

Francisco Mignone: experimentação nas três sonatas para violino e piano (1964-66)

Esdras Rodrigues (UNICAMP)

e-mail: esdras@jar.unicamp.br

Resumo: Depois da morte de Mário de Andrade em 1945, Francisco Mignone passa por um período de experimentação que acaba por produzir uma linguagem serial e dodecafônica muito pessoal. Entre 1964 e 1966, ele volta a escrever no gênero sonata para violino e piano, com três peças. Além de sua importância dentro da música de câmara do compositor, essas sonatas revelam a técnica e a estética por ele abraçadas durante o período. Esse estudo discute as sonatas e aborda a importância da presença de elementos nacionais dentro delas.

Palavras-chave: Francisco Mignone, música de câmara, Sonatas para Violino e Piano, experimentação, nacionalismo, dodecafonismo.

Francisco Mignone: experimentation in the three sonatas for violin and piano (1964-66)

Abstract: After the death of Mario de Andrade in 1945, Francisco Mignone underwent a period of experimentation, which produced a very personal *serial* and *dodecaphonic* language. Between 1964 and 1966 he revisited the sonata for violin and piano genre, producing three works. Apart from their importance within Mignone's chamber music output, the sonatas are also very revealing of the techniques and aesthetic embraced by the composer during this period. This study discusses these sonatas and raises some important issues about the disguised presence of nationalism in these works.

Keywords: Francisco Mignone, chamber music, Sonatas for Violin and Piano, experimentation, nationalism, 12-tone music.

Não nos surpreende o fato de que as obras mais conhecidas, executadas e analisadas do compositor Francisco Mignone (1897-1986) façam parte de suas obras pianísticas, orquestrais e vocais. Sua excelência nessas áreas é notória. Entretanto, gradualmente, diferentes seções da vasta produção do compositor têm se tornado alvo de interesse de musicólogos, intérpretes, e até ouvintes. Assim, nos anos mais recentes, o que se vê é um voltar para obras praticamente desconhecidas da comunidade musical do país, e que não só reforçam a já popular veia nacionalista, corrente esta induzida e alimentada por Mário de Andrade, como também revelam orientações estéticas menos favorecidas pelo compositor ou, no mínimo, por nós menos conhecidas. O recente centenário do nascimento do compositor, em 1997, acabou por servir de agente catalisador nesse processo de redescoberta de Mignone, resultando, por exemplo, na publicação do livro *Francisco Mignone: o homem e a obra*, organizado por Vasco Mariz, que traz artigos de diversos colaboradores sobre áreas específicas de sua vida e obra.

O presente artigo é baseado na dissertação de doutorado, de mesmo título, defendida na *Boston University* (EUA) em fevereiro de 1999, e aborda as três sonatas para violino e piano escritas por Mignone entre 1964 e 1966. Devido à grande quantidade de informações que considero relevantes, decidi extrair da tese dois artigos. Este, primeiro, procura contextualizar as sonatas na obra violinística do compositor, discutir os anos de experimentação e a importância

dessas três sonatas nesse processo composicional de Mignone. Um segundo artigo abordará aspectos técnicos, analisando a linguagem pessoal de Mignone no tocante à música serial e dodecafônica, utilizando alguns princípios da técnica de análise musical conhecida por Teoria dos Conjuntos *set* (*theory*), desenvolvida por Allen Forte.

Os motivos que me levaram a pesquisar tão reduzido grupo de obras foram os mais diversos. O primeiro deles é o paralelo existente entre a fase pré-andradiana do compositor, quando compõe sob uma estética nitidamente universalista nos moldes europeus, e a fase da década de 1960, em que, após anos de orientação nacionalista, volta-se a um universalismo de caráter experimental, utilizando uma técnica dodecafônica “à moda da casa”, termo esse emprestado de Bruno Kiefer (KIEFER, 1983, p. 57-8). Em ambas as fases é evidente a forte presença do duo violino e piano. Ao analisarmos o catálogo de obras do compositor, nos deparamos de imediato com peças, dentre elas duas sonatas, compostas para essa formação. São estas a *Sonata em Sol maior* de 1916, a *Romanza em Sol* de 1917, a *Sonata em Lá maior* de 1919, o *Minueto em Lá Maior* de 1921, a *Lenda Sertaneja* nº 2 de 1928 (original para piano solo), a *Gavotta all'antica* de 1930 e a *Berceuse* de 1930. Outro fato intrigante, das peças anteriores, somente *Lenda Sertaneja* não se enquadra dentro da orientação estética universalista. Olhando-se mais adiante, entre as peças para a formação violino e piano compostas até 1954, veremos que cinco entre sete peças nacionalistas não são originalmente para essa formação. Coincidência? Talvez não. A julgar pelos números, Mignone ao compor peças originais na formação violino e piano, preferencialmente o faz dentro da estética universalista.

O retorno à forma sonata e à formação violino e piano, 45 anos após a primeira incursão no gênero, é mais do que mera casualidade. Quando Mignone concluiu, em dezembro de 1964, a primeira das três sonatas, certamente nutria grandes expectativas. Em *Francisco Mignone: depoimento*, por Leonardo Gavina, Mignone afirma que a coisa mais importante que fez na década de 1950 foi começar a escrever música de câmara, culminando com suas sonatas para violino e piano, que segundo ele eram “um grande passo à frente”, senão definitivo, pelo menos um grande passo à frente. Porque disse isso a respeito das sonatas? As respostas podem ser várias, indo do âmbito emocional ao técnico. Após a morte de Mário de Andrade em 1945, e passando por uma crise criativa, Mignone gradualmente se recolheu num universo mais introspectivo, de questionamentos, de procuras, daí sua escolha por música de câmara, sua fase de experimentação, seu regresso ao universalismo e, em última instância, ao duo violino e piano, que pareceu ocupar tão proeminente posição no seu início de carreira. Ao analisarmos as sonatas, porém, confirma-se um resultado técnico e musical superior, digno de obras do primeiro escalão do compositor, que revela toda sua maturidade, quer na escrita para os instrumentos, quer no equilíbrio e na assimilação de técnicas de composição forasteiras. Por sinal, inclusive nisso nota-se seu amadurecimento, pois uma vez afirmou que “um compositor deve conhecer todos os processos de composição para poder ter o seu próprio” (PAES, 1989, p. 35).

A obra de Mignone para o duo violino e piano é composta de 20 peças, dentre as quais 11 universalistas, e 9 nacionalistas. Como já dissemos, das nacionalistas 5 são transcrições de peças escritas originalmente para outras formações. Essas peças apresentam caracteres dos mais diversos, algumas tratam o violino de forma mais virtuosística, relegando o piano a um papel secundário, acompanhador, outras são mais líricas, explorando a capacidade melódica do violino, como por exemplo as obras: *Noturno Sertanejo* (1931), e *Passarinho está cantando* de (1937), ambas transcrições de canções. O virtuosismo de *Congada*, que supera em

elaboração técnica até as obras do período experimental, faz extenso uso de cordas duplas, harmônicos simples e duplos, *ricochet*, portamentos, passagens combinando *pizzicato* de mão esquerda com arco, uso ostensivo de acordes, e passagens muito rápidas em oitavas. Mais tarde, a obra *Canções de roda e algo mais* para violino e dois pianos (1975), o fruto temporário dos anos seriais de Mignone, vai apresentar traços das técnicas de composição usadas na década de 1960. Se por um lado a 3ª *Sonata para violino e piano* (1966) representa uma síntese orgânica de nacionalismo velado com serialismo, em *Canções de roda e algo mais*, a presença de melodias de canções de roda num contexto complexo e atonal aponta na direção de uma dissociação entre o elemento serial e o nacional, o que ao meu ver, reflete que o sempre presente conflito do compositor entre o nacional e o universal se torna mais explícito do que em qualquer outro momento.

A 1ª *Sonata para violino e piano* foi terminada em dezembro de 1964. A classificação de “primeira” é outro provável indicativo de quanto o compositor valorizou essas sonatas dos anos 60, a ponto de desconsiderar cronologicamente as outras três compostas previamente. A dedicatória na página frontal da primeira sonata é endereçada ao casal Mariuccia Iacovino e Arnaldo Estrella, já as duas últimas sonatas não trazem dedicatória, o que talvez fique subentendido, pela clareza com que o compositor trata as sonatas como um grupo, e pelo fato de que as estréias de todas as três sonatas se devem ao casal. De acordo com o catálogo de obras de Mignone elaborado por Josefina Mignone¹, a estréia da primeira sonata, em 8 de novembro de 1966, é posterior à composição e à estréia da segunda, respectivamente junho e setembro de 1966. A terceira sonata data de dezembro de 1966, sua estréia ocorreu em 31 de agosto de 1967. Essa última sonata é uma versão retrabalhada da *Sonata para Flauta e Piano* de 1962, dedicada a Alfredo Montanaro. Alterações rítmicas, adesão e supressão de compassos e desdobramentos de frases perfazem a maioria das pequenas, mas abundantes modificações. Obviamente Mignone tira proveito da capacidade do violino em produzir notas duplas, acordes, *pizzicato* e efeitos como *ponticello*.

1ª. Sonata

Em primeiro plano, identificam-se influências diretas das sonatas para piano do início dos anos 1960 sobre as sonatas para violino e piano, pelo menos no que diz respeito à parte do piano². A adição do violino muda alguns princípios de organização. Marion Verhaalen, em análise da 2ª *Sonata para Piano* (1962) (VERHAALLEN, 1970, p. 21), afirma que “longas linhas não mais controlam a obra”. A abertura da 1ª *Sonata para Violino e Piano* nega imediatamente esse princípio. Uma longa melodia movendo em tons vizinhos explora a capacidade melódica do instrumento (Ex. 1), ao mesmo tempo em que ajuda a organizar a seção inicial. Melodias longas como essa podem ser encontradas em todos os movimentos, algumas, porém, são de contornos mais angulares. Essas frases servem como depósito temático e como fonte de motivos mais curtos. Deve-se notar que Mignone reserva esses temas preferivelmente ao violino, restando ao piano um caráter não necessariamente acompanhador, mas que utiliza um vocabulário formado de fragmentos derivados de materiais dados ao violino, acordes e arpejos. Entenda-se, entretanto, que isso não pode ser tomado como uma regra invariável.

¹ Publicado em 1997 como parte do livro de Vasco Mariz. (MARIZ, 1997)

² A determinação exata das influências por detrás das sonatas para violino e piano, principalmente no tocante ao dodecafonismo, é um desafio. Ainda se faz necessário um estudo sobre as influências por detrás de toda a composição serial e dodecafônica do compositor, mais precisamente as influências de Stravinsky (citada por Bruno Kiefer) e possíveis materiais teóricos, na área de composição serial, utilizados por Mignone.



Ex. 1 - Melodia inicial no violino na 1ª Sonata (comp. 1– 4)

Predileção por freqüentes mudanças de tempo e métrica são comuns a todas as três sonatas. Das três, a primeira é a mais complexa. Seu segundo movimento se sobressai imediatamente por sua regularidade. Dentro da estrutura geral, minuciosamente planejada por Mignone, esse movimento acaba por servir de eixo para os de certa forma mais rapsódicos movimentos externos da sonata. Apesar dos três movimentos apresentarem elementos comuns, o primeiro e o terceiro revelam mais afinidade. A idéia de um ponto de articulação é particularmente importante, uma vez que o compositor explora retrogradação em diferentes níveis: motivos, frases e seções. O uso do termo “forma em arco” talvez seja um pouco forte em relação à estrutura geral da sonata. De qualquer modo, a recapitulação de algumas frases, tratamentos, elementos rítmicos e efeitos acabam por lhe conferir um caráter cíclico.

Séries de alturas são exploradas nessa sonata, mas não no senso estrito de uma série formando a base da composição toda. Além do mais, as séries de Mignone normalmente não utilizam todas as doze notas, antes funcionam como longos aglomerados de notas ou conjuntos, em que notas repetidas podem ser encontradas, apesar de uma certa preocupação em evitá-las. Em alguns casos, pequenos conjuntos são usados para unificar seções, porém, é mais comum encontrar-se conjuntos de comprimento variado. A sonata, na verdade, aparenta mais um caleidoscópio técnico. Uma demonstração da personalidade eclética e experimental do compositor é a rápida sucessão de diferentes materiais, como temas claramente tonais, movimento paralelo de acordes, sugestão de centros tonais, uso de séries de alturas em formas variadas, e procedimentos atonais livres.

O primeiro movimento caracteriza-se principalmente por constantes mudanças de tempo e compasso. As seções resultantes determinam em grande parte os pontos de articulação na forma. Cada uma destas seções tem a elas associadas um tema, ou ao menos um motivo, de maneira quase tradicional. A forma do movimento é ternária, não existindo, porém, uma repetição literal da seção A. A conexão entre a primeira e última seção é garantida pela presença significativa de elementos comuns. A noção de recapitulação, o uso de temas contrastantes, e uma seção central com caráter de desenvolvimento ainda não são suficientes para qualificar o movimento dentro da forma sonata. Quando muito, este poderia ser considerado uma forma sonata sutil, onde existe uma vaga sugestão do uso de procedimentos tonais tradicionais. Fique aqui claro que a palavra ‘tonal’ não deve ser entendida com o significado que lhe é normalmente atribuído, devido ao conteúdo não explicitamente tonal das sonatas. Mignone cria centros quase-tonais, estabelecidos por meios outros que implicações tonais regulares, muitas vezes através de meras insinuações.

Apesar da presença desses elementos tonais, o movimento, bem como toda a sonata, tem uma orientação atonal. Elementos atonais, tendendo ao serialismo, superam em grande número seus concorrentes tonais. Séries completas de 12 notas estão presentes na obra (Ex. 2), e uma em especial é valorizada por efeitos explorando timbre. Entretanto, nem esta série ou qualquer outra, servem de base para operações dodecafônicas clássicas.



Ex. 2 – série de 12 notas na 1ª Sonata (comp. 56-60)

Francisco Mignone não introduziu nada genuinamente novo ao seu estilo pessoal com a 1ª *Sonata para Violino e Piano*. A combinação de serialismo, atonalidade livre e tonalidade, o tratamento elaborado de ritmo e métrica, a exploração de artifícios como ostinato, a qualidade de fantasia de muitas seções dentro da obra – todas essas características de seu estilo já foram mencionadas por diferentes autores em referência a obras anteriores³. José Eduardo Martins, em sua discussão das sonatas para piano da década de 1960, aponta para um uso mais percussivo e timbrístico do piano, características que permanecem verdadeiras na 1ª *Sonata para Violino e Piano*. Ele também sugere que a natureza improvisadora de Mignone é limitada por rigor intelectual (MARTINS, 1990, p. 97), um fator que pode contribuir para a ausência de espontaneidade, como apontou Marion Verhaalen (VERHAALLEN, 1970, p. 27). De qualquer modo, há um elemento de novidade na obra, que reside na própria presença do violino, com sua capacidade natural de *cantabile*, inserido no contexto determinado pelo pianismo do compositor. Em relação ao vocabulário técnico do violino, nada é novo. Na verdade, a escrita é bem tradicional. Exceto pela exploração sucinta de alguns efeitos como *ponticello*, *glissando*, harmônicos, e o uso de *pizzicato* de mão esquerda, nada mais aponta na direção de um uso mais avançado do instrumento. *Gavota All'antica* de 1930, já utilizava todos esses efeitos com exagero. As dificuldades para o instrumento surgem da complexidade do idioma atonal do compositor, principalmente nas áreas de digitação e afinação.

2ª. Sonata

A experimentação em música realizada por Mignone na década de 1960 não foi um processo de evolução contínua. Ao contrário, permaneceu dentro de limites bem definidos, e por essa razão não se aventurou mais profundamente na música serial. A segunda e a terceira sonata são reafirmações da orientação estética atonal-serial de Mignone, onde a busca por uma linguagem completamente nova e a evolução técnica não são objetivos prioritários. Satisfeito com sua concepção, Mignone aprimora sua linguagem, liberando-a do compromisso com a tonalidade da primeira sonata. As técnicas utilizadas em suas primeiras obras seriais podem ser encontradas em obras mais avançadas. Segundo vários autores, evidência para isso pode ser encontrada em diversas obras do período. Apesar do hiato de dois anos entre a primeira e a segunda sonata, nada extraordinário acontece. Na verdade, a segunda sonata é uma expansão da primeira, na qual alguns elementos são explorados mais intensamente, enquanto outros são abandonados completamente.

A queda de Mignone pelo rapsódico e improvisado, determina muito do esquema formal da sonata. O número de movimentos sobe para cinco, dos quais três são conectados. O grande número de pequenas seções contrastantes, associado à ausência de temas como entidades organizadoras, servem para intensificar o caráter fragmentado da obra. Os temas não mais se baseiam em elementos tonais ou na capacidade melódica do violino. Uma modernidade mais descompromissada é alcançada. Fica evidente na sonata, que a tendência de Mignone de dar

³ Bruno Kiefer, José Eduardo Martins, Priscila Paes e Marion Verhaalen.

aos instrumentos papéis bem definidos dilui-se na direção de um equilíbrio maior. O violino aproxima-se mais do idioma do piano e, ao longo de toda a peça, materiais atonais e seriais são divididos igualmente pelos dois instrumentos. No entanto, individualidade e independência ainda são alcançadas. Se antes passagens solo eram praticamente inexistentes, nessa sonata passam a ser um importante elemento.

Como na primeira sonata, a textura constantemente se alterna entre linearidade e verticalidade. Os acordes utilizados vão de *clusters* a tríades, e quase sempre se movem em movimento paralelo. Aqui também, tonalidade, quando sugerida, normalmente aparece num contexto bitonal. A presença do elemento nacional é quase inexistente, com exceção do uso de *pizzicato*, nos compassos 143 e 146, à maneira do cavaquinho. Essa passagem traz a expressão *Marcial um pouco caricatural*, apontando para o uso do humor, que por sinal também aparece em outras ocasiões nas sonatas. O elemento vocal também se faz presente através de expressões como *declamato e cantando*.

Apesar de uma certa preocupação com timbre, Mignone uma vez mais deixa a audácia de lado ao explorar um vocabulário mais moderno para ambos os instrumentos. Na verdade, fica a impressão de que nunca foi sua intenção ir mais além nesse assunto, ao contrário, em comparação com obras anteriores, torna-se mais conservador na linguagem técnica dos instrumentos, concentrando seus esforços quase unicamente no universo harmônico. Apesar disso, a sonata é uma obra importante, por antecipar características de obras futuras⁴, ao mesmo tempo em que revela a maturidade da linguagem serial do compositor.

3ª. Sonata

Essa sonata apresenta um Francisco Mignone com os olhos no passado, não só pelo fato de ser essa uma versão da *Sonata para Flauta e Piano* de 1962, mas pela volta do elemento nacional. Torna-se necessário olhar mais de perto a relação entre a experimentação e o nacionalismo do compositor. As declarações de Mignone em 1983 são muito reveladoras:

...depois de várias experiências, verifiquei que estava andando por um caminho errado; tinha de voltar às origens: música folclórica e nacionalista... Algumas músicas, melhor que nem tivessem sido publicadas. Em geral condeno toda a minha música atonal. (PAES, 1989, p. 59)

Estou a par de tudo o que ocorre na vanguarda. Essas experiências são úteis mas não trazem uma mensagem de beleza, de personalidade (...) Fiz isso, mas é uma música transitória destinada a [ser] música de pessoas que sofrem de elitismo artístico. (COSTA, 1977, p. 104)

Afirmções fortes e perturbadoras para alguém que passou uma década explorando atonalidade em geral e serialismo em particular. Priscila Paes, ao discutir esse assunto, afirma que a adesão de Mignone ao nacionalismo nunca foi radical, e que depois da morte de Mário de Andrade, Mignone sentiu-se desobrigado a compor música nacionalista, abrindo a porta para novos horizontes (PAES, 1989, p. 56). Isso é verdade. Porém, as citações acima revelam um nível bem mais profundo do comprometimento do compositor para com os princípios de Andrade, que serviram como manancial de conflitos entre o nacional e o universal. Depois de tantos anos aventurando-se em territórios mais universais e experimentais, Mignone retorna ao nacionalismo. É sempre bom lembrar que, mesmo antes de Mário de Andrade, o envolvimento de Mignone com a música popular já era forte. Se com Andrade o envolvimento era intelectual, com suas primeiras experiências musicais era emocional. Fica evidente que um balanço tão

⁴ Veja em Verhaalen comentário sobre as 3ª e 4ª *Sonata para piano* (VERHAALLEN, 1970, p. 23-26).

negativo de seus anos de experimentação só se justifica pelo elemento psicológico e emocional, principalmente se for levada em conta a qualidade das obras produzidas naqueles anos.

Aparentemente, Mignone não desejou alcançar um equilíbrio entre serialismo e nacionalismo, pois não se nota esforços do compositor nessa direção. A meu ver, a presença do elemento nacional que encontramos na 3^a. *Sonata para Violino e Piano* não é consequência de um processo natural de evolução de linguagem, mas antes aparenta ser um sinal de enfraquecimento no processo experimental do compositor, que opta por reescrever a *Sonata para Flauta e Piano* de 1962. A escolha parece muito consciente, e deve ter sido motivada pelo caráter mais conservador (início da fase experimental de Mignone) da sonata para flauta e, também, ainda que inconscientemente, pela presença do elemento nacional. Talvez essa sonata se contextualize melhor no momento criativo do compositor em 1966, por expressar mais claramente seu conflito entre universalismo e nacionalismo, entre sua postura intelectual e outra pessoal e espontânea. Ao reescrever a sonata para flauta, Mignone antevê sua próxima jornada estética: o retorno ao nacionalismo na década seguinte.

De qualquer forma, o importante na sonata não é simplesmente a presença do elemento rítmico e melódico brasileiros, mas sim a maneira como estes são tratados. Da economia de linguagem resulta uma textura mais delicada, maior equilíbrio entre os instrumentos e maior clareza na forma. O caráter fragmentário das sonatas anteriores é reduzido drasticamente. O uso de temas como elementos reguladores incrementam a compreensão do material musical, ao mesmo tempo em que oferecem um meio perfeito para a veiculação do material nacional. Isso parece trazer a obra próxima ao nacionalismo de Villa-Lobos, no qual o elemento nacional é reduzido a sua forma mais essencial e apresentado em linguagem mais moderna. De certa forma, esse tratamento do material nacional está muito próximo do ideal andradiano, sendo o único elemento questionável a linguagem serial, que faz uma concessão muito generosa ao universalismo.

O segundo movimento relembra o segundo movimento da primeira sonata, a qualidade estática reinante é resultado do uso obsessivo de ostinato. Aqui, porém, o uso do ritmo declaradamente brasileiro, produz um efeito ainda não ouvido nas sonatas. A melodia dada ao violino traz em si o caráter improvisado dos anos de música popular de Mignone. O segundo movimento pode ser considerado uma exceção, dentro da terceira sonata e até entre as outras sonatas, graças à sua homogeneidade de tempo e caráter. Os outros movimentos mantêm a tendência de proliferação de pequenas seções. Entretanto, esse recurso não mais procura compensar a ausência de outros meios de organização, como foi o caso da segunda e, até certo ponto, da primeira sonata.

Conclusão

As sonatas para violino e piano da década de 1960 expõem claramente a fusão da inovação técnica com a mudança de orientação estética abraçada pelo compositor no período. Outras obras, como as sonatas para piano, também o fazem, porém, estas obras não trazem o diálogo íntimo procurado pelo compositor em suas obras de câmara. Os dois gêneros de sonatas demonstram uma evolução no refinamento técnico durante os anos de serialismo do compositor.

Uma possível “vantagem” das sonatas para violino sobre as sonatas para piano é o curto período de tempo em que aquelas foram escritas, tornando-as assim, como um grupo, mais reveladoras do intenso processo de experimentação a que se submeteu Mignone em sua busca por novos caminhos. Alguns autores objetam, como, por exemplo, José Maria Neves, que afirma:

...nas peças de câmara como nas grandes obras sinfônicas, Mignone mostra sempre seu perfeito domínio da matéria sonora e da técnica composicional, garantindo para si posição privilegiada entre os compositores brasileiros. Faltou-lhe maior audácia nos diferentes períodos de renovação de linguagem pelos quais passou, prendendo-se sempre a certas fórmulas, justificadas no período combativo do nacionalismo, mas logo ultrapassadas. Por isto mesmo, as obras mais recentes de Mignone (como as *Impressões Sinfônicas* e a *Sinfonia Transamazônica*) deixam sempre a impressão de algo gasto, ainda que estejam realizadas dentro da maior perfeição técnica e com notável pureza estilística. (NEVES, 1981, p. 66)

Numericamente, a produção de sonatas para violino de Mignone se equipara à de outros compositores brasileiros, como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Cláudio Santoro, no entanto, a obra desses compositores aparenta situação mais privilegiada junto à comunidade musical do país. Pode-se estender a compreensão das sonatas para violino de Mignone, bem como de seu período experimental, através de um estudo comparativo dessas com sua *Sonata para Violoncelo e Piano* (1967) e suas *Três valsas brasileiras para viola e piano* (1968).

A performance dessas sonatas impõe alguns desafios a executantes em potencial. Seu vocabulário complexo exige, tanto do pianista quanto do violinista, muita criatividade no tocante à digitação. A textura excessivamente densa em certas ocasiões exige cuidados especiais em termos de equilíbrio, e grande desenvoltura técnica é requerida dos instrumentistas. Além desses fatores de ordem técnica, as sonatas apresentam ainda um dilema que requer atenção especial por parte dos executantes. Em 1982, aos quase 85 anos de idade, declarou Mignone: "...eu quando estudei o dodecafonismo fiquei empolgado e comecei a escrever uma música que não tinha nada de africano e nem nacionalista, uma música puramente expressionista; era o som pelo som..." (PAES, 1989, p. 60).

Até agora, uma análise mais aprofundada das sonatas revela um compositor que começou, sim, escrevendo o "som pelo som", mas que gradualmente deixou essa música expressionista ser "contaminada" pelo elemento nacional. A aparente contradição do compositor e as declarações negativas feitas pelo mesmo a respeito de seus anos experimentais revelam uma dificuldade grande em lidar internamente com o assunto "nacionalismo versus universalismo". Como interpretar essas obras então? Com rigor intelectual, com o "molho brasileiro"? Deveria o intérprete considerar a dualidade do próprio compositor, que mesmo andando por território tão experimental, no seu íntimo talvez se traia, revelando que sua verdadeira essência no final ainda é o nacionalismo? Se o grande drama por trás disso tudo é exatamente o conflito do compositor, que a performance o revele então. Cabe aos intérpretes decidir que elementos e com que intensidade explorá-los. A muitos deve parecer forçado ir além do que a própria partitura traz, por outro lado, resta a pergunta com a que nos deparamos com certa frequência quando analisando uma obra para performance: a que ponto devem elementos extramusicais interferir na interpretação de uma peça? Conclusões definitivas, melhor que delas nos abstenhamos. Contudo, no caso específico das sonatas para violino de Mignone, mais acertada será nossa decisão quanto mais conhecermos as obras dos anos experimentais do compositor.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mario. "Francisco Mignone," in *A Parte do Anjo*. São Paulo: Mangione, 1947; p. 61-66.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. "Si Alza la Tela..." in *A Parte do Anjo*. São Paulo: Mangione, 1947; p. 03-37.
- CHIAFFARELLI, Liddy. "Biografia," in *A Parte do Anjo*. São Paulo: Mangione, 1947; p. 67-75.
- COSTA, Miriam Plagia. "De braço dado com Nazareth," *Visão* (20/Junho, 1977), p. 104-105.
- DUPRAT, Regis. *Francisco Mignone, 80 anos*. Rio de Janeiro: Art Editora Ltda / Departamento de Cultura – Secretaria Estadual de Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1977.
- GAVINA, Leonardo. *Francisco Mignone: Depoimento*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991.
- HAAG, Carlos. "Francisco Mignone era o discípulo mais fiel," *O Estado de São Paulo: NetEstado Notícias*, (Site na Internet de Música Clássica Brasileira – www.estado.com.br), informação de 13/09/97.
- KIEFER, Bruno. *Francisco Mignone - Vida e Obra*. Porto Alegre: Movimento, 1983.
- MARIZ, Vasco, org. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte – Ed. da UERJ, 1997.
- _____. *História da Música Brasileira*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MARTINS, José Eduardo. "A Pianística Multifacetada de Francisco Mignone," *Revista Música* 2 (Nov. 1990), p. 89 - 113.
- MIGNONE, Francisco. "A Parte do Anjo," in *A Parte do Anjo*. São Paulo: Mangione, 1947; p. 49-51.
- _____. "Prelúdio, Coral e Fuga," in *A Parte do Anjo*. São Paulo: Mangione, 1947; p. 39-43.
- _____. "O meu Contratador de Diamantes," in *A Parte do Anjo*. São Paulo: Mangione, 1947; p. 55-60.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- PAES, Priscila. *A Utilização do Elemento Afro-Brasileiro na Obra de Francisco Mignone*, Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de São Paulo, 1989.
- VERHAALLEN, Marion. "Francisco Mignone: his Music for Piano," *Inter-American Music Bulletin* 79 (Nov. 1970 – Feb. 1971), p. 1-36.

Catálogo

- MIGNONE, Maria Josefina. "Catálogo de Obras Francisco Mignone" – in *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Vasco Mariz, organizador. Rio de Janeiro: Funarte – Editora da UERJ, 1997.

Fontes musicais

- MIGNONE, Francisco. 1ª. *Sonata para Violino e Piano*, fotocópia da partitura e parte em manuscrito autografados pelo compositor (Dezembro, 1964), Biblioteca Nacional, R.J.
- _____. 2ª. *Sonata para Violino e Piano*, fotocópia da partitura e parte em manuscrito autografados pelo compositor (Janeiro, 1966), Biblioteca Nacional, R.J.
- _____. 3ª. *Sonata para Violino e Piano*, fotocópia da partitura e parte em manuscrito autografados pelo compositor (Dezembro, 1966), Biblioteca Nacional, R.J.

Esdras Rodrigues, doutor graduado pela Boston University, EUA, é professor de violino e música de câmara no departamento de música, Instituto de Artes da UNICAMP e Faculdade Santa Marcelina (São Paulo). Desenvolve trabalho de pesquisa em interpretação histórica, atuando com os grupos Armonico Tributo, *Harmonia Universales* e *Trio Camaleão*, e pesquisa as rabecas brasileiras, atuando com o grupo *Carcoarco*.