mignone*. Dissertação de Mestrado apresentada à USP, São Paulo, 1989.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a república musical do Rio de Janeiro (1864-1920)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História Social da UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

VATTIMO, Gianni. Pareyson dall'estetica all'ontologia. In: *Rivista di estetica*, fasc.40-1, p.3-16, 1993.

BARBOSA

- LIMA

interpreta

12 Estudos

para violão de

Francisco

Mignone

Francisco Mignone

(1897)

LADO 1

12 ESTUDOS PARA VIOLÃO

(1970)

Iº Estudo – Vivo – 3:45

IIº Estudo – Seresteiro – 5:15

IIIº Estudo – Tempo de Chorinho – 2:20

IVº Estudo – Allegro Scherzoso – 3:52

Vº Estudo – Vagaroso – 5:56

LADO 2

12 ESTUDOS PARA VIOLÃO

(1970)

VIº Estudo – Assai Vivo – 2:25

VIIº Estudo – Molto Lento – 3:45

VIIIº Estudo – Allegro – 3:21

IXº Estudo – Allegro moderato – 3:39

Xº Estudo – Lento e com muito sentimento – 2:39

XIº Estudo – Andante – 3:20

XIIº Estudo – Com Velocidade – 3:51

(Total: 45:00)

BARBOSA-LIMA, Violão

Ficha Técnica:

Direção de Produção: EZIO SERVULO

Assistente de Produção: DEIZE HENNING

Técnico de Gravação: LUIGI HOFFER

Assistente de Gravação: IVAN LISNIK / MARCOS WILLIAM TARDELLI

Corte: IVAN LISNIK

Capa: JORGE VIANNA

Gravado nos dias 11 e 12 de Janeiro de 1978, no Salão

Leopoldo Miguez, da Escola de Música da U.F.R.J.

Fotos: CHRISTIAN STEINER

CARLOS BARBOSA-LIMA

O jovem violonista brasileiro CARLOS BARBOSA-LIMA é considerado um dos mais importantes violonistas da atualidade. Desde sua primeira turnê pelos Estados Unidos em 1967, ele se tornou famoso internacionalmente com atuações pelo mundo todo, recebendo sempre os maiores elogios da crítica. Ele tem sua carreira centralizada nos Estados Unidos, em turnês constantes com recitais e concertos com as mais importantes orquestras norte-americanas (dentre as quais: Philadelphia, Atlanta, New Orleans, Seattle, Denver, Indianápolis, etc.) Ele é também famoso por suas transcrições de obras de Scarlatti, Bach, Handel e outros. Muitos compositores contemporâneos têm escrito e dedicado obras a ele (Mignone, Ginastera, Santórsola, Balada, Duarte, Harris). Durante três anos ele dirigiu o Departamento de Violão como artista-residente na Carnegie-Mellon University de Pittsburgh. Barbosa-Lima tem muitos discos gravados, destacando-se um álbum com Sonatas de Scarlatti, que foi eleito pela Revista "Saturday Review" de Nova York como um dos melhores discos clássicos de 1971. Ele começou a estudar violão aos sete anos e deu seu primeiro concerto aos doze anos em São Paulo, onde nasceu.

00000000

Os Doze Estudos de Francisco Mignone estão editados pela Columbia Music Company, de Washington D.C.

12 Estudos para violão de Francisco Mignone dedicados ao intérprete Carlos Barbosa-Lima

Em 1970, durante a realização do 2º Festival Internacional Violonístico de Porto Alegre, promovido pelo então Liceu Palestrina, Francisco Mignone, convidado pelos organizadores do Festival, teve oportunidade de conhecer pessoalmente o festejado violonista Barbosa-Lima. Este tocou para o compositor vários prelúdios e estudos de Villa-Lobos. Após a execução magistral dessas obras, o intérprete perguntou e solicitou a Mignone: "por que o Sr. não escreve algo para meu instrumento dedicando-me a obra?" E, disse mais, "dos nossos autores toco apenas obras de Villa-Lobos porque não possuo e nem tenho de outros brasileiros". De pronto, prometi, entusiasmado pela solicitação, de pensar seriamente em atendê-lo. E, ao regressar ao Rio, de um jato, compus quatro estudos que, imediatamente, remeti ao Barbosa-Lima. Este gostou e gabou as obras e fê-lo com tal calor que me estimulou a escrever mais oito estudos. E, com isso, tenho a plena certeza e convicção que enriqueci o patrimônio da literatura violonística brasileira que, excetuando a obra genial de Villa-Lobos, era muito pobre e insignificante e, no mais das vezes, baseada em arranjos ou transcrições.

Villa-Lobos indiscutivelmente deu ao violão novas e insuspeitadas possibilidades. E é justamente pensando nisso que, relendo e estudando Villa-Lobos, me propus a ampliar e especular ainda mais as possibilidades do mais romântico dos instrumentos de corda. Cada estudo, por mim escrito, tem uma peculiaridade técnica que permite ao executor o emprego de todos os seus recursos artísticos interpretativos. São esses predicados que Barbosa-Lima aplica e desfruta com grande maestria e, sobretudo, admirável autoridade. Como autor não poderia desejar maior e melhor intérprete. Muito obrigado.

Francisco Mignone

cordialmente

M. ~~Amorim~~ ~~Re. Agosto~~ 1970.

para violão

de

de

FRANCISCO MIGNONE
(1970)

(1970)

© 2006 The Authors
Journal compilation © 2006 Blackwell Publishing Ltd

© 2011 Blackwell Publishing Ltd *Journal of Internal Medicine* 270: 101–110

1. The first step is to identify the problem. This involves understanding the current situation and what needs to be improved.

© 2007 The Authors
Journal compilation © 2007 Blackwell Publishing Ltd

100% of the total sample. The results of the regression analysis are presented in Table 2. The model explains 42% of the variance in the dependent variable. The independent variables are: age, gender, education, income, and experience. The results show that age, gender, and experience are significant predictors of the dependent variable, while education and income are not. The coefficients for age, gender, and experience are positive, indicating that as these variables increase, the dependent variable also increases. The coefficients for education and income are negative, indicating that as these variables increase, the dependent variable decreases. The overall model is statistically significant, as indicated by the F-statistic and the p-value.

© 2006 The Authors
Journal compilation © 2006 Blackwell Publishing Ltd

110 (♩ = 108)

cantabile

Iº ESTUDO

Fr. de Magalhães
(1919)

Handwritten musical score for "Iº ESTUDO" by Fr. de Magalhães. The score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked "110 (♩ = 108)". The piece is titled "Iº ESTUDO" and is by "Fr. de Magalhães (1919)". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "cantabile" at the beginning, "a tempo" in the middle, and "rit." (ritardando) at the end. There are also fingerings indicated by numbers 1-5 above notes. The piece concludes with a double bar line and a "rit." marking.

começar devagar e apressando & crescendo ao pouco

Handwritten musical score for guitar and voice. The score is written on ten staves. The first staff is a single melodic line. The second staff is a guitar accompaniment with chords and arpeggios. The third staff is a melodic line with a slur and a fermata. The fourth staff is a guitar accompaniment. The fifth staff is a melodic line. The sixth staff is a guitar accompaniment. The seventh staff is a melodic line. The eighth staff is a guitar accompaniment. The ninth staff is a melodic line. The tenth staff is a guitar accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score is written in a cursive, handwritten style.

dim. *poco rit.*

cresc. e animando

calmando *e dim. con*

poco rit. *ritando*

I. Tempo

diminuendo

Meno

ritard.

all. ottavo

ritardando

harmonies

ao Barbosa Lima


Rio de Janeiro 20 de Agosto de 1970

II^o ESTUDO

para violão
de

FRANCISCO MIGNONE
(1970)



animando e poco a poco, quasi spiritoso

poco rit. *a tempo* *crescendo* *calmandosi* *ritardando* *tempo* *devagar* *poco rit.* *allargando*

a tempo

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Annotations include "a tempo" at the beginning, "p" (piano) on the third staff, "sumendo" on the fourth staff, "delicad" and "meno" on the fifth staff, and "molto" and "in assai sfoltando" on the sixth staff. The system concludes with the instruction "ben devagar".

Handwritten musical score for the second system, featuring five staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Annotations include "Tempo" at the beginning, "a tempo" on the second staff, "rit." (ritardando) on the third staff, "animando a poco" on the fourth staff, "calmandosi" on the fifth staff, and "molto rit." on the sixth staff. The system concludes with the instruction "poco rit." and a large handwritten flourish.

ao Barbosa Lima

M. J. Lima
14.5.70

III ESTUDO
para violão

de

FRANCISCO MIGNONE
(1970)

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on ten staves, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The tempo markings "allegro", "a tempo", and "molto rit." are visible. The score is signed "Verdi" at the bottom right.

meno

molto rit *forte* *poco rit.*

a tempo

accelerando

Si devagar *MENO (pesada)*

poco rit.

Deciso (a tempo)

retardando

Legno Scherzoso (♩ = 144)

IVº ESTUDO para violão

FRANCISCO MIGUEL
(1970)

The musical score is written for guitar and consists of 12 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Legno Scherzoso' with a metronome indication of 144 beats per minute. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'poco rit.' (poco ritardando) and 'poco all.' (poco accelerando). There are also numerical indicators like '5/4' and '3/4' which likely refer to measures or groups of notes. The notation is handwritten and includes many accidentals and slurs, suggesting a complex and technically demanding piece. The score ends with a double bar line and a final key signature change to one flat (F).

Handwritten musical score consisting of 12 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 6/8.

Key markings and annotations include:

- SPRESSIVO** (♩=80)
- cantando*
- un poco animando*
- cedendo*
- poco ritard.*
- a tempo nel cantando*

Handwritten musical score on ten staves, featuring various musical notations, dynamics, and tempo markings.

Staff 1: *calando* (decelerando). Includes a triplet of eighth notes.

Staff 2: Continuation of the melodic line.

Staff 3: Continuation of the melodic line.

Staff 4: *ASSAI VIVO (L. 140)* (Very Fast, 140 beats per minute). Includes a *molto rit.* (molto ritardando) marking and a *f. deciso* (forte, decisive) dynamic.

Staff 5: Continuation of the melodic line.

Staff 6: *tempo (L. 1)* (Moderate tempo, 1 beat per measure). Includes a *rit.* (ritardando) marking.

Staff 7: Continuation of the melodic line.

Staff 8: *ben marcato* (well marked). Includes a *f* (forte) dynamic.

Staff 9: *all. affrett.* (allegretto, accelerating). Includes a *rit.* (ritardando) marking.

Staff 10: *all. affrett.* (allegretto, accelerating). Includes a *rit.* (ritardando) marking and a *rit. a tempo* marking.

Scherzoso (1844)

IV^o ESTUDO para violão

FRANCISCO ALIQUO
(1870)

Handwritten musical score for "IV^o ESTUDO para violão" by Francisco Aliquo (1870). The score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The first staff has a "mf" dynamic marking. The second staff has a "3" marking over a triplet. The third staff has a "3" marking over a triplet. The fourth staff has a "3" marking over a triplet. The fifth staff has a "poco and" marking and a "I. Tempo" marking. The sixth staff has a "poco and" marking. The seventh staff has a "poco and" marking. The eighth staff has a "poco and" marking. The ninth staff has a "poco and" marking. The tenth staff has a "poco and" marking. The score ends with a double bar line.

IV Etudo para violon

un poco animando

a tempo cantando

calando

ASSAI VIVO (1. 100)

accrescendo

f. tenuto

ben marcato

2. LITURGICAL MUSIC

5: ESTUDO

FRANCISCO MIGNONE
(1970)

Agaroso (♩ = 132 a 138)

para violão











Voltando ao I: tempo

calmandosi

dim. molto senza rall.

ff subito

harmônicos

sons naturais

foroluck

assai affrettando

tempo

molto ritenuito

ampla e sonora

harmônicos

f. lento

secco

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, triplets, slurs, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style. The first system starts with the instruction 'Voltando ao I: tempo' and 'calmandosi'. The second system includes 'dim. molto senza rall.' and 'ff subito'. The third system has 'harmônicos'. The fourth system has 'sons naturais' and 'foroluck'. The fifth system has 'assai affrettando'. The sixth system has 'tempo', 'molto ritenuito', 'ampla e sonora', and 'harmônicos'. The seventh system has 'f. lento' and 'secco'.

a BARBOSA LIMA

VI^o ESTUDO

para violão

de

FRANCISCO MIGNONE

(1970)





6. 'Gsluac

Handwritten musical score for a piece titled "6. 'Gsluac". The score is written on ten staves, featuring a variety of musical notations including treble and bass clefs, key signatures (one sharp and one flat), and time signatures (3/4 and 2/4). The music includes complex rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like *f* (forte) and *pp* (pianissimo). Performance instructions are present, including *poce ritenuto* and *MAIS VIVE*. The notation is dense and expressive, with many slurs and accents.



a A.C. Barbosa Lima

VII: ESTUDO

para viola

de

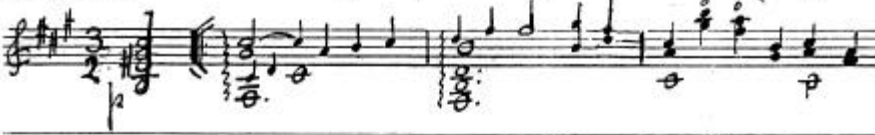
FRANCISCO MIGNONE
(1970)



VII. ESTUDO para Violão
(Cantiga de ninar)

FRANCISCO MIGNONI
(1970)

Molto lento (x)




animando e accel. crescendo



dim. súbito e decrescendo

pp retardando



a tempo

affrett. e accel.

rit. e dim.

movimentando

cedendo



animando

cedendo



mf a tempo

muito ret.

(aquele lento)

*) A prolongação das harmonias não é instrumental. Foi escrita desse jeito a es base que o executor faça vibrar os sons

mf a tempo

3/4

G A B

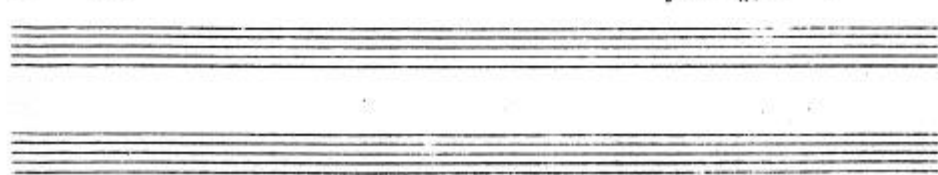
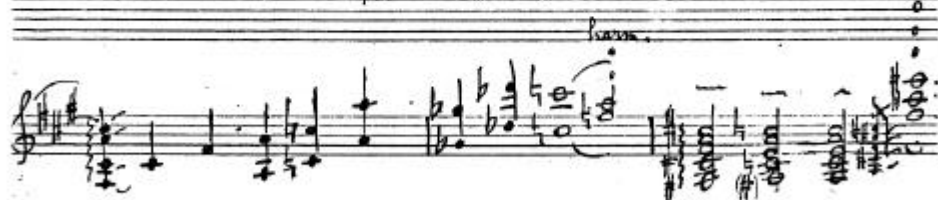
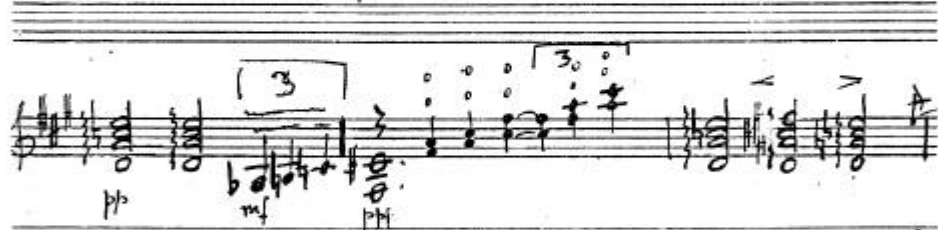
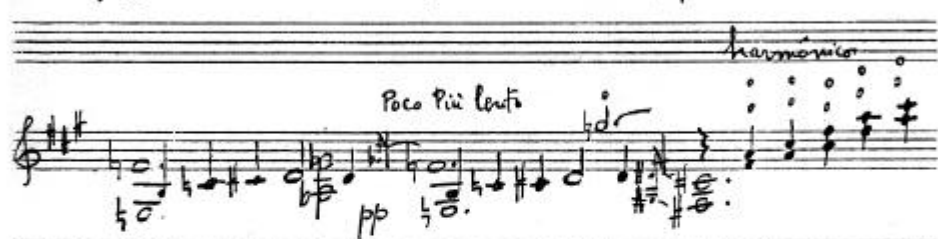
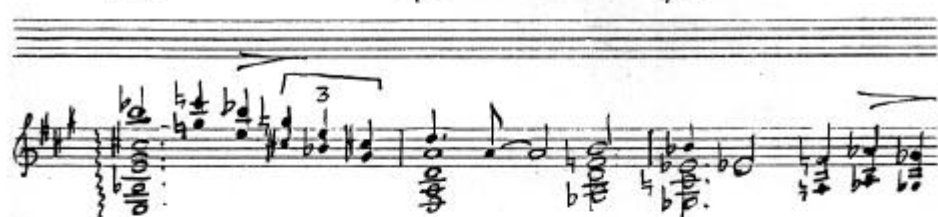
Whole rest

Whole rest

Whole rest

Whole rest

Whole rest





a Barbosa Lima

VIII ESTUDO

para violão
de

FRANCISCO MIGNONE
(1970)

Allegro (♩ 152) VIII ESTUDO para viola FRANCISCO MIGNONE (1970)

The musical score is written for viola and consists of 12 staves. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 12/8. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 152 quarter notes per minute. The piece is titled 'VIII ESTUDO' and is for viola. The composer is Francisco Mignone, dated 1970. The score includes various musical notations: dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *rit* (ritardando); articulation marks like accents; and complex rhythmic patterns including triplets and sixteenth-note runs. The piece concludes with a double bar line and a final chord.



Handwritten musical score for piano, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns, dynamic markings, and tempo changes. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *rit.*, *Tempo*, *resc.*, *pp subito*, and *resc.*. The notation is dense and expressive, with many slurs and accents. The score is written in a single system, with the key signature changing from one flat to two flats. The time signature is 6/8. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

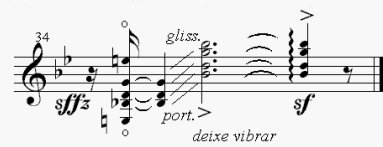
Key markings and dynamics include:

- rit.* (ritardando)
- Tempo* (tempo)
- resc.* (riscatto)
- pp subito* (pianissimo subito)
- resc.* (riscatto)

Handwritten musical score on six staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The first staff begins with the handwritten text "1111 021111" above the notes. The second staff contains a series of eighth notes. The third staff features a sequence of eighth notes with a fermata over the final note. The fourth staff shows a series of eighth notes with a fermata over the final note. The fifth staff contains a series of eighth notes with a fermata over the final note. The sixth staff features a series of eighth notes with a fermata over the final note.

Dynamic markings include *sfz* (sforzando) and *pp* (pianissimo). The text "deixe vibrar" is written below the notes in the sixth staff. The final staff includes a large, stylized flourish or signature.



* Barbra Lima -

IX ESTUDO
para violão

de

FRANCISCO MIGNONE

(1970)


15-9-70

All.^o Moderato

IX ESTUDO para violão

FRANCISCO MIGNO
(1970)

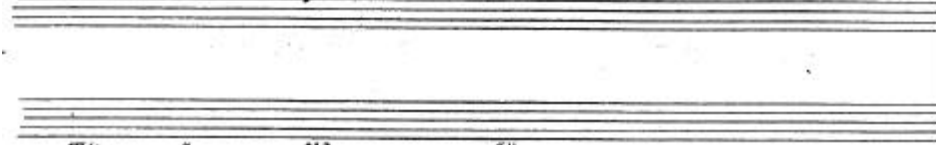
Handwritten musical score for "IX ESTUDO para violão" by Francisco Migno (1970). The score is written on 12 staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a tempo marking "All.^o Moderato" and a dynamic marking "p". The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Performance instructions such as "cresc.", "p subito", "rit.", "atempo", and "cresc" are written above the staves. The score concludes with a final double bar line.

2

vigorosamente em tempo

Handwritten musical score for "Aquarela de Minas" by Carlos Gomes. The score is written on ten staves with various musical notations including treble and bass clefs, time signatures (3/4, 2/4, 3/8, 6/8), and dynamic markings (p, f, mf, ff). It includes tempo and mood instructions such as "Lento", "Bem mais devagar", "Bem depressa", "Moderado", "Allegro", and "Vivo". The piece concludes with a double bar line and a final chord.

17 65/650



X: ESTUDO
para violão

FRANCISCO
MIGNONE
1970

Lento e com muito sentimento

poco rit.

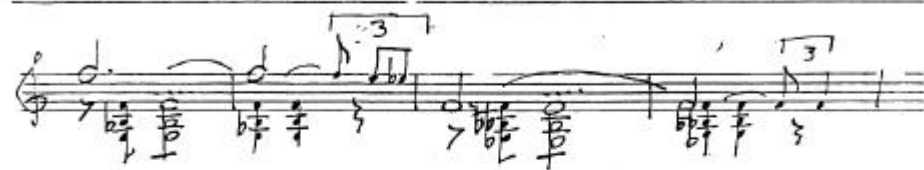
Poco Più Mosso

dim. e rall.



△ 21040

TEMP



sempre pp e desaparecendo...



quasi imperceptivel - - -





a Barbra Line

XI ESTUDO

para violão

de

FRANCISCO MIGNONE

1970

Rio
15 1470

XI ESTUDO (SPLEEN)

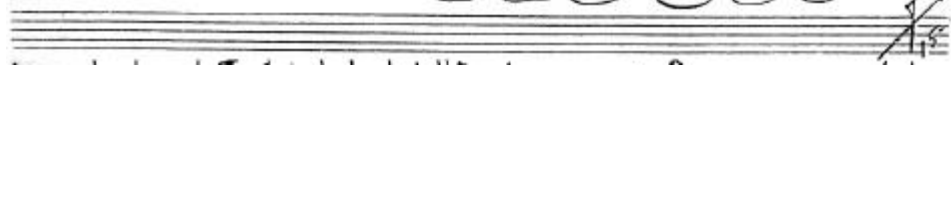
ANATOLIO VILLALBA
(1979)

ANDANTE





XI ESTUDO



a Barbara Lima

XII ESTUDO

para violão

de

FRANCISCO MIGNONE

(1970)



Rio
15/9/70

XII ESTUDO

FRANCISCO MOURA
1930

com velocidade

para violão



XII ESTUDO

Handwritten musical score for "XII ESTUDO". The score consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key performance instructions include:

- Menos movimentado* (Less movement)
- cantando* (Singing)
- rit. e dan.* (Ritardando and dance)
- a tempo (calmo)* (At tempo, calm)
- atomo* (Atom)
- harmônico* (Harmonic)
- ritenut.* (Ritardando)
- affret.* (Accelerando)
- D.C. poi* (Da Capo, then)
- meno meta arpeggiati* (Less meta arpeggiated)
- rall.* (Ritardando)
- Assai Veloci* (Very fast)
- astensione* (Abstinence)

The score concludes with a large, stylized signature and the date "15-9-20".

Entrevista Exclusiva com Carlos Barbosa Lima sobre Francisco Mignone

Como o Sr. posicionaria a produção para violão de Mignone na década de 1970?

O fenômeno de Francisco Mignone foi impressionante pelo entusiasmo com que ele escreveu as obras. Embora isso tenha acontecido num espaço de tempo relativamente curto, a idéia estava amadurecida nele de tal forma que tudo aconteceu bem rápido. Ele tinha esse estilo de trabalho e as pessoas que conviveram ao seu lado confirmam que assim era sua vida.

É fascinante o fato de que a música de Mignone funciona bem em qualquer momento de um concerto: você pode abrir ou fechar com qualquer obra dele que o sucesso é garantido – depende apenas de como você queira estruturar o programa.

No meu caso, os *12 Estudos* chegaram num momento oportuno como um repertório original de peso, no qual eu participei ativamente da criação, ao mesmo tempo tendo a oportunidade de testar pequenos arranjos (algumas vezes em proporções maiores) para possibilitar um melhor resultado no instrumento. Para isso, nada melhor do que fazer junto com o autor.

O Sr. sabe como era o método de composição adotado por Mignone ao escrever para violão?

Ele escreveu todas as peças para violão sem o auxílio de nenhum instrumento e sem referência alguma, nada. Ele apenas se sentava diante do papel e compunha diretamente. Perguntei a ele se trabalhava da mesma forma para escrever para outros instrumentos, orquestra, etc. e ele respondeu que era igual: ele não compunha ao piano, mas diretamente na partitura. Obviamente que depois ele os tocava para experimentar os resultados.

E como se iniciou esse processo?

Farei uma recapitulação de como isso tudo começou. Naquela época, eu já contava com várias obras pequenas (sem mencionar nomes), algumas até interessantes, escritas e dedicadas a mim. Mas se tratavam, na maioria, de ensaios, sem aquela capacidade criativa que tinha um músico da categoria de um Mignone, por exemplo.

Houve alguns vínculos interessantes entre nós. Um deles foi o de eu tê-lo conhecido anteriormente quando eu tinha 12 anos no Rio de Janeiro, introduzido pelo meu maestro Isaías Sávio. Desde então, Mignone ficou interessado na minha carreira, acompanhando-a de longe.

Foi então que aconteceu, no ano 1970, em Porto Alegre, o II Seminário Internacional de Violão, que era um festival pequeno quando se iniciou, em 1968 (por iniciativa de Isaías Sávio), e cresceu muito rapidamente tornando-se um grande evento anual, sobretudo a partir de 1970. O festival representou um movimento importante de amadurecimento do violão no Brasil, não apenas por ter reunido músicos de alto calibre, mas também por ter

integrado os violonistas de toda a América do Sul, sobretudo os da região do Rio de la Plata. Vieram o Abel Carlevaro, que foi um grande mestre, os Martínez-Zarate, da Argentina. O evento foi crescendo aos poucos e começou a trazer também músicos da Europa, mas o foco principal foi, sobretudo, a fusão de influências da escola do Sávio com esse movimento do Rio de la Plata, mais antigo e tradicional. Em 70, portanto, houve um deslanche, pois o Sr. Antonio Crivellaro, do Liceu Palestrina, era admirador de Mignone, que na época era diretor do artístico do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e ainda estava na Escola Nacional de Música, como maestro de composição e aos poucos abandonando a regência de orquestra, reservando-a apenas para eventos especiais. Crivellaro convidou-o a passar duas semanas (o festival durava um mês inteiro) para fazer um concerto com Maria Josephina, dar palestras, ensinar análise, harmonia, corrigir composições de alunos, tendo, portanto desempenhado uma função forte.

Ele veio ao meu concerto e ficou entusiasmado com meu repertório, que na época estava mais direcionado ao clássico, mas com algumas obras ‘de público’, como a *Batucada*, do Sávio, que era forte e o impressionou. Ao nos encontrarmos, Mignone contou que ele e meu tio Fábio Barbosa Lima, irmão mais velho de meu pai, compartilharam quarto em São Paulo nos anos 1920, nos tempos das ‘vacas magras’, logo após seu regresso da Itália. A família de meu pai era extensa e ele era o mais jovem dos irmãos e meu tio era trinta anos mais velho (conhecido, naqueles tempos, como o ‘filho temporão’). Esse tio era muito ligado ao compositor e a primeira injeção dessa idéia de convencê-lo a escrever para violão partiu dele, que dizia: “Vocês têm de procurar o Mignone, que é um compositor fantástico”. A idéia começou a evoluir a partir daí, e no Seminário de Porto Alegre começou a ferver.

Na casa de Antonio Crivellaro aconteciam os tradicionais e memoráveis churrascos de confraternização de domingo, com a participação de todos: eu, Isaías Sávio, etc. Mignone, apesar de seus 73 anos de idade, estava com boa saúde, comeu churrasco e bebeu vinho até não poder mais, foi ao piano e começou a improvisar sobre sua própria música e depois quis me escutar mais. Toquei bastante para ele, com várias obras de todos os estilos possíveis. Começamos a conversar a respeito das vantagens do estilo polifônico de se compor ao violão utilizando as aberturas de mão, e ele se deu conta da possibilidade de se fazer um trabalho sério. Esse dia foi importante para o violão brasileiro: eu percebia o interesse na expressão de Mignone, o Sávio botando fogo, o Crivellaro também... Eram três contra um, fechando o cerco.

O Sr. devia conhecer a resistência de Mignone até esse momento, pois há uma declaração do compositor em entrevista de 1968 em que ele afirma: “Confesso que não sou muito admirador do violão, devido àquele negócio de escorregar o dedo na corda, aquele ruído que ninguém consegue tirar, nem o Segovia. E tem outra coisa, o violão é um instrumento simpático durante vinte minutos, depois começa a ficar cansativo. Ele não tem grande variedade de sonoridade, sempre procurando posições complicadas, mas é um instrumento muito romântico, simpático. Mesmo um concerto do Segovia, eu não consigo ouvir inteiro, depois da primeira metade estou mais que satisfeito. E como não conheço bem o instrumento, prefiro não escrever, porque tem de pedir a outro o arranjo, sabe como são essas coisas, acabam dizendo que arrumaram a música para mim, que não conheço o violão e a gente tem de ter amor próprio”. Parece que isso foi por água abaixo nesse dia.

Completamente. Não é que ele tivesse resistência para escrever para violão, apenas não conhecia bem o instrumento, apesar de ter feito duas tentativas anteriores nos anos 1950, resultando na publicação de uma *Modinha*, pela Guitar Review de Nova Iorque; trata-se ainda de uma escrita simples e elementar, se comparada aos *12 Estudos*. Nesse dia quebrou-se o gelo, pois primeiramente ele se entusiasmou com o repertório forte de meu concerto, depois, nessa reunião na casa do Crivellaro em que tocamos do meio-dia até dez da noite (havendo, inclusive, uma segunda sessão de churrasco com muito mais vinho, o que o inspirou ainda mais). A partir daí, percebi que ele havia mudado de idéia definitivamente. Convenci-o de que os avanços técnicos e as possibilidades de execução estavam completamente além da técnica tradicional segoviana, que havia agora um conceito mais abrangente das cores, além da eliminação do tal chiado que tanto o irritava, afinal Carlevaro havia dado palestras a respeito disso e Mignone o ouviu tocar. Acabou se convencendo de que o instrumento realmente se encontrava numa outra dimensão. Foi interessante observar essa guinada de 180 graus. Ele estava tão animado que finalmente me disse: “Vou escrever para violão e você vai se surpreender!” A princípio, imaginei que se tratasse apenas da euforia daquele momento, mas no dia seguinte ele me procurou e confirmou a promessa, dizendo que já tinha idéias. Alguns dias depois o compositor regressou ao Rio de Janeiro, eu permaneci no Festival e comentei com Sávio que talvez iria realmente acontecer de ele voltar a escrever para violão.

Como ocorreu a gênese dessa produção?

Duas semanas depois, recebi uma correspondência de Mignone relatando que estava trabalhando em algumas peças que ele ‘achava’ que eu gostaria; que talvez fossem difíceis, mas que valeriam a pena dar uma olhada. No mês seguinte, fui dar um concerto no Rio de Janeiro e o recebi na casa de amigos em Copacabana, e ele me trouxe os quatro primeiros *Estudos*, os quais li à primeira vista (uma habilidade que sempre tive bem desenvolvida). Apesar de complexos, percebi imediatamente a possibilidade. Disse ao maestro que eram fantásticos e que certamente iriam alçar vôos, e incentivei-o a prosseguir com o trabalho. Comentei sobre a necessidade de pequenas adaptações e ele respondeu que não haveria o menor problema, que se poderiam inverter alguns acordes, modificar alguns baixos, etc., concedendo-me a liberdade para torná-los viáveis para execução.

Após assistir meu concerto (ele ia sempre que podia), reunimo-nos novamente para eu mostrar-lhe algumas modificações já realizadas nos *Estudos* e ele as achou ótimas, percebendo que realmente iriam funcionar. Incentivou-me a prosseguir nas adaptações e continuarmos o trabalho em minhas próximas viagens ao Rio. Num espaço de apenas dez dias, ele me enviou mais dois novos *Estudos*. Daí surgiu a primeira metade do ciclo, de onde saiu o *Vº Estudo*, o qual reputo sua obra-prima, por ser tremendamente expressivo.

Nesse ponto, retornei ao Rio, já com algumas revisões definitivas, nos reunimos novamente e ele disse que as obras estavam em boas mãos, desta vez deixando a meu critério todas as correções ou eventuais mudanças de vozes.

Passados os meses de setembro e outubro, os seis *Estudos* restantes estavam prontos. Ele me disse que estava tão entusiasmado que os fez em apenas dois dias! Fiquei admirado e

constatei que a coisa estava em rápido progresso. Recebi todo esse material esplêndido para poder trabalhar e apresentar em concertos. Comecei a preparar bem os quatro primeiros *Estudos* para minha turnê seguinte pelos Estados Unidos e Londres, tornando-se parte de meu repertório, apesar de nunca ter feito a íntegra em público, devido ao estilo de montagem de programa que eu adoto.

Antes do final do ano 1970 ele me enviou outra carta dizendo de forma bem-humorada: “Me entusiasmei e não posso me conter. Para o Isaías Sávio não ficar triste, fiz 12 Valsas e dediquei-as a ele”. Mais do que justo afinal, ele também participou desse processo. Curioso é também ter saído outro ciclo de doze, ele gostava desse número. Com a composição das *Valsas*, Mignone rompeu com o mito de que não era possível escrever para violão nas doze tonalidades maiores e menores, utilizando o recurso da escrita enarmônica. Portanto, em menos de dois meses, saiu uma produção impressionante: os *12 Estudos para Violão* e as *12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudo*.

Como foi a repercussão dessa produção naquela época?

Eu observava que naqueles anos 70 o público gostava muito dos *Estudos*, mas eu achava que era uma obra que seria descoberta pelos violonistas somente mais tarde. Eles não estavam compreendendo a envergadura dessa obra: ou porque estavam iludidos pelo modismo da música de vanguarda radical, ou porque possivelmente a técnica deles ainda não estava consolidada o suficiente para esse repertório. Costumava dizer que se tratava de uma obra para o futuro, e eu previa que o tempo de descoberta chegaria dali a uns vinte anos, o que de fato aconteceu: passado aquele esnobismo, típico da década de 1970, de que se a pessoa não escrevesse música super atonal seria um peixe fora da água (olhe que Leo Brouwer escreveu música tonal, assim como o fez, num certo sentido, Alberto Ginastera que homenageou Zípoli, um cravista contemporâneo de Domenico Scarlatti), nos anos 90 alguns violonistas começaram a se aventurar, alguns alunos meus começaram a se interessar, já que nunca influí na escolha de repertório deles. Foi importante trabalhá-los com meus alunos do Brasil e do exterior.

Sempre toquei os *Estudos* esparsamente, pois tudo tem seu tempo certo de acontecer e quando você toca uma determinada obra repetidamente, é bom dar um descanso para depois regressar com maior vigor. Há uma excelente violonista grega com a carreira em ascensão, Antigoni Goni, que tocou seis *Estudos* para mim na Flórida e me pediu para enviar outras músicas de Mignone. Há também o Fábio Zanon, que não só está promovendo a redescoberta da obra, mas tocando-a muito bem, com técnica e musicalidade. Você mesmo mencionou que já se interessava por eles e os tocava na década de 80. Portanto, estou percebendo que estão sendo descobertos. Um passo importante nesse momento seria publicar uma nova edição revisada, explicada, com uma análise não muito extensa de cada um, e depois buscar a gravação que fiz em 1978 para a Philips e lançá-la em CD.

Hoje, os *Estudos* estão melhores do que nunca e começaram a ser mais bem recebidos. Tenho as anotações de todas as correções, o que me permite regressar facilmente a eles em qualquer momento para tocar ou para passar para algum aluno. Sinto que pouco a pouco está chegando o momento dessa descoberta, após 33 anos. Eu queria ter um repertório

brasileiro de peso, e ele ficaria contente ao saber que a presença dele nesse repertório já está se consolidando.

Um último detalhe, que nunca se materializou, é que nas duas últimas ocasiões em que estive com ele surgiu a idéia de darmos subtítulos a cada um dos *12 Estudos*. Dois deles já estavam batizados, como o *VIIº Estudo*, “Cantiga de Ninar” e o *XIº Estudo*, “Spleen” (gotas d’água), que tem um clima todo impressionista. Eu deveria ter apressado Mignone, pois ele veio a falecer em 1986, um ano após de termos perdido outra pessoa querida, Arminda Villa-Lobos. Seriam títulos românticos e descritivos. O *Iº Estudo*, por exemplo, seria chamado de “Homenagem a Tárrega”, ele falava nisso. Poderia até ser um projeto póstumo, embora se trate de uma aventura subjetiva, como fez meu amigo Laurindo Almeida, que deu subtítulos aos concertos de Gnatalli, como o *Concerto Nº3* “de Copacabana”, o *Concerto Nº4* “à Brasileira”. Antonio Lauro fez o mesmo com suas valsas, com os belos subtítulos “Tatiana”, “Natalia”, “El Niño”, etc. Mas infelizmente o projeto ficou na idéia inicial. O gosto dele pela literatura era forte, portanto trata-se de uma idéia a se pensar. Ele era meio poeta e boêmio, só deixou a vida boêmia dois meses antes de falecer.

Como aconteceu a oportunidade para publicação dessa produção?

No começo do ano 1971, fui aos Estados Unidos com alguns *Estudos* preparados para os concertos e os mostrei ao Sophocles Papas, que estava incumbido de publicar música (o que ele fez com grande ímpeto) pela Columbia Music Company, uma das editoras pioneiras no que se refere à publicação de música de alto nível. Eu também me vinculei a essa editora enquanto ele esteve ativo, deixei com ele os manuscritos e escrevi uma carta ao compositor solicitando autorização para publicar os *12 Estudos*, ao que ele concordou prontamente. Sophocles Papas chegou inclusive a mostrar alguns dos *Estudos* ao Andrés Segovia, em Washington, que os analisou visualmente e disse: “Mi parecen obras interesantes, muy bienas y complexas – Mignone es um gran compositor!” Mas parece que o interesse de Segovia parou por aí. Os *12 Estudos para Violão* foram lançados em dois volumes, numa edição primorosa em 1973. As *12 Valsas* não tiveram o mesmo êxito, pois a editora brasileira Imãos Vitale quis editá-las às pressas, não disponibilizando o tempo necessário para as revisões e publicando-as exatamente do jeito que foram escritas, inclusive com diversos erros. Na década de 1980, tive a oportunidade de efetuar as revisões dessa obra com o auxílio de um aluno que eu estava orientando no Manhattan School.

Logo depois veio o Concerto?

Nessa primeira metade da década de 1970 ele estava totalmente envolvido com o violão. Ele freqüentava todos os concertos que eu fazia no Rio de Janeiro. Adaptou para dois violões um *Lundú*, em 1973, que foi publicado por Vladimir Bobri numa coletânea de compositores que dedicaram obras a ele, para a qual eu também forneci um arranjo, o Sávio também.

A idéia de um concerto começou a evoluir rapidamente. Em nossos encontros em que discutimos esse projeto, ele dizia que achava melhor uma combinação camerística entre os instrumentos, mais de diálogos do que de pesos. Ele admirava o Joaquín Rodrigo, mencionava bastante Manuel de Falla e o seu uso de cores. Entre 1973 e 1974 ele já estava

com a idéia fixa de escrever o concerto, o passo seguinte seria conseguir a comissão. Esta veio de alguns beneméritos de Washington, por intermédio de Sophocles Papas, cujas doações foram diretamente para a Washington Guitar Society, instituição que comissionou o *Concerto*. Eu ainda assegurei a Mignone que iria contribuir com parte do meu cachê na estréia da obra para auxiliar com os gastos. Ele ficou motivado e finalizou o projeto em 1975. O *Concerto* possui uma orquestração refinadíssima, e ele adotou o mesmo estilo de Rodrigo de abrir com o violão expondo o tema, começando com o violão numa região grave, forte, rítmica, seguindo-se um diálogo seresteiro com a flauta – é uma delícia! Devido ao estilo do primeiro movimento, que é o mais extenso de todos, poderia até ser chamado de *Concerto Rapsódico*, que era exatamente o que ele queria, sem uma forma rígida.

Mas a gênese dessa obra não foi tão fácil como as anteriores. Eu estava nos Estados Unidos e ele me escreveu reclamando que não andava tão inspirado: “As musas não estão descendo, não sei o que acontece! Estou a ponto de desistir do projeto, mas continuarei tentando mais um pouco”. No mês seguinte, me informou de que já tinha pronto um movimento, pois havia se inspirado com uma idéia, e enviou um esboço do segundo movimento, ao que respondi que estava em excelente direção. Mignone dizia que queria dar um pequeno toque atonal no primeiro movimento para mostrar que ele também sabia escrever o moderno, pois daí o ouvinte se abriria para receber melhor o movimento seguinte, que é mais romântico. Para a terceira parte ele queria algo muito festivo, que retratasse a alegria do povo, com elementos da música nordestina, do choro, ao estilo de um Radamés Gnattali ou de um Ernesto Nazareth.

Ele veio para a estréia no Festival Villa-Lobos, no Kenneth Center, em Washington, que fazia parte de um Festival Interamericano de Música. Tratava-se de um evento anual que aconteceu durante os anos 50, 60, 70 e parte dos 80, acabando durante o governo Ronald Reagan, que, aliás, colocou um fim em todo o período áureo das artes nos Estados Unidos, pois começou a investir exclusivamente em armamentos militares. O maestro George Meister, que estava na época trabalhando com a Louisville Orchestra, gostou muito do *Concerto* e decidimos fazer a estréia. O problema é que só tínhamos um ensaio disponível, então propus à organização do Festival que eu fosse com a orquestra a Kentucky dois dias antes, desse uma boa passada com o diretor, o spalla e os elementos-chave da orquestra. Eles aceitaram a proposta e o Festival Interamericano patrocinou minha viagem a Kentucky, onde fizemos um ensaio aberto, que foi importante para acertarmos os ponteiros. No dia seguinte, seguimos para Washington e, chegando lá, ensaiamos das 15 às 17 horas para o concerto da noite. Esse ensaio foi definitivo, senão seria muito perigoso apresentar uma obra tão complexa. Mignone chegou dias antes em companhia de Mindinha Villa-Lobos e Bidu Sayão, pois o Festival costumava homenagear as pessoas que tiveram contato com Villa-Lobos. Naquele momento de estréia, penso que toquei na melhor da forma, recebendo um “standing ovation” – fato raro em se tratando de uma premiére. Geralmente demora um certo tempo para as obras alçarem vôo, mas este *Concerto* foi de agrado geral, deixando-o bastante satisfeito. Depois disso, comecei a tocá-lo pelo mundo afora, estreando-o em Bogotá, na Colômbia, em 1979; fiz duas vezes na Europa, uma em Londres na década de 90 com a English Chamber Orchestra, mas nunca o toquei no Brasil, cuja estréia estava prevista para 1977, e que não se concretizou por razões que prefiro não mencionar aqui.

Tenho em meus planos gravar esse *Concerto* em algum momento, assim como um arranjo que fiz da *Modinha*, para violão e cordas, por sugestão dele mesmo. Houve um concerto em Londres, em 1992, no qual toquei esse *Concerto*, além do *Concerto de Copacabana* de Gnatalli, além de obras concertantes menores, como o arranjo que fiz com Paulo Jobim da *Saudade do Brasil*, a *Lenda do Caboclo* de Villa-Lobos, *Amazônia* de Laurindo Almeida, que estive lá para receber uma condecoração e, durante o intervalo, tocamos duos de Pixinguinha. De qualquer forma, o *Concerto* de Mignone também será descoberto.

Em seguida, ele começou a produzir duos de violão para os Irmãos Abreu, os Irmãos Assad, e também para duas meninas de São Paulo que eram alunas do Isaías Sávio – as Irmãs Marly e Miriam Colla, que embora tenham deixado de tocar era um duo fantástico e promissor. O Sávio as levou ao Rio de Janeiro e o Mignone escreveu obras para elas, as quais desconheço o paradeiro (parece que o Henrique Pinto tem essas partituras).

Como aconteceu a gravação dos 12 Estudos?

Essa gravação do disco *12 Estudos* foi um esforço da Philips do Brasil, articulado pela minha representante Sula Jaffé. Quando surgiu a oportunidade de gravá-los, entre 1977 e 1978, eu já estava com todos eles amadurecidos. Tive apenas o trabalho de revisá-los durante o natal de 77, preparando um por dia e revisando todo o ciclo. Ao chegar no Brasil, em janeiro de 1978, estava preparado para a gravação, embora tenha sofrido com a diferença de clima do rigoroso inverno de Nova Iorque com aquele calor típico de começo de ano no Rio de Janeiro, e não havia ar condicionado no Salão da Escola de Música da UFRJ, onde aconteceram as sessões de gravação. Apesar disso, a gravação foi feita em apenas dois dias. Considero que aquele foi o momento perfeito, se tivesse demorado mais tempo não aconteceria, pois tudo tem seu momento certo de acontecer e na década de 80 a minha mente já estava em outra.

Curioso foi que no dia em que gravei os *Estudos*, eu o procurei para mostrar o material. Após ter tocado os três primeiros, ele interrompeu e pediu para que eu tocasse outras obras do repertório violonístico: “Está tudo lindo, tenho certeza de que vai sair bem! Mas, por favor, toque algo de Albéniz, um pouco de Villa-Lobos, Barrios, Tárrega...” Ele admirava Barrios e Tárrega, especialmente no que se refere à facilidade e espontaneidade de escrita que tinham esses autores.

O Sr. poderia comentar um pouco sobre a amizade entre vocês?

Certamente. A participação dele em minha vida foi importante porque nos visitávamos com frequência. Estive presente em ocasiões importantes, como a entrega do Prêmio Moinho Santista em São Paulo, em 1972, em que estava presente também o Camargo Guarnieri, que me disse, em tom jocoso: “Você vai ver a obra que eu ainda vou escrever para você! Não vou ficar para trás, não!” Ele até que deixou obras interessantes, mas não na mesma dimensão que fez para o piano. Considero que suas obras funcionam bem para violão, assim como as de Gnatalli. Outra ocasião importante foi o lançamento do meu disco com música de Tom Jobim, que generosamente organizou no Clube de Engenharia do Rio de Janeiro. Ali estavam, além do Tom, Mignone, Radamés Gnatalli, Léo Peracchi, um time de

primeira categoria. Francisco Mignone ficava fascinado com esse vínculo com a música popular, mesmo tendo vindo da estética do bel canto (ele chegou a escrever óperas nesse estilo), e a mente dele estava sintonizada em Ernesto Nazareth, nos choros, nas valsas, mas aceitava a bossa-nova e dizia que Tom Jobim era genial. Mignone estava bem de saúde nessa ocasião, bebeu uísque com Gnatalli e disse ao Tom: “Sempre gostei da tua música”.

Qual sua opinião a respeito das freqüentes comparações feitas entre Francisco Mignone e Heitor Villa-Lobos?

Lembro-me do Festival de Toronto, no Canadá, em 1975, em que fiz o concerto de abertura e toquei seis *Estudos*. Houve uma crítica, que dizia “Mignone is the worthy sucessor of Villa-Lobos”. A respeito disso, há uma eterna mania, no Brasil e no resto do mundo, de se querer categorizar os talentos. É ridículo querer afirmar que Brahms é melhor que Bruckner, ou que Bach é melhor que Haendel. Nada disso é correto, todos foram gênios e cada um aportou seu talento à sua maneira. Essa categorização é típica do universo acadêmico, quando a melhor forma seria afirmar que Villa-Lobos foi um gênio espetacular, assim como também foram geniais Mignone, Gnatalli (que inclusive foram até mais ecléticos que Villa-Lobos) e outros tantos. Mignone escrevia música dodecafônica muito bem. O resultado negativo disso é que estamos bem familiarizados com a música de Villa-Lobos, mas a obra de Mignone, que é vasta, não a conhecemos nem trinta por cento.

(São Paulo, 10 de fevereiro de 2003)

Open-Door
5/7/2003

Prezado Flávio:

Faço enorme esforço e de-
senho uma resposta a tuas per-
guntas (o gravador ficou no Rio).

Estou na Argentina (não sei
por quanto tempo) para tratamento
de saúde e pegar, após muitas anos,
ar puro no lindo sítio de meu filho
Ruy.

1) Conheci o Mignone e sua primei-
mulher (Liddy) como professor de
piano do Ruy, a quem considerava,
naquela época, (1954?) como único
possível rival (no futuro; Ruy tinha
sete anos) do grande pianista (o
maior) Jacques Klein; o pai de Klein
foi o fundador da Cultura Artística.

2) Mignone não sabia escrever para
"guitarra" e nem gostava do instru-
mento; começou a gostar depois

de ouvir os Abreu (em companhia do poeta Manuel Bandeira).

2) Estudei as quatro peças a mim dedicadas simplesmente para esperar por algo melhor.....

3) Não conheço os 12 Estudos.

4) Não me interessei nunca por suas obras, realmente; numa oportunidade ele me disse: "Se Nphler não tivesse existido não teríamos perdido muita coisa" !!! a exclamação é minha.

5) Teria muito para contar sobre ele, prefiro lembrar a Liddy, Mignone (esta sim, uma grande dama).

6) Nem parece que Argentina passou por uma grande crise. Vida barata; culturalmente, sensacional; turismo, interno; politicamente, grandes expectativas; os ministros essenciais

excelentes: Educação, R. Exteriores (toca guitarra!) e Economia. Corte Suprema renovada, Polícia nas ruas, comércio elegante, restaurantes de todos os tipos.

Meus médicos (#35 = U.S. 10) num hospital de cair o queixo, nem nos Es. Us. vi igual.

Flávio, minha mão entrou em greve - - -

Saudades!
Um abraço em legítimo
"portunhol"

M. M. M. M. M.

12 STUDIES, 1970

(World premiere of the complete Cycle)

- Nº 1. *Cantando*
- Nº 2. *Serelele*
- Nº 3. *Tempo de Choro*
- Nº 4. *Allegro Scherzoso*
- Nº 5. *Vagarelo - Calmo e Sereno*
- Nº 6. *Assai Vivo*
- Nº 7. *Cantiga de ninar Molto Lento*
- Nº 8. *Allegro*
- Nº 9. *Allegro Moderato*
- Nº 10. *Lento e Com Molto Sentimento*
- Nº 11. *Spleen - Andante*
- Nº 12. *Com Velocidade*

FRANCISCO MIGNONE

(1897-1986)

It is surprising to learn that there is another cycle apart from the 12 Studies written by H. Villa-Lobos in 1928, that have been overlooked by most guitarists and remained unperformed in its entirety (notwithstanding the LP made by its dedicatee, Carlos Barbosa-Lima in the seventies). Mignone belongs to the second generation of Brazilian nationalism and shares, together with Villa-Lobos and Guarnieri, a position in the triumvirate of major composers of this period. Unlike Villa-Lobos' 12 Studies, Mignone's are not so tightly tied to the technical study format: technical formulae play a role in their composition, but they are knitted in a much more complex fabric, where wide thematic ideas frequently predominate over the simple working out of a limited number of motifs. The result is a collection of studies which are simultaneously a series of character pieces.

This is true of study Nº 1 *Cantando*, a long nocturnal melody built over a cloud of arpeggios. According to Barbosa-Lima, this study was inspired by Tárrega's *Estudio Brillante*, a reworking of a violin study by Allard. The long melody is precisely planned in a succession of ever more intense climaxes only to dissolve in echo effects at the end. Study Nº 2 *Serelele*, is inspired by the intense and wide melodic style of Brazilian serenades. In the case of this study, the compositional challenge is to sustain a single melody which covers two thirds of its extension, and

that is met with great success by Mignone, who envelops this theme at first with hushed chords and later drops it to the bass and elaborates an arpeggio accompaniment on the top. If the serenade is the lyrical outpouring of the popular musician's soul, its virtuosity and sense of fun finds in the choro its emblem and that is the subject of Study Nº 3 *Tempo de Choro*. Choro is not only a syncopated dance form but also defines much of Brazilian urban culture where European models of dance are devoured by a profusion of local influences and blossom in a playful and sensuous concept of improvisation. Mignone has captured its essence in a short and amusing piece. Study Nº 4 is one of the few of the set which adhere to the Chopinesque model of concert étude, where a basic technical feature, in this case, an ascending arpeggio ornamented by slurring passing notes, is transposed to various harmonic regions thus creating a configuration conducted by the harmonic plan. It also follows Chopin in its A-B-A structure, where the central section has a clearer melodic profile even though it is melodically related to the outer sections. Mignone's taste for plaintive, dramatic serenades inspired wide melodies is again presented in Study Nº 5, in here the theme is presented twice, once on the bass and once at the top, and the main focus of interest is in the inventive and theatrical ornamentation; it is framed by a tortured introduction and a suave setting of rolled chords. In Study Nº 6 one has a delightful example of his craft - even a guitarist who is not remotely familiarized with the rhythm of *xaxado* could pull off a convincing performance of this item only by a careful negotiation of the score. We move on to darker atmosphere in Study Nº 7, a doleful cradle song in the unusual key of F sharp minor. One expecting the vivacity of Brazilian dances might be surprised by the almost funereal intensity of cradle songs, which frequently evoke the lament of humiliated slaves in their longing for their distant motherland. Study Nº 8 is one of the psychologically richest in the set. A minuet-like theme, rich in asymmetrical placement of repeated notes, mutates its character from childish and mischievous into aggressive and threatening by means of an ingenious harmonic development. Echoes of African rhythms are again present in Study Nº 9



Francisco Mignone

where a repeating figure in *xaxado* rhythm creates a kaleidoscopic texture in its descending motives. A slower central section evokes the atmosphere of *portos de viola*, the characteristic playing style of guitar-accompanied troubadours of the hinterlands, where nostalgic descending melodies are presented in sequences of thirds. Study Nº 10 in F minor is almost uncompromising in the desolation of its slowly repeated chords. A descending hopeless theme finds a little consolation in the chromatic harmonies and the simplicity of the central section adds dignity to its suffering. Study Nº 11 subtitled *Spleen*, is less an outburst of ill temper than a portrait of lowliness of spirit; there is no hint of a simple in its dark bass ostinati and stark melody. Finally we get to the severe difficulties of Study Nº 12, where a simple sequence of ascending scale-like motifs is wound in ever more intricate ways in a formidable building-up of excitement. The central section comes as a climax in the form of another *portos de viola* of disarming openness and simplicity. A recapitulation of the first section leads to a violent descending phrase in the final bars. Mignone's 12 Studies constitutes not only a natural extension to Villa-Lobos studies but also one of the highest achievements in the whole literature for guitar in the 20th century. We very much hope that this and other performances will help these studies to ascend to the central position in the repertoire they deserve.

Para o violonista Flávio Apro.

Depoimento sobre Francisco Mignone.

Conheci Francisco Mignone regendo suas obras sinfônicas como o “Maracatu do Chico Rei” e a “A Sinfonia Tropical”. Mais tarde o assisti no comando de sua ópera “L’Inocente” e da ópera “Malazartes”, de Lorenzo Fernandez, encenadas nos anos 50 e 60 no Teatro Municipal do Rio.

Depois tomei conhecimento do Mignone pianista, tocando em duo com a sua esposa e fazendo solos. O Mignone instrumentista era completamente irresistível. Tocava com tamanha facilidade que parecia que brincava com o piano. Suas improvisações eram célebres. Nunca o assisti tocando suas famosas valsas da mesma forma. Ele sempre improvisava e fazia variações, ornamentando e criando novas maneiras de interpretá-las.

Quando ele era Presidente da SBAT (Sociedade dos Autores Teatrais), quase que diariamente nos encontrávamos na FUNARTE, pois ele sempre passava por lá antes de seguir para a SBAT.

Em 1980, fui designado pela FUNARTE, para apresentar um áudio visual do Projeto Padre José Maurício pelas principais cidades do País. Viajei com o duo Mignone que foi se apresentar em Manaus e Belém. Ficamos hospedados nos mesmos hotéis, em quartos próximos. Fazíamos as refeições juntos e batíamos longos papos, nascendo então uma amizade mais sólida e íntima.

Num aniversário de Maria Josephina, fui convidado especialmente pelo casal, para um jantar em sua residência. Lá Mignone começou com suas famosas improvisações e no meio disso, improvisou uma valsa usando como tema o meu nome. Reclamei com ele por não ter um gravador na ocasião para registrar aquele momento e ele me disse:

“Lauro, nunca te esqueças que quando escutares qualquer composição minha, será um recado especial que eu estarei te dando”.

19 dias antes da sua morte, Mignone me concedeu a sua última entrevista. Na ocasião eu preparava uma série de especiais com 8 horas de duração total, focalizando suas obras sob os mais diversos aspectos.

Lauro Gomes – Produtor e Apresentador da Rádio MEC.

ENTREVISTA SÉRGIO ABREU

Como foi seu relacionamento com o maestro Francisco Mignone?

Conheci o Mignone bastante bem e o visitei várias vezes em sua casa, além de que, até 1970, morávamos, eu e minha família, a meia quadra de distância. Mesmo a partir de 1970 continuamos morando não muito longe, e nos víamos na rua com certa frequência também. Numa ocasião lembro-me de tê-lo encontrado próximo à esquina da Av. N. de Copacabana com a Rua Bolívar e ele me contou que estava começando a escrever um concerto para violão e orquestra e gostaria de saber se alguns saltos eram tecnicamente viáveis numa seção de harpejos entre a região aguda e a região média, e cantarolou: si-sol-mi-dó-lá-mi-si-sol-mi (salto) mi-sol-si-mi-lá-do-mi-sol-si (salto) lá-fá#-re-sol-mi-dó-lá-fá#-re, etc. (não havia qualquer problema, claro). Bem antes desse evento, no entanto, quando começamos a estudar com a Prof. Monina Távora, em 1960, ficamos sabendo que ela era grande amiga do Mignone e, principalmente, de sua esposa, Sra. Lidy Mignone, tendo sido D. Lidy quem nos apresentou em público pela primeira vez, como parte de um recital no Conservatório Brasileiro de Musica, em 1962, e o maestro também estava presente. Infelizmente a Sra. Lidy faleceu em acidente aéreo poucos dias após essa apresentação. O Mignone assistiu a vários dos recitais que demos no Rio de Janeiro nos anos seguintes e, na segunda metade da década de 70, tivemos a mesma empresária, Sra. Sula Jaffé (grande amiga que se tornara empresária) e nos encontramos com o Mignone, também, e muitas vezes, em recitais vários, assim como em inúmeros eventos sociais organizados pela Sula. Também fomos co-jurados em alguns concursos Villa-Lobos (organizados pela Sra. Arminda Villa-Lobos) e Jovens Concertistas Brasileiros (organizados pela Sra. Sula Jaffé).

Recentemente descobri que, na verdade, tive um primeiro encontro com o Mignone pela primeira vez aos cinco anos de idade. Eu me lembrava vagamente de ter estudado piano durante algum tempo, quando bem criança, com uma professora chamada Musmée, e, pouco antes de falecer, minha mãe me revelou que, tanto ela (minha mãe) como eu, havíamos conhecido a Monina Távora bem antes do que eu imaginava. Bastante tempo depois de eu e meu irmão começarmos a ter aulas com a Prof. Monina, minha mãe teve oportunidade de conhecê-la, e, imediatamente, a reconheceu como sendo a jovem e bela senhora, cujo filho, Ruy, também tinha aulas com a Prof. Musmée, entre 1953 e 1954, no horário logo após o meu. Nem de longe minha mãe desconfiou, na época, que poderia se tratar da fabulosa violonista, de quem meu avô falava tão bem, e com quem meu pai também havia tido algumas aulas. Há poucas semanas, após um recital do Turíbio Santos no IBAM, fui surpreendido por uma idosa senhora que me perguntou se meu avô havia sido um conceituado professor de violão aqui no Rio. Eu lhe disse o nome de meu avô, Antônio Rebello, e ela me disse que há muitos anos tinha curiosidade de me encontrar, pois achava que eu tinha sido aluno dela, o que agora se confirmava, e se apresentou como sendo a Pr. Musmée, e disse que tinha até uma foto minha, com dedicatória, tocando num recital de alunos no Conservatório Brasileiro de Música. Por coincidência (poucos dias antes!!!), eu também havia achado as fotos e o programa dessa apresentação, tendo ficado bastante curioso em saber quem era essa professora, identificada no programa como Musmée Vagner (detalhe: apenas poucos dias separaram meu achado do programa e das fotos do reencontro com a Pr. Musmée, que eu havia visto pela última vez 50 anos antes!!). Pois a Sra. Musmé me contou que naquela época era assistente da Sra. Lidy Mignone, primeira esposa do maestro, e meu avô havia me levado para tocar para o Mignone pedindo sua opinião e a recomendação de um professor de piano apropriado para uma criança de tão pouca idade. A Sra. Lidy também esteve presente, e, imediatamente, me recomendou à Prof. Musmée de maneira extremamente elogiosa. A emoção que tomou conta de mim quando a Pr. Musmée me contou isso não dá para descrever.

Em 1953, Mignone dedicou 4 peças para violão à sua professora Monina Távora: Modinha, Choro, Minueto, e Repinicano. Sabemos que são peças de influência popular e bastante simples tecnicamente. Mas, sabemos também que a Srª Távora é extremamente exigente e tradicional em termos de repertório violonístico. Você se recorda de algum comentário dela a respeito do compositor e dessas obras?

Ela admirava muito o Mignone como músico e como compositor. Eu tive a impressão de que ela achava que o Mignone não havia conseguido se encontrar no violão nessas peças, por não ter muita intimidade com as possibilidades e as peculiaridades do violão. No entanto ela chegou a tocar a Modinha e o Chorrinho, e foi por seu intermédio que essas peças foram publicadas na Guitar Review em N. York. Quando começamos a estudar com a D. Monina ela imediatamente nos incentivou a tocar em duo e logo imaginou que o Mignone se sentiria mais à vontade escrevendo para 2 violões. Ela nos levou a sua casa em 1962 ou 1963 (não me lembro exatamente) para tocar para ele. Inclusive o Mignone convidou o Manuel Bandeira, que

gostava muito de violão, para nos ouvir. Nessa ocasião ele disse que iria pensar em compor alguma coisa para 2 violões. e a D. Monina sugeriu que ele fizesse uma versão para dois violões de seu Lundu. O Mignone assistiu a nossos primeiros recitais aqui no Rio e sempre pareceu muito entusiasmado com nossa maneira de tocar, mas as obras para 2 violões ficavam sempre só na promessa. Só anos mais tarde ele fez uma adaptação do Lundu para dois violões, se não me falha a memória para os irmãos Assads, já que naquela época o duo com meu irmão já tinha acabado. Em meados da década de setenta comecei a fazer duo com a cantora Maria Lúcia Godoy e o Mignone escreveu três canções para nós, uma das quais chegamos a estrear na Sala Cecília Meireles (programa escaneado em anexo).

Em alguns recitais do Duo Abreu, há a presença de algumas transcrições suas de peças para piano de Mignone. Foi ele mesmo quem o incentivou às adaptações?

Foram 2 Prelúdios para piano, de uma série de seis. Foi a D. Monina que nos incentivou a tocar esses Prelúdios e o Mignone pareceu ter ficado satisfeito com o resultado.

Lembro-me de uma conversa em que você relatou um encontro com o compositor, em 1970, quando este havia acabado de escrever os 12 Estudos. Você poderia nos relatar esse encontro? Percebeu grandes diferenças entre o estilo interpretativo de Mignone em relação à gravação de Barbosa-Lima de 1978?

Em 1970 o Mignone me telefonou convidando para uma visita a sua residência pois ele gostaria de me mostrar uma coleção de Estudos que ele havia escrito para violão. Ele os tocou na íntegra ao piano, e de uma maneira totalmente cativante. Ele podia não ser um grande virtuose, mas tinha uma boa técnica pianística, bela sonoridade, e muita sensibilidade. Era um grande músico em todos os sentidos e tê-lo ouvido tocar esses estudos ao piano foi para mim uma experiência memorável.

De um modo geral ele tocou todos os Estudos em andamentos sempre bem fluentes, nunca muito lentos, embora alguns tivessem um caráter mais meditativo enquanto outros tinham um estilo bem virtuosístico. Me lembro que ele tocou o último Estudo num andamento rapidíssimo, de esplêndido efeito, mas totalmente impossível de se conseguir no violão. Comentei isso com ele e ele ponderou que, se necessário, poderia ser tocado num andamento um pouco menos rápido. A maneira como ele tocou alguns Estudos me ficou bem marcada na memória.

O Estudo Nº1, por exemplo, o Mignone o tocou de uma maneira muito cantada, em que a melodia se destacava totalmente e o acompanhamento não era muito articulado. Quase como se ele estivesse pensando numa melodia para voz ou para um instrumento de sopro, por exemplo um clarinete, com o piano acompanhando num delicado murmúrio. Esse efeito é difícil de se conseguir no violão, e me lembro que comentei com o Mignone que esse estudo poderia dar uma excelente peça para 2 violões, mas ele respondeu que preferia que esse estudo fosse tocado apenas como solo de violão e depois ele pensaria em alguma coisa para 2 violões. Também pensei que o Estudo XII ficaria bem mais interessante numa versão para dois violões, mas, em vista de sua negativa quanto ao 1º Estudo nada comentei nesse sentido. O Mignone tocava com bastante liberdade agógica, mas sem exagerar nunca. Havia uma sensação de grande naturalidade e fluência musical o tempo todo, o que, aliás, se nota nas gravações que ele deixou das Valsas de Esquina e outras composições suas. Nos Estudos de caráter mais popular como o IIIº, o VIº e o IXº ele sabia encontrar o andamento e os acentos exatos para conseguir a graça e o gingado característicos, porém sem qualquer traço de vulgaridade. Certamente recomendo aos quem tenham a intenção de tocar esses Estudos que ouçam as gravações do Mignone ao piano, que dão uma excelente ideia da maneira como ele sentia e tocava suas composições.

Naquele dia perguntei ao Mignone se ele me permitiria voltar a sua casa com um gravador para registrar sua versão desses Estudos, mas ele me disse que havia prometido exclusividade ao Barbosa Lima até a publicação desse material. Não insisti no assunto, mas sinto muita pena de não ter conseguido fazer essa gravação, que certamente seria de grande interesse para os violonistas de hoje.

Entre as versões manuscrita e editada dos Estudos, há uma série de diferenças de notas, andamentos, etc. O que mais chama a atenção, entretanto, é que, na versão manuscrita, os andamentos são muito mais rápidos. Apesar da grande dificuldade de execução, nos andamentos rápidos solicitados transparece uma intenção estética nacionalista em todos os estudos, apesar de ser uma hipótese questionável (o VIIIº Estudo, por exemplo, pode ser considerado um frevo, o Xº sugere uma bossa-nova). Você percebeu isso na execução de Mignone?

Realmente não creio que tenha havido qualquer influência da bossa-nova na música do Mignone, seja nos Estudos para violão ou em outras composições posteriores para violão ou para outros instrumentos, mas sim da música brasileira mais tradicional. Ele chegou a fazer algumas experiências com o atonalismo, mas desconheço qualquer tentativa dele na direção da bossa-nova. Tal possibilidade não transpareceu em nenhum momento quando ele tocou para mim os Estudos*. (* nova informação na imprensa carioca parece confirmar não só o desinteresse do Mignone pela música popular brasileira do início dos anos 70, mas até seu desprezo. Enviarei a você nos próximos dias um arquivo escaneado que realmente me surpreendeu, mas parece confirmar essa opinião minha.

Quanto às diferenças de andamento, não sei até que ponto resultaram de uma decisão sua ou da influência do Barbosa Lima. Quando ele me deu a coleção dos Estudos publicada nos Estados Unidos, chamou-me atenção que em alguns deles a marcação de metrônomo indicava um andamento bem mais lento do que eu me lembrava de tê-lo ouvido tocar, porém nunca comparei com as indicações no manuscrito original. No caso do Estudo XII o novo andamento indicado ficou muito mais apropriado em termos de técnica violonística, mas havia muito mais sentido musical na maneira vertiginosa e arrebatadora como o Mignone o tocou. Já no caso do Xº Estudo suspeito de sério engano editorial, já que o Barbosa Lima o gravou em andamento mais próximo ao que eu me lembro de ter o Mignone tocado. Na primeira seção desse estudo, porém, o Mignone não tocou os acordes "a tempo" e sim com uma certa rubato extremamente bem dosado, além de se demorar um pouco na nota melódica antes de iniciar cada grupo de acordes rebatidos, o que era acompanhado de uma expressão facial bastante característica dele, com as sobrancelhas levantadas e sugerindo um pensamento meditativo. De qualquer maneira, a ideia que ele passava era a de um Lento fluente, não daquela coisa interminável que seria a semínima igual a 58. Tampouco me recordo de tamanho contraste de andamento em relação à segunda seção desse Estudo.

No entanto, a pessoa a consultar sobre esses detalhes, é, sem a menor dúvida, O Barbosa Lima.