

## **Francisco Mignone, o intérprete: estudo de aspectos do seu estilo interpretativo por meio da análise de gravações**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

*Fernando Araújo*  
UFMG - fernandoaraujo@ufmg.br

**Resumo:** Este trabalho objetiva colher subsídios para a interpretação de obras nacionalistas de Francisco Mignone por meio da análise de gravações do próprio compositor. Partindo de estudos sobre as mudanças de estilos interpretativos ocorridas ao longo do século XX desenvolvidos por Robert Philip e Dorottya Fabian, classifico Mignone como representante do estilo predominante nas primeiras décadas do século, procedendo então, com auxílio do software *Sonic Visualiser*, à análise de aspectos das gravações do compositor em comparação com gravações recentes.

**Palavras-chave:** Francisco Mignone. Práticas interpretativas. Música brasileira. Análise de performance. Piano.

**Francisco Mignone, performer: a study of aspects of his interpretive style through the analysis of recordings**

**Abstract:** This paper aims at gathering subsidies for the interpretation of nationalist works of Francisco Mignone through the analysis of recordings by the composer himself. Based on studies by Robert Philip and Dorottya Fabian on the changes of interpretative styles that took place during the twentieth century, I classify Mignone as a representative of the style that was predominant in the first decades of the century. With the help of the software *Sonic Visualiser*, I then proceed to analyze aspects of the composer's performance in comparison to more recent recordings.

**Keywords:** Francisco Mignone. Performance practices. Brazilian music. Performance analysis. Piano.

### **1. Introdução**

Ao buscar subsídios para a interpretação de obras de estilo nacionalista de Francisco Mignone optei, inicialmente, pela aplicação da análise de aspectos formais, harmônicos e estilísticos à performance. No entanto, a audição das gravações do próprio compositor tocando ao piano algumas dessas obras causou-me profunda impressão e acabou por me apontar outra via. Encontrei nesses registros um estilo interpretativo fascinante, no qual a flexibilidade no tratamento dos elementos musicais — ritmos, andamento, dinâmica, etc. — gera, a meu ver, um resultado expressivo que realça de forma extraordinária o caráter das peças, conferindo-lhes uma vitalidade e uma riqueza de nuances dificilmente encontradas em gravações mais recentes.

Trata-se, por outro lado, de um estilo no qual certos pilares da performance moderna, como precisão técnica, clareza e respeito à partitura, para citar apenas alguns, não parecem receber a atenção atualmente esperada. Pareceu-me, assim, que seria mais proveitoso buscar compreender melhor esse estilo e em que ele difere do atual, assim como refletir sobre a pertinência de incorporar algumas de suas características em uma interpretação moderna.

A descrição e quantificação de elementos da interpretação, tarefa notoriamente difícil em música, foi facilitada pela utilização do software livre *Sonic Visualiser* para a coleta de dados. Desenvolvido por Chris Cannam, do Centre for Digital Music da Queen Mary University of London, o programa tornou-se a ferramenta de análise referencial do CHARM – Centre for the History and Analysis of Recorded Music, núcleo de pesquisa pioneiro na promoção da musicologia centrada na performance. Seu uso torna possível visualizar, quantificar e descrever elementos interpretativos de uma maneira muito mais clara e objetiva do que seria possível apenas com o uso da audição e de descrições verbais. O programa funciona, portanto, como um ampliador e facilitador — mas não substituto — da audição atenta. Neste trabalho o software será usado para comparar elementos de gravações feitas por Mignone com gravações mais modernas das mesmas obras.

## **2. Estilos interpretativos ao longo do século XX**

Tenho, até aqui, me referido à maneira de interpretar de Mignone em oposição a um hipotético “estilo moderno”, deixando implícito, assim, que o seu estilo seria distinto por pertencer a outra época. Em outras palavras, por ser “antigo”. Cabe, assim, investigar brevemente a pertinência dessa distinção e, ainda, o quanto as particularidades da interpretação do compositor refletem apenas um estilo pessoal.

Através da análise de centenas de gravações históricas de uma ampla gama de solistas e grupos instrumentais — pianistas, cantores, violinistas, quartetos de cordas, orquestras e outros — Robert Philip (1992, 2004) constatou uma série de características recorrentes, comuns a todos eles, que ajudam a descrever o estilo praticado nas primeiras décadas do século XX. Como veremos nas análises a seguir, são características também encontradas nas performances de Mignone: a riqueza de nuances rítmicas, que implica em um tratamento mais flexível das proporções entre as figuras rítmicas; as constantes mudanças de andamento em um mesmo movimento; a tendência a acelerar o andamento em passagens de maior atividade musical; grupos de semicolcheias executados de forma rápida e pouco articulada (*flurries*), ao contrário da precisão e clareza que se espera hoje em dia. Assim como acontece atualmente, ainda que houvesse diferenças significativas no estilo interpretativo de

músicos de diferentes escolas e nacionalidades, “todos compartilhavam de um entendimento comum do que poderia ser chamado de *ambiente rítmico de sua época*”.<sup>1</sup> (PHILIP, 2004, Cap. 4. Tradução e grifo meus). Outras características do estilo do início do século XX não se aplicam diretamente à performance solo, mas ajudam a compreender, tomando de empréstimo o termo usado por Philip, o *ambiente interpretativo* da época: não havia a exigência de absoluta sincronia e homogeneidade de interpretação entre integrantes de grupos de câmara, que tinham a liberdade de introduzir *rubati* e diferenças de articulação pessoais mesmo que isso causasse momentos de ligeiro desencontro e incerteza rítmica.<sup>2</sup>

Nas gravações do final da década de 1940 começa a ficar nítida uma tendência a uma maior clareza, controle e precisão na interpretação. Junto com a ascensão das edições *Urtext*, que supostamente representariam fielmente as intenções do compositor, surge uma mentalidade de respeito à letra, mais do que ao espírito, do texto, e um estilo que preconiza “uma interpretação mais objetiva e literal das notas, livre de ‘distorções’”. (PHILIP, *loc. cit.*).

Philip (*loc. cit.*) observa que essa tendência ao literalismo e objetividade parecem já ter passado do seu apogeu, com o que concorda a pesquisadora Dorottya Fabian (2006, p. 180), que também se dedica ao estudo das práticas de performance através de gravações. Ressaltando que tanto as interpretações mais literais quanto aquelas mais subjetivas existem em todas as épocas, a autora localiza a passagem para a predominância do estilo objetivo mais cedo do que Philip, já no começo dos anos 1930, e propõe a seguinte divisão em períodos dos estilos interpretativos registrados em gravações:

– *estilo antigo* (aprox. 1900 a 1930): gestos bastante fortes; flexibilidade de ritmo e andamento;

– *meados do século* (1930 a 1980): abordagem literalista; ritmo preciso e andamento estável; gama expressiva reduzida e gestos menos ousados; proficiência técnica;

– *estilo atual* (ca. 1985 ao presente):<sup>3</sup> permanece a proficiência técnica, mas retornam os gestos interpretativos fortes e a flexibilidade do estilo antigo.<sup>4</sup>

O *estilo atual* a que se refere Fabian tem relação direta com o fortalecimento do movimento de performance historicamente informada a partir dos anos 1980 e a subsequente disseminação e absorção de suas ideias pelos intérpretes da música erudita em geral. Temos, de fato, testemunhado performances e posturas mais livres e subjetivas por parte de alguns performers, mas minha observação — estritamente de um ponto de vista pessoal — é de que, embora essa corrente seja crescente, o estilo objetivo e literalista ainda tem forte presença no cenário da interpretação atual.

Em vista das características elencadas por Philip e Fabian, parece-nos correto situar Francisco Mignone, enquanto performer, como representante do *estilo antigo*. Ainda que um músico longevo como foi Mignone possa incorporar algumas das mudanças na forma de interpretar que, naturalmente, vão se sucedendo ao longo de sua carreira, em geral o estilo de um performer se molda e cristaliza nos seus anos de formação (as duas primeiras décadas do século XX, no caso de Mignone) e tende a permanecer estável ao longo de sua vida (cf. LEECH-WILKINSON, 2009, Cap. 7, §31).

Com certeza o trabalho de um intérprete não é condicionado apenas por um estilo geral de época, mas também por uma infinidade de outros fatores que se fundem e amalgamam em um estilo único e pessoal. No caso de Mignone, sua estreita relação com a música popular das primeiras décadas do século XX foi fator de grande influência no seu pensamento e fazer musical e, possivelmente, no seu estilo interpretativo, especialmente no repertório nacionalista baseado em gêneros populares.

## **2. Aspectos das interpretações de Mignone**

A força dos gestos e a flexibilidade de ritmo e andamento — citadas por Fabian como características do *estilo antigo* de interpretação — estão presentes de forma marcante nas gravações de Mignone. A seguir enfocarei alguns aspectos do tratamento que o compositor-intérprete paulistano dá à agógica, a meu ver um dos elementos que de forma mais evidente diferenciam o seu estilo interpretativo do estilo mais literalista e objetivo ainda hoje bastante em voga.

*Maroca* é a primeira das *Quatro Peças Brasileiras* (MIGNONE, 1930), suíte escrita originalmente para piano durante o período em que o compositor residiu na Europa, entre 1920 e 1929, e publicada em 1930. A suíte é uma das obras presentes no LP *Mignone interpretando Mignone* (MIGNONE, 1978), gravado em 1978 e lançado no mesmo ano pela gravadora Philips em comemoração aos oitenta anos do compositor, que, no disco, interpreta uma seleção de suas obras ao piano.

A *Seção B* da peça apresenta uma melodia construída sobre alguns dos elementos dominantes da primeira seção, notadamente síncofes e repetições e alternâncias de notas. A análise do Gráfico 1 demonstra como Mignone manipula o andamento para moldar e dar direção às frases. A comparação com a gravação da pianista Marcia Dipold (2008) nos auxiliará a colocar em relevo algumas características da abordagem interpretativa do compositor.

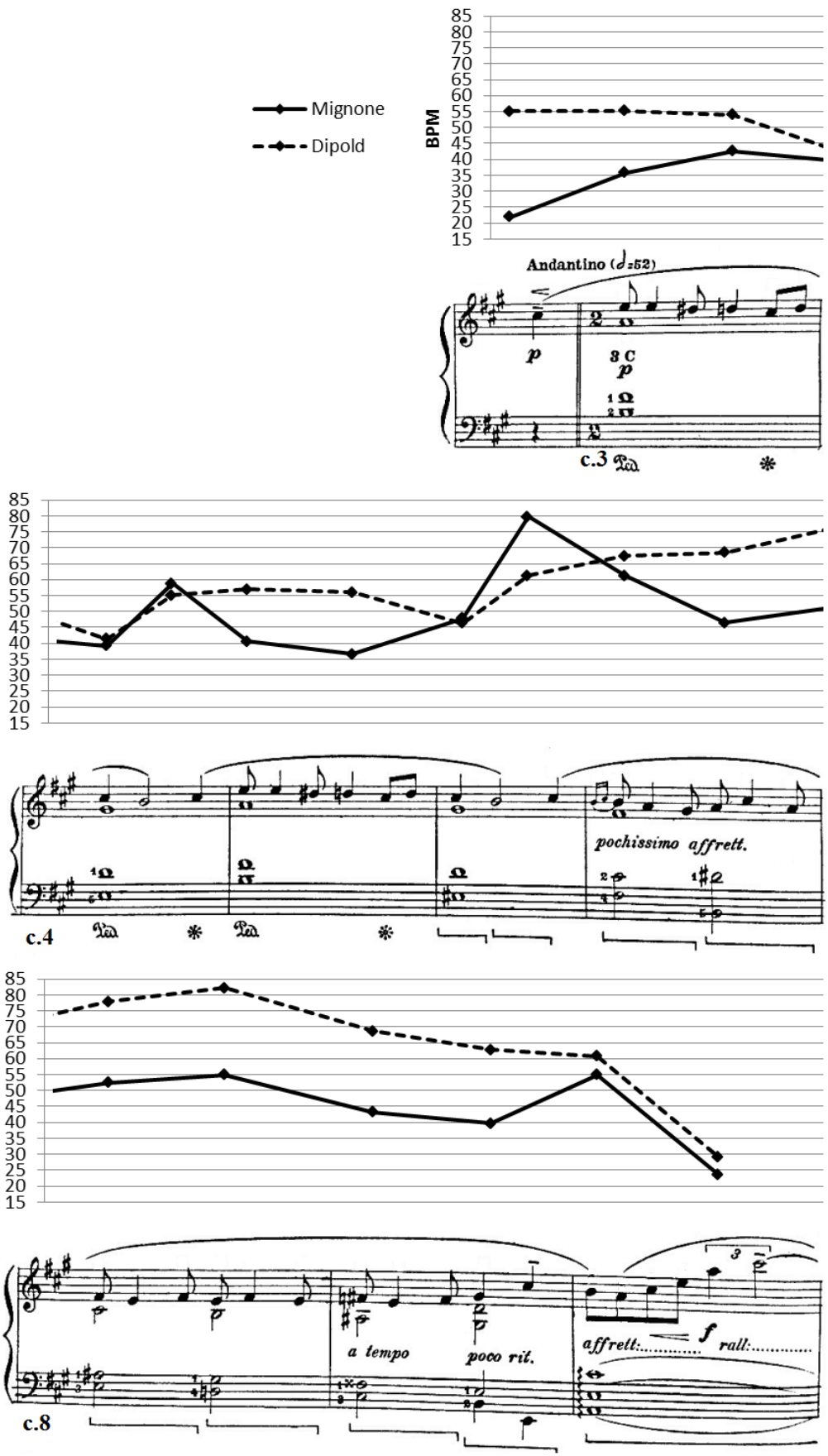


Gráfico 1: *Maroca*, c. 3–10 com gráficos de andamento das gravações de Mignone e Dipold.

Mignone prolonga a nota inicial da melodia — Dó, anacruse do c. 3 —, tocando-a em um andamento muito próximo daquele em que havia terminado o *rallentando* final da seção anterior. Cria-se, assim, uma transição suave entre as seções, funcionando o Dó como uma nota pivô entre elas, o que gera um sentido de continuidade e unidade. Dipold, ao contrário, opta por uma clara ruptura, atacando a anacruse absolutamente *a tempo*, sem qualquer inflexão agógica. Mignone prossegue a frase em um arco agógico ascendente que culmina no Ré♯ do c. 3. A segunda frase (c. 5 e 6) é uma repetição quase literal da primeira, diferenciando-se dela apenas pela elevação do Mi, baixo do último acorde (c. 6), o que o transforma na dominante de Fá♯. O compositor cria variedade em sua gravação através do tratamento distinto da agógica. A anacruse, agora, é encurtada, e também inicia um arco agógico, desta vez descendente, cujo vértice também é o Ré♯ (c. 5). Essa nota soa como uma hesitação, a partir da qual Mignone precipita o final da frase em direção ao acorde de Fá♯ menor, resolvendo a tensão que havia sido criada pela elevação do Mi no acorde anterior. Este é o ponto para o qual se direciona a linha agógica global ascendente iniciada no c. 3 e o ponto de andamento mais rápido de toda a seção, se descontarmos os picos criados por encurtamentos de notas nos compassos 4 e 6, causados pelo encurtamento das mínimas. Temos, assim, mais um exemplo de como Mignone molda e dá direção à linha musical com o auxílio da agógica. Na gravação de Dipold, por outro lado, a frase inicial da *Seção B* é executada com um pulso regular e repetida sem qualquer variação agógica, exceto por uma diminuição na intensidade do *ritenuto* no último Si. A partir daí há, assim como na gravação de Mignone, uma aceleração em direção ao acorde de Fá♯ menor, com a qual Dipold efetivamente inicia o *pochissimo affrettando* indicado no compasso seguinte.

As gravações da 2ª e 5ª *Valsas de Esquina* realizadas por Mignone (195-?) permitem examinar seu tratamento da agógica em frases e estruturas musicais um pouco mais longas do que as que encontramos em *Maroca*. Assim como na peça anteriormente examinada, utilizarei a comparação com uma gravação moderna, realizada pela pianista Olinda Alessandrini (2012), para melhor evidenciar algumas características do estilo interpretativo do compositor.

O Gráfico 2 mostra linhas de andamento — representando a duração de cada compasso em segundos<sup>5</sup> — nas gravações desses dois intérpretes da *Seção A* da 5ª *Valsa de Esquina* (MIGNONE, 1938b). A partitura não traz uma indicação inicial de andamento, mas de caráter: “*Cantando, e com naturalidade*”. A única indicação de agógica na *Seção A* é de “*poco ritard.*” no segundo tempo do penúltimo compasso.

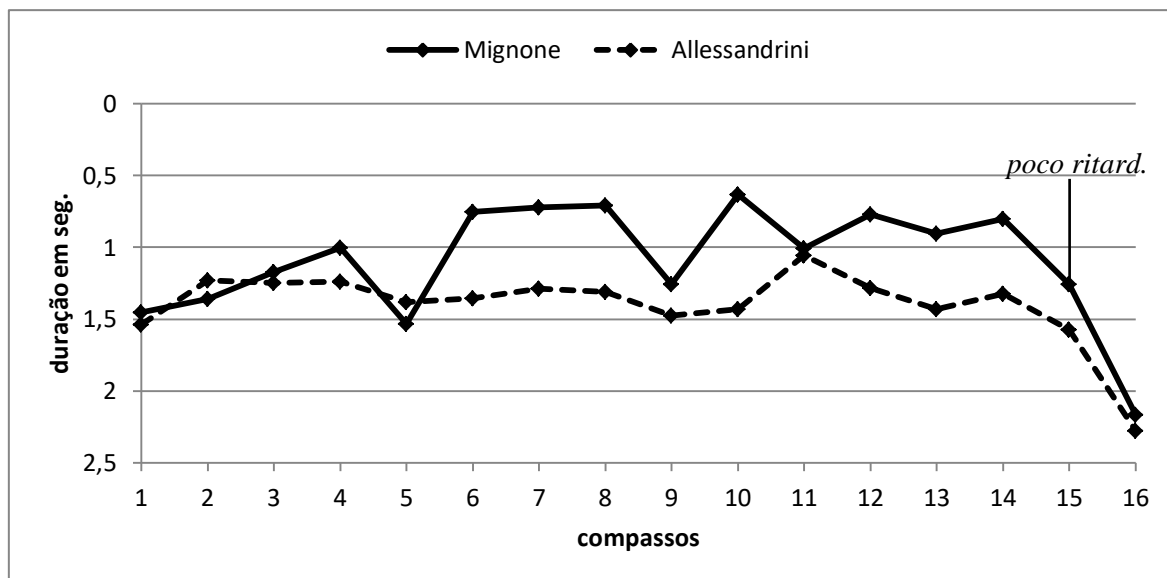


Gráfico 2: Andamento na Seção A da 5ª Valsa de Esquina nas gravações de Mignone e Alessandrini.

Vemos aqui o papel preponderante desempenhado pela agógica na interpretação de Mignone — variações de andamento são usadas de maneira constante para moldar e direcionar a linha melódica. Note-se também a grande amplitude dessas variações. Desconsiderando-se o compasso final, bem mais longo em ambas as gravações devido à indicação de *poco ritardando*, as durações dos compassos na gravação do compositor flutuam entre 0,6 e 1,5 segundos, uma variação de 150%. A gravação de Alessandrini, por sua vez, apresenta uma linha de andamento consideravelmente mais estável e de menor amplitude (variação de 44%), sendo que as alterações representam muito mais *rubati* localizados do que propriamente variações significativas no andamento.

A indicação inicial “*Lento e mavioso*”, presente na partitura da 2ª Valsa de Esquina (MIGNONE, 1938a), refere-se tanto ao andamento quanto ao caráter da peça. As indicações de agógica são mais numerosas do que na 5ª Valsa e encontram-se reproduzidas, alinhadas ao ponto em que aparecem na partitura, no Gráfico 3, que representa as linhas de andamento (duração dos compassos em segundos) na Seção A da obra nas gravações de Mignone e Alessandrini. Essa seção é dividida em duas partes, **a** e **a'**, de 16 compassos cada (também indicadas no gráfico), que se diferenciam apenas pelos seus seis últimos compassos.

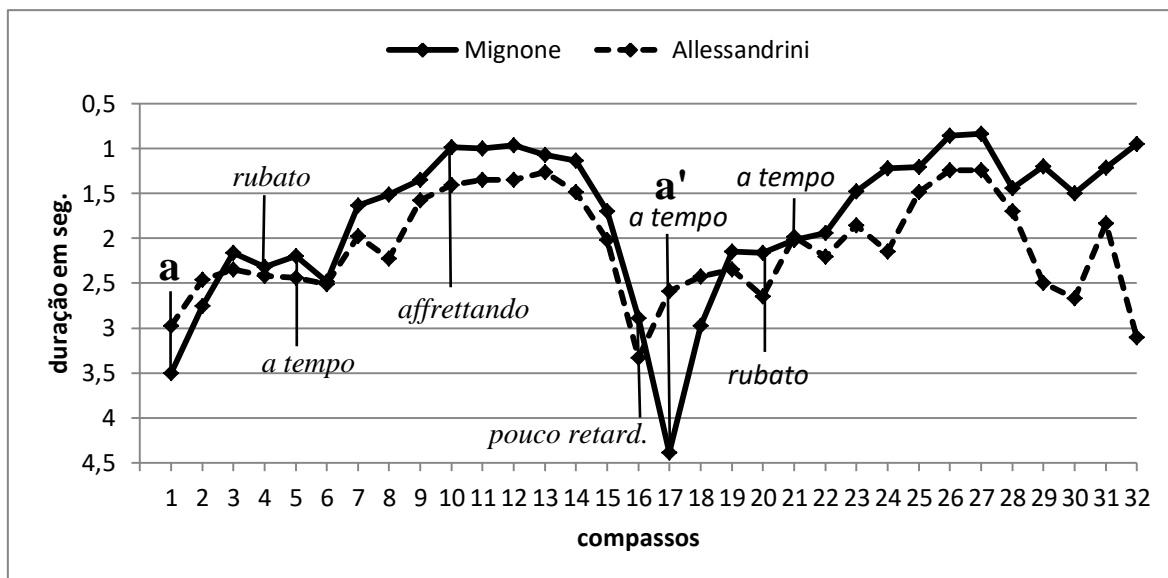


Gráfico 3: Andamento na Seção A da 2ª Valsa Brasileira nas gravações de Mignone e Alessandrini.

O gráfico apresenta mais paralelismos entre as duas linhas, mas as mesmas diferenças de abordagem agógica entre os dois intérpretes continuam presentes e, pode-se dizer, de forma até mais exacerbada do que nas gravações da 5ª Valsa, talvez devido ao caráter mais arrebatado da 2ª Valsa. Após um primeiro compasso alongado, Alessandrini toca os cinco compassos seguintes em andamento constante, sem mudanças significativas inclusive nos pontos marcados *rubato* e *a tempo*. Já Mignone imprime um claro direcionamento às repetições da nota Sib que iniciam a primeira frase através de uma forte aceleração nos três primeiros compassos. Na gravação do compositor as mudanças de andamento são intensas e constantes, sendo raros os pontos em que compassos consecutivos têm andamentos semelhantes. A amplitude de andamentos é ainda maior do que na gravação da 5ª Valsa, anteriormente examinada, havendo uma variação de 428% nas durações dos compassos, enquanto na gravação de Alessandrini, em comparação, a variação é de 164%.

Se desconsiderarmos os dois últimos compassos da peça, onde ocorre um acentuado *retardando* final, o compasso mais longo de toda a 2ª Valsa na gravação de Mignone é, surpreendentemente, o compasso inicial da parte **a'** (c. 17) da Seção A, o qual traz, na partitura, a indicação *a tempo*. Este é um exemplo de um dos gestos mais interessantes que encontramos no estilo interpretativo de Mignone: um deslocamento da articulação agógica tradicional (*rallentando* seguido de *a tempo*) em relação à articulação estrutural, acarretando um “turvamento” das separações entre seções que contraria a clareza formal esperada nas interpretações modernas.



### 3. Conclusão

Vimos, assim, dois exemplos de como Mignone explora a agógica como ferramenta interpretativa: na moldagem e direcionamento das frases e como uma maneira de suavizar ou mascarar algumas articulações formais. São formas de manipulação do andamento que, se por um lado conferem às interpretações de Mignone grande interesse e expressividade, por outro podem causar certo estranhamento a ouvintes pouco familiarizados com o *estilo antigo* de interpretação. Acredito que o conhecimento de práticas interpretativas que, como essas, já não podem ser consideradas o padrão atual, pode contribuir para a ampliação do universo de referências do intérprete e, por conseguinte, para o enriquecimento do potencial expressivo da performance.

Este estudo teve o propósito de recuperar e tornar disponível parte do conhecimento preservado, ainda que de forma limitada, nas gravações analisadas. Seu intuito não foi o de fornecer prescrições para uma interpretação “autêntica” ou uma reprodução de um estilo passado — algo que considero estéril do ponto de vista artístico —, mas como forma de oferecer subsídios para uma performance que se inspire nas qualidades de personalidade e liberdade que distinguem as gravações de Francisco Mignone.

### Referências

- ALLESSANDRINI, Olinda (piano). *Um Piano na Esquina*. Brasil: independente, 2012. 1 CD. (Arquivo digital disponível na iTunes store).
- DIPOLD, Márcia. *Musique Classique Brésilienne*. Márcia Dipold (piano). Lausanne, Suíça: VDE-Gallo, 2008. 1 CD. (Arquivo digital disponível na iTunes store).
- FABIAN, Dorottya. Is Diversity in Musical Performance Truly in Decline?: The Evidence of Sound Recordings. In: *Context: A Journal of Music Research*, v. 31, p. 165–180. Melbourne: The University of Melbourne, 2006.
- LEECH-WILKINSON, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. Londres: CHARM, 2009. Ver. 1.1, 2010. Disponível em: <<http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>>. Acesso em: 18/06/2016.
- MIGNONE, Francisco. *Mignone interpretando Mignone*. Francisco Mignone (piano). Rio de Janeiro: Philips, 1978. 1 disco de vinil, 33 rpm. (6598 311).
- \_\_\_\_\_. *Valsas de Esquina*. Rio de Janeiro: Festa Discos, [195-?]. 1 disco de vinil, 33 rpm. (LDR 5001).
- \_\_\_\_\_. *4 Peças Brasileiras*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1930. 12 p. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. *2ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: E.S. Mangione, 1938a. 5 p. 1 partitura. Piano.
- \_\_\_\_\_. *5ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: E.S. Mangione, 1938b. 4 p. 1 partitura. Piano.
- PHILIP, Robert. *Early recordings and musical style: Changing tastes in instrumental performance, 1900–1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2004. Edição Kindle (livro digital).

## Notas

---

<sup>1</sup> “[...] they shared a common understanding of what might be called the rhythmic environment of their time.”

<sup>2</sup> Philip cita tanto grupos formados por solistas famosos, como o Trio Cortot, Thibaud e Casals, como grupos estáveis, como os Quartetos de Cordas Budapeste, Flonzaley e Busch, entre vários outros.

<sup>3</sup> Os termos originais são *early style*, *middle of the century* e *current style*.

<sup>4</sup> Listo apenas as características mais relevantes para a presente discussão, omitindo aquelas que são específicas de outros instrumentos, canto, grupos instrumentais, etc.

<sup>5</sup> O eixo de durações tem os valores invertidos para permitir uma visualização mais intuitiva — à medida que a linha sobe, as durações dos compassos tornam-se menores e o andamento, portanto, mais rápido.