

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

A SONATA PARA VIOLONCELO E PIANO DE FRANCISCO MIGNONE
E SEU PRINCIPAL INTÉRPRETE, PETER DAUELSBERG

PAULO ROSSI SANTORO

RIO DE JANEIRO, 2011

A SONATA PARA VIOLONCELO E PIANO DE FRANCISCO MIGNONE
E SEU PRINCIPAL INTÉRPRETE, PETER DAUELSBERG

por

PAULO ROSSI SANTORO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Sérgio Barrenechea.

Rio de Janeiro, 2011

S237 Santoro, Paulo Rossi.
A sonata para violoncelo e piano de Francisco Mignone e seu principal intérprete, Peter Dauelsberg / Paulo Rossi Santoro, 2011.
xi, 291f . + CD-ROM

Orientador: Sérgio Barrenechea.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

1. Mignone, Francisco, 1897-1986. Sonata para violoncelo. 2. Dauelsberg, Peter. I. Barrenechea, Sérgio. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 784.183



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

**“A SONATA PARA VIOLONCELO E PIANO DE FRANCISCO MIGNONE E SEU
PRINCIPAL INTÉRPRETE, PETER DAUELSBERG”**

por

Paulo Rossi Santoro

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora

Prof. Dr. Sérgio Azra Barrenechea (orientador)

Prof. Dr. Nailson de Almeida Simões

Prof. Dr. Luciano Carneiro de Lima e Silva (UFPB)

Conceito: APROVADO

MARÇO DE 2011

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240

Tel.: (0xx21) 2542-2554

<http://www.unirio.br/ppgm> cla-ppgm@unirio.br

A Deus, criador da vida.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai e mestre, o contrabaixista Sandrino Santoro, responsável por toda a minha vida musical. A ele minha estima, admiração e eternos agradecimentos. À minha mãe, Maria José, que me apoiou em todos os momentos da minha vida. Ao meu grande professor e amigo, Peter Dauelsberg, por minha formação como violoncelista. À minha amada esposa, Ana Letícia, pela paciência e incentivo dedicados a mim, sem os quais este trabalho não teria chegado ao fim. E, por fim, ao meu orientador, Professor Dr. Sérgio Barrenechea, pelo apoio, confiança e auxílio nesta grande empreitada.

*O que importa é o sentimento,
e não o que está escrito.*

Francisco Mignone

SANTORO, Paulo R. *A Sonata para Violoncelo e Piano de Francisco Mignone e seu Principal Intérprete, Peter Dauelsberg*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo resgatar a *Sonata para Violoncelo e Piano* de Francisco Mignone, e destacar seu principal intérprete, Peter Dauelsberg, ao qual a obra foi dedicada. Para isso, foi realizada a análise formal da obra, entremeada com sugestões técnico-interpretativas, baseadas nas entrevistas com Dauelsberg e nas duas gravações existentes: a estreia mundial da obra realizada ao vivo na Sala Cecília Meireles durante a *I Bienal de Música Contemporânea Brasileira* (1975), no Rio de Janeiro; e uma gravação realizada em estúdio nos Estados Unidos (1981) pela *Inter-American Musical Editions*, ambas interpretadas pelo Duo Dauelsberg. Além disso, houve o cotejamento das versões disponíveis da obra para elucidação de possíveis incoerências editoriais, sendo utilizados a edição realizada pela *Funarte*, em 1986, e os dois manuscritos autógrafos.

Palavras-chave: Francisco Mignone – Sonata para Violoncelo – Peter Dauelsberg

SANTORO, Paulo R. *The Sonata for Cello and Piano by Francisco Mignone and its main performer, Peter Dauelsberg*. 2011. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This research aims to rescue the *Sonata for Cello and Piano*, by Francisco Mignone, and highlights its main performer, Peter Dauelsberg, to whom the work was dedicated to. For this, a formal analysis of the work was performed and interspersed with technical and interpretative suggestions based on interviews with Dauelsberg and the two existing recordings: the world premiere of the *Sonata* performed live at the Sala Cecília Meireles during the *I Biennial of Brazilian Contemporary Music* (1975), in Rio de Janeiro; and a recording made in studio in the United States (1981) by the *Inter-American Musical Editions*, both performed by the Dauelsberg Duo. Furthermore, there was the comparison of the available versions of the work to clarify possible editorial inconsistencies, using *Funarte*'s 1986 edition and two autograph manuscripts.

Keywords: Francisco Mignone – Sonata for cello – Peter Dauelsberg

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – O COMPOSITOR	6
I.1 – O Início de Sua Trajetória Estilística	
I.2 – O Modernismo na Obra de Francisco Mignone	
I.3 – O Retorno ao Nacionalismo	
CAPÍTULO II – O INTÉRPRETE	17
II.1 – A Infância e a Guerra	
II.2 – O Violoncelo	
II.3 – A Chegada ao Brasil	
II.4 – O Professor	
II.5 – A Música de Câmara	
II.6 – “Missão Cumprida” por Peter Dauelsberg	
CAPÍTULO III – A SONATA PARA VIOLONCELO E PIANO	36
III.1 – A Sonata para Violoncelo e Piano segundo Peter Dauelsberg e Maria Josephina Mignone	
III.2 – A Universalidade do Estilo de Mignone na Sonata para Violoncelo e Piano	
III.3 – Primeiro Movimento: <i>Moderato</i>	
III.4 – Segundo Movimento: <i>Scherzo (Alguém Deixou a Torneira Pingando a Noite Inteira)</i>	
III.5 – Terceiro Movimento: <i>Andante (Arioso e Responsório Profano)</i>	
III.6 – Quarto Movimento: <i>Giga e Saltarello</i>	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
REFERÊNCIAS	144
ANEXO I	148
ANEXO II	209
ANEXO III	246
ANEXO IV	286
ANEXO V	291

LISTA DE FIGURAS

	Página
Figura 1: Adendo escrito por Mignone para os dois Trios para flauta, violoncelo e piano	15
Figura 2: Compassos 21 e 22, I Mov.	43
Figura 3: Compassos 1 e 2, I Mov.	46
Figura 4: Compassos 3 a 10, I Mov.	47
Figura 5: Compasso 11, I Mov.	48
Figura 6: Compasso 13, I Mov.	50
Figura 7: Compasso 13 modificado, I Mov.	51
Figura 8: Compassos 11 a 16, I Mov.	52
Figura 9: Compassos 17 a 20, I Mov.	54
Figura 10: Compasso 20, I Mov.	55
Figura 11: Compasso 20, I Mov. Manuscrito Francisco Mignone	56
Figura 12: Compassos 21 a 24, I Mov.	57
Figura 13: Compassos 11, I Mov.	58
Figura 14: Compasso 22, I Mov.	58
Figura 15: Compassos 25 e 26, I Mov.	59
Figura 16: Compasso 27, I Mov.	59
Figura 17: Compassos 29 a 32, I Mov.	61
Figura 18: Compasso 33, I Mov.	62
Figura 19: Compasso 34, I Mov.	63
Figura 20: Compassos 35 a 39, I Mov.	64
Figura 21: Compasso 40, I Mov.	65
Figura 22: Compassos 41 e 42, I Mov.	65
Figura 23: Compassos 51 e 52, I Mov.	67
Figura 24: Compassos 53 e 54, I Mov.	68
Figura 25: Compassos 56 a 58, I Mov.	69
Figura 26: Compassos 59 e 60, I Mov.	69
Figura 27: Compasso 61, I Mov.	70
Figura 28: Compassos 62 a 66, I Mov.	71
Figura 29: Compassos 67 a 69, I Mov.	72
Figura 30: Compasso 70, I Mov.	73
Figura 31: Manuscrito de violoncelo entregue a Peter Dauelsberg	74
Figura 32: Compassos 16 a 21, II Mov.	76
Figura 33: Compassos 1 ao 3, II Mov.	77
Figura 34: Compassos 13 ao 18, II Mov.	78
Figura 35: Compasso 20, II Mov.	81
Figura 36: Compassos 25 a 33, II Mov.	82
Figura 37: Compassos 34 e 35, II Mov.	83
Figura 38: Compassos 41 a 43, II Mov.	84
Figura 39: Compassos 44 a 46, II Mov.	85
Figura 40: Compassos 47 a 49, II Mov.	86
Figura 41: Compassos 51 e 52, II Mov.	87
Figura 42: Compassos 47 a 62, II Mov.	88
Figura 43: Compassos 63 a 74, II Mov.	89
Figura 44: Compassos 75 a 78, II Mov.	90

LISTA DE FIGURAS

	Página
Figura 45: Compassos 1 a 3, II Mov.	91
Figura 46: Compasso 80, II Mov.	92
Figura 47: Ossia do compasso 80, II Mov.	92
Figura 48: Compassos 81 a 84, II Mov.	93
Figura 49: Compasso 27, II Mov.	93
Figura 50: Compassos 85 e 86, II Mov.	94
Figura 51: Compasso 89 e 90, II Mov.	94
Figura 52: Compasso 91, II Mov.	95
Figura 53: Compasso 93, II Mov.	95
Figura 54: Compassos 94 e 95, II Mov.	96
Figura 55: Compasso Final, II Mov.	97
Figura 56: Compassos 1 e 2, III Mov.	101
Figura 57: Compassos 3 e 4, III Mov.	103
Figura 58: Compassos 5 e 6, III Mov.	105
Figura 59: Compassos 10 ao 12, III Mov.	107
Figura 60: Compassos 14 ao 16, III Mov.	109
Figura 61: Compasso 19, III Mov.	110
Figura 62: Compasso 26, III Mov.	111
Figura 63: Compasso 20, III Mov.	111
Figura 64: Compasso 22, III Mov.	113
Figura 65: Compasso 29, III Mov.	113
Figura 66: Compasso 33, III Mov.	114
Figura 67: Compasso 34, III Mov.	115
Figura 68: Compassos 37 a 39, III Mov.	116
Figura 69: Compasso 43, III Mov.	117
Figura 70: Compasso 43, III Mov. Manuscritos	117
Figura 71: Compassos 49 ao 51, III Mov.	118
Figura 72: Compasso 52 e 53, III Mov.	119
Figura 73: Compasso 54, III Mov.	120
Figura 74: Compassos 58 e 59, III Mov.	121
Figura 75: Compasso 1 com anacruse, IV Mov.	125
Figura 76: Compassos 2 e 3, IV Mov.	126
Figura 77: Compassos 4 ao 6, IV Mov.	127
Figura 78: Compassos 9 ao 11, IV Mov.	129
Figura 79: Compassos 13 ao 15, IV Mov.	130
Figura 80: Compassos 17 e 18, IV Mov.	131
Figura 81: Compasso 20, IV Mov.	132
Figura 82: Compasso 22, IV Mov.	133
Figura 83: Compassos 24 a 28, IV Mov.	134
Figura 84: Compassos 31 e 32, IV Mov.	135
Figura 85: Compassos 33 a 35, IV Mov.	136
Figura 86: Compasso 38, IV Mov.	137
Figura 87: Compassos 42 a 45, IV Mov.	139
Figura 88: Compassos 49 a 51, IV Mov.	140

LISTA DE QUADROS

	Página
Quadro 1: Estrutura formal do I Movimento	44
Quadro 2: Estrutura formal da seção B	53
Quadro 3: Elementos retrogradados do compasso 34	63
Quadro 4: Estrutura formal da seção C	66
Quadro 5: Estrutura formal do II Movimento	75
Quadro 6: Estrutura formal da subseção a1	79
Quadro 7: Estrutura formal da subseção a2	80
Quadro 8: Estrutura formal da subseção a3	82
Quadro 9: Estrutura formal da seção B	85
Quadro 10: Estrutura formal do III Movimento	100
Quadro 11: Série de onze sons apresentada pelo piano	101
Quadro 12: Série de notas do tema principal do violoncelo	102
Quadro 13: Subseção a1, série original, compasso 1	105
Quadro 14: Subseção a2, série invertida em duplas, compasso 10	105
Quadro 15: Estrutura formal do IV Movimento	124
Quadro 16: Estrutura formal da subseção b1	132
Quadro 17: Estrutura formal da subseção b2	135

INTRODUÇÃO

Em junho de 2002, tive o privilégio de conhecer a *Sonata para Violoncelo e Piano* (1967) de Francisco Mignone (1907-1986), apresentada a mim por Peter Dauelsberg¹ (n.1933), grande violoncelista e amigo. Neste período, eu realizava um levantamento de obras brasileiras para violoncelo pouco executadas no Brasil, objetivando a realização de recitais de câmara e concertos solo com orquestra.

Dauelsberg apresentou-me a *Sonata para Violoncelo e Piano* de Francisco Mignone com um sorriso no rosto e as seguintes palavras: “Essa eu nunca vi ninguém tocar! Pode ter certeza, eu fui o único corajoso!” Suas palavras ressoaram fortes aos meus ouvidos e a expressão “nunca vi ninguém tocar” não só aguçou a minha curiosidade como despertou em mim um interesse especial por esta obra. Como nenhum outro violoncelista teria interesse em tocar uma obra de Francisco Mignone? Afinal, são dele algumas das principais obras do repertório violoncelístico brasileiro, tais como a *Seresta*² (1935) e a *Modinha*³ (1939).

A obra possui uma característica muito peculiar: é praticamente atonal. Este fato tornou meu interesse ainda mais profundo. Foi a partir deste encontro com Peter Dauelsberg que descobri um período da vida de Francisco Mignone totalmente desconhecido por mim até aquele momento. A imagem de um compositor centrado apenas no nacionalismo desfez-se em minha mente e, pouco a pouco, foi substituída pela figura de um mestre versátil, cujo domínio musical seria capaz de encantar qualquer pesquisador atento.

A presente pesquisa surgiu do profundo interesse por esta faceta encoberta de um compositor brasileiro tão conhecido. No Brasil, Francisco Mignone foi um dos grandes exemplos de transformação da linguagem composicional. Embora tardiamente, entre 1960 e

¹ Peter Dauelsberg – Violoncelista alemão radicado no Brasil desde 1962. Biografia disponível no segundo capítulo desta pesquisa.

² Original para violoncelo e orquestra com redução para violoncelo e piano do autor também de 1935.

³ Original para violoncelo e orquestra com redução para violoncelo e piano do autor também de 1939.

1970, submeteu sua obra a uma radical transformação, abandonando suas características eminentemente nacionalistas para adotar um estilo atonal, numa demonstração de sua versatilidade e maestria no domínio da linguagem musical. No entanto, o fim de sua carreira foi marcado pelo estilo vívido e nacionalista de sua juventude.

A *Sonata para Violoncelo e Piano* pertence a um período de renovação da obra de Francisco Mignone iniciado no limiar dos seus setenta anos. Apresenta elementos característicos de vários estilos e períodos, tais como: a utilização de terminologias barrocas (*Arioso, Giga, Saltarello*); o emprego da forma sonata clássica – embora adaptada às circunstâncias pessoais do compositor –; a dramaticidade implícita no primeiro movimento, o que torna possível relacioná-la ao período romântico; a religiosidade marcada pelo título do terceiro movimento (*Responsório Profano*); e, finalmente, uma linguagem atonal e polirrítmica ligada ao estilo europeu contemporâneo de sua época. Seus quatro movimentos são bastante diversificados entre si, mas interligados por uma unidade resultante da associação de vários elementos estilísticos, o que confere à *Sonata* uma coerência formal que deve ser explorada pelo intérprete.

Para a realização da análise formal da obra, foi utilizado como referencial teórico principal a obra de Arnold Schoenberg, mais precisamente o livro *Fundamentos da Composição Musical* (1991). Outros autores como Leon Dallin, Vincent Persichetti, Stephan Kostka e Zamacois também foram consultados.

A complexidade técnica da execução da *Sonata* foi, então, fator decisivo para a escolha da presente obra como objeto desta pesquisa. A utilização de diversos recursos técnicos exclusivos dos instrumentos de cordas chamou minha atenção para a forma como Mignone se relacionava com o instrumento e sua ousadia no uso do idiomatismo do violoncelo.

Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna. Neste sentido, se comparado à aplicação linguística do conceito, o idioma de um instrumento musical seria o equivalente a um fonema específico de uma língua falada (Tullio, 2005, p.19).

Além disso, a obra apresenta dificuldades técnicas consideráveis, representadas pela exigência de recursos que demandam um grande domínio técnico pelo violoncelista. Acordes de quatro sons em posições que contrariam, de certa forma, a técnica tradicional do violoncelo; alternância no emprego de arco e *pizzicato* em trechos rápidos; e a utilização de golpes de arco considerados virtuosísticos tais como: *recouchées*⁴, *spiccato volante*⁵, são alguns dos aspectos que necessitam importantes tomadas de decisão pelo intérprete. Também merece destaque a parte referente à interpretação, que exige um estudo fraseológico aprofundado e o emprego de recursos expressivos adequados a cada momento da peça.

A presença de todas essas questões, por si só, não bastaria para justificar o enfoque aqui pretendido, não fosse a obra possuidora de elementos musicais altamente convincentes ao se utilizar plenamente do instrumento, atribuindo a ele um papel coerente às suas características expressivas. As exigências técnico-interpretativas presentes na *Sonata* a colocam num plano diverso e, portanto, a destacam no contexto do repertório de sonatas brasileiras para o violoncelo.

Além disso, é importante destacar o intérprete ao qual a obra foi dedicada, Peter Dauelsberg, como fonte de informação histórica e colaborador essencial na realização desta pesquisa. Figura de destaque no meio musical brasileiro e internacional, Peter Dauelsberg é considerado um dos maiores violoncelistas que o Brasil possui. Além disso, exerceu grande influência como professor e educador, sendo responsável pela formação de grandes violoncelistas brasileiros e pela orientação musical de vários grupos de câmara.

⁴ Jogar o arco sobre a corda para a produção de um som percutido.

⁵ Série de *spiccatos* realizados no decorrer de uma mesma arcada.

Sua convivência com Mignone nos ensaios para a estreia da obra, que a priori seria realizada com o próprio ao piano, o tornam importante fonte de informações sobre o compositor, sua personalidade e sua visão da *Sonata*. A viúva de Francisco Mignone, Maria Josephina Mignone, também forneceu relevantes informações presentes no terceiro capítulo da pesquisa.

Portanto, Peter Dauelsberg foi a principal referência utilizada na solução de questões técnico-interpretativas que são sugeridas na análise da obra. Como único intérprete, até o momento, da *Sonata para Violoncelo e Piano* de Francisco Mignone, Dauelsberg teve papel fundamental nesta pesquisa. Sua trajetória é destacada no segundo capítulo com o objetivo de registrar sua importância e grande influência na escola musical brasileira.

Este trabalho consultou as três versões principais da obra: dois manuscritos autógrafos, um utilizado pelo próprio compositor nos ensaios e outro entregue a Peter Dauelsberg, e uma terceira edição realizada pela Funarte em 1986. Considerando estas três versões, tem-se disponível um total de seis partes de violoncelo que foram cotejadas no decorrer do trabalho para elucidação de incompatibilidades de informações. Uma quarta versão, de Paes de Oliveira, feita em 1976, não faz parte deste estudo, visto tratar-se de uma redundância, já que a versão em questão é uma cópia realizada a partir do manuscrito de Francisco Mignone entregue a Peter Dauelsberg⁶.

Foram utilizadas também as duas únicas gravações existentes da *Sonata*, tendo como intérpretes o Duo Dauelsberg. A primeira trata-se da estreia mundial da obra realizada ao vivo na Sala Cecília Meirelles durante a *I Bienal de Música Contemporânea Brasileira* (1975), no Rio de Janeiro. A segunda é uma gravação realizada em estúdio nos Estados Unidos (1981) pela *Inter-American Musical Editions*.

⁶ Informação fornecida por Peter Dauelsberg.

As questões relativas às partes de piano, tanto editoriais como técnico-interpretativas, não fazem parte da atual pesquisa, e foram referenciadas somente quando de suma importância.

Assim, a presente pesquisa tem por objetivo resgatar a *Sonata para Violoncelo e Piano* de Francisco Mignone e seu principal intérprete, Peter Dauelsberg, oferecendo um estudo dos aspectos técnico-interpretativos da parte do violoncelo. Este estudo foi baseado nas entrevistas com Dauelsberg, na experiência profissional do pesquisador, nas duas gravações existentes e na análise formal da obra. Também foram elucidadas questões relacionadas a erros e incompatibilidades apresentadas nas versões utilizadas.

Além de todo o trabalho citado anteriormente, a gravação da obra realizada pelo pesquisador em recital ao final da pesquisa serve como mais uma fonte de informações sobre possibilidades interpretativas da *Sonata*.

CAPÍTULO I – O COMPOSITOR

I.1 - O Início de Sua Trajetória Estilística

Nascido em 1897 na cidade de São Paulo, filho de imigrantes italianos, iniciou seus estudos musicais aos cinco anos de idade com seu pai, o flautista e violinista Alferio Mignone, que, como Villa-Lobos, teve importante papel na formação musical de seu filho. Francisco Mignone chegou a alcançar notável grau de virtuosismo como flautista, mas não seguiu carreira com este instrumento. O instrumento a que se dedicou mais foi o piano, que também estudou desde bem jovem com Sílvio Motto, italiano de origem toscana e diplomado em Roma (Medeiros, 1995).

Desde criança, Francisco Mignone revelou grande talento para a composição. Mesmo sem nenhuma técnica e pouca experiência musical, já criava pequenas composições antes dos dez anos de idade. Segundo depoimento do próprio Mignone ao Museu da Imagem e do Som, em 1968, o compositor conta:

Eu devia ter uns oito ou nove anos, mas confesso que não estava muito animado, tinha uma certa repulsa pelo estudo de técnica, eu queria tocar piano. Escondido de meu professor, ia compondo minhas melodias, antes dos estudos de harmonia. Sempre tive vontade de inventar coisas, era uma necessidade de escrever música, mas eu não tinha a técnica, não tinha o meio, não tinha nada. (...) Eu devia ter uns doze anos. Então, comecei a ver que realmente não sabia nada, todas aquelas composições não tinham valor nenhum. (...) A música popular sempre me interessou, escrevi muita música popular, mas com o pseudônimo de Chico Bororó, porque naquele tempo escrever com o nome verdadeiro era vergonha (Mignone, 1991, p.2).

Convivendo com músicos populares da época, compôs maxixes, valsas e tangos. Mignone usou o codinome Chico Bororó até o fim da década de 1920 e produziu uma quantidade de obras bastante expressiva em seu trabalho musical. Algumas delas são: *Celeste, Coca, Luar da Minha Terra, Céu do Rio Claro, No Cinema, Naná, Muié... é Café!, Mandioca Doce, Cabocla do Caxangá, Num Vorto a Pé*, entre outras.

Segundo conta Liddy Chiafarelli (1891-1961), primeira esposa de Francisco Mignone, “como flautista, às altas horas da noite, Mignone ia pelas ruas da capital paulista tocando chorinhos acompanhado pelos violões e cavaquinhos dos demais companheiros” (apud Kiefer, 1983, p.67). Em 1914, foi premiado em concurso de composição com a valsa *Manon* (1914) e o tango *Não Se Impressiona* (1914) e no ano seguinte com um *Romance em Lá-Maior* (1915).

Em 1919, Mignone, já como compositor erudito, apresentou suas obras no Theatro Municipal de São Paulo. Isto representou um marco em sua carreira, já que também atuou como solista e regente.

Em 1920 partiu para a Europa com bolsa concedida pela *Comissão do Pensionato Artístico de São Paulo*. Em Milão, estudou com Vincenzo Ferroni, ex-aluno de Massenet. Sob sua orientação escreveu sua primeira ópera, *O Contratador de Diamantes* (1921), baseada no drama de Afonso Arinos, representada no Rio de Janeiro, na íntegra, com enorme sucesso em 1924. Desta ópera, a *Congada*, que faz parte do segundo ato, teve estreia no Rio de Janeiro em 1923 pela Orquestra Filarmônica de Viena sob a regência de Richard Strauss. Este movimento da ópera influenciou o caminho pelo qual Mignone mais tarde se inspiraria com mais regularidade: a temática afro-brasileira.

Em 1923 e 1926, foi premiado em dois concursos de composição realizados em São Paulo através de peças que havia enviado da Itália no período em que se encontrava sob a orientação de Ferroni. Entre 1927 e 1928, passou pela Espanha, recebendo inspiração para uma *Suíte Asturiana* (1928) e algumas canções.

Neste período de sua carreira, Mignone foi altamente influenciado por críticas a ele dirigidas por Mário de Andrade nos anos 1920 em virtude do “italianismo” que apresentava em suas obras escritas na Europa. Segundo Luiz Heitor Correa de Azevedo, “Mário de Andrade, então no ápice de suas preocupações musicais, crítico combativo do *Diário Nacional*, lá estava movendo guerra de morte a todo o oficialismo italianizante do ambiente

musical paulistano” (Azevedo, 1997). Em 1928, comentando a primeira audição de *L’Innocent* Mario de Andrade escrevia:

Tenho que reconhecer que a situação de Francisco Mignone é bem dolorosa e que estamos em risco de perder, perdendo-o, um valor brasileiro útil. Músico de sentido essencialmente dramático, dotado de uma cultura exclusivamente europeia, desenvolvido no ritmo da sensibilidade italianizada, Francisco Mignone se vê constrangido a compor o quê? *O Inocente*. Mas que valor nacional tem *O Inocente*? Absolutamente nenhum. Em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível (apud. Mariz, 1997, p.13)

No período em que estive na Europa, como não tivesse se desligado totalmente do ambiente musical brasileiro, Mignone foi, certamente, pego de surpresa pelas ácidas críticas dirigidas a ele por Mario de Andrade. Era um apelo, e Mignone não foi surdo a esse apelo. Neste mesmo ano, o compositor adotou um estilo mais nacionalista inaugurado na sua *Primeira Fantasia Brasileira para Piano e Orquestra* (1929), que foi qualificada por Mário de Andrade como a melhor obra da bagagem de Mignone como compositor (Andrade, 1939).

No entanto, somente em 1929, Mignone retorna ao Brasil, como professor do *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*, onde havia estudado. Posteriormente, transferido em 1932 para o Rio de Janeiro, passou a ser professor do *Instituto Nacional de Música*, na cadeira de Regência que ocupou a partir de 1939 até sua aposentadoria em 1967 (Kiefer, 1983).

Desde então, passa a tomar como referência as obras de dois compositores brasileiros contemporâneos: Villa-Lobos, dez anos mais velho, e Camargo Guarnieri, dez anos mais jovem. De acordo com Neves (2008), seu estilo se tornou mais puro, mais essencial, sem perder, entretanto, sua comunicabilidade direta e contagiante. Esta mudança foi responsável pela aproximação e amizade de Mário de Andrade, que cultivou grande admiração por sua obra, vendo nele condições para tornar-se “o compositor do povo”.

Influenciado por Mário de Andrade, Mignone compôs, em 1933, uma de suas obras mais celebradas, o *Maracatu de Chico Rei*, baseada na cultura do herói negro escravo. É considerada a primeira obra do ciclo negro de Mignone. O tema literário da peça, fornecido

pelo próprio Mário de Andrade, foi um bailado afro-brasileiro baseado na construção da *Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos*, em Vila Rica. Logo depois, seguiram-se composições no mesmo estilo, como *Cânticos de Abaluyê* (1934), *Batucajé e Babaloxá* (1935) e *Dona Janáina* (1938) (Azevedo, 1997). O ciclo de sua fase negra foi encerrado com a obra *Leilão*⁷ (1939/1941), obra cênica para balé.

Ainda em 1938, Mignone iniciou a composição das *12 Valsas de Esquina*, primeira coleção de valsas escritas por Mignone, todas distintas e em tonalidades menores. Suas valsas o fizeram merecedor do codinome “Rei das Valsas” conferido por Manoel Bandeira (Medeiros, 1995).

Em 1939, Mignone compôs *Quadros Amazônicos* (1939), obra polêmica que teve o *Quadro Iara* censurado no governo Getúlio Vargas. Neste mesmo ano, Mignone compôs a suíte sinfônica *Festa nas Igrejas*, que segundo Vasco Mariz (2005) “representa certamente o clímax da criação musical de Francisco Mignone, não somente pela riqueza e pureza de inspiração como também pela qualidade dos recursos musicais ali empregados, confirmando sua reputação de compositor e instrumentador”.

Todas as suas grandes obras sinfônicas foram escritas no período compreendido entre 1939 e 1942. *A Sinfonia do Trabalho* (1939), *Festa nas Igrejas* (1940), *O Espantalho* (1941), e *Quadros Amazônicos* (1942), representam o período mais produtivo e reconhecido na carreira de Mignone.

Em 1942, Mignone esteve nos Estados Unidos a convite do Departamento do Estado daquele país, onde conheceu a estrutura do ensino musical e pôde mostrar a música brasileira. Neste mesmo ano, foi convidado a assumir por um ano o cargo de maestro da orquestra *Columbia Broadcasting*. Contudo, não pôde aceitar o convite, pois não obteve licença da

⁷ Mignone (1991) ao se referir a essa obra, chamou-a de *Leilão de Pretos*.

Escola Nacional de Música para ausentar-se de seu trabalho na Universidade Federal do Rio de Janeiro (Medeiros, 1995).

Ainda como regente, Mignone foi, por dois anos (1945 a 1947), maestro substituto da *Orquestra da Rádio Globo* a convite de seu amigo Caó (Odmir Amaral Gurgel), regente titular. A substituição que deveria ser apenas por um período de dois ou três meses acabou durando dois anos (Medeiros, 1995). De 1950 a 1951, foi diretor do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Em 25 de janeiro de 1945, Mignone perde seu grande incentivador e amigo: Mário de Andrade, que faleceu em São Paulo, deixando o compositor bastante desanimado, em vista da afeição e da profunda ligação desenvolvida ao longo dos anos entre eles (Medeiros, 1995).

Logo depois, aos cinquenta anos de idade, Mignone escreveu o livro *A Parte do Anjo* (1947). Com a colaboração de sua esposa, a pianista Liddy Chiaffarelli, de Mário de Andrade, e do musicólogo Luiz Corrêa de Azevedo, o livro revela um momento de autocrítica sobre sua vida e personalidade (Gonçalves, 2004).

Somente a partir dos anos 1960, Francisco Mignone se une ao movimento modernista, utilizando em algumas obras técnicas dodecafônicas particulares.

I.2 – O Modernismo na Obra de Francisco Mignone

O alemão Hans Joachim Kœllreuter, que chegou ao Brasil na década de 1930 como divulgador do dodecafonismo, teve como alunos vários dos mais importantes compositores brasileiros da época. Tal fato causou uma revolução de comportamento estético, trazendo elementos que colocavam os princípios do atonalismo como opção ao tonalismo. Esta tendência obteve uma ressonância considerável junto aos jovens compositores da época como

Edino Krieger (n.1928), Marlos Nobre (n.1939), Ricardo Tacuchian (n.1939) e Jorge Antunes (n.1942), além dos discípulos baianos do compositor e professor suíço Ernst Widmer (1927-1990).

No Brasil, o modernismo musical passou basicamente por três momentos. O primeiro foi a Semana da Arte Moderna, em 1922. Neste período a música herdada das tradições europeias foi substituída pela música nacionalista, em um movimento liderado por Mário de Andrade. O segundo momento, ocorrido em 1944, é marcado pela iniciativa de Köellreutter por meio do *Manifesto Música Viva*. Foi a primeira vez em que se via no Brasil a aplicação de técnicas dodecafônicas. No entanto, o grupo se dissolveu frente a uma necessidade de uma linguagem nacionalista (Mariz, 1997). O último momento ocorre nos anos 1960, quando os integrantes do grupo *Música Nova* de São Paulo, buscam romper com os ditames nacionalistas (Salles, 2005).

É somente neste terceiro momento do movimento modernista, nos anos 1960, que Francisco Mignone aponta em suas composições um estilo dodecafônico. Segundo Mariz (2005), “nos anos cinquenta Mignone atravessou um período de reavaliação estética, que teve como consequência uma queda na sua produção musical, e que se estendeu por um bom período de tempo”. Segundo o próprio compositor, após ter estudado tudo que estava ao seu alcance, Mignone começou a produzir obras baseadas nas regras do serialismo:

Somente em 1960, assim que acabei de compor e apresentar o meu único concerto para piano e orquestra e, também, tendo ensaiado e dirigido a Missa de S. Marcos de Stravinsky, é que surgiu em mim a necessidade de enriquecer minha técnica de composição com outros processos de composição. Partindo da obra de Stravinsky, li e estudei tudo o que estava ao meu alcance a respeito do Dodecafonismo e Serialismo (apud. Kiefer, 1983, p.58).

No entanto, fazia um uso mais comedido desta técnica apenas como um elemento a mais dentro do seu repertório de possibilidades técnico-composicionais. As obras da década de 1960 apresentam curiosos elementos, tais como séries dodecafônicas sucedidas por acordes tonais. São dessa época dois quintetos para sopros, ambos compostos em 1961, a segunda, a terceira e a quarta sonatas para piano, compostas respectivamente em 1962, 1964 e 1967, a

Sonata para Flauta e Piano (1962), o pequeno *Oratório Santa Clara* (1962), as três sonatas para violino (1964, 1966, 1966), além da *Sonata para Violoncelo e Piano* (1967), objeto do presente trabalho e um grande número de obras de câmara para instrumentos de sopro.

É interessante notar que mesmo já tendo composto mais de trezentas obras catalogadas nesta época, Mignone resolveu enveredar pelo caminho do atonalismo e do serialismo. Segundo Tacuchian (2006), as obras dodecafônicas de Mignone foram apenas um esboço de uma discreta aventura atonal que não deu certo porque esta não era sua personalidade. Já, para Eurico Nogueira França (1997), “a fase de experimentação de Mignone caracteriza o seu estilo devido à sua convivência íntima com toda a espécie de música, exceto a eletrônica e a de vanguarda, que repudiava”⁸. Devido a isso, passou a fazer uso do serialismo como mais um recurso dentro do seu repertório de possibilidades técnico-compositivas.

Também na década de 1960, Mignone compôs várias missas para vozes mistas, inspirado por um estudo aprofundado da *Missa em Si bemol* de Palestrina. A primeira delas foi a *Missa em Si bemol* maior composta em 1962. Em 1963, compôs a *Segunda Missa em Ré menor*. Ao todo, sete missas nos anos de 1962 a 1968 (Gonçalves, 2004).

A versatilidade de Mignone, neste período, se torna bastante óbvia quando se percebe este paralelo de estilos em sua obra. Na década de 1960, enquanto compunha suas missas em um estilo – segundo Cleofe Person de Mattos – “quase expressionista” (Mariz, 1997), também criava obras no estilo dodecafônico e serialista, como as sonatas para violino e piano e a *Sonata para Violoncelo e Piano*.

Em entrevista concedida a Bruno Kiefer em 1983, Mignone declarou:

(...) começava a achar a minha música serial e dodecafônica muito parecida com centenas de outras que se utilizavam das mesmas linguagens. Depois de muito pensar e matutar, cheguei à conclusão que podia, se a minha contribuição pessoal me permitisse (sic), chegar a uma linha do meio. Afinal o serialismo ou, melhor, o dodecafonismo não atrapalham, ao contrário, estimulam liberdades atonais e cromáticas inesperadas que o bom gosto deve controlar (Kiefer, 1983, p.58).

⁸ Em *Francisco Mignone, o Homem e a Obra* – organizador Vasco Mariz. Rio de Janeiro. Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997.

I.3 – O Retorno ao Nacionalismo

Durante os anos de 1960, se mesclam obras de grande liberdade harmônica com traços do atonalismo serial, a outras nos padrões tradicionais. Na verdade, contemporâneos de Mignone são categóricos ao afirmar que não houve uma fase, mas apenas momentos de experimentação dodecafônica ou serial.

A tendência estética de Mignone não é algo simplesmente adotado, mas sim o resultado de um processo inquietante de busca e de experiência própria das tendências possíveis. Não é outra a explicação de sua experiência atonal dodecafônica da década de 1960 e, em seguida, um retorno descontruído ao nacionalismo (Duprat, 1977, p.25).

De acordo com Vasco Mariz, Mignone “não convencido dos desvios tonais, voltou a seus parâmetros nos anos 70, com um estilo mais despojado que demonstrou sua plena maturidade técnica e seu completo domínio de todas as formas de composição” (Mariz, 2005, p.239). Sobre os últimos anos de Mignone, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo disse no livro *Francisco Mignone, o Homem e a Obra*, em 1997:

[...] esquecido finalmente das angústias que o haviam assaltado em períodos anteriores de sua vida, voltou a ser o que despreocupadamente tinha sido, nos seus primeiros anos de São Paulo. Redescobriu o Brasil das modinhas, das valsas, dos choros. Essa é, como já vimos, a atmosfera que envolve as suas duas últimas óperas, *O Chalaça* e *O Sargento de Milícias*.

Os quinze anos finais da vida de Mignone foram marcados por uma produção profícua e que enriqueceu profundamente seu vasto legado nacionalista. Duas óperas, uma grande obra para violão, outra para fagote, três bailados e as *24 Valsas Brasileiras*, além de obras sinfônicas, instrumentais e para canto. Segundo Glória Queiroz: “Parecia que ele queria aproveitar ao máximo o tempo que lhe restava, utilizar cada minuto, cada segundo, para criar com verdadeiro fervor” (apud Guerra, 2002, p.54).

Seu primeiro trabalho de retorno ao nacionalismo se deu em 1970 com as *12 Valsas-Choro* para violão. O instrumento era bem conhecido de Mignone devido às serestas de que participara em sua juventude. Neste mesmo ano, compôs a *Canção Brasileira*, os *Doze Estudos* e as *Doze Valsas*, todas obras para violão. Segundo Guerra (2002), até 1983 as

composições para violão foram frequentes e numerosas. A obra mais importante foi o *Concerto para Violão e Orquestra* (1975), dedicado a Barbosa Lima, que o estreou com a *Orquestra Sinfônica de Louisville*, regida por Leonard Meister, no Kennedy Center, em Washington, em 4 de maio de 1977.

Junto com o violão, o fagote foi o instrumento que recebeu grande destaque na obra de Mignone neste período. Em suas orquestrações, era fácil perceber o carinho especial que Mignone tinha pelo fagote. Mas foi a admiração pelo fagotista Noel Devos, francês radicado no Brasil, que o incentivou a desenvolver um grande acervo de obras para fagote. Sua coleção de obras inclui sonatas para fagote solo, duos, quartetos, duos com outros instrumentos e concertinos. Suas obras de maior destaque para o fagote são as *Dezesseis Valsas para Fagote Solo*, de 1981, e o *Concertino para Clarineta, Fagote e Orquestra*, escrito em 1980.

Outro ponto marcante neste período foi a composição de novas óperas que Mignone já não compunha há quase meio século. Suas óperas desse período são como um resumo simbólico de sua trajetória artística (Guerra, 2002).

Suas duas comédias líricas *O Chalaça* (1976) e *O Sargento de Milícias* (1978) trazem, segundo Guerra (2002), uma coletânea dos principais elementos da obra de Mignone:

- O italianismo do gênero em si;
- O alto quilate técnico;
- O nacionalismo da temática e da linha musical;
- O espírito seresteiro de Chico Bororó: a negritude, o bom-humor, a proximidade com o ambiente popular e a comunicação com muitos preferida ao prestígio junto a poucos.

Apesar da idade avançada, Mignone adentrou os anos 1980 com uma carreira bastante ativa, produzindo como nunca, lançando discos, pronunciando palestras e tocando em teatros de todo o Brasil. Em seu aniversário de oitenta anos, Mignone foi presenteado por seu amigo

Bruno Giorgi, com o busto de bronze, erguido na Praça Eugênio Jardim, em Copacabana (Rio de Janeiro), e mais tarde transferido para o passeio público, em frente à Escola de Música da UFRJ.

São dessa época seus dois trios para flauta, violoncelo e piano, escritos em janeiro de 1981. Ao terminar estes dois trios, o compositor deixou um adendo intitulado “*Dois Trios compostos neste 1981... e algumas palavras esclarecedoras*”, que mostra toda sua liberdade composicional.

DOIS "TRIOS" COMPOSTOS NESTE 1981...e algumas palavras esclarecedoras.

A minha arte ou produção artística sempre foi, é e será apoiada e partindo do dilema pirandelliano: "personagens em busca de um autor" ou: "assim é se me parece ou vos parece".

Neste ano de uma trelonte tradição cristã escreví dois Trios para flauta, violoncelo e piano. Porque dois nem eu sei mais. Partido de uma pré-suposta paródia verdiana: "voltemos ao passado, talvez seja um progresso". Uma volta ao que já fui depois de ter vencido barreiras dentro e fora do pentagrama. Tudo experimentei: fui tradicionalista, romântico, impressionista, expressionista, DECAFONISTA- SERIALISTA e até mesmo vanguardista-aleatório (Sinfonia Transamazônica). Nunca mexi com musica eletrônica por falta de aparelhagem, creio. Mas de vez em quando, tal como fazem os adeptos da culinária e da gastronomia, gosto de voltar à feijoada, à baçalhoada e à gorda macarronada, regando tudo com coquetéis nacionalistas villalobianos- nazarethianos- chicobororenses ao som do parati mignoniano. E juro que não me desculpo, não me perdoe e nem me arrependo. Ouvindo os presentes trios revivo o italianozinho do Braz-Bexiga e Rua do Paredão cantando alguma coisa que ainda vive dentro de mim e que meus pais me deixaram como herança gostosa até que saudoso, suspiro "SIGNORI, LA COMMEDIA È FINITA" -Manhã tem mais.

FRANCISCO MIGNONE- 1981.

Figura 1: Adendo escrito por Mignone para os dois trios para flauta, violoncelo e piano.

Em 1984, Mignone descobre sua doença no pulmão e suas últimas composições soam como despedida. Também são do mesmo ano os *Treze Choros Sem Consequência* para piano solo. Suas últimas obras foram a *Última Valsa*, dedicada à menina Ana Carolina, neta de seu médico e amigo Luiz Fernando Carvalho, e uma peça solo para clarineta, composta em seu

leito do Hospital dos Servidores, no Rio de Janeiro, a pedido de uma enfermeira e mãe de um clarinetista (Maria Josephina, apud Medeiros, 1995, p.27).

Mignone foi considerado uma personalidade singular, sempre dono de um ótimo humor, boa índole e amigo dos músicos. Era simples e despojado, além de um ótimo pianista. Segundo Barbeitas (1993), podemos descrever o papel de Mignone como mediador de culturas diferentes, homem que pode reunir experiências típicas da elite e do povo e que tentou juntá-las em grande parte de sua criação. “Tudo se pode realizar em arte, desde que a obra traga uma mensagem de beleza e deixe no ouvinte a vontade de querer ouvir mais vezes a obra. Não acontece assim também nas outras artes?” (Mignone apud Mariz, 2005, p.240).

CAPÍTULO II – O INTÉRPRETE

Peter Dauelsberg é considerado atualmente um dos maiores professores de música de câmara e violoncelo no Brasil. Pertencente ao quadro de professores da Universidade Estadual Paulista (UNESP), iniciou sua carreira de mestre nesta instituição no ano de 1978, lecionando violoncelo até 1986, ano em que foi convidado a assumir a cadeira de música de câmara.

Como professor, Dauelsberg é dono de uma personalidade forte e cativante, que tem atraído centenas de alunos à procura de um maior aperfeiçoamento em performance musical.

“Falar de Peter Dauelsberg é fácil. O difícil é ser como ele.” Esta paródia a um conhecido adesivo utilizado em carros demonstra bem o alto grau de admiração que sinto por ele desde que passamos a desfrutar de uma convivência que sempre se mostrou enriquecedora. Não bastasse seu alto nível como violoncelista e professor, Peter demonstra como ser humano um lado pouco presente em artistas que logram atingir o reconhecimento. Sua capacidade de se sensibilizar pelas causas nobres de outrem deixa visível nele qualidades raramente constatadas em pessoas que obtiveram da vida grande parte do que desejavam. Talvez o altruísmo seja a sua principal virtude, sobrepondo-se pela intensidade a outras tantas que tem e que diariamente são constatadas por todos que com ele convivem (Armando⁹, 2010).

Peter Dauelsberg, o mais brasileiro de todos os alemães, foi, durante muitos anos, o *spalla* dos violoncelos da Orquestra Sinfônica Brasileira, além de um dos maiores cameristas do Brasil – formando trios e quartetos que se tornaram referência no mundo artístico – e de liderar com maestria a famosa e saudosa Associação de Violoncelistas do Rio de Janeiro. Como se seu dia tivesse mais de 24 horas, sempre abriu espaço em sua agenda para a didática. Graças a ele, eu e toda uma geração de violoncelistas do Rio de Janeiro e de São Paulo somos o que somos hoje. Seus ensinamentos foram a base da minha carreira como violoncelista. Sua dedicação e empenho nas aulas, seus gritos às 8h da manhã de um domingo de sol, as incansáveis escalas de “terças”, “sextas” e “oitavas”, seus cafés sem açúcar, sua vontade de transmitir tudo o que sabia a todos são detalhes de suas aulas que serão por mim sempre lembrados e que se somam a sua extrema dedicação pessoal aos alunos, qualidade rara nos dias de hoje (Santoro¹⁰, 2010).

Como grande incentivador da música brasileira, Peter Dauelsberg foi responsável pela primeira audição mundial de diversas obras de grandes compositores nacionais, destacando-se dentre elas, o *Quarteto de Cordas em Fá Sustenido Menor*, de Oscar Lorenzo Fernandez; o *Quinteto Instrumental para Flauta, Violino, Viola, Violoncelo e Harpa*, de Heitor Villa-Lobos; a *Sonata para Violoncelo e Piano* de Francisco Mignone; o *Quarteto de Cordas nº17*, de Heitor Villa Lobos; *Três Imagens de Nova Friburgo*, de Edino Krieger; e *Reflexos para*

⁹ Violoncelista Jorge Armando em publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por psantoro@terra.com.br em 30 de outubro de 2010.

¹⁰ Violoncelista Ricardo Santoro em publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por psantoro@terra.com.br em 25 de outubro de 2010.

Três Violoncelos, de Ronaldo Miranda; dentre muitas outras obras a ele dedicadas. Além destas estreias mundiais, participou de inúmeras primeiras audições brasileiras, latino-americanas, e, sobretudo, europeias.

Como professor de música de câmara, diversificou suas atividades para outros âmbitos da prática musical, aprofundando-se na área da interpretação do Lied alemão. Tamanhas são sua experiência e carisma, que vários profissionais do meio musical frequentemente o procuram para buscar um maior aprimoramento técnico e interpretativo em suas performances. Estimado por todos, Dauelsberg é unanimidade entre músicos dos mais variados instrumentos, que nele reconhecem uma inesgotável fonte didática e interpretativa.

A biografia de Peter Dauelsberg redigida a seguir foi baseada em seu memorial apresentado ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista em agosto de 2002 e em entrevistas concedidas ao autor deste trabalho em outubro de 2010, e a Pablo Nogueira, em março 2010, para a revista *Unesp Ciência*.

II. 1 – A Infância e a Guerra

Nascido em 22 de fevereiro de 1933, na cidade de Bremen, na Alemanha, Peter Dauelsberg teve uma infância marcada pelo convívio com a violência da guerra. Após a conclusão de seu curso primário em 1943 na sua cidade natal, o governo decretou que todas as crianças entre 10 e 16 anos, que habitavam locais frequentemente bombardeados pelas forças aliadas, fossem enviadas para cidades no interior, não consideradas de interesse militar. Peter foi mandado para Meissen, onde permaneceu por pouco tempo, devido ao agravamento de um quadro asmático que já apresentara anteriormente e que foi piorado pela nevoa úmida do rio Elba.

De volta à sua cidade natal, foi encaminhado para a única escola local que ainda permanecia em atividade e onde eram locados apenas os alunos com problemas de saúde e os que já estudavam música anteriormente, para que pudessem prosseguir com os mesmos professores.

Dauelsberg recorda dessa época as noites atribuladas nas quais as sirenes soavam de duas a três vezes, anunciando bombardeios aéreos que faziam com que, muitos dos que haviam se dirigido aos “bunkers” para se abrigar, ao voltar para suas ruas, encontrassem apenas escombros nos locais que anteriormente haviam sido suas casas.

Dauelsberg descreve em detalhes como ele e sua família enfrentaram o fim da guerra:

20 DE AGOSTO DE 1944. Após uma semana de confinamento no *Bunker*, cessaram os bombardeios. Estava escuro e, logo ao sair do abrigo, visualizei que havia fogo em nosso apartamento. Com certa frieza, tomei consciência de que meus pertences pessoais estavam destruídos. Entretanto, somente alguns dias depois dessa noite, me dei conta plenamente da profunda dor da perda de um referencial precioso, uma parte da minha vida que teria que reconstruir agora por conta própria, através de um amadurecimento precoce e duro. Eu tinha total consciência de que o meu destino havia sido mais afortunado do que o de todos aqueles que não sobreviveram para ter as suas vidas de volta. Minha mãe, meio judia, sem saber que seu nome já estava incluído na lista dos próximos transportes a serem enviados para os campos de extermínio, traduziu tudo o que sentíamos no texto que escreveu aos nossos parentes em letras de forma nos três cartões postais especiais, autorizados pelo governo a ter entrega rápida após graves bombardeios: 'PERDEMOS TUDO! MAS ESTAMOS SÃOS!' (Dauelsberg, 2002, p.8).

II.2 – O Violoncelo

Em Bremen, Dauelsberg passou sua infância e adolescência em um prédio onde morava um violoncelista amador que realizava constantemente saraus de música de câmara em sua casa. Para evitar problemas com as leis do silêncio na Alemanha, ele convidava todos os moradores do prédio para os saraus, dos quais seus pais, amantes da música clássica, participavam com prazer, levando toda a família (Dauelsberg, 2002).

Depois de algum tempo frequentando estes saraus, sua mãe decidiu que, após o fim da guerra, Dauelsberg – então com onze anos de idade – deveria estudar violoncelo. Segundo Dauelsberg, ele foi uma “vítima” destes saraus. “Eu queria mesmo era jogar futebol!” (Dauelsberg, 2010).

Apesar da resistência, sua mãe estava absolutamente decidida. Dauelsberg deveria estudar uma hora por dia e então estaria livre para o restante de suas atividades. “Poderia estar chovendo, fazendo sol, minha mãe sentava-se em sua cadeira e me vigiava, fazendo seu tricô. Depois de uma hora, eu estava livre” (Dauelsberg, 2010). Seu professor de violoncelo era *concertino* da Orquestra Filarmônica de Bremen, e, segundo Dauelsberg, não o levava muito a sério. “Eu mesmo não achava que tivesse um grande talento” (Dauelsberg, 2010). A música somente passou a ter sentido para ele quando começou a conhecer o repertório camerístico. Já aos quatorze anos tocava com seus amigos obras de importantes compositores, arranjadas para trio de violino, violoncelo e piano. “Desde o início descobri que isso me dava um enorme prazer. A música de câmara, com certeza, era meu gênero predileto” (Dauelsberg, 2010).

Ao final do seu curso secundário, Dauelsberg cogitou graduar-se em administração para trabalhar na empresa de seu pai, uma fábrica de penicilina, a única que na Alemanha do pós-guerra produzia este medicamento, pouco tempo após que a substância acabara de ser descoberta. No entanto, uma frase dita por seu pai e classificada por Dauelsberg como infeliz

o fez mudar de planos: “Eu não quero que você pense que a fábrica é hereditária” (Dauelsberg, 2010).

Uma vez tendo desistido de se graduar em administração, seu pai o obrigou a cursar medicina. Seu período de estudos em Göttingen, entretanto, durou apenas um ano. De acordo com Dauelsberg, ironicamente, este foi o período em que ele mais fez música de câmara, tendo formado um quarteto de cordas com professores da Universidade e um trio com médicos. Segundo Dauelsberg, os violoncelistas eram raros na época e as pessoas costumavam aconselhar brincando: “Façam com que seus filhos estudem violoncelo. Assim, eles nunca precisarão jantar em casa. Sempre terão convites para fazer música de câmara” (Dauelsberg, 2010).

Após este curto período na faculdade, tendo desistido de seus estudos de medicina, Dauelsberg se transferiu para Detmold, onde passou a se dedicar integralmente ao seu aperfeiçoamento musical. Embora não tenha encontrado um professor de violoncelo que correspondesse às suas expectativas, considera que o seu ingresso na famosa *Orquestra de Câmara Tibor Varga*¹¹, foi uma experiência musical inesquecível. Constituída somente por alunos deste famoso violinista, possuía um alto nível de excelência, comparável apenas às melhores orquestras de câmara da época. “Chegávamos a ensaiar quinze horas por dia e nem víamos o tempo passar” (Dauelsberg, 2010).

Na opinião de Dauelsberg, Tibor Varga foi um dos maiores violinistas que o mundo já teve. Apesar disto, sempre demonstrava nervosismo antes dos concertos e escolhia alguém da orquestra para tocar sua parte junto com ele em um pequeno ensaio geral, feito no camarim. Desta forma, Dauelsberg teve a experiência de conhecer ampla e profundamente o repertório para orquestra de câmara. “Nunca tive a oportunidade de ouvir alguém tocar o solo do

¹¹ Famoso violinista húngaro (1921-2003).

Divertimento de Bártok como Tibor Varga. Uma sonoridade grande, quente e generosa, ligada a uma técnica impecável” (Dauelsberg, 2010).

No ano de 1956, a orquestra encerrou suas atividades por falta de patrocínio. Dauelsberg na época chegou a comunicar a Varga que, sem a orquestra, não via mais motivos para prosseguir com seus estudos musicais. Imediatamente o professor o demoveu de seu intento, aconselhando-o a tentar Moscou, Paris ou Nova York, cidades onde havia as melhores escolas de violoncelo da época (Dauelsberg, 2010).

Seguindo o conselho de Varga, Dauelsberg escreveu uma carta para André Navarra, professor de violoncelo do *Conservatório Nacional Superior de Paris*, na França, que prontamente lhe respondeu. Marcaram, então, uma data para que ele pudesse tocar para aquele que era considerado a maior autoridade na didática deste instrumento na Europa. “De ônibus, enfrentei a viagem Detmold-Paris” (Dauelsberg, 2002).

Na França, ainda sem falar o idioma, contou com a ajuda de um amigo que, como intérprete, intermediou seu encontro com o mestre, que, gentilmente, o deixou tocar por bastante tempo, demonstrando muita atenção. Após a performance, o professor se dirigiu ao intérprete dizendo: “Transmita a ele que eu aceito ser seu professor, com uma única condição: Ele precisa fazer tudo como eu mandar” (Dauelsberg, 2010).

Segundo Dauelsberg, a possibilidade de estudar com Navarra o deixou deslumbrado. Então, o professor impôs seus termos: “A partir de amanhã, duas vezes por semana, você irá assistir às aulas dos seus colegas no Conservatório. E, uma vez por semana, irá a minha casa para trabalharmos juntos” (Dauelsberg, 2010).

Dauelsberg relata que seu primeiro dia no Conservatório foi traumatizante. O mais jovem aluno da classe de Navarra tocava melhor que seu professor na Alemanha!

Nas aulas particulares, Navarra era sempre gentilíssimo e excelente professor. No entanto, depois de duas semanas de aulas e após ouvir todos seus colegas de classe tocando,

Dauelsberg foi ter uma nova conversa com seu professor onde lhe explicou que, embora se sentisse honradíssimo de ter sido aceito como seu aluno, havia percebido a óbvia diferença técnica existente entre ele e os outros, e que não gostaria de tomar inutilmente o tempo de um professor tão importante. Estava muito grato a ele, mas já havia comprado sua passagem de volta para a Alemanha.

Navarra sorriu gentilmente, virou-se para o intérprete e disse: “Pergunte a ele se conhece o Gil.” Segundo Dauelsberg, Gil, de nacionalidade italiana, era o melhor aluno da classe. E continuou: “Então, pergunte a ele o que acha de Gil”. Como não poderia deixar de ser, Dauelsberg respondeu surpreso: “Ma-ra-vi-lho-so! Som bonito, técnica perfeita.” E prontamente Navarra concluiu: “Agora, diga para ele que há três anos Gil estava sentado nessa mesma cadeira em que ele está agora, me dizendo as mesmas coisas. E diga também que eu garanto que ele nunca será um Casals¹², porque Casals existe apenas um, mas ele poderá se tornar um excelente violoncelista se quiser” (Dauelsberg, 2010).

Dauelsberg foi, então, para casa exultante de alegria. Uma grande preocupação havia sido retirada de sua mente: a de estar ocupando o tempo de um grande mestre, que provavelmente já havia se arrependido de tê-lo aceito como aluno. Porém, Navarra sabia o que estava fazendo. Era um grande mestre. Todos saíam de sua aula com a sensação de que, na semana seguinte, poderiam tocar na Filarmônica de Berlim! “Ele sabia conduzir o aluno para o progresso” (Dauelsberg, 2010).

Dauelsberg prosseguiu como aluno de Navarra durante três anos. No entanto, para suprir as suas limitações iniciais, o estudo da técnica se sobrepôs à formação de repertório e o programa final do seu curso ficou reduzido a cinco concertos, dez sonatas e algumas outras poucas obras. Mas seu principal objetivo fora alcançado: “Compreendi o que ele entendia por

¹² Pablo Casals (1876-1973), grande violoncelista catalão, professor e maestro. Considerado como um marco na história da prática do violoncelo, dividida entre antes e depois de Casals.

música. Pela primeira vez havia tido contato com uma verdadeira escola violoncelística” (Dauelsberg, 2010).

Seu retorno à Alemanha se deu em 1959, quando assumiu o posto de primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica do *Stadt-Theater* em Pforzheim (Dauelsberg, 2002).

II.3 – A Chegada ao Brasil

A vinda de Dauelsberg para o Brasil ocorreu em 1960, mesmo ano em que Brasília foi inaugurada. Ainda na Europa havia ficado noivo da pianista brasileira Myrian Lucci, atualmente conhecida como Myrian Dauelsberg, que o incentivou a fazer carreira neste país. Filha da violinista Mariuccia Iacovino, possuía raízes musicais e familiares no Rio de Janeiro, o que, aliado às perspectivas profissionais existentes para um violoncelista oriundo do Conservatório de Paris, acabaria se tornando fator decisivo para o início da futura vida matrimonial do casal no Brasil (Dauelsberg, 2010).

Convidado pelo maestro Eleazar de Carvalho para atuar como *concertino* da recém-criada Orquestra Sinfônica de Brasília, e já com contrato em mãos, assinado pelo próprio maestro e pelo futuro Governador do Distrito Federal, Israel Pinheiro, Dauelsberg foi levado a refletir sobre a oportunidade de se transferir para uma cidade que ainda estava em construção. Myrian havia se certificado de que toda a parte legal referente à implantação da nova orquestra de Brasília, da qual Dauelsberg seria o *concertino*, já havia sido aprovada pela câmara e assinada pelos representantes legais do governo. Afinal de contas, seu noivo estaria deixando a estabilidade de um emprego de chefe de naipe em uma orquestra na Alemanha para residir em um país onde eram oferecidas apenas boas perspectivas (Dauelsberg, 2010).

No contrato, constava um salário de setenta e dois mil cruzeiros. Dauelsberg procurou informações sobre esta importância e a qualidade de vida que ela proporcionaria no Brasil. Foi informado por um funcionário que a quantia lhe permitiria um ótimo padrão de vida familiar, além de frequentes viagens à Alemanha. Entretanto, como o contrato estaria em vigência apenas a partir de janeiro de 1961 e as despesas com a sua transferência seriam por demais onerosas, sua decisão permaneceu em suspenso até receber proposta da Orquestra

Sinfônica Brasileira, que pagaria a sua passagem aérea e lhe forneceria uma ajuda de custo até o final do ano de 1960 (Dauelsberg, 2002).

Na posse de dois contratos de trabalho, Dauelsberg viajou com destino ao Rio de Janeiro, onde deveria permanecer por seis meses integrando como *concertino* o naipe de violoncelos da OSB.

Apesar de não falar a língua portuguesa, em pouco tempo de orquestra fez diversas amizades, já que vários de seus colegas eram estrangeiros vindos da Europa (Dauelsberg, 2010). Estranhava apenas a reação deles quando mencionava a sua futura ida para a Orquestra de Brasília. “Eles se esquivavam e, com fisionomias estranhas, logo procuravam mudar de assunto. Quando eu lhes indagava sobre o porquê de tal reação, apenas respondiam que a nova capital era muito distante dos principais centros brasileiros de cultura” (Dauelsberg, 2010).

Dauelsberg e Myrian casaram-se em novembro de 1960, tendo logo depois recebido notícias desfavoráveis sobre a implantação da Orquestra de Brasília, que jamais saiu do papel. Uma nova proposta foi então lhe apresentada pela OSB: se ele concordasse em permanecer na orquestra como *spalla* dos violoncelos, a orquestra pagar-lhe-ia férias e cobriria todas as suas despesas familiares (Dauelsberg, 2010). Entretanto, no dia 28 de dezembro de 1960, Dauelsberg é comunicado de que a OSB não mais poderia cumprir os compromissos com ele assumidos por estar sem caixa. Com sua esposa grávida, Peter se encontrava na situação de, pela primeira vez em sua vida, estar sem nenhuma fonte de renda em um país estrangeiro (Dauelsberg, 2010).

Frequentemente recebia cartas de seus pais lhe indagando sobre a sua real situação financeira. No entanto, como ele havia se mudado para o Brasil sem a devida aprovação deles, Dauelsberg preferia omitir as dificuldades pelas quais estava passando. Nestes meses desempregado, Dauelsberg fez tudo o que um músico poderia fazer, mas segundo ele, “não deve!”. Tocou em casamentos, enterros e até mesmo em uma orquestra cigana. Chegou

mesmo a trabalhar até doze horas por dia em uma pequena firma alemã subscritando envelopes. Ganhava com isso apenas o suficiente para comprar leite, um pedaço de pão e queijo (Dauelsberg, 2010).

Depois deste difícil início de vida no Brasil, as suas condições de vida começaram a melhorar com o surgimento de novas oportunidades de trabalho em orquestras e gravações. No entanto, embora sendo o *spalla* da OSB, a orquestra não pagava em dia seus funcionários, situação que forçava Dauelsberg a sair em busca de outras atividades que equilibrassem o seu orçamento familiar (Dauelsberg, 2010).

No ano de 1962, tornou-se violoncelista da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, função na qual permaneceu até 1965, quando, através de concurso, se tornou *spalla* do naipe. Para poder exercer suas atividades de músico dentro do serviço público municipal, Dauelsberg se naturalizou cidadão brasileiro.

Segundo Dauelsberg, a partir do ano de 1962, a situação no Rio de Janeiro se tornou bastante favorável. Trabalhando como *spalla* simultaneamente em quatro orquestras¹³ (Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal, Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra de Câmara do Serviço de Radiodifusão Educativa (Rádio MEC) e Orquestra Sinfônica Nacional), ele tornou-se um violoncelista bastante conhecido nos meios musicais do Rio de Janeiro, tendo se apresentado também com grandes nomes da música popular, tais como Baden Powell, Luizinho Eça, Egberto Gismonti e Milton Nascimento, dentre outros tendo, posteriormente, se tornado responsável pelo naipe de cordas da antiga gravadora *Philips* no Brasil (Dauelsberg, 2010).

¹³ Em todas as orquestras citadas, Dauelsberg atuou como *spalla* a convite dos maestros.

II.4 – O Professor

Tão logo chegou ao Brasil, em 1960, Peter Dauelsberg se tornou professor de violoncelo da Academia Lorenzo Fernandez tendo, a partir de 1963, passado a dar aulas também no Conservatório Brasileiro de Música. Em 1978 foi contratado pela Universidade Estadual de São Paulo, (UNESP) onde lecionou por vinte e cinco anos. Desse período, dezessete foram dedicados à música de câmara, sua grande paixão e onde sempre se realizou como instrumentista e professor (Nogueira, 2010).

Sua primeira classe de música de câmara era composta por um trombonista, uma violinista, um saxofonista e cerca de vinte pianistas, “Neste período, passei a conhecer o repertório para dois, três, quatro e cinco pianos de cor” (Dauelsberg, 2010).

Nos anos seguintes, passou a receber diversos alunos de canto, interessados em se desenvolver na área do Lied alemão, gênero camerístico que uniu os grandes poetas e compositores alemães a partir da segunda metade do século XIX. Dauelsberg lhes mostrou a necessidade do pleno conhecimento do sentido dos textos e da correta pronúncia, fatores essenciais a uma interpretação intensa de dramaticidade e expressão. Além de ter realizado importantes trabalhos acadêmicos sobre este assunto, passou a fazer traduções de textos que auxiliaram seus alunos no sentido da compreensão do teor filosófico do *Lied* alemão. São desse período as seguintes monografias: *Johannes Brahms – Gênese de suas Obras-Mestras e da Inspiração*, concluída em 1992; *Vida e Triunfo de Richard Strauss e a Visão de seus Contemporâneos*, concluída em 1995; *Robert Schumann: Frauen, Liebe und Leben e Dichterliebe*, concluída em 1998. Tais trabalhos circulam pelas universidades do Brasil e tem servido de referência aos professores e alunos que se dedicam ao gênero *Lied* (Dauelsberg, 2002). “Muito do que ensino na área da interpretação musical aprendi com os cantores. Por isso, sinto tanto prazer em trabalhar com eles” (apud Nogueira, 2010).

Devido a dois acidentes, ocorridos em 2001 e em 2003, Dauelsberg teve interrompida a sua intensa carreira violoncelística. Continua, porém, em plena atividade como professor de música de câmara, com inúmeros alunos cantores, pianistas e grupos que frequentemente se apresentam com brilho tanto no Brasil como no exterior (Dauelsberg, 2010).

II.5 – A Música de Câmara

A música de câmara começou cedo na vida de Peter Dauelsberg. Aos quatorze anos, já executava célebres obras da literatura musical arranjadas para trio de violino, viola e violoncelo. “Isso me dava um enorme prazer. Desde o início, eu sempre amei fazer música de câmara” (Dauelsberg, 2010).

Depois desta fase como amador, Dauelsberg deu continuidade às suas atividades em música de câmara no *Conservatório Nacional Superior de Música de Paris*, na França, onde formou o *Quatuor Internacional*, integrado por um violinista espanhol, um violista suíço e uma pianista brasileira.

Após uma série de recitais realizados na Alemanha em 1958, o grupo foi desfeito. Dauelsberg e a pianista, Myrian Lucci, entretanto, permaneceram juntos, passando a se dedicar ao repertório para violoncelo e piano. Sobre os recitais do Duo, Peter declara: “Depois das nossas apresentações, sempre surgiam pessoas nos solicitando informações sobre as obras e cópias das partituras. A música brasileira exerce uma grande atração sobre o público alemão” (Dauelsberg, 2010).

Após o casamento em 1960, já no Brasil, o Duo Dauelsberg, entre os anos de 1962 e 1979, realizou um total de sessenta e três recitais no Brasil e na Alemanha. O entrosamento

musical entre Peter e Myrian foi descrita pelo crítico Paulo Antônio, do jornal “Correio do Povo” de Porto Alegre com as seguintes palavras:

(...) a identificação destes dois cameristas – consolidada pelo convívio doméstico – lhes confere um poder de autoridade, perceptível até ao ouvinte menos avisado. Será tarefa árdua distinguir em execução tão homogênea, quando ambos os instrumentos soam concomitantemente ou quando dialogam, qual deles é mais habilmente tratado (apud Dauelsberg, 2002).

Paralela à sua atividade no Duo Dauelsberg, entre os anos de 1960 e 1969, Dauelsberg também integrou o Quarteto Rio de Janeiro com o qual realizou mais de sessenta recitais no Brasil, na Europa e no Oriente Médio. O Quarteto também chegou a se apresentar com outros nomes como “Quarteto Rádio MEC” e “Quarteto PRA2”.

Após vencer o Concurso Internacional Villa-Lobos, realizado em 1968, obteve a primeira colocação em concurso público para a escolha do quarteto oficial do Theatro Municipal do Rio de Janeiro passando a se chamar oficialmente Quarteto Guanabara.

Integrando este grupo, Dauelsberg teve a oportunidade de promover a estreia de diversas obras de compositores brasileiros, inclusive vários dos dezessete quartetos de cordas de Villa-Lobos (Dauelsberg, 2002).

No ano de 1974, a extinta *Caderneta de Poupança Continental*, sediada em São Paulo, convidou o Duo formado pelo violinista Cussy de Almeida e o pianista Jacques Klein para realizar uma *tournée* pelas principais cidades do país. Para atrair maior divulgação para os eventos, adquiriu um violino Stradivarius conhecido como “Hammerle” que se tornou a estrela principal dos eventos.

Nas cidades onde o Duo se apresentava, o público era atraído pela história da aquisição do raríssimo violino constante na contracapa do programa, ao lado da propaganda do Sistema Financeiro Continental (Dauelsberg, 2002). O sucesso da empreitada levou a direção da *Caderneta de Poupança Continental* a patrocinar a criação do *Trio Continental*, convidando Peter Dauelsberg para integrá-lo. O grupo realizou então *tournée* pelo Brasil e Estados Unidos divulgando a curiosa história da relação entre o violino e a *Caderneta de*

Poupança. Até 1978, o conjunto realizou um total de cento e quatro recitais, obtendo um grande número de críticas elogiosas no país e exterior (Dauelsberg, 2002).

Neste mesmo período, formou-se no ano de 1975 o Quarteto Guaíra. Também integrado pela pianista Aleida Schweitzer e os violinistas Jerzy Milewski e Cussy de Almeida, o conjunto realizou mais de quarenta recitais pelo Brasil. Contratado pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro, realizou diversos concertos didáticos em colégios e presídios (Dauelsberg, 2002).

Logo após a dissolução do Trio Continental em 1979, com a saída do pianista Jacques Klein devido a compromissos internacionais, Dauelsberg e Cussy convidaram Arnaldo Cohen para formar o Trio Artis, que teve um curto período de atividades, realizando apenas treze recitais. Apesar disso, foi o primeiro grupo ocidental a se apresentar na República Popular da China após o fim da chamada Revolução Cultural, iniciada em 1966 (Dauelsberg, 2002).

Em entrevista a revista *Unesp Ciência*, Dauelsberg conta alguns aspectos inusitados sobre sua viagem à China:

Durante a revolução chinesa, os chineses não tinham acesso a nenhuma obra de arte, música ou livro que não fossem chineses. Então, chegar a um país onde ninguém sabia mais o que era um piano ou um violino foi uma coisa extraordinária. Os ingressos esgotaram semanas antes, e o público era formado por diplomatas, estudantes e militares. Tudo era televisionado. Quando subíamos ao palco, qualquer gesto, mesmo que fosse só o de virar uma página, era comentado pelo público. Só tínhamos comida chinesa para comer. Em Pequim, o ministro ofereceu um jantar com setenta pratos de pato, entre eles o pato laqueado. Em outra cidade, o governador tocava um pouco de violino e nos convidou para um jantar com mais de quarenta pessoas. Trouxeram um bicho estranho num prato, e percebi que tinham cortado as antenas do bicho. Era Barata! Ainda tínhamos um concerto na China e depois íamos para Hong Kong. Um de meus colegas, depois daquele jantar, ficou sem comer até Hong Kong (apud Nogueira, 2010).

Em 1979, Dauelsberg, então diretor da Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro, conheceu a pianista austríaca Ingrid Haebler¹⁴, que veio ao Brasil para a realização de um recital.

De volta a Áustria, Haebler enviou longa carta a Dauelsberg convidando-o para a realização integral da obra para violoncelo e piano de Beethoven. No ano de 1980,

¹⁴ Famosa pianista austríaca.

Dauelsberg viajou para Salzburgo, na Áustria, onde ele e a pianista mantiveram uma rotina de ensaios que, na busca de um entrosamento ideal, chegavam a ensaiar quinze horas por dia (Dauelsberg, 2002).

O Duo realizou, entre os anos de 1981 e 1987, um total de sessenta e três recitais através de quatorze países da Europa, América do Sul e Ásia, tornando-se grande sucesso de público e crítica. “Foi a melhor fase artística da minha vida. Fizemos o ciclo Beethoven em quase todo o mundo. A partir daí, eu sentia que estava passando a fazer parte da ‘Grande Música’. De repente eu me encontrava no grande circuito internacional” (Dauelsberg, 2010).

Depois desta grande jornada, a pianista, considerada a maior autoridade na obra pianística de Mozart, fez um novo convite a Dauelsberg, desta vez para que gravassem a integral dos trios deste compositor (Dauelsberg, 2002).

Para isso, ela convidou o famoso violinista Henryk Szeryng (que já havia gravado com ela a integral das sonatas de Mozart e Beethoven para violino e piano) para que formassem um trio com esta finalidade. O grupo foi convidado pela gravadora *Phillips* para a realização deste projeto, mas pouco depois de terem sido marcadas as primeiras gravações na Suíça, ocorreu a trágica e inesperada morte do violinista, que, após um concerto em Kassel, na Alemanha, entrou em coma devido a uma hemorragia cerebral, falecendo após trinta horas de internação (Dauelsberg, 2010).

Alguns anos depois, ainda com o projeto da gravação dos trios de Mozart, convidaram o violinista Gerhart Hetzel, *spalla* da *Orquestra Filarmônica de Viena*, sempre requisitado por Herbert von Karajan e Leonard Bernstein para concertos e gravações, devido ao seu alto grau de virtuosismo. Chegaram a realizar dez recitais pela Europa, Brasil e Japão. Com a morte prematura do violinista Hetzel, o trio encerrou suas atividades em 1992. De acordo com Dauelsberg, após a morte de Hetzel, Ingrid decidiu dar fim ao projeto porque “vão começar a dizer que estamos matando violinistas” (apud Nogueira, 2010).

Um de seus últimos grupos de música de câmara foi o Trio Dell'Arte. No ano de 1992, pouco depois do término de seus trabalhos com Ingrid Haebler, Dauelsberg foi convidado pela violinista Elisa Fukuda e pelo pianista Giuliano Montini para integrar o novo grupo. O Trio realizou oitenta e seis recitais e gravou dois CDs, tendo, em 1993, recebido o “Prêmio APCA¹⁵” (Dauelsberg, 2002).

Desta mesma época é o *Cello Trio* que Dauelsberg fundou na Europa com seus amigos Márcio Carneiro, professor catedrático da *Escola Superior de Música de Detmold* e Mathias de Oliveira, professor da *Escola Superior de Berlim* e da *Escola Superior de Cottbus*. A partir de um encontro realizado por ocasião das festividades do centenário de nascimento de Villa-Lobos, os três violoncelistas descobriram haver um perfeito entrosamento musical e pessoal entre eles, passando, a partir daí, a se apresentarem regularmente em concertos, gravações de Rádio e TV e Festivais Internacionais, na Europa e América do Sul. O Trio, formado no ano de 1997, realizou cento e um recitais, além de gravar dois CDs que foram distribuídos no Brasil e na Europa, obtendo críticas bastante elogiosas.

Seu prematuro encerramento de atividades como violoncelista, ocorreu após o acidente em que fraturou o ombro direito (Dauelsberg, 2002).

¹⁵ Associação Paulista de Críticos de Arte

II.6 – “Missão Cumprida” por Peter Dauelsberg

Certa vez, perguntei a um amigo violinista o que ele faria de sua vida se pudesse retornar à sua juventude e tive a seguinte resposta: "Com certeza seguiria outra profissão!". Naturalmente havia uma boa dose de sarcasmo na sua assertiva, justificada pelo aspecto da eterna situação de precariedade profissional do músico brasileiro. Entretanto, seus olhos desmentiam o que havia afirmado. Um certo brilho impregnado de nostalgia lograva mostrar o fundo da sua alma, talvez um tanto sacrificada pela luta sem fim de anos de má remuneração e pouco reconhecimento, mas cheia de recordações de uma atividade que, com certeza, lhe proporcionou tanto prazer em certos momentos que as dificuldades vividas, com certa facilidade, foram transformando-se em motivo de chacota para serem discutidas em roda de colegas.

Sempre considerei a música uma atividade insubstituível. Desde jovem senti visceralmente a necessidade de fazer dela a parte maior das minhas atividades, de conviver com ela a maior parte de cada um dos meus dias, de forma a que preenchesse toda aquela necessidade premente de estar constantemente ligado a algo maior, a alguma coisa que me conectasse à melhor parte de mim mesmo. Daí ter sempre procurado conhecer grandes personalidades do mundo da música, como uma maneira de estabelecer contato íntimo com a mais alta esfera dos meus ideais.

Ainda jovem, tive o privilégio de conhecer Heitor Villa-Lobos em Paris. Quando em uma de suas frequentes idas à França, visitei-o no Hotel Bedford, localizado nas imediações da *Église de la Madeleine*. Já estava no final da vida, mas passava um "quê" de grandiosidade, característico apenas das grandes e verdadeiras figuras que efetivamente alteram os rumos da História da Humanidade. Igualmente, tive imenso prazer em conviver, mais tarde, com músicos da mais alta estirpe. Os maestros Karl Richter e Kurt Masur, os violinistas Tibor Varga e Henryk Szeryng, o violoncelista Mstislav Rostropovich, o flautista Jean Pierre Rampal e a pianista Ingrid Haebler, dentre tantos músicos, me impressionaram sobremaneira pela sua busca do perfeccionismo, a qual acabou também se tornando uma de minhas metas e que me valeu um reconhecimento principalmente na área da música popular, através das inúmeras gravações que realizei com profissionais da qualidade de Milton Nascimento, Egberto Gismonti e outros.

Os escritores Jorge Amado e Manuel Bandeira também marcaram presença na minha vida. O primeiro me mostrou a cidade de Salvador de uma forma que só ele poderia fazer; o segundo me proporcionou momentos de enlevo durante nossas conversas sobre Goethe, em almoços semanais que tínhamos. Ambos estimularam em mim um gosto pela literatura que eu já possuía desde jovem, provavelmente oriundo de meu avô materno, e que se traduziu mais tarde em motivação para traduções que realizei do alemão para o português de entrevistas de grandes compositores e ciclos de poesia empregados por Robert Schumann em seus *Lieder*.

A atividade didática igualmente ocupou um grande espaço na minha vida profissional, principalmente depois que me tornei professor da UNESP. Durante todos esses anos tive que aprender a me moldar a um sem número de situações decorrentes do convívio com alunos de todos os níveis. Minha

preocupação foi sempre fazer com que todos se sentissem iguais em dignidade, embora, por muitas vezes, as discrepâncias técnicas e musicais praticamente inviabilizassem a qualidade musical almejada. O ensino universitário me proporcionou, em nível amplo, uma experiência de vida que praticamente imita a do convívio familiar. Com seus momentos de alegrias, dificuldades, desavenças e acertos, me mostrou o quanto um mestre representa para seus pupilos em todas as situações, sejam elas profissionais ou pessoais. Daí a enorme responsabilidade que senti pesar sobre os meus ombros e que me fez tentar assumir sempre uma postura de respeitabilidade, condição essencial para se adquirir a confiança dos alunos.

Os princípios de convivência doméstica, que adquiri com meus pais, fiz questão de trazer para a minha família. Sempre reconheci na minha esposa a grande mulher que ela é. Extremamente empreendedora, sempre foi o maior estímulo para que minha vida profissional progredisse de forma satisfatória, me apoiando sempre nos momentos em que dela necessitei, fosse como conselheira sábia ou como amiga devotada. Meus filhos seguiram direta ou indiretamente os nossos passos, dedicando-se a atividades semelhantes no campo da performance musical e da produção artística, o que denota uma continuidade decorrente dos fortes laços criados entre nós.

Enfim, posso afirmar que a tarefa de efetuar um levantamento de todas as minhas atividades trouxe à tona um sentimento muito particular de realização pessoal, já que, através do reencontro de documentos antigos, fossem eles programas, cartas ou diplomas, logrei montar um mosaico que, em última análise, representa a estrutura de uma vida, calcada sobre inúmeros fatos aparentemente isolados, mas que, em conjunto, proporcionam uma confortável sensação de missão cumprida (Dauelsberg¹⁶, 2002).

¹⁶ Texto “Considerações Finais” extraído do Memorial de Peter Dauelsberg, 2002.

CAPÍTULO III – A SONATA PARA VIOLONCELO E PIANO

III.1 – A Sonata para Violoncelo e Piano segundo Peter Dauelsberg e Maria Josephina Mignone

Dedicada ao violoncelista Peter Dauelsberg, a *Sonata* seria estreada com Francisco Mignone ao piano na *I Bienal de Música Brasileira Contemporânea*, realizada no Rio de Janeiro em 1975. Entretanto, devido a um acidente sofrido pelo compositor, a obra foi estreada com a pianista Myrian Dauelsberg. Em entrevista realizada pelo autor a Peter Dauelsberg em outubro de 2010, Dauelsberg afirma que o músico Mignone era tão bom quanto o compositor Mignone:

Tive o prazer enorme de fazer este trabalho. Fiquei triste de não poder estreiar a obra com ele. Mas, enfim, foi a Myrian quem tocou, não poderia ficar tão triste (risos). Mas o que mais me impressionou foi o domínio que ele tinha do piano. Confesso que tive minhas dúvidas se a obra iria sair facilmente, ela é bem complicada ritmicamente pra mim e para o piano. Mas foi muito fácil, ele tocava tudo e ainda cantava minha parte. Quando eu errava um trecho, se eu não pedisse para repetir, ele discretamente pedia pra voltar de um pouco antes (risos). Ele sabia o que estava fazendo, era muito firme. Fiquei muito mais fã dele depois de nossos ensaios (Dauelsberg, 2010).

Não se tem notícia de nenhuma outra execução desta obra que não sejam as realizadas pelo Duo Dauelsberg no Brasil, Estados Unidos e Europa. Em conversa informal com violoncelistas brasileiros com carreiras de destaque, como Alceu Reis, Hugo Pilger, Marcelo Salles, David Chew, Márcio Mallard, Guerra Vicente, Antonio Del Claro, entre outros, alguns desconheciam a obra, e nenhum deles a havia executado. Muitos deles indicaram Peter Dauelsberg como uma boa fonte de informação.

Dauelsberg conta que a *Sonata* fez bastante sucesso na Europa:

Eu e Myrian (Dauelsberg) tocamos a *Sonata* na Europa. Foi muito bem recebida, muito aplaudida. Mostrei a *Sonata* para muitos amigos lá. Eles tinham recebido dedicatórias de compositores de obras terríveis. Todos elogiavam muito a *Sonata*. Inclusive Fournier¹⁷! Ele viu a *Sonata* e me mostrou uma que havia sido dedicada a ele. Dizia que eu era um felizardo de

¹⁷ Pierre Fournier (1906-1986), grande violoncelista francês.

receber uma obra daquele nível. Na Europa, nesta época, muita coisa era escrita, mas tinha muita coisa ruim também (Dauelsberg, 2010).

Em entrevista concedida ao autor, em 2009, a viúva de Mignone, Maria Josephina Mignone¹⁸ conta:

Apenas me lembro de Mignone ter comentado que ficou feliz com o resultado e o fato da obra ter sido executada no Brasil e no exterior pelo Duo Dauelsberg. Mignone gostava muito deles. Mas aquele não era o estilo dele. Acho que ele compôs estas obras dodecafônicas para mostrar que sabia compor neste estilo também. Ele gostava de experimentar de tudo. Porém, no fim de sua vida, não comentava sobre este período (Mignone, 2009).

Em entrevista realizada com Dauelsberg, em 2010, o intérprete relata a surpresa quando teve conhecimento que Mignone havia composto uma obra para ele:

Essa obra de Mignone me surpreendeu por dois motivos. Mignone chegou de surpresa até mim e me entregou a obra pronta. Claro, me deixou à vontade para fazer as correções – entre aspas – que eu achasse necessário. E, realmente, foram necessárias. Era nítido que Mignone não tinha muito conhecimento acerca do idioma do instrumento. (...) Mignone era um grande pianista e tocava muito bem. Pude presenciar seu talento pianístico durante os ensaios. Não tinha como mudar a obra. Somente sugeri alterações nos acordes impossíveis que havia escrito. O segundo motivo foi exatamente o estilo da obra. Estava acostumado a ouvir de Mignone Festa nas Igrejas, Maracatu de Chico Rei, Modinha para Violoncelo e Piano, mas a *Sonata* não tinha em si nenhuma destas características (Dauelsberg, 2010).

Segundo Dauelsberg, Mignone se interessou bastante pelas alterações sugeridas por ele. Apesar de a parte de violoncelo ter um nível de dificuldade muito alto, Dauelsberg se sentiu constrangido em sugerir grandes modificações na obra: “A música tinha acordes impossíveis de serem tocados, e detalhes idiomáticos bem complicados para o cello. Mas eu estava diante de um mestre, o grande compositor Francisco Mignone. Me senti, digamos, intimidado pelo seu conhecimento e por se tratar de uma obra pronta” (Dauelsberg, 2010).

Dauelsberg comenta que se sentiu muito lisonjeado com a dedicatória de Mignone. E muito surpreso também:

Na verdade existe também um terceiro elemento que me surpreendeu na obra de Mignone: Por que ele havia dedicado a mim? Não tínhamos um contato muito grande, nos conhecíamos do meio musical. Achei que ele tinha presenciado alguma estreia que fiz de algumas outras obras de compositores brasileiros. Fiquei muito surpreso e lisonjeado com o presente que ele me deu (Dauelsberg, 2010).

¹⁸ Na idade de sessenta e sete anos, Mignone casou-se com Maria Josephina, sua segunda esposa, com quem já formava um duo pianístico.

A relação de amizade entre o compositor e o intérprete aconteceu mesmo somente após a dedicatória da obra. Como iria estreá-la ao piano, Mignone e Dauelsberg desenvolveram uma amizade e admiração mútua ainda maior durante os ensaios. Foi apenas a partir daí que Dauelsberg compreendeu o motivo da dedicatória surpresa:

Sempre via Mignone perambulando pelos corredores do Teatro¹⁹ e já o conhecia de vista há bastante tempo. Nos ensaios conversamos bastante e só então ele confessou que havia me visto preludiando alguma coisa que o fazia lembrar Schoenberg. Não lembro se ele mencionou Schoenberg. Ele disse que eu estava preludiando algo atonal que chamou sua atenção. O engraçado é que não me lembro de ter tocado nada atonal nesta época. Só estreava ou tocava obras de compositores nacionalistas. Até hoje não sei se ele me confundiu com alguém (risos) (Dauelsberg, 2010).

Porém, o que pode ter motivado a composição, Dauelsberg também não sabe informar, pois:

Infelizmente, nunca tive oportunidade de perguntar o porquê da obra. Na verdade, eu nunca tive essa curiosidade. Quando conheci o Mignone, ficou claro pra mim que ele gostava da experimentação. Não quero dizer experimentação no sentido de gênero não. Digo experimentação instrumental, de combinação instrumental, possibilidades dos instrumentos. Lembro que ele prestava muita atenção em tudo que eu fazia. Pedia para eu tocar alguns trechos, e sempre me olhava fixamente, quer dizer, olhava para o instrumento fixamente como se quisesse confirmar se o que ele tinha escrito era realmente bom. Quando a gente começava a tocar, ele ficava bastante concentrado em cada detalhe, principalmente do violoncelo (Dauelsberg, 2010).

Dauelsberg ainda comenta sobre o domínio da orquestração de Mignone como uma importante característica de sua música sinfônica:

Mignone tinha outra coisa que impressionava: sua orquestração. Ele era ótimo! Para mim, ele tem muitas coisas melhores que Villa-Lobos. Em Villa-Lobos, você pega uma partitura e diz: “Meu Deus, isso não pode soar!” Eu estive uma vez com Mário Tavares e demonstrei minha preocupação com a orquestração da obra de Villa-Lobos e ele me disse: “Peter, Peter... Soa! Eu também achei que não soaria, mas soa!” Mas se você pega essas obras populares de Mignone como Chico Rei, Festa nas Igrejas, têm um brilho fantástico na orquestração. Era o grande forte dele (Dauelsberg, 2010).

Sobre o idiomatismo em relação ao violoncelo, a *Sonata para Violoncelo e Piano*, de acordo com Dauelsberg, é uma obra de alto grau de dificuldade:

Além disso, a *Sonata* é um desafio para o violoncelista. Saltos distantes, muitos acordes, harmônicos. Se eu lembro bem, Mignone escreveu alguns harmônicos errados, não é? Uns acordes superpostos inviáveis, muitos *pizzicatos* de mão esquerda. Acho que ele quis mostrar um virtuosismo no instrumento que ele mesmo não conhecia. Ih, posso falar mal de Mignone? (risos) O que importa é que Mignone era um compositor fenomenal. E mesmo com alguns equívocos, a *Sonata* soa muito bem. Talvez pela questão idiomática, ela seja pouco tocada. Foi um desafio pra mim naquela época (Dauelsberg, 2010).

¹⁹ Theatro Municipal do Rio de Janeiro

Portanto, a *Sonata para Violoncelo e Piano*, segundo Dauelsberg, mostra um lado do compositor que todos deveriam conhecer, ou pelo menos os violoncelistas: “Estamos acostumados a tocar a *Modinha*, um pouco menos a *Seresta*. Tem muito violoncelista que nem conhece a *Sonata para Violoncelo* e não sabe, muito menos, que se trata de uma sonata atonal” (Dauelsberg, 2010).

Segundo Dauelsberg, Mignone conseguiu se afastar completamente nesta obra de sua linguagem típica:

Realmente, nesta *Sonata* é impossível reconhecer Mignone. Ele foi muito feliz se o objetivo dele era se livrar do nacionalismo por um momento. Eu acho que não existe nenhum elemento do folclore brasileiro, nada rítmico que faça lembrar alguma coisa. Mignone queria se distanciar de tudo isso e conseguiu brilhantemente. O seu próprio estilo foi modificado. Você poderia fazer esse teste: pede para alguém ouvir a *Sonata* e dizer quem é o compositor. Duvido que o nome Mignone seja citado (Dauelsberg, 2010).

Sobre as experiências musicais de Mignone, Maria Josephina afirma que:

Mignone sempre foi muito criativo e não se continha em experimentar novas possibilidades. Acredito que esta obra é uma prova da sua profunda versatilidade, que era mais forte do que ele (risos). Ele sempre se obrigava a dominar as novas tendências musicais que surgiam, mesmo que não as utilizasse em suas obras. Sempre pesquisava bastante. Esta obra de violoncelo é o resultado desta característica de Mignone (Mignone, 2009).

Ainda sobre a questão da linguagem atonal utilizada na sonata, Dauelsberg faz a seguinte reflexão:

Mignone para mim representa um dos maiores compositores brasileiros. Por um lado, me sinto muito orgulhoso de ter recebido uma dedicatória dele. Uma obra tão pouco conhecida, mas que representa a genialidade total e a versatilidade de Mignone. Por outro lado, eu penso: por que ele não me dedicou uma obra nacionalista...? (risos) Admiro muito as composições nacionalistas de Mignone (Dauelsberg, 2010).

Dauelsberg ainda sugere qual teria sido, na sua opinião, o motivo da mudança estilística de Mignone:

Acho que pra Mignone faltava confirmar para ele mesmo se era capaz de compor uma obra atonal. Se funcionaria todo seu conhecimento empregado numa obra simplesmente baseada nos sons, sem a tonalidade do nacionalismo. Curiosidade também. Isso é um palpite! (risos) Ele provou que era bom e voltou a compor o que ele gostava, música nacionalista (Dauelsberg, 2010).

Segundo Dauelsberg, o resto de sua vida dedicada novamente ao nacionalismo demonstra a personalidade do compositor.

Mignone era um compositor engajado. Acho que a música pra ele era como política. Ele escrevia pelo Brasil. E isto é provado pela quantidade de obras nacionalistas que ele possui. Tanto antes, quanto depois da *Sonata para Violoncelo e Piano*. Acho que esta experiência só trouxe a certeza do que ele realmente gostava, da sua verdadeira missão (Dauelsberg, 2010).

Quanto à opinião de Mignone sobre seu próprio estilo, Maria Josephina conta:

Mignone, no fim de sua vida, era uma pessoa aberta e sem preconceitos musicais. Apesar de manter seu estilo até o fim, não criticava seus alunos que queriam conhecer novas possibilidades. Ao contrário, sempre incentivou a todos a encontrarem seus próprios caminhos. Ele sempre dizia que o estilo é a personalidade do compositor (Mignone, 2009).

Dauelsberg encerra a entrevista com a seguinte afirmação: “espero que seu trabalho sirva para que esta *Sonata* seja divulgada e mais tocada pelos violoncelistas brasileiros” (Dauelsberg, 2010). Sobre o interesse na obra, Maria Josephina complementa: “torço para que este trabalho sirva para divulgar mais esta obra. E, quem sabe, ela não será mais executada?” (Mignone, 2009).

III.2 – A Universalidade do Estilo de Mignone na Sonata para Violoncelo e Piano

A *Sonata para Violoncelo e Piano* de Francisco Mignone é formada por quatro movimentos intitulados: *Moderato*, *Scherzo (Alguém Deixou a Torneira Pingando a Noite Inteira)*, *Andante (Arioso e Responsório Profano)* e *Giga e Saltarello*.

Segundo o Dicionário Grove de Música (2001), o termo ‘sonata’ define uma peça musical, quase sempre instrumental e geralmente em vários movimentos, para solista ou pequeno conjunto. No entanto, devido à natureza dos títulos dado por Mignone aos movimentos da *Sonata*, podemos dizer que sua estrutura se aproxima a de uma suíte que, de acordo com o Grout (1988), a suíte é literalmente a sucessão de várias danças estilizadas. Trata-se de um gênero tipicamente barroco que consiste de vários movimentos da mesma tonalidade baseados em formas e estilos de música de dança. Os termos *Scherzo*, *Giga* e *Saltarello* remetem à danças italianas do século XIX que eram utilizados na denominação de movimentos da forma suíte utilizada neste período.

No entanto, não é possível definir a *Sonata* como pertencente a uma tendência estética ou enquadrá-la em um único estilo. A *Sonata para Violoncelo e Piano* de Mignone apresenta elementos característicos de vários estilos e períodos, tais como: a utilização das terminologias barrocas (arioso e giga); emprego da estrutura de movimentos da sonata clássica, embora adaptadas às circunstâncias pessoais do compositor; dramaticidade implícita no primeiro movimento, o que torna possível relacioná-la às características do período romântico; e, finalmente, uma linguagem atonal e polirrítmica ligada ao estilo europeu contemporâneo de sua época. “Seus quatro movimentos são bastante diversificados entre si, mas interligados por uma unidade resultante da associação de vários elementos estilísticos, o que confere à *Sonata* uma coerência formal que deve ser explorada pelo intérprete” (Krieger²⁰, 1981).

Seus movimentos são caracterizados por contrastes, e, embora utilize elementos seriais e grupamentos rítmicos irregularmente variados, frequentemente emprega dobramentos a oitavas no piano, pouco comuns à técnica serial. Climas emocionais se alternam a todo o momento, indo do dramático ao irônico, do sarcástico ao devocional, culminando no último movimento com um par de danças italianas tradicionais estilizadas em atonalismo pouco ortodoxo. Segundo Vasco Mariz (1997, p.96), “a universalidade do estilo de Mignone nesta *Sonata* contrasta com seu engajamento nacionalista derivado das pregações estéticas de Mário de Andrade”.

O rigor serial apresentado nessa obra é quase nenhum. Segundo Bruno Kiefer (1983), Francisco Mignone empregou um dodecafonismo ‘à moda caseira’. Isto significa que ele não se considerava comprometido com princípios estéticos rígidos, tendo enveredado por estes caminhos segundo suas próprias palavras “devido à necessidade de enriquecer a minha técnica de composição” (apud Kiefer, 1983, p.58).

²⁰ Comentários do encarte do LP *Dauelsberg Duo*. Washington D.C.:Inter-American Musical Editions. 1981. 1CD (ca.40min). OAS-026.

Nesta *Sonata*, Mignone emprega uma linguagem atonal livre com elementos contrapontísticos e retrógrados. Estabelece séries, mas não as usa como princípio de desenvolvimento. Em seus quatro movimentos, opta por estruturas que, por vezes, são mais próximas da improvisação do que de formas ou esquemas. “A obra é de um atonalismo consequente e sistemático. Se ocorre alguma reminiscência tonal, é fruto do acaso. Não se pode dizer que a *Sonata* seja dodecafônica, embora ocorram, esporadicamente, séries e até simulacros de desenvolvimento dodecafônico” (Kiefer, 1983, p.76).

O *Moderato* inicial tem caráter fantasista. As ideias surgem e se desenvolvem livremente a partir de um *pizzicato* que estabelece uma pulsação métrica de referência, sobre a qual se inicia um diálogo dos dois instrumentos, repleto de súbitas mudanças de humor, processadas, porém com uma grande lógica interior. Segue-se um *Scherzo*, cujo motivo insistente levou o compositor a assinalar seu subtítulo: “*Alguém Deixou a Torneira Aberta a Noite Inteira*”.

O *Andante Arioso e Responsório Profano* é um movimento de grande densidade dramática, explorando a riqueza expressiva do violoncelo em longos recitativos e eloquentes *cadenzas*. Na *Giga e Salterello* final a impetuosidade do ritmo é compensada por um jogo de sonoridades mais claras, sem grandes densidades harmônicas, de maneira a conjugar o dinamismo da forma com a graça quase ornamental da matéria sonora e o brilho do tratamento instrumental.

Em seus quatro movimentos, o compositor não se utiliza das estruturas ternárias tradicionais da sonata. Por vezes, devido ao emprego de células rítmicas irregulares associadas à sua linguagem atonal, o efeito sonoro se aproxima do aleatório, quase em uma espécie de improviso.

Será utilizado como documento principal a edição feita pela *Funarte* em 1986. Complementarmente, são utilizados dois autógrafos do compositor, um entregue a Peter

Dauelsberg por Mignone e um segundo utilizado pelo próprio compositor por ocasião dos ensaios. Tal procedimento se justifica em função das várias divergências constatadas através da comparação entre as três versões.

III.3 – Primeiro Movimento: *Moderato*

O primeiro movimento apresenta um caráter bastante agressivo comprovado pelos termos utilizados pelo compositor, tais como: *dramático e violento, seco e duro, sempre violento e violento e con molta decisione*. Segundo Schoenberg (1991), o termo caráter, quando aplicado à música, refere-se não somente à emoção que uma peça deveria produzir e ao estado de ânimo em que foi composta, mas também à maneira pela qual ela deve ser executada.

Suas linhas melódicas são confeccionadas a partir de um comportamento serial não ortodoxo. Em vários momentos, as figuras rítmicas utilizadas buscam uma assimetria que demonstram a preocupação do autor em evitar a quadratura rítmica. Como no exemplo abaixo (Fig.2):

The image shows a musical score for two measures, 21 and 22. Measure 21 is marked 'Più Commodo (♩ = 72)' and 'f'. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Measure 22 includes the instruction 'non precipitare' and 'sempre violento'. The score is written for three staves: a top staff with a bass clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The key signature has one sharp (F#).

Figura 2: Compassos 21 e 22 – I Mov.

O primeiro movimento apresenta duas seções contrastantes que se contrapõe por todo este movimento. A seção **A**, descrita como *un poco marziale*, apresenta uma melodia acompanhada caracterizada por sua estabilidade e baseada em graus conjuntos e arpejos, com polarização nas notas *mi b* e *si b*. Já a seção **B**, muda seu caráter para *Dramático e violento*. Esta apresenta grupamentos rítmicos irregularmente variados que proporcionam a ideia de uma grande improvisação, caracterizada por sua instabilidade. Baseada em arpejos, trítonos, quartas e quintas justas, tem polarização nos intervalos de quintas *fa#-dó#* e *sol-ré*.

Logo após a seção **B**, encontra-se um retorno à seção inicial com algumas mudanças. O piano assume então um trecho em *ostinato* e o violoncelo delinea o tema *cantabile* antes executado pelo piano. Esta seção é denominada **A1**.

A seção **C** é caracterizada pelos motivos de *ostinato* rítmico e linhas melódicas provenientes da seção **A** misturados a elementos improvisativos da seção **B**. Piano e violoncelo se alternam em improvisações e posteriormente o piano assume o *ostinato* rítmico que marca o fim desta seção. Pode-se considerar que **C** é um “somatório intrínseco” das duas seções iniciais, onde elementos bastante representativos de ambas aparecem agora interpolados ou superpostos de modo que esta se torna única, mas ao mesmo tempo com o caráter singular apresentado anteriormente pelo compositor.

Finalmente, ocorre um retorno na íntegra da seção inicial, desta vez com o violoncelo assumindo a linha melódica. Esta seção é denominada **A'**.

Sendo assim, é definida a seguinte forma para o primeiro movimento:

A	B	A1	C	A'
1 a 10	11 a 40	41 a 50	51 a 70	71 a 82

Quadro 1 – Estrutura formal do I Movimento

A partir da demarcação das seções deste primeiro movimento, pode-se apontar então uma pequena forma-rondó A-B-A-C-A. Segundo Schoenberg (1991, p.229), “as formas-rondó são caracterizadas pela repetição de um ou mais temas separados por seções contrastantes. Os elementos estruturais destas formas podem ser simples e curtos ou compostos e longos”.

Na seção **A**, *Moderato* (♩ = 100), a obra apresenta um elemento motivico em *ostinato* rítmico, de caráter percussivo, exposto pelo violoncelo em *pizzicato* (Fig.3). Trata-se de um acorde de intervalos de quinta justa, sexta menor e segunda aumentada superpostos. É indicada uma acentuação constante no segundo tempo de cada compasso. Este elemento, de caráter percussivo, serve de espinha dorsal para a seção **A** e se mostra presente durante todo o decorrer deste movimento como um fator de unidade entre todas as seções.

Estes acordes, na parte do violoncelo, merecem atenção especial já que os intervalos de quintas justas são considerados delicados, pois requerem a utilização da pestana para sua realização e dependem muito das condições técnicas do instrumento e da qualidade das cordas utilizadas.

Segundo Peter Dauelsberg, para a execução dos acordes sem a indicação de *sforzato*, deve-se utilizar o dedo polegar da mão direita nas duas notas graves e os dedos indicador e médio nas notas agudas ao mesmo tempo. Nas notas com a indicação de *sforzato* executa-se o acorde da forma usual, arpejado. Tal procedimento proporciona um maior contraste entre as notas com e sem acento.

Usualmente, os acordes em *pizzicato* no violoncelo são feitos partindo do grave para o agudo. No entanto, os dez primeiros compassos possuem obrigatoriamente a corda solta *lá2*, fator que a destaca dentro do acorde em relação às demais notas inferiores presas. Para que haja o equilíbrio destes acordes, o *mib1* deve ter sua sonoridade destacada no contexto, através de um apoio maior do polegar da mão direita que executa as notas graves.

Figura 3: Compassos 1 e 2, I Mov.

O tema principal, uma melodia serial de características rítmicas regulares, surge no compasso 3 (Fig.4) apresentado pelo piano em dobramento de duas oitavas. Deve ser tocado, conforme indicação do autor, *cantando com molta simplicità*. Apresenta desenhos rítmicos regulares e a indicação dinâmica de *mp*. O elemento percussivo do violoncelo se mantém como base rítmica de aspecto quase marcial.

A utilização do dobramento de oitavas aparece modificada no compasso 7.3 e 7.4 devido a um erro da cópia do próprio compositor entregue ao intérprete. Isso acarretou um erro também na edição da *Funarte*, uma vez que esta foi baseada na partitura entregue a Peter Dauelsberg. No manuscrito utilizado por Mignone durante os ensaios, as oitavas permanecem fiéis até ao final do compasso 7.

Neste tema, pode-se perceber uma construção alternando intervalos grandes (quarta justas, quintas justas, etc.), com intervalos pequenos (segunda menor, segunda maior, etc.). Inicialmente, o primeiro intervalo utilizado é de sétima maior ascendente, seguido por uma segunda menor descendente. No compasso seguinte, o esquema se mantém. Primeiramente temos um intervalo de segunda maior ascendente seguido por uma quarta justa descende, mais uma segunda menor ascendente e uma quarta diminuta descendente. A partir desta constatação percebe-se que a construção do tema foi feita a se encaixar de forma bastante

confortável na clave de *sol*, onde o tema alcança a nota mais aguda *lá4*, na linha suplementar superior, e a nota mais grave *sib2*, no segundo espaço suplementar inferior.

3 4

mp cantando com molta semplicità

5 6

7 8

8^{va} bassa

9 10

fff

Figura 4: Compassos 3 a 10, I Mov.

A seção **B**, que se inicia no compasso 11 (*Dramático e violento*, $\downarrow = 60$, Fig.5), contrasta com a anterior pela sua agressividade rítmica e dinâmica. Baseada em ritmos irregulares e acordes pesantes no violoncelo, esta seção se assemelha a uma cadência devido às suas características rítmicas livres. Reforçada pela indicação do compositor *un poco a piacere*,²¹ as características virtuosísticas deste trecho a reforçam como sendo uma grande *cadenza*.



Figura 5: Compasso 11, I Mov.

Segundo Zamacois (1997), a cadência ou *cadenza* é a ocasião em uma obra em que o solista se depara com um resumo virtuosístico do concerto, onde todo o trecho é executado solo. É neste trecho que se explora toda dificuldade técnica do instrumento e onde o instrumentista mostra toda sua musicalidade.

Nesta seção, o violoncelo apresenta grandes saltos de tessitura, quintas superpostas, ritmos irregulares, polirritmias etc. Estas características conferem ao trecho um alto grau de dificuldade técnica. De acordo com a definição dada por Zamacois, pode-se perceber que a seção **B** apresenta características de cadência, acompanhada por alguns acordes do piano.

²¹ Um pouco à vontade

No compasso 11, o primeiro acorde funciona como uma anacruse da nota seguinte, onde se deve valorizar o *fá3* agudo. Sugere-se tocar o acorde em duas partes: o intervalo de sexta primeiramente e separadamente a nota *fá3*. Diferentemente da edição da *Funarte*, a arcada sugerida por Peter Dauelsberg para a segunda nota é ‘para baixo’, valorizando o acento escrito.

Segundo Dauelsberg, a última nota deste compasso deve ser *sol1* e ele sempre executou desta maneira com o aval do próprio compositor, inclusive em ambas as gravações. No entanto, a única partitura que contém esta nota *sol1* é a parte de violoncelo entregue a Dauelsberg. Nas demais partituras, tanto de piano como de violoncelo, a nota grafada é a nota *si1*, uma terça acima.

Além do aspecto virtuosístico da seção **B**, destaca-se uma questão relacionada ao aspecto idiomático do trecho. O harmônico indicado como natural²² para a nota *si3* em 13.4 demonstra a pouca familiaridade do compositor com os aspectos virtuosísticos do violoncelo, já que tal harmônico natural não existe no instrumento (Fig.6). A indicação correta nesta nota seria harmônico artificial. No entanto, esta indicação acarretaria a elevação ao extremo do grau de dificuldade do trecho em questão, já que seria necessária a execução de um harmônico natural simultâneo a um harmônico artificial. De acordo com o depoimento de Dauelsberg, a maneira mais apropriada de se tocar este trecho é executar o *glissando* como escrito (nas duas cordas) e concluir somente o harmônico natural da nota superior do intervalo de chegada, não tocando a nota inferior.

²² A utilização de harmônico natural nos instrumentos de cordas é indicada através do número zero acima da nota, a mesma indicação utilizada para corda solta. Geralmente, o instrumentista reconhece quando o símbolo representa um ou outro.



Figura 6: Compasso 13, I Mov.

Ainda neste mesmo trecho, pode-se especular que o intervalo de chegada do *glissando* em 13.4 seja, na verdade, a notação equivocada de um único harmônico artificial. Segundo Sadie (2001), a grafia dos harmônicos artificiais é feita através da notação de uma nota presa, onde é realizada uma pestana, e uma quarta justa ou quinta justa acima um símbolo losangular, onde o dedo roça levemente a corda. O resultado é uma nota duas oitavas acima da nota presa. No caso específico do intervalo em 13.4, a nota *si*³ seria a pestana e o *mi*⁴, notado erroneamente com o símbolo losangular, seria onde o dedo roçaria levemente a corda produzindo um harmônico duas oitavas acima da nota *si*³.

O efeito onde notas reais *glissam* em direção às notas harmônicas é muito corrente e idiomático nos instrumentos de cordas. Por esta razão, a sugestão para o intérprete seria realizar o *glissando* finalizando-o com uma nota real, *si*³, e apenas um harmônico natural na nota *mi*⁴ (Fig.7).

De acordo com Dauelsberg: “eu devo ter perguntado isso para meu amigo Mignone e ele deve ter dito: Faça isso, chegue só no *mi*. Eu acho que toquei o *si* de vez em quando, mas talvez nas gravações ao vivo, eu preferi não tocar. Mas você tá vendo? Ele coloca dois zeros, isso é um erro, não existe. Sinceramente? A obra não ganha nem perde por isso” (Dauelsberg, 2010).



Figura 7: Compasso 13 modificado, I Mov.

Outra característica marcante da seção **B** é a grande variação de fórmulas de compasso. Segundo Gandelman (2006, p.30), “a dissolução da tonalidade corresponde, no campo rítmico, a perda do sentido de regularidade do tempo: variam permanentemente as fórmulas de compasso, são frequentes as divisões irregulares de tempo, os grupamentos anómalos das divisões, as polirritmias, os ritmos aditivos, prosódicos, assim como o tempo pulsativo ou motóreo combinado ou em alternância com o amétrico”. Do compasso 11 ao 40 alternam-se passagens em 5/4, 4/4, 1/4, 3/8, 4/4+3/8 etc. Tais alternâncias contrastam com a estabilidade rítmica da seção anterior, proporcionando uma instabilidade motívica que se assemelha à música aleatória.

Apesar de toda a instabilidade desta seção, o trecho apresenta um desenho melódico ondulatório bastante definido. O violoncelo traça uma linha que possui um contorno que vai da tessitura aguda à grave retornando à aguda sucessivamente, dando à melodia uma movimentação específica. Este contorno melódico confere à seção **B** a única característica estável do trecho (Fig.8).

11 Dramático e violento (♩ = 60) ARCO *poco a piacere* *sff (secco e duro)*

12 *sff*

13 *grande crescendo* *ff*

14 *p* 15 *mf* 16 *3 molto arco e cresc. molto* *f*

Figura 8: Compassos 11 a 16, I Mov.

No compasso 15, sugere-se ligar as duas notas começando com a arcada para cima, alcançando o *mf* do compasso seguinte com a arcada para baixo. Os *glissandos* deste compasso devem ser executados lentamente, valorizando sempre as notas superiores.

De acordo com Dauelsberg, no compasso 16 há um excesso de arcadas escritas, o que não se justifica, pois ao realizar todas estas arcadas, perde-se o sentido da sustentação da nota

longa. É justificável fazer uma retomada de arco para cima a fim de realizar o *crescendo molto* e executar o acorde seguinte para baixo.

No início da seção **B**, compasso 11 até o compasso 17 (Fig.8), pode-se perceber o destaque na linha melódica desenvolvida pelo violoncelo. No compasso 18, um trecho de características semelhantes é, a seguir, apresentado pelo piano. Há uma forte predominância das oitavas, embora no início deste compasso sejam encontrados acordes dobrados de nonas menores. Apesar de ser bastante curto, o trecho apresenta as mesmas características cadenciais dos compassos anteriores, e aparece como uma resposta à cadência do violoncelo.

Assim, podemos definir a seção **B** como sendo uma grande cadência do violoncelo, alternada com pequenas cadências do piano, sugerindo o seguinte formato:

C. 11 ao 17	Anacruse do C. 18 e 19	C. 20 ao 26	C. 27 e 28	C. 29 ao 33	C. 34
Cadência do violoncelo	Cadência do piano	Cadência do violoncelo	Cadência do piano	Cadência do violoncelo	Cadência do piano

Quadro 2 – Estrutura formal da seção **B**

Esta seção possui características semelhantes às apresentadas em concertos duplos, como, por exemplo, o *Concerto Duplo em Lá menor, Op.102 para violino e violoncelo* de Brahms. As cadências encontradas neste tipo de concerto possuem uma estrutura onde os dois instrumentos solos alternam trechos virtuosísticos em formato de pergunta e resposta.

O elemento motivico percussivo característico da seção **A** reaparece na seção **B** no compasso 19, agora executado com arco pelo violoncelo e reforçado pela mão direita do piano (Fig.9). Nestes acordes, na parte do violoncelo, a presença da nota *sol1* na quarta corda em uníssono com a terceira corda solta dificulta a obtenção do efeito de reforço pretendido pelo compositor, pois a forma da mão esquerda requerida nesta posição pode acarretar um esbarro indesejável na corda solta. A movimentação do arco deve ser sempre do grave para o agudo.

Apesar de não haver arcadas escritas neste compasso, recomenda-se tocar todos estes acordes para baixo sempre utilizando bastante velocidade de arco, reforçando a dinâmica fortíssimo que não consta na edição da *Funarte*.

Figura 9: compassos 17 a 20, I Mov.

No compasso 20 (Fig.9), na parte do violoncelo, aparece um trecho de acordes arpejados escritos em tercinas de mínimas. Nestes acordes são encontrados intervalos de quintas justas que dificultam a execução do intérprete, tanto pela afinação precisa, que neste intervalo é mais difícil de ser conseguida, quanto pela utilização da pestana. Na realização dos três acordes do trecho é necessária apenas uma posição da mão esquerda (4ª posição), no entanto, para cada acorde a pestana (utilizada para a realização das quintas) muda de lugar alterando bastante a configuração da mão, dificultando tecnicamente o trecho. Percebe-se, talvez, a intenção do compositor de realizar uma sequência de quintas justas, apresentando-as

no primeiro acorde no intervalo superior, no segundo acorde no intervalo intermediário, e, finalmente, no último acorde no intervalo mais grave.

Analisando as três versões disponíveis nota-se outra questão importante. Na edição publicada pela *Funarte*, a configuração rítmica do compasso deixa grande dúvida sobre a real intenção do compositor neste aspecto. Como os acordes não estão devidamente alinhados, surge a dúvida sobre qual seria o ritmo que Mignone queria. Parece que a intenção do compositor era a execução de um acorde inicial, mais a execução posterior de quatro intervalos de duas notas executados sucessivamente, o que é tecnicamente impossível no aspecto rítmico conforme escrito (Fig.10).

No entanto, as demais versões esclarecem a dúvida e mostram a real intenção do compositor: as semínimas funcionam como apogiaturas para as mínimas onde os acordes terminam (Fig.11). O compositor teve o cuidado de colocar uma seta para cima, localizada ao lado esquerdo do primeiro acorde, indicando que este deve ser tocado do grave para o agudo, o segundo acorde do agudo para o grave, e o terceiro acorde do grave para o agudo, valorizando sempre as mínimas dos acordes.

Ainda neste compasso as ligaduras notadas por Mignone não surtem o efeito de nota ligada com o mesmo som, já que a correta execução dos acordes exigem arcadas distintas para surtir o efeito correto.



Figura 10: Compasso 20, I Mov.



Figura 11: Compasso 20, I Mov. Manuscrito Francisco Mignone.

Vale ressaltar que a notação utilizada por Mignone no compasso 20 é pouco utilizada, no entanto, é correta e facilita o entendimento do trecho pelo intérprete.

A partir do compasso 21 (*Piú Commodo*, $\text{♩} = 72$, Fig.12) até o compasso 24, o violoncelo executa ritmos irregulares em notas duplas, alternados por breves intervenções do piano. O compositor faz uso de acordes de sextas, quintas, quartas e terças como se fizesse uma sequência. Este trecho é adequado à mão esquerda do violoncelista, não apresentando particularidades que contrariem a técnica violoncelística.

21 Più Commodo (♩ = 72)

22

f

non precipitare

sempre violento

23

24

Figura 12: Compassos 21 a 24, I Mov.

No compasso 22, na parte do violoncelo, aparece pela primeira vez o que seria uma repetição melódico-motívica de um trecho presente no compasso 11.4.2 (Fig.8). O trecho apresentado em fusas reaparece no compasso 22.3.3 (Fig.12) de forma aumentada, em semicolcheias, e com a presença no quarto tempo deste compasso de uma nota a mais, o *dó*₂, o que resulta em um agrupamento maior de notas formando uma quiáltera de cinco sons.

Figura 13: Compasso 11, I Mov.

Figura 14: Compasso 22, I Mov.

Nota-se ainda um motivo rítmico presente nos compassos 16, 21, 22 e 23. Nos dois primeiros compassos o compositor inicia em tercinas de fusas. Nos compassos 22 e 23, este motivo aparece aumentado, e é escrito em tercinas de semicolcheias.

No compasso 25 o violoncelo retoma, em *pizzicato*, o *ostinato* rítmico característico da seção A e que permeia todo o primeiro movimento, porém em dinâmica piano. Curiosamente, neste compasso a indicação de retorno ao tempo inicial ($\text{♩} = 100$), só vem grafada na parte do piano.

Figura 15: Compassos 25 e 26, I Mov.

Nos compassos 27 e 28 (Fig.16), a cadência do piano volta a apresentar ritmos irregulares e melodia em dobramento de duas oitavas, com exceção do último tempo do compasso 28, onde, de acordo com o manuscrito do compositor, percebe-se a indicação de 8ª abaixo na mão esquerda do piano. A melodia deste trecho apresenta grandes contrastes de dinâmica e uma curiosa indicação de *subito accelerando* no início do compasso 28, sem a indicação de seu término.

Figura 16: Compasso 27, I Mov.

Nova cadência do violoncelo é constatada entre os compassos 29 e 32 (Fig.17). O violoncelo alterna *pizzicatos* em compassos 3/8 com cordas duplas executadas com o arco em compassos 4/4, com brevíssimas intervenções do piano em 29.4 e 31.4. Este trecho explora as cordas soltas do violoncelo e a independência das mãos para a execução dos golpes de arco alternados com os *pizzicatos*.

Nestes compassos (Fig.17), Dauelsberg sugere a utilização de duas arcadas nas notas longas a fim de proporcionar um crescendo mais eficaz. Tal procedimento justifica-se mais ainda pela presença de *pizzicatos* após estas notas longas²³. No primeiro tempo dos compassos 29 e 31, Dauelsberg sugere ainda que as semicolcheias sejam tocadas sem retirar o arco da corda para que soem mais *legato* em contraste com a sequência de *pizzicatos*.

Na edição da *Funarte*, o acorde em 32.3 está incompleto. Este acorde é o mesmo de 32.1.

²³ Segundo Peter Dauelsberg, é preferível, quando houver *pizzicato* imediatamente após uma nota com arco, que esta nota seja executada com a arcada pra cima, pois a mão direita se aproxima das cordas do instrumento, facilitando assim a troca de arco para *pizzicato*.

The image shows a musical score for measures 29 to 32, first movement. The score is written for Violin, Viola, and Cello/Bass. Measure 29 features an *arco* (arco) instruction for all instruments. Measure 30 features a *pizz* (pizzicato) instruction for all instruments. Measure 31 features an *arco* instruction for all instruments. Measure 32 features a *pizz* instruction for all instruments. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sf* (sforzando).

Figura 17: Compassos 29 a 32, I Mov.

No compasso 33 (Fig.18) encontra-se uma figura rítmica repetida nos três primeiros tempos. Este motivo parece ser uma antecipação do motivo principal da seção C, que será analisada posteriormente. Este motivo é formado pelas mesmas notas – *si*², *sol*³, *lá*³ – presentes no ostinato rítmico da seção A, porém alteradas. O último tempo deste compasso funciona como uma anacruse para o piano no próximo compasso.

Novo erro de edição pode ser encontrado no compasso 33.1 da edição da *Funarte*: a nota *lá* 3 não possui a alteração para bemol conforme os autógrafos. Apesar de não estar escrito, Dauelsberg recomenda que se comece este trecho em *pianissimo* para haver maior contraste na realização do crescendo.



Figura 18: Compasso 33, I Mov.

No compasso 34 (Fig.19) pode-se perceber a antecipação de elementos rítmicos pertencentes à próxima subseção (compassos 35 a 39) que sugerem um tempo de marcha. A indicação de *affrettando* conduz ao novo andamento. Neste compasso, percebe-se a intenção do compositor em utilizar elementos retrogradados. As notas da segunda metade do compasso são as mesmas da 1ª metade, porém com variações rítmicas.

Ainda no mesmo compasso, Dauelsberg afirma não haver necessidade de se tocar a nota longa em quatro arcadas distintas, pois perderia o valor real da nota. Recomenda-se apenas uma arcada pra baixo e outra pra cima.

34

mf *affrettando* *ff*

Figura 19: Compasso 34, I Mov.

C. 34.1.1 <i>fá-lá, si</i>	C. 34.1.2 <i>sol, réb-fá</i>	C. 34.2 <i>solb-sib, dó, dó-mi, fá</i>
C. 34.3.1 <i>si, fá-lá</i>	C. 34.3.2 <i>sol, réb-fá</i>	C. 34.4 <i>dó, solb-sib, fá, dó-mi</i>

Quadro 3: Elementos retrogradados do compasso 34

Entre os compassos 35 e 40 (Fig.20 e 21), com a indicação de *Assai agitato e misterioso*, o compositor utiliza a sequência das notas, e não o ritmo, em movimento retrógrado a cada novo compasso, à exceção do compasso 40 (*Meno*, $\downarrow = 80$) quando o retrógrado está no mesmo compasso. A figuração rítmica surgida no compasso 39 é desenvolvida em desenhos ascendentes e descendentes que apenas mudam de tessitura as células que apresentam de forma repetitiva saltos de oitavas aumentadas na mão esquerda do piano. Quiálteras na mão direita do piano mantém um padrão rítmico, embora alternem o direcionamento, ora com saltos ascendentes, ora descendentes, iniciando ou terminando com graus conjuntos. O trecho apresenta a cada dois compassos características de espelho.

Outra questão importante a ressaltar no trecho é a diminuição gradativa das fórmulas de compasso entre 35 e 37 (Fig.20). As mudanças métricas conferem ao trecho o caráter misterioso indicado pelo compositor. O motivo desta subseção, que se repete durante cinco

compassos, a partir da diminuição no valor das pausas no final de cada compasso, cria um efeito semelhante ao de um *accelerando*. A parte do violoncelo apenas complementa o acorde da mão esquerda do piano ao final de cada compasso.

ASSAI AGITATO E MISTERIOSO (♩ = 120)

35 36

37 38 39

Figura 20: Compassos 35 a 39, I Mov.

O compasso 40, em 5/4, possui a dupla função de encerrar o trecho anterior e servir de ponte para o retorno da seção A. Este compasso apresenta dois erros na edição da *Funarte*: a clave de *fã* está indicada de forma equivocada antes do primeiro grupo, quando deveria surgir apenas a partir da metade do compasso, de forma a caracterizar dobramentos em oitavas. Igualmente, a última nota do primeiro grupo na mão esquerda do piano deve ser *dó#3*. Desta vez, o espelho é evidente entre os dois grupos de figuras, embora haja alteração nos valores das primeira e última nota.

40

Figura 21: Compasso 40, I Mov.

A seção A ressurge no compasso 41 (Fig.22) através do *ostinato* rítmico apresentado agora pelo piano que atinge o Tempo I (♩ = 100) através de um *affrettando*.

41

42

I TEMPO (♩ = 100)

arco *f*

Figura 22: Compassos 41 e 42, I Mov.

Entre os compassos 43 e 50 (I Tempo, ♩ = 100), o tema inicial da *Sonata* agora é apresentado pelo violoncelo enquanto o piano executa o *ostinato* rítmico característico desta seção. O tema, no entanto, aparece retrogrado rítmica e melodicamente em relação à seção original dos compassos 3 a 10.

Apesar da retrogradação ser perfeita no aspecto rítmico, a parte melódica, que possui um total de vinte e seis notas, apresenta sua reexposição retrógrada nos compassos 43 ao 50 com apenas sete notas modificadas, presentes nos compassos 44.1, 44.4, 45 e 46.1. Neste compasso 43, sugere-se começar com a arcada ‘para cima’ e fazer uma pequena respiração antes de articular a nota do compasso seguinte, que é acentuado, diferentemente da edição da *Funarte*.

Do compasso 51 ao 70 é apresentada a seção **C**. Esta seção possui elementos das seções **A** e **B** apresentados de diferentes formas, conforme o quadro abaixo:

C. 51 a 55	C.56 a 60	C. 61 e 62	C. 63 a 66	C. 67 a 70
B	A	B	A	A + B

Quadro 4: Estrutura formal da seção **C**

Nos compassos 51 e 52 (*Poco Meno* ♩ = 88) a parte do piano apresenta uma subseção em que o autor indica *Fantasiioso e senza rigore di tempo*. Um motivo rítmico em torno de uma pequena célula cromática é alternado com células melódicas com características de dança sobre acordes pedais na mão esquerda do piano. O autor combina estes dois elementos de maneiras variadas.

51

Poco MENO (♩ = 88)

P fantasioso e senza rigore di tempo

52

Figura 23: Compassos 51 e 52, I Mov.

A partir do compasso 53 (*Subito Assai Agitato*, ♩ = 108, Fig.24) até o compasso 55, a parte do violoncelo agora apresenta a célula cromática, anteriormente apresentada pelo piano, em forma de *ostinato*. Este elemento pode ser analogicamente relacionado com o efeito sonoro frequentemente utilizado em obras de música de vanguarda com a finalidade de indicar pequenos *glissandos* irregulares. É apresentado em sequência de três oitavas diferentes. Em todo este trecho, o piano realiza acordes que variam do caráter agressivo no compasso 53 ao piano no compasso 54 e ao pianíssimo no compasso 55. De acordo com Dauelsberg, esta sequência de fusas deve ser executada com a mão esquerda muito leve para que seja possível realizá-la no andamento indicado.

53 **SUBITO ASSAI AGITATO** ($\text{♩} = 108$)

54 *senza rallentare*

violento duro e metallico

p dim.

p

Figura 24: Compassos 53 e 54, I Mov.

Entre os compassos 56 e 60 (Fig.25) é apresentado um trecho *cantabile* que remete ao elemento temático da seção A, porém sem muita liberdade rítmica, visto que o piano mantém a célula do início do movimento, anteriormente executado pelo violoncelo. O piano realiza o desenho percussivo com dinâmica e articulações diferentes para as duas mãos até o compasso 58, quando ocorre a padronização. Os acordes executados pelo piano nos compassos 56 e 57 são sempre os mesmos, havendo apenas a inversão de notas entre mão esquerda e direita, e conseqüentemente, troca de oitavas.

56

57

p

f *La mano destra e nervosa*

pp *seco*

58

p

poco non arpeggiato

Figura 25: Compassos 56 a 58, I Mov.

No compasso 59 (Fig.26), o piano assume a linha melódica na mão direita. No compasso seguinte retorna, com pequena variante, o elemento percussivo.

59

60

ppp

Figura 26: Compassos 59 e 60, I Mov.

No compasso 61 (Fig.27), o compositor sugere, na parte do piano, uma liberdade rítmica quase improvisativa alusiva à música de vanguarda da época, com a indicação *senza precipitare e delicato, vago e senza nessun rigore di tempo*. A parte do violoncelo apresenta uma articulação que proporciona um efeito na nota *mi3* produzindo, conforme indicação do autor, um *vibrato* exagerado, atingindo as notas superior e inferior da nota real através de *glissandos* largos. Segundo Dauelsberg, para a realização deste trecho deve-se friccionar a corda levemente, evitando o contato com o espelho, para a realização do efeito desejado.

61

esageratamente vibrato

pp

senza precipitare e delicato, vago e senza nessun rigore di tempo

Figura 27: Compasso 61, I Mov.

Após o compasso 62 (*Subito I tempo*, $\downarrow = 100$, Fig.28) onde o violoncelo e o piano realizam desenhos em movimento contrário e com articulações diferentes, a célula rítmica principal do movimento é pouco a pouco reintroduzida pelo violoncelo com o arco, inicialmente nas regiões grave e médio-agudo (compassos 63 e 64) e posteriormente em *pizzicatos* a partir do compasso 65.

De acordo com Dauelsberg, no compasso 63 a nota com a indicação de arco ‘para cima’ em 63.2 soa melhor se realizada com arco ‘para baixo’, visto que possui um acento e *sforzato*.

The image shows a musical score for measures 62 to 66. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo of 100. The score is divided into two systems. The first system contains measures 62 and 63. Measure 62 begins with a forte (f) dynamic and the marking 'molto ritmato'. It features a triplet of eighth notes. Measure 63 continues with a sforzato (sf) dynamic and a 'para cima' bowing instruction. The second system contains measures 64, 65, and 66. Measure 64 starts with a piano (p) dynamic and 'molto ritmato'. Measure 65 is marked 'pizz' (pizzicato) and 'f'. Measure 66 is marked 'sf' and 'allargando'. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.

Figura 28: Compassos 62 a 66, I Mov.

Entre os compassos 67 e 69 (Fig.29), o piano realiza desenhos rítmicos variados com oitavas nas mãos direita e esquerda e sempre em movimento contrário. A parte do violoncelo mantém o ostinato em *pizzicatos*.

67 *a tempo*

8^a

ff energico

5

8^a bassa

68

69

8^a

Figura 29: Compassos 67 a 69, I Mov.

No compasso 70 (Fig.30), um desenho regular de quiálteras conduz à coda.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for the piano, starting at measure 70 with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. It contains a regular pattern of quaternions (groups of four notes). The bottom staff is for the violin and cello, starting at measure 71. The violin part is marked 'molto articolato' and features a series of triplets. The cello part is marked 'non legato e senza pedale' and also features triplets. The key signature changes to two flats at the beginning of measure 71.

Figura 30: Compasso 70, I Mov.

Finalmente, no compasso 71 surge a Coda ou A', que é a reprodução na íntegra do tema inicial, agora apresentado pelo violoncelo sobre o elemento rítmico principal da peça executado no piano, finalizando assim o primeiro movimento. No compasso 73, falta a dinâmica *pp* na parte de violoncelo da edição da *Funarte*.

Dauelsberg sugere ainda que a primeira nota do compasso 73 seja tocada com o primeiro dedo na quarta corda. Todo este trecho deve ser tocado apenas nas terceira e quarta cordas, mantendo assim o clima soturno do início do movimento.

III.4 – Segundo Movimento: *Scherzo (Alguém Deixou a Torneira Pingando a Noite Inteira)*

O segundo movimento apresenta um caráter jocoso. Com um curioso subtítulo, *Alguém Deixou a Torneira Pingando a Noite Inteira*, Francisco Mignone procura neste movimento passar o efeito desejado (torneira pingando) através de um *ostinato* no piano obtido em *staccatissimos* irregulares, *pizzicatos* e golpes repetitivos de arco no violoncelo. De acordo com Kiefer (1983), a música do segundo movimento faz jus ao comentário, entre parênteses, do título. É uma manifestação do espírito de humor do compositor²⁴.

Com as mesmas características do primeiro movimento, o segundo também possui elementos seriais em sua estrutura, porém utilizadas de forma não ortodoxa. Seguindo o esquema tradicional do Scherzo, a primeira seção **A**, que vai do compasso 1 ao 46, apresenta um caráter rítmico com fórmulas de compassos que procuram fugir do tradicional 3/4 dos *scherzos*.

A seção **B**, que vai do compasso 47 a 62, contrasta com a seção **A** por seu aspecto melódico, pela mudança de andamento e pela alteração da expressividade. Esta seção remete à sonoridade de um riacho. Na parte de violoncelo do autógrafo entregue a Peter Dauelsberg, encontra-se ainda a expressão em alemão *fliessen wie wasser*, que significa *fluir como a água* (Fig.31).



Figura 31: Manuscrito de violoncelo entregue a Peter Dauelsberg.

²⁴ Pode-se observar este espírito humorístico em Mignone em obras como *Valsa que não é de esquina* e *Apanhei-te meu fagotinho* entre outras.

Na seção **A**, a sonoridade da torneira pingando a noite inteira é clara, como o subtítulo sugere. No entanto, na seção **B** o compositor produz uma sonoridade que remete ao movimento da água que derrama e escorre. Surge, então, a “consequência” da goteira presente na seção **A**. A parte do piano reforça esta afirmação, através de uma sequência melódica que segue por graus conjuntos ascendentes. A cada compasso esta sequência é repetida em progressão de quintas, o que reforça a sensação de aceleração. Nesta seção **B**, “na parte central procura-se manifestar um tímido, quase encabulado lirismo” (Kiefer, 1983, p.77).

De acordo com a organização formal expressa no quadro abaixo, o segundo movimento segue o padrão tradicional do *Scherzo* com a forma A-B-A', onde B possui a função de *Trio*.

Seção A (1 a 46)	Seção B (47 a 62)	Seção A' (63 a 96) ou A + B
subseção a1 (1 a 16)	subseção b1 (47 a 54)	transição (63 a 74)
subseção a2 (17 a 32)	subseção b2 (55 a 62)	subseção a' (75 a 84)
subseção a3 (33 a 46)		subseção b' (85 a 93)
		Coda (94 a 96)

Quadro 5: Estrutura formal do II Movimento

A seção **A** (*Assai Vivo* ♩ = 112 ou ♪ = 224), de caráter rítmico, em compasso 5/8, por vezes alterado para 3/8, 2/8 e 4/8 (Fig.32), mantém uma dinâmica forte praticamente durante toda a seção, excetos os compassos 41 a 46 que são em *pianissimo*.

Em ambas as gravações realizadas pelo Duo Dauelsberg, o andamento da performance é inferior ao indicado pelo compositor. Tal procedimento permite aos intérpretes melhores condições de execução, sem a perda do caráter do movimento.

Figura 32: Compassos 16 a 21, II Mov.

A seção **A** é dividida em três subseções, **a1**, **a2** e **a3**. Na subseção **a1**, compassos 1 a 16, o tema é apresentado inicialmente na região aguda do piano (compassos 1 a 9) e posteriormente na região grave (compassos 10 a 16) sempre em *staccatissimo*. Em toda esta seção (com exceção dos compassos 4 e 12) o desenho da mão esquerda do piano apresenta uma figuração parecida com o famoso Baixo Alberti (Fig.33). Segundo Randel²⁵ (1986), Baixo Alberti é um tipo de acompanhamento muito utilizado na música do período clássico, onde o acorde do acompanhamento é arpejado e as notas são apresentadas uma por vez. Esta forma de utilizar o baixo recebeu este nome em homenagem a Domenico Alberti (1710-1740).

²⁵ RANDEL, Don Michael. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Massachusetts, 1986.

Figura 34: Compassos 13 ao 18, II Mov.

Nos compassos 12 a 16, a mão esquerda do piano apresenta intervalos de grandes distâncias que serão utilizados nas duas mãos do piano a partir do compasso 34 ao 40. Em toda a subseção **a1**, o acompanhamento na parte do violoncelo, em *pizzicato*, é feito somente pela mão esquerda do piano, provavelmente para um maior equilíbrio sonoro dos instrumentos.

A subseção **a1** (compassos 1 a 16) pode ser dividida ainda em duas partes, compassos de 1 a 8 e 9 a 16.

Subseção a1	
Primeira Parte Compassos 1 a 8	Segunda Parte Compassos 9 a 16

Quadro 6: Estrutura formal da subseção **a1**

A primeira parte, compassos 1 a 8, apresenta uma introdução realizada pelo piano em *staccato* com uma breve intervenção do violoncelo no compasso 7. A segunda parte da subseção **a1**, compassos 9 a 16, apresenta o tema principal da seção **A** realizada através de um diálogo entre o piano e o violoncelo.

Algumas ressalvas são necessárias. No compasso 13.4, a edição da *Funarte* apresenta um *fã3* natural, no entanto, esta nota deve ser sustentada, indicação bem clara nos manuscritos do compositor. No compasso 15, a presença de duas fusas em *pizzicato* requer a utilização de dois dedos da mão direita para sua perfeita execução. Segundo Dauelsberg, esta é uma técnica normalmente utilizada por contrabaixistas em música popular. Na edição da *Funarte*, as três primeiras notas do compasso 15 são uma sequência de *réb2 – réb2 – mi2*. No entanto, a real sequência de notas seriam três *mib* consecutivos presentes em todos os manuscritos do compositor.

A subseção **a2** – compassos 17 a 32 – apresenta uma maior movimentação melódica do violoncelo e golpes de arco que evidenciam seu caráter rítmico. Esta subseção também pode ser dividida em duas partes:

Subseção a2	
Primeira Parte Compassos 17 a 24	Segunda Parte Compassos 25 a 32

Quadro 7: Estrutura formal da subseção **a2**

Na subseção **a2**, a figuração parecida com o Baixo Alberti desaparece abrindo espaço para um diálogo mais intenso entre os dois instrumentos, onde a métrica se torna irregular. A densidade harmônica da parte executada pelo violoncelo tem sua intensidade aumentada logo no início da subseção **a2** (Fig.34), onde acordes de quatro sons são executados em colcheias. Os compassos 17 e 19 são de difícil execução para o violoncelo, uma vez que estes acordes não possuem um formato anatômico para sua realização no instrumento.

A sequência de acordes em *pizzicatos*, utilizando alternadamente as cordas soltas do violoncelo, obriga o intérprete a mudar a forma da mão a cada acorde. Dauelsberg, então, sugere que se realize este trecho alternando a direção dos acordes: inicialmente do grave para o agudo e, posteriormente, do agudo para o grave. Deve-se valorizar a linha melódica das notas superiores. Na edição da *Funarte* novo erro é encontrado no último acorde em 17.5, onde a nota mais grave deve ser um *dó1*, como nos acordes anteriores.

O compasso 20 apresenta uma figuração rítmica que antecipa a ideia da seção **B**, onde semicolcheias ininterruptas produzem um efeito de fluxo constante de água (Fig.35).

25 arco 26 27

28 29 *molto leggero* 30

31 32 *pizz.* 33 arco

Figura 36: Compassos 25 a 33, II Mov.

A subseção **a3** também se divide em duas partes como mostrado no quadro abaixo:

Subseção a3	
Primeira Parte	Segunda Parte
Compassos 33 a 40	Compassos 41 a 46

Quadro 8: Estrutura formal da subseção **a3**

A subseção **a3** tem função de *coda*, já que apresenta pouquíssima variação melódica (limitado ao piano) e rítmica, exercendo apenas a função de encerrar a seção **A** e preparar a dinâmica da nova seção. No início da subseção **a3**, o violoncelo apresenta um *ostinato* rítmico que segue por toda esta subseção.

Figura 37: Compassos 34 e 35, II Mov.

Nos compassos 34 a 40 o autor indica várias vezes o símbolo + abaixo de algumas notas. Este símbolo na linguagem dos instrumentos de cordas significa *pizzicato* de mão esquerda em corda solta. Porém nas indicações dos compassos 34 a 38 não há a presença de cordas soltas, o que impede a realização de tal efeito. Dauelsberg sugere que se executem as notas deste trecho o mais curto possível a fim de transmitir a ideia de *pizzicato*. Já nos compassos 39 e 40, onde há a presença de cordas soltas, segundo Dauelsberg, uma vez que o efeito não foi executado anteriormente, é melhor que não o execute também nestes compassos, mantendo a coerência musical do trecho. Em ambas as gravações Peter Dauelsberg não utiliza o efeito de *pizzicato* de mão esquerda. O efeito em questão é bem aplicado nos compassos 76 e 77, quando efetivamente é possível realizar o *pizzicato* com a mão esquerda nas cordas soltas indicadas.

Entre os compassos 36 e 40, a linha melódica descendente (compassos 36 e 37) e ascendente (compassos 38 a 40) do piano e descendente no violoncelo (compassos 38 a 40) também antecipam a ideia da seção **B**, porém em ritmo ampliado. A partir do compasso 41, ao fim da seção **A**, um novo efeito de *col legno*²⁶ é utilizado (Fig.38). Para obter este efeito, o violoncelista deve virar o arco ao contrário e utilizar a madeira do arco nas cordas ao invés da crina. Apesar da execução *col legno* não apresentar grandes dificuldades técnicas, a presença do intervalo de segunda maior é bastante incômoda para o violoncelista.

Curiosamente em todos os manuscritos estudados o compasso 41 não apresenta a dinâmica *pp* para o violoncelo, ou seja, se for mantida a dinâmica em que se encontrava, o violoncelo deveria soar *forte*²⁷, o que efetivamente não se trata da intenção do compositor.

Figura 38: Compassos 41 a 43, II Mov.

Ainda neste trecho, as notas apresentadas nas mãos direita (*lá#3* e *si4*) e esquerda (*láb2* e *sol3*), na parte do piano nos compassos 41 e 42, são reapresentadas nos compassos seguintes em mãos opostas, e altura de oitavas diferentes. Estes acordes aparecem no último compasso deste trecho com a distância de quatro oitavas (Fig.39). O violoncelo permanece sempre no mesmo intervalo.

²⁶ Com a madeira.

²⁷ Ouvindo as gravações do Duo Dauelsberg, percebe-se que o violoncelista toca em dinâmica *piano*

Figura 39: Compassos 44 a 46, II Mov.

Em toda a seção **A** percebe-se que o compositor procurou manter uma simetria entre as subseções. A colocação dos números de ensaio²⁸ a cada oito compassos (à exceção do número 5) indicam a presença da quadratura.

A seção **B** apresenta uma elaboração motívica caracterizada por seu aspecto melódico, e está dividida em duas subseções. Os instrumentos são apresentados sempre em movimentos opostos.

Seção B	
Subseção b1	Subseção b2
Compassos 47 a 54	Compassos 55 a 62

Quadro 9: Estrutura formal da seção **B**

Na subseção **b1** o violoncelo expõe o tema enquanto o piano, em graus conjuntos, faz o acompanhamento. Na subseção **b2**, o tema e acompanhamentos são invertidos. Nesta seção há mudança no andamento, alteração na expressividade e no aspecto melódico. A indicação

²⁸ Números apenas indicativos para facilitar os ensaios.

dolce e molto legato na parte do violoncelo confirma o caráter da seção **B** (Fig.40). Peter Dauelsberg recomenda o uso de bastante *vibrato* e muito cuidado na divisão rítmica para que as notas longas se encaixem perfeitamente nas semicolcheias do piano e não haja atraso causado pelo *legato* e mudanças de cordas.

The image shows a musical score for measures 47 to 49 of the second movement. The top staff is for the Cello, marked *P dolce e molto legato*. It contains three measures: measure 47 has a half note G4, measure 48 has a half note F4, and measure 49 has a half note E4. The bottom two staves are for the Piano, marked *pp il più legato possibile*. They feature a rhythmic pattern of sixteenth notes in ascending quintas: G4-A4-B4 in measure 47, C5-D5-E5 in measure 48, and F5-G5-A5 in measure 49. The tempo is marked as quarter note = 208.

Figura 40: Compassos 47 a 49, II Mov.

O motivo rítmico de semicolcheias utilizado na seção **B** mostra um contraste interessante com a seção **A**. Enquanto a seção **A** possui características motivicas e expressivas que remetem ao gotejamento da torneira, sugerido no subtítulo fornecido por Mignone, a seção **B** se transforma motivica e liricamente, e apresenta inicialmente um tema *legato* no violoncelo e um movimento de semicolcheias no piano que pode ser associado ao movimento da água que agora não mais goteja e sim, derrama e escorre. O movimento rítmico do piano é repetido a cada compasso em progressão de quintas ascendentes, transmitindo a sensação de aceleração (Fig.40).

A partir do compasso 51, o movimento de semicolcheias se torna descendente e é repetido a cada compasso em progressão de quintas descendentes (Fig.41). A subseção **b1**, portanto, pode ser associada a um movimento de inundação e escoamento da água gotejada.



Figura 41: Compassos 51 e 52, II Mov.

Na subseção **b2** os motivos apresentados anteriormente pelo violoncelo e piano são invertidos. Enquanto o piano executa o tema lírico, o motivo de semicolcheias é realizado pelo violoncelo. No entanto, o movimento de semicolcheias se inicia em uma linha descendente, a cada compasso apresentando uma progressão descendente de quintas. A partir do compasso 59, o movimento se inverte para ascendente havendo uma progressão de quintas ascendentes a cada compasso. De acordo com Dauelsberg, neste trecho o pianíssimo deve prevalecer através do uso do arco ‘flautando’²⁹ nas cordas. O violoncelista deve praticamente passar o arco sobre as cordas sem pressioná-las e sem articular a mão esquerda.

Os temas das subseções **b1** e **b2** apresentam uma grande inversão entre antecedente e consequente do tema principal. Os compassos apresentados como antecedente pelo violoncelo na subseção **b1** (comp.47 a 50) são reapresentados fielmente pelo piano no consequente do tema da subseção **b2** (comp.59 a 62), e vice-versa (Fig.42).

²⁹ Tocar com o arco muito leve sobre as cordas de forma a destacar os harmônicos do instrumento.

47 (2. 208) 48 49 50
2º dolce e molto legato

51 52 53 54
pp molto legato sostenuto

55 56 57 58
molto legato

59 60 61 62

Figura 42: Compassos 47 a 62, II Mov.

A partir do compasso 63 até 74 (Fig.43), uma série de doze sons é apresentada pelo violoncelo. Esta série é a mesma utilizada na construção do tema da seção **B**. No entanto, como o tema da seção **B** não apresenta uma série dodecafônica fiel, Mignone faz uma adição

de duas notas nos compassos 72 e 73 que não estão presentes no tema B, completando assim a série de doze sons distribuídos nos doze compassos desta seção. Neste trecho, com a indicação *forte e molto arco* para o violoncelo, Mignone deixa bem clara a característica dodecafônica da obra. Este trecho tem caráter de transição para a seção A'.

63 (♩ = 224 ou ♩ = 112) 64 65

f e molto arco

66 67 68 69

70 71 72 73 74

Figura 43: Compassos 63 a 74, II Mov.

Ainda neste trecho, Dauelsberg sugere que a sequência de semínimas, com acentos em caráter agressivo, seja executada cada uma com pequena cesura entre elas para que o acento fique mais evidenciado.

A seção A' está separada em duas subseções, a' e b'. A primeira delas, subseção a' (75 a 84), apresenta elementos rítmicos da seção A. Agora em 2/4, o compositor reforça a indicação metronômica inicial (♩ = 112 ou ♪ = 224) (Fig.44) que fora apresentada a partir do compasso 63.

Figura 44: Compassos 75 a 78, II Mov.

A principal característica que nos remete a seção A é a utilização, nos compassos 75 a 78, do material melódico da subseção a1, reexposto agora quase na íntegra pelo piano, e variado somente ritmicamente (Fig. 44 e 45).

1 *Assai Vivo* (♩ = 112 o ♪ = 224)² 3

f staccatissimo

Figura 45: Compassos 1 a 3, II Mov.

O violoncelo durante os cinco primeiros compassos desta subseção apresenta uma nota pedal juntamente com *pizzicatos* de mão esquerda. O trecho em questão produz um efeito sonoro interessante ao mesclar arco e *pizzicato* (Fig.44).

No compasso 80 (Fig.46 e 47), o autor sugere uma segunda versão, *ossia*³⁰, na parte do violoncelo. Esta opção é bastante dúbia, pois aparecem as indicações de arco e *pizzicato* ao mesmo tempo, o que efetivamente é de execução impraticável, contrariando a técnica violoncelística. Somado a isso, a presença de setas indicativas de direção apontam para a ideia original do compositor, que é o *pizzicato*³¹. Dauelsberg sugere que o ritmo deste compasso seja executado claramente, para que as notas com a indicação de *recouchées* tenham sonoridade equilibrada. O ideal é que sejam tocadas no meio do arco, com a dinâmica mais forte, utilizando o peso do arco para o rebote das notas.

³⁰ *Ossia* é um termo musical para um trecho alternativo que pode ser executado no lugar do trecho original em uma composição musical. Vem do italiano, e significa ‘ou seja’.

³¹ Nas gravações realizadas pelo Duo Dauelsberg, Dauelsberg utiliza o golpe de arco (*recouchées*) sugerido por Mignone, porém com as duas notas superiores dos acordes indicados na *ossia*.

Figura 46: Compasso 80, II Mov.

Figura 47: Ossia do compasso 80, II Mov.

Durante toda a subseção **a'**, o piano apresenta um papel solístico enquanto o violoncelo “brinca” com pequenas intervenções. Todo o material motivico utilizado nesta subseção é derivado da seção **A**: a utilização da articulação *staccato*, e a mão esquerda do piano em colcheias em um *ostinato* alternando as notas *dó#4* e *ré#4* (Fig.44). Finalmente, nos quatro últimos compassos da seção, o piano realiza um trecho solo e reproduz motivos rítmicos já conhecidos da seção **a2**, como por exemplo, no compasso 84 da seção **A'** e 27 da subseção **a2** (Fig.47 e 48).

Figura 48: Compassos 81 a 84, II Mov.

Figura 49: Compasso 27, II Mov.

A subseção **b'** apresenta o caráter de melodia acompanhada, apresentando um motivo melódico de dois compassos que se repete no decorrer desta subseção com pequenas

variações rítmicas (Fig.50). O elemento jocoso *staccato* reaparece a partir do compasso 89 no piano.

Nesta última subseção são mesclados vários elementos das seções anteriores, tais como: acordes arpejados presentes na subseção **a2** (Fig.50); a utilização da articulação *staccato* presente na subseção **a1** (Fig.51); o emprego de *legato* na melodia presente na seção **B** (Fig.50); a utilização de articulações no violoncelo, como apogiaturas, presentes na subseção **a3** (Fig.52), e *recouchées* (Fig.53), presente na subseção **a'**.

Figura 50: Compassos 85 e 86, II Mov.

Figura 51: Compasso 89 e 90, II Mov.

No compasso 93 (Fig.53), a indicação de *recouchées* é de difícil execução por se tratar de um trecho piano em andamento lento. Normalmente, este golpe de arco é utilizado em andamentos mais rápidos e dinâmicas mais fortes.

Figura 52: Compasso 91, II Mov.

Figura 53: Compasso 93, II Mov.

A coda finalmente aparece no compasso 94 (Fig.54) com dinâmica pianíssimo para o piano e pianíssímo para o violoncelo. Acordes em bloco são executados pelo piano em movimento oblíquo diatônico enquanto o violoncelo executa uma variação do tema principal

presente na seção A (Fig.33) e na subseção a' (Fig.44). Segundo Dauelsberg, este trecho deve ser tocado valorizando a diferença entre as notas ligadas e as notas com a indicação de *staccato*.

Na edição da *Funarte*, a indicação do andamento $\text{♩} = 144$, está equivocada, sendo a indicação correta $\text{♩} = 144$, presente em todos os manuscritos do compositor.

Figura 54: Compassos 94 e 95, II Mov.

Finalizando este movimento, o piano apresenta no último compasso um acorde de oito sons dando sequência aos dois compassos anteriores e remetendo às últimas gotas derramadas pela torneira. Uma gota é derramada pelo piano e a última pelo violoncelo (Fig.55). No último compasso do movimento, Dauelsberg sugere que se valorize a nota mais grave do acorde em contraste com o acorde agudo do piano.

96

pizz.

p

ppp

Figura 55: Compasso Final, II Mov.

III.5 – Terceiro Movimento: *Andante (Arioso e Responsório Profano)*

O terceiro movimento apresenta um caráter lírico. O subtítulo *Arioso e Responsório Profano* demonstra a intenção do compositor em desenvolver um movimento de características distintas dos anteriores. Ele utiliza dois termos no título que remetem à voz humana. Ambos se caracterizam por formas curtas e cantadas: *Arioso*, pertencente a uma ópera, e *Responsório*, a um ritual litúrgico. Talvez por este motivo, as subseções do movimento se sucedam de forma bastante breves.

A indicação no primeiro compasso de *misterioso e lontano, indefinibile* reitera a intenção dramática do compositor no trecho *Arioso*. Mignone parece se afastar definitivamente do caráter jocoso do movimento anterior utilizando um andamento extremamente lento e indicações de expressividade mais dramáticas, tais como: *espressivo, legatissimo, molto legato, delicato, declamando*, entre outros.

A primeira seção, *Andante*, é dividida em duas partes que vão do compasso 1 ao 9, e do compasso 10 ao 13. Pode ser interpretada como uma introdução ao *Responsório*, que tem seu início no compasso 14. Apesar do título *Andante*, o movimento inicia-se com o andamento *Lento* ($\text{♩} = 58$), que segue pelo *Responsório* com a indicação *un poco animato*. A real marcação metronômica do título (*Andante*, 76 a 108 bpm³²) não é utilizada no início do movimento pelo compositor. Em ambas as gravações realizadas pelo Duo Dauelsberg, os intérpretes tocam em andamento ainda inferior ao indicado. Peter Dauelsberg afirma que desta maneira o caráter *misterioso e lontano, indefinibile* pode ser mais bem realizado e a expressividade destacada.

Diferentemente dos movimentos anteriores, Mignone economiza nas indicações de articulações específicas para o violoncelo, demonstrando assim uma intenção mais

³² Batimentos por minuto.

melancólica. Logo em seguida, o *Responsório Profano* transmite a ideia de “versos” alternados entre “solista e coro”, representados pelo violoncelo e piano, respectivamente. A estrutura do *Responsório Profano* é bastante livre e fantasiosa, quase um improviso. Mignone utiliza movimentos melódicos que se assemelham a melismas típicos do canto gregoriano.

Este movimento é o único da *Sonata* que não possui uma estrutura definida e segundo Kiefer (1983), é o mais extenso dos quatro movimentos. Apresenta características seriais em sua estrutura, utilizadas de forma não ortodoxa como nos movimentos anteriores. O contraste presente entre o *Arioso* e o *Responsório* fica claro na interação entre piano e violoncelo. Enquanto no *Arioso* a relação entre ambos aparece como melodia acompanhada, no *Responsório*, piano e violoncelo desenvolvem um extenso e dramático diálogo através de temas que buscam a assimetria, evitando qualquer possibilidade de quadratura rítmica. Pode-se afirmar que este movimento é construído sob inúmeras ideias conflitantes e contrastantes que, segundo Schoenberg, são partes essenciais da boa música. Curiosamente, Mignone introduz uma cadência para o violoncelo, que normalmente é encontrada apenas em concertos, não em sonatas.

De acordo com a organização formal expressa no quadro abaixo, não é possível estabelecer a utilização de uma forma clássica para este movimento.

Seção A <i>Arioso</i> (1 ao 13)	Seção B <i>Responsório</i> (14 ao 61)
Subseção a1 (1 ao 9)	Subseção b1 (14 ao 18)
Subseção a2 (10 ao 13)	Subseção b2 (19 ao 28)
	Cadência (29 ao 32)
	Subseção b3 (33 ao 39)
	Subseção b4 (40 ao 57)
	Coda (58 ao 61)

Quadro 10: Estrutura formal do III Movimento

A seção **A** possui uma pequena introdução de dois compassos onde o piano apresenta uma ideia essencialmente rítmica que permeia toda a seção **A** da obra. Nesta introdução, o piano executa uma série de doze notas dentre as quais duas se referem ao mesmo som, *fáb2* e *mi3*, resultando assim em uma série de 11 sons (Fig.55).

1

LENTO (♩ = 58)

misterioso e lontano, indefinibile

pp

2

legatissimo

Figura 56: Compassos 1 e 2, III Mov.

A série de onze sons é apresentada pelo piano em um movimento rítmico onde as mãos esquerda e direita se alternam, formando a seguinte estrutura no primeiro compasso:

MD ³³		<i>Mib</i>		<i>Si</i>		<i>Dó#</i>		<i>Mi</i>		<i>Dó</i>		<i>Láb</i>
ME ³⁴	<i>Fá#</i>		<i>Sol</i>		<i>Ré</i>		<i>Lá</i>		<i>Sib</i>		<i>Fáb=Mi</i>	

Quadro 11: Série de onze sons apresentada pelo piano

No segundo compasso, os desenhos rítmicos executados pelas mãos direita e esquerda se invertem. Esta inversão rítmica ocorre a cada compasso durante toda a subseção **a1**, com exceção dos compassos 7 e 8. Ainda no segundo compasso, Mignone delinea uma nova série

³³ Mão direita

³⁴ Mão esquerda

de doze notas que ocorre através da mudança de clave da mão direita. Esta série é bastante incompleta, possuindo três notas repetidas e a ausência de três notas. Percebe-se claramente que, se a clave não houvesse sido modificada na mão direita do pianista, a série original permaneceria a mesma do primeiro compasso. Tal fato deixa dúvidas sobre questões relacionadas a erros de edição ou cópias. No entanto, após a comparação com os manuscritos verificou-se que a intenção de Mignone era esta mesma, ou seja, “brincar” com as alturas das notas.

Nos compassos 3 e 4 (Fig.56), o violoncelo delinea o tema principal, cuja melodia é a série apresentada pelo piano nos compassos anteriores, porém, agora, de forma linear, como demonstrado no quadro abaixo.

Vlc.	<i>Fá#</i>	<i>Mib</i>	<i>Sol</i>	<i>Si</i>	<i>Ré</i>	<i>Dó#</i>	<i>Lá</i>	<i>Mi</i>	<i>Sib</i>	<i>Dó</i>
------	------------	------------	------------	-----------	-----------	------------	-----------	-----------	------------	-----------

Quadro 12: Série de notas do tema principal do violoncelo

The image shows a musical score for measures 3 and 4 of the third movement. It consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Bass (bottom). The time signature is 3/4. Measure 3 is marked with 'espressivo' and 'mp'. Measure 4 is marked with 'il basso sempre molto legato'. The music features melodic lines in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

Figura 57: Compassos 3 e 4, III Mov.

Ainda no compasso 3 e 4, o piano realiza um acompanhamento de semicolcheia pontuada seguida de fusa no qual se apresenta mais uma vez a série de forma invertida. A subseção **a1** é caracterizada pelo acompanhamento rítmico do piano com as indicações de *legatissimo* e *legato* para a mão esquerda.

Como se trata de um movimento lento, as arcadas indicadas pelo compositor para o violoncelo tornam a execução muitas vezes desconfortável. Logo no compasso 3, Dauelsberg sugere que se divida a arcada após o *fá#3*, conduzindo a ideia musical para o *dó#3* em 3.5. Apesar da divisão da arcada, deve-se ter o cuidado de não interromper o sentido musical da frase com a troca da arcada.

O uso do vibrato deve ser sempre valorizado em todo o movimento, contribuindo para a expressividade da obra. Dauelsberg sugere ainda que o vibrato comece antes da emissão da primeira nota do violoncelo. Assim, esta nota soará mais expressiva desde o início de sua execução.

No compasso 5 (Fig.57), apesar do *dim. molto* escrito na parte de violoncelo da partitura de piano, a mesma indicação não foi encontrada na parte cavada manuscrita utilizada por Dauelsberg. Na ausência desta informação, o intérprete optou por realizar um pequeno crescendo, percebido em ambas as gravações. Esta opção fraseológica também possui sentido musical, uma vez que a sequência de oito fusas culmina em 6.1 (Fig.57).

Em toda a subseção **a1**, devem-se destacar os pontos de apoio da ideia musical do trecho, através de um fraseado bem definido. Tais pontos de apoio estariam, por exemplo, em 3.5 (Fig.56); 4.5 (Fig.56); 5.3 (Fig.57); 6.1 (Fig.57); 7.1; 7.5 etc. O uso do vibrato é de extrema relevância para obter os resultados pretendidos, além do controle do arco, já que são apresentadas longas arcadas.

Figura 58: Compassos 5 e 6, III Mov.

Na subseção **a2**, a melodia executada pelo piano é derivada da melodia do violoncello da subseção **a1**, com pequena variação rítmica (Fig.58). O violoncello desenvolve uma série de doze sons em semicolcheias em *pizzicato* derivada da série original. No entanto, há uma inversão das notas em duplas, como mostra o esquema abaixo.

Vc.	<i>Fá#-Mib</i>	<i>Sol-Si</i>	<i>Ré-Dó#</i>	<i>Lá-Mi</i>	<i>Sib-Dó</i>	<i>Fá-Sol#=Láb</i>
-----	----------------	---------------	---------------	--------------	---------------	--------------------

Quadro 13: Subseção **a1**, série original, compasso 1.

Vc.	<i>Mib-Fá#</i>	<i>Si-Sol</i>	<i>Dó#-Ré</i>	<i>Mi-Lá</i>	<i>Dó-Sib</i>	<i>Sol#=Láb-Fá</i>
-----	----------------	---------------	---------------	--------------	---------------	--------------------

Quadro 14: Subseção **a2**, série invertida em duplas, compasso 10

Durante os quatro compassos da subseção **a2** em que o violoncelo realiza semicolcheias em *pizzicato*, Mignone constrói uma alternância de padrão na utilização da série de doze sons. A cada doze semicolcheias, Mignone realiza a seguinte combinação, baseada na série original (Fig.58): 10.1 a 10.3 = série invertida em duplas como demonstrado no quadro acima; 10.4 a 11.2 = série reorganizada de quatro em quatro sons; 11.3 a 12.1 = série original; 12.2 a 12.4 = série reorganizada de quatro em quatro sons; e finalmente, no compasso 13 as doze notas da série são organizadas de forma aleatória finalizando a seção **A**.

Segundo Dauelsberg, apesar destes *pizzicatos* serem um acompanhamento ao tema, todas as notas devem ser executadas com bastante vibrato e, principalmente, seguir a dinâmica do piano. Nas gravações realizadas pelo Duo Dauelsberg, percebe-se claramente os *pizzicatos* do violoncelo executados em *crescendo* e *diminuendo* alternados.

The image displays three systems of musical notation, numbered 10, 11, and 12. Each system consists of three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and another bass staff at the bottom. Measure 10 begins with a circled '1' and the instruction 'pizz'. Measure 11 features a '8va' marking. Measure 12 includes 'm.d.' and 'd.' markings. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Figura 59: Compassos 10 ao 12, III Mov.

A seção **B**, *Responsório Profano*, que vai do compasso 14 ao 61, possui uma estrutura bem próxima ao responsório religioso onde versos são alternados entre solista e coro. Segundo o dicionário Grove (2001), o responsório trata-se de um “poslúdio musical à leitura de lições. Envolve o canto de um salmo alternadamente entre um solista, que canta um

versículo, e um coro, que canta um refrão, ou responso.” Apesar de sua origem ser monofônica, as seções solistas também poderiam ser musicadas polifonicamente em responsórios mais recentes.

Na seção **B**, Mignone não demonstra claramente quem assume o papel de ‘solista’ ou ‘coro’ do responsório. A estrutura é bastante livre, assemelhando-se a um improviso. As responsabilidades do piano e do violoncelo são bastante variadas, e as interações de pergunta e respostas, características do responsório, vão se transformando no decorrer de cada subseção.

Diferentemente da seção **A**, na seção **B** a intenção de Mignone parece ser de uma estrutura atonal livre que propriamente dodecafônica, como nos movimentos anteriores. Todas as possíveis séries e simulacros construídos pelo compositor são dificilmente identificados a posteriori ou simplesmente abandonados no decorrer da seção. Logo, cada subseção assume uma característica distinta e peculiar, causando grandes contrastes e movimentação a esta seção.

Na subseção **b1**, que vai do compasso 14 ao 18, há um intenso diálogo entre piano e violoncelo (Fig.58). Ambos se movimentam independentemente tanto melodicamente quanto ritmicamente em movimentos ascendentes e descendentes. As intervenções do violoncelo são sempre iniciadas por movimento ascendente de fusas e são interrompidas por pequenas intervenções do piano. Assim, o violoncelo se destaca no decorrer desta subseção.

As possibilidades de desenvolvimento serial são a todo o momento quebradas, como uma forma de salientar o caráter atonal do trecho. Possivelmente, este seja o caráter profano pretendido por Mignone na seção **B**.

14 *un poco animato* **RESPONSÓRIO** arco *f*

delicato *p*

15 *p* *ma deciso*

16 *sostenendo* *mf* *deciso e*

Figura 60: Compassos 14 ao 16, III Mov.

Em 15.3 (Fig.60), Dauelsberg sugere que a sequência de fusas seja feita nas cordas *lá* e *ré* para que as mudanças de posição da mão esquerda do violoncelista sejam mais cômodas, evitando assim grandes extensões. Em 16.3 até o final deste compasso, as notas escritas em todas as edições estudadas estão na clave de *dó* na 4ª linha. Porém, nas gravações, Peter Dauelsberg executa este trecho em clave de *fá* na 4ª linha. A presença das cordas soltas *soll* e *ré2* facilita o trecho, justificando a mudança sugerida por Dauelsberg.

O acorde em 16.3, escrito originalmente na clave de *dó*, possui uma execução desconfortável, pois além de não ser possível a utilização das cordas soltas do instrumento, haveria uma extensão na quarta posição que é bastante incômoda para o violoncelo. Dauelsberg afirma que Mignone nunca comentou nada sobre o trecho em questão. No entanto, a realização do trecho original seria a mais aconselhável.

Ainda no compasso 16 (Fig.60), a dinâmica indicada na edição da *Funarte* em 16.7 é *diminuendo*. No entanto, na parte cavada de violoncelo verifica-se um crescendo. A subseção **b2**, que vai do compasso 19 ao 28, se inicia com a indicação *Agitato* ($\text{♩} = 132$). Mais uma vez, a indicação *Andante* do início do movimento ainda não é respeitada. Nas gravações realizadas pelo Duo Dauelsberg, opta-se por um andamento um pouco menos movido.

A subseção **b2** inicia-se com uma intervenção bastante rítmica e peculiar do piano em dinâmica piano com a indicação de *crescendo molto* (Fig.61). Esta mesma intervenção reaparece no compasso 26 (Fig.62) dando uma unidade rítmica a toda a subseção.

The image shows a musical score for measures 19 through 28. At the top left, the number '19' is written. The score is written on two staves, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 6/8. The key signature has one flat (B-flat). The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns. Above the first measure, the tempo marking 'AGITATO (♩ = 132)' is written. The dynamic marking 'p' (piano) is placed below the first measure. The marking 'cresc.' (crescendo) is placed below the middle of the passage, and 'molto' is placed below the final measure of the passage. The passage ends with a double bar line and repeat dots.

Figura 61: Compasso 19, III Mov.

26

AGITATO (♩.152)

p *cresc.* *molto*

8ª

Figura 62: Compasso 26, III Mov.

No compasso 20 (Fig.63), o violoncelo delineia uma sequência de doze notas – apenas 11 sons, já que a série possui uma nota repetida – que parece mostrar um início de um desenvolvimento serial. No entanto, a série não é desenvolvida e apenas integra o caráter improvisativo da seção.

20

v

allargando

Figura 63: Compasso 20, III Mov.

É também nesta seção que o piano e o violoncelo tocam simultaneamente pela primeira vez durante o *Responsório* no compasso 22 (Fig.64). Este é o único momento desta subseção em que ambos tocam juntos.

Nos compassos 21 e 23 Mignone utiliza a indicação metronômica ♩ = 80 chegando finalmente ao andamento *Andante* referido no título do movimento. Durante todo este trecho, o violoncelo desenvolve um caráter melismático realizando sequências de notas ascendentes e descendentes – movimentação melódica típica dos responsórios do repertório gregoriano³⁵.

Nas passagens onde são encontrados arpejos nas quatro cordas do violoncelo, compassos 21, 23 e 24, o movimento de rotação do braço direito do violoncelista deve ser corretamente aplicado para que as notas do arpejo soem equilibradamente. No compasso 24, as notas duplas devem ser tocadas sempre com bastante arco e com o mesmo peso do braço em cada nota.

Um novo erro pode ser encontrado na edição da *Funarte* em 24.3: o ritmo deve ser semicolcheia pontuada e fusa, exatamente como em 24.6. Dauelsberg sugere que a anacruse para o compasso 27 seja executada devagar, preparando o *declamando* que se segue. A partir deste compasso, a música já possui a intenção de cadência. Logo, este compasso deve ser tocado livremente.

Durante toda a subseção **b2**, pode-se perceber a intenção do compositor na utilização de constantes séries que não se repetem propositadamente, conferindo ao trecho uma característica improvisatória, tanto melodicamente quanto ritmicamente.

³⁵ Repertório litúrgico de melodias que sobrevivem em missas dos séculos XI-XIII, mas que podem remontar até pelo menos o século VIII. (Sadie, 2001)

Figura 64: Compasso 22, III Mov.

No compasso 29 tem início a cadência do violoncelo. Apesar do caráter solista do violoncelo em toda a seção **B**, neste trecho Mignone coloca especificamente as indicações *Violoncelo Solo* e *come cadenza*, destacando assim o caráter dramático deste trecho (Fig.65).

Figura 65: Compasso 29, III Mov.

Diferentemente das cadências tradicionais, Mignone utiliza novos temas e novos fragmentos motivicos correlacionados apenas ligeiramente com temas anteriores. As quatro primeiras notas remetem ao tema principal (comp.4.4). Esta parece ser a única célula que permeia todo o movimento. A cadência parece demonstrar uma unidade rítmica e características sonoras que a inserem no movimento, no entanto, uma análise mais aprofundada de sua estrutura e motivos demonstram, mais uma vez, apenas a sobreposição de temas, sem o desenvolvimento formal de cada um deles.

Para um melhor aproveitamento da ideia musical do trecho, sugere-se iniciar a sequência de fusas com o movimento do arco para cima e separar a ligadura de 29.2 para 29.3. Na fermata em 29.5, Peter Dauelsberg sugere sua execução com dois arcos e bastante vibrato para a realização do crescendo. Nos compassos 30 e 31, o vibrato deve ser executado cada vez mais intensamente, culminando no compasso 32, valorizando a acentuação escrita com a utilização de toda a extensão do arco.

A subseção **b3**, que vai do compasso 33 ao 39, inicia-se com uma intervenção do piano logo após a cadência do violoncelo (Fig.66). Este trecho parece tratar-se de uma continuação da cadência, porém com a presença do piano.

Figura 66: Compasso 33, III Mov.

No compasso 34 (Fig.67), Mignone estabelece mais uma vez uma série de doze sons que somente é desenvolvida nesta mesma subseção. O violoncelo e o piano executam uma polirritmia constante de semicolcheias e quiálteras de seis. A cada nota do violoncelo, o piano executa três notas, onde a primeira nota de ambos são sempre iguais, com exceção da primeira, reforçando a série desta seção.

Vale ressaltar a criatividade do compositor ao escrever as tercinas do compasso 34 agrupadas de duas em duas notas através do travessão superior de semicolcheia e algumas

notas sem o travessão de ligação. Pode tratar-se apenas de uma sùtil sugestão de hemíola para o pianista com indicação de mão esquerda (haste para baixo) e direita (haste para cima) (Fig.67).



Figura 67: Compasso 34, III Mov.

A subseção **b3** termina com uma singular sucessão de acordes quase tonais executados pelo piano sob uma nota *dó1* do violoncelo (Fig.68). Alguns destes são oitavados, como, por exemplo, o segundo e o sexto acorde.

Mignone utiliza curiosas indicações de andamento nos dois últimos compassos desta seção. A primeira indicação *calmo improvviso*, $\text{♩} = 108$ *o meno*, contrasta com a indicação anterior *con agitazione*, porém em um andamento mais lento, $\text{♩} = 88$. Logo em seguida, no fim deste mesmo compasso, Mignone coloca a indicação $\text{♩} = 96$. No compasso seguinte, a indicação de *un poco ritardando* confirma a intenção do compositor que é reiterada com a indicação $\text{♩} = 72$ no meio do compasso e demonstram uma personalidade detalhista do compositor nesta obra. Estes dois últimos compassos da subseção **b3** também podem ser considerados como uma ponte para o início da subseção **b4**, devido ao seu caráter calmo, bem próximo ao da subseção **b4**.

37 38 ($\text{♩} = 108 \text{ o meno}$)
Calmo improvviso

39

($\text{♩} = 96$) ($\text{♩} = 72$)

p *un poco rit.*

Figura 68: Compassos 37 a 39, III Mov.

A subseção **b4** tem seu início no compasso 40 e se caracteriza por ser a mais longa seção deste movimento, se estendendo até o compasso 57. Este trecho possui um caráter calmo onde mais uma vez o violoncelo tem o papel principal realizando um grande solo com pequenas intervenções do piano nos seis primeiros compassos da subseção. Os quatro primeiros compassos em andamento $\text{♩} = 63$ e a indicação de piano e pianíssimo conferem ao trecho uma característica misteriosa. Este caráter se modifica ao final do compasso 43 com a intervenção forte do piano, iniciando a partir daí um novo caráter à subseção.

A edição da *Funarte* omite a indicação da dinâmica *f* na parte do piano (Fig.69). No entanto, esta indicação é encontrada em todos os manuscritos do compositor. Nas partituras utilizadas por Peter Dauelsberg e Mignone durante os ensaios, este trecho recebe ainda uma terceira indicação, *violento* (Fig.70).

No compasso 40, o compositor utiliza uma indicação metafórica correlacionando o piano ao instrumento de percussão tam-tam. Já no compasso 42, um trecho na região aguda do violoncelo, em dinâmica pianíssimo, requer do violoncelista leveza na mão esquerda suficiente para realizar os saltos desta passagem. De acordo com Dauelsberg, a *apoggiatura*

de três notas ao final deste compasso deve ser tocada lentamente aproveitando as cordas soltas do instrumento.



Figura 69: Compasso 43, III Mov.



Figura 70: Compasso 43, III Mov., Manuscrito

Um grande contraste de dinâmica é apresentado nos compassos 44 e 45. Dauelsberg sugere um pequeno acento na primeira nota de 44.1.2 para que o ritmo fique mais claro. Ainda neste compasso, sugere que a ligadura vá até a primeira metade do 2º tempo, ficando o *mib2* separado, conforme a arcada sugerida pelo autor. A partir do compasso 49, a subseção ganha uma movimentação rítmica maior que parece apontar para a conclusão. Neste trecho são combinados todos os motivos rítmicos explorados por Mignone no decorrer do movimento, como se fora um resumo motivico do *Andante* (Fig.71).

No compasso 50, o *glissando* escrito deve ser executado lentamente, e de preferência na quarta corda.

49
 (♩ = 60)
 3 3 3 3 3
 8^a
 ppp
 senza pedale

50
 9
 5 5
 pp ma sonoro
 senza pedale

51
 f
 3

Figura 71: Compassos 49 ao 51, III Mov.

No compasso 52 (Fig.72) inicia-se um diálogo mais dinâmico entre os instrumentos através de uma alternância onde o ritmo do violoncelo se mantém constante durante os

compassos 52 e 53. Em movimentos ascendentes e descendentes, o piano intercala grupamentos rítmicos juntamente com o violoncelo, onde ambos se completam rítmica e melodicamente.

The image displays a musical score for measures 52 and 53 of the third movement. The score is written for piano and consists of three staves: a bass staff, a treble staff, and a grand staff (treble and bass). The time signature is 2/4. Measure 52 begins with a piano (p) dynamic. The bass line features a descending eighth-note pattern, while the treble line has a triplet of eighth notes. The instruction "sempre senza pedale" is written above the first staff. Measure 53 continues with similar patterns, including a triplet of eighth notes and a final chord with a 7th and 5th. The score is marked with various accidentals and articulation marks.

Figura 72: Compasso 52 e 53, III Mov.

No compasso 54 (Fig.73) o caráter calmo dos compassos anteriores é modificado através das intervenções do violoncelo com a dinâmica forte e a indicação *rude*. Dauelsberg sugere que este trecho seja executado com bastante peso no braço direito sobre as terceira e quarta cordas para que soe rude, conforme indicação do autor.

Na edição da *Funarte*, o acorde de três sons do início do compasso 57 está equivocado, sendo a forma correta apenas o intervalo *dó#1-sol1*.

Figura 73: Compasso 54, III Mov.

No compasso 58 (Fig.74) tem início a *coda* que possui o mesmo andamento *Lento* do início do movimento, no entanto, com a indicação $\text{♩} = 58$ ao invés de $\text{♩} = 58$. Segue por quatro compassos, finalizando o movimento sob o mesmo caráter misterioso do início. O piano e o violoncelo desenvolvem um diálogo em quintinas que é encerrado por acordes arpejados. Todas as quintinas do violoncelo devem ser tocadas sem peso algum sobre as cordas, praticamente flutuando.

58 LENTO (♩ = 58)
arco

59

Figura 74: Compassos 58 e 59, III Mov.

O motivo de quintinas em diálogo aparece pela primeira vez na coda (Fig.74), encerrado o movimento. Assim, Mignone reafirma a utilização de diálogos presente em todo o movimento e principal característica do responsório.

III.6 – Quarto Movimento: *Giga-Saltarello (con ripetizioni obbligate)*

De acordo com o dicionário Grove de Música (2001), o termo giga remete a uma dança popular barroca e a um dos movimentos-padrão da suíte que possuía como principal característica a mistura de danças típicas, tais como: *Allemande, Courante, Sarabande, Bourée, Menuet* etc, e onde a *Giga* era geralmente o último movimento delas. No final do século XVII surgiram dois estilos distintos: a Giga Francesa, com andamentos mais moderados, texturas imitativas e frases irregulares; e a Giga Italiana, geralmente em compasso 12/8 e andamentos mais rápidos, frases regulares de quatro compassos e textura homofônica. Esta última parece ser o estilo de giga utilizado por Mignone neste movimento.

Saltarello, segundo Sadie (2001), trata-se de um termo genérico para danças italianas moderadamente rápidas, geralmente em compasso ternário. Segundo Kiefer (1983, p.77), “temos aqui um ritmo antigo com um tempero do século XX. Uma giga atonal.” Além disso, o quarto movimento é caracterizado por uma baixa densidade harmônica com sonoridades claras compensadas pela impetuosidade rítmica do estilo.

Do ponto de vista formal, a giga tradicional é dividida em duas seções. A primeira seção pode ser dividida em duas partes: a primeira é a exposição do tema principal, e a segunda um desenvolvimento que a conclui. No caso de uma giga tonal, o desenvolvimento se dá em um tom vizinho. A segunda seção geralmente se inicia com o motivo da seção anterior por movimento contrário e se desenvolve de forma similar. A grande maioria das gigas presentes nas suítes de J. S. Bach são estruturadas desta forma. Nas suítes para violoncelo a inversão do tema da segunda seção geralmente não ocorre. Provavelmente pela falta de recursos idiomáticos dos instrumentos que não permitem o desenvolvimento de uma real polifonia, como acontece nos instrumentos de teclado.

Este modelo utilizado por Bach em suas suítes parece ter sido o escolhido por Mignone para desenvolver o quarto movimento, salvo a diferença harmônica. O movimento é claramente dividido em duas grandes seções delimitadas por dois grandes *ritornelos* que recebem destaque até mesmo no título do movimento: *con ripetizioni obbligate*.

A seção **A** tem seu início no compasso 1, sendo claramente delimitada pelo *ritornelo* no compasso 18. No entanto, esta seção pode ser subdividida em duas subseções que vão do compasso 1 ao 9, e do compasso 10 ao 18. Observa-se uma divisão simétrica bem ao estilo da simetria barroca. No compasso 20, o violoncelo inicia a seção **B** com o mesmo desenho rítmico do primeiro compasso da seção **A**. No entanto, em movimento contrário ascendente, que é completado pelo piano em seu quarto tempo. Este comportamento confirma o modelo utilizado por Mignone na construção deste movimento que seria a giga italiana.

A seção **B** apresenta um desenvolvimento motivico mais intenso que a seção **A**, característica comum às gigas. As subseções **b** são assimétricas e um pouco mais longas que as anteriores. A subseção **b1** vai do compasso 20 ao 30, e a subseção **b2** vai do compasso 31 ao 41. Nos compassos 42 a 45, inicia-se uma transição em direção ao *Saltarello*. A principal característica do *Saltarello* na obra é sua função de coda sem perder, no entanto, as características ‘saltitantes’ da dança.

O quadro abaixo mostra a estrutura formal do movimento. Pode-se perceber que a forma é típica das gigas italianas dividida em duas seções principais.

Giga				Saltarello
Seção A Compassos 1 ao 19		Seção B Compassos 20 ao 41		Transição Compassos 42 ao 45
Coda Compassos 46 ao 54				
Subseção a1 Comp. 1 ao 9	Subseção a2 Comp. 10 ao 19	Subseção b1 Comp. 20 ao 30	Subseção b2 Comp. 31 ao 41	

Quadro15: Estrutura formal do IV Movimento

A seção A, que vai do compasso 1 ao 19, possui um andamento bastante rápido com a indicação $\text{♩} = 126 \text{ o più}$. De caráter rítmico, a fórmula do compasso em 12/8, assim como a dinâmica forte, não se alteram durante toda a seção. Peter Dauelsberg sugere, conforme suas gravações, que o movimento seja executado em andamento um pouco inferior ao indicado pelo autor, aproximadamente $\text{♩} = 100$. O andamento original, $\text{♩} = 126 \text{ ou mais}$, dificulta a execução, além de prejudicar o fraseado.

A seção A é subdividida em duas subseções, **a1** e **a2**. A subseção **a1**, compassos 1 ao 8, tem seu início com uma grande anacruse do piano em um desenho ascendente que dá o impulso para a entrada do violoncelo (Fig.75). No primeiro compasso, Mignone utiliza as quatro cordas do violoncelo como uma espécie de apresentação do instrumento. A ideia melódica caminha em direção ao segundo compasso. Neste início não há a apresentação de uma série completa, pois há repetição de notas antes que a série termine, mas são apresentados doze sons que impulsionam para a aparição do motivo principal no compasso 2.

De acordo com Dauelsberg, as notas em movimento descendente do primeiro compasso devem ser executadas de forma clara. Na região grave do violoncelo, a sonoridade tende a ficar mais escura. Portanto, é importante compensar com articulações mais definidas das notas.

GIGA SALTARELLO (con ripetizioni obbligate)

(♩ = 126 o più)

The image shows the first measure of the piece 'Giga Saltarello' from the Fourth Movement of a concerto. The score is written for piano and violin. The piano part is in the upper system, and the violin part is in the lower system. The time signature is 12/8. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked '(♩ = 126 o più)'. The first measure of the piano part begins with an anacrusis (a half note G4) followed by a quarter rest. The violin part begins with a quarter rest followed by a half note G4. The piano part is marked 'duro e articolato' and 'sff'. The violin part is marked 'sff'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 75: Compasso 1 com anacruse, IV Mov.

O tema principal é tocado pelo pela mão direita do piano a partir do segundo compasso (Fig.76). O motivo principal do tema possui a seguinte estrutura: pausa de colcheia, quatro semicolcheias seguidas de três colcheias. Nas quatro vezes em que esse motivo é exposto, são apresentadas sete notas distintas acompanhadas por acordes de segundas menores ou pequenos *clusters*. Este motivo rítmico será executado alternadamente entre violoncelo e piano.

2

3

Figura 76: Compassos 2 e 3, IV Mov.

Durante a subseção **a1**, Mignone utiliza duas indicações para o piano. A primeira no primeiro compasso, *duro e articolato* (Fig.75), e a outra no compasso 2, *molto brillante* (Fig.76). Curiosamente não há nenhuma indicação desta natureza para o violoncelo no decorrer desta subseção. A escrita, a dinâmica e o ritmo por si só já conferem à parte do violoncelo um caráter bastante brilhante.

Nos compassos 4 ao 7 (Fig.77), é importante valorizar os acentos do início de cada grupamento motivico. Segundo Dauelsberg, deve-se economizar o arco neste grupo de semicolcheias para que não ocorra o acento nas colcheias seguintes.

The image displays three systems of musical notation, labeled 4, 5, and 6, representing measures 4, 5, and 6 of the fourth movement. Each system consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). Measure 4 begins with a forte (sf) dynamic and features a five-note quintal pattern in the violin parts. Measure 5 continues this pattern with various articulations. Measure 6 shows further development of the motif, including a five-note quintal pattern in the violin I part and a rhythmic pattern in the cello/bass part.

Figura 77: Compassos 4 ao 6, IV Mov.

A subseção **a2**, que tem seu início no compasso 10, não há modificação da orientação tonal – comum nas gigas barrocas – mas percebe-se a utilização dos elementos motivicos do início do movimento, como as quiálteras de cinco, os acordes em intervalos de segundas menores no piano, e o desenho rítmico do violoncelo, claramente baseado no 1º compasso.

Esta subseção inicia-se com uma anacruse exatamente como o início da primeira subseção, no entanto, em movimento descendente e duas quiálicas de cinco (Fig78).

Os motivos desta subseção são construídos e desenvolvidos praticamente a cada três compassos, demonstrando maior movimentação rítmica e um caráter mais intenso. No compasso 10.3, Dauelsberg sugere que as duas últimas colcheias sejam realizadas na mesma direção do arco para cima (V) para que o acento indicado em 10.4 termine para baixo (∏). Um pequeno crescendo deve ser executado culminando nesta nota, *dó#1*. Estas mesmas observações valem para o compasso 12.2.

The image displays three systems of musical notation for measures 9, 10, and 11 of the fourth movement. Each system consists of three staves: Violin (top), Violoncello (middle), and Double Bass (bottom).
 - **Measure 9:** The violin part begins with the instruction 'arco'. It features a melodic line with several notes marked with accents and a 'V' above a note. The cello and bass parts provide a rhythmic accompaniment with repeated eighth notes.
 - **Measure 10:** The violin part continues with a similar melodic line. The cello part has a 'sf' (sforzando) dynamic marking. The bass part continues with the rhythmic accompaniment.
 - **Measure 11:** The violin part has a melodic line with a 'V' marking. The cello and bass parts continue with their respective parts, showing some melodic movement in the cello.

Figura 78: Compassos 9 ao 11, IV Mov.

Nos compassos 13 a 15 (Fig.79), Dauelsberg sugere que cada nota tenha uma separação entre elas e se use o arco com bastante velocidade, valorizando os acentos escritos.

The image displays three systems of musical notation for measures 13, 14, and 15 of the fourth movement. Each system consists of three staves: a Bass staff (bottom), a Treble staff (middle), and another Bass staff (top). Measure 13 features a melodic line in the top Bass staff with accents and slurs, and a chordal accompaniment in the Treble and bottom Bass staves. Measure 14 continues the melodic line with a slur and a dashed line indicating a continuation of the line. Measure 15 is marked with a circled '4' and shows a chordal accompaniment in the Treble staff with accents and slurs, and a melodic line in the bottom Bass staff.

Figura 79: Compassos 13 ao 15, IV Mov.

Nos compassos 16.4 e 17, é importante valorizar os acentos do início de cada grupamento motivico, como mencionado nos compassos 5 e 6. Deve-se economizar o arco neste grupo de semicolcheias para que não ocorra o acento nas colcheias seguintes. Já no compasso 17 (Fig.80), apesar da primeira colcheia não estar ligada ao grupamento rítmico do

compasso anterior, inclusive nos manuscritos, Dauelsberg recomenda que esta nota seja ligada, conforme aparece em 17.3 e 18.1.

No compasso 18 (Fig.80), na parte de piano da edição da *Funarte* verifica-se a ausência da nota *sol#3* em 18.4.3, anacruse do violoncelo para o retorno ao primeiro compasso da seção. No entanto, na parte cavada do violoncelo, a nota está grafada corretamente.

Figura 80: Compassos 17 e 18, IV Mov.

A seção **B**, que tem seu início no compasso 20, possui uma estrutura similar à seção **A** e é subdividida em duas subseções. No entanto, as duas subseções não apresentam a simetria da seção inicial. A subseção **b1** se estende até o compasso 30. O violoncelo inicia a seção realizando um desenho rítmico semelhante ao início do movimento, porém, em movimento

ascendente, sendo completado pelo piano no último tempo do compasso (Fig.81). Este movimento contrário iniciando a seção **B** é típico das formas de giga utilizadas por Bach em algumas de suas suítes.



Figura 81: Compasso 20, IV Mov.

Enquanto o acompanhamento da seção **A** é bastante estável, não existem padrões motivicos constantes no acompanhamento da seção **B**, o que a torna bastante instável. A cada dois ou três compassos os motivos são trabalhados de forma diferente e os temas variam ritmicamente, revelando grande complexidade na seção. Devido a sua estrutura complexa, a subseção **b1** poderia ser subdividida em partes de acordo com o trabalho motivico utilizado por Mignone:

Primeira Parte	Segunda Parte	Terceira Parte	Quarta Parte
Compassos 20 e 21	Compassos 22 ao 24	Compassos 25 ao 28	Compassos 29 ao 30

Quadro 16: Estrutura formal da subseção **b1**

No compasso 22 (Fig.82), Mignone apresenta uma sequência de sete notas em golpes *recouchées*. Dauelsberg sugere, para a realização desta articulação, que as notas sejam tocadas

na metade do arco com força e velocidade suficientes para que o rebote do arco execute as notas seguintes. Muito importante é o controle do peso do arco que será exercido sobre as cordas.



Figura 82: Compasso 22, IV Mov.

Nos compassos 24 e 25 (Fig.83), uma nota pedal *dó1* é apresentada sempre com o arco para baixo. Dauelsberg recomenda evitar a acentuação nestas notas pedal, já que a arcada indicada pelo autor induz a realização deste acento. Pode-se perceber que a melodia se encontra após cada nota pedal e deve ser valorizada com um vibrato mais expressivo.

24

Musical score for measures 24-25. Measure 24 features a bass line with a long note and a treble line with a triplet of eighth notes. Measure 25 continues with a treble line featuring a triplet of eighth notes and a bass line with a long note. A dashed line in the treble staff indicates a melodic contour.

25

26

Musical score for measures 25-26. Measure 25 shows a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with a long note. Measure 26 features a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with a long note. A dashed line in the treble staff indicates a melodic contour.

27

Musical score for measures 27-28. Measure 27 features a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with a long note. Measure 28 continues with a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with a long note. A dashed line in the treble staff indicates a melodic contour.

28

Musical score for measures 28-29. Measure 28 features a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with a long note. Measure 29 continues with a treble line with a triplet of eighth notes and a bass line with a long note. A dashed line in the treble staff indicates a melodic contour.

Figura 83: Compassos 24 a 28, IV Mov.

Nos compassos 26 a 30 (Fig.83), sugere-se que após cada ligadura com a mesma nota haja uma separação, assemelhando-se a uma pausa. Com isso, o trecho ganha mais precisão rítmica, sem perder o sentido musical. A subseção **b2** tem seu início no compasso 31 e se estende até o final do *ritornello* no compasso 41. Esta subseção também possui uma grande variedade motívica e pode ser subdividida da seguinte forma:

Primeira Parte	Segunda Parte	Terceira Parte	Quarta Parte
Compassos 31 e 32	Compassos 33 ao 35	Compassos 36 ao 37	Compassos 38 ao 41

Quadro 17: Estrutura formal da subseção **b2**

Nos compassos 31 e 32 (Fig.84), Dauelsberg sugere que todas as notas sejam tocadas mais curtas, valorizando sempre os acentos escritos.

The image displays two systems of musical notation, labeled 31 and 32. Each system consists of three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and another treble staff at the bottom. Measure 31 features a bass line with a long note, a treble staff with a series of chords, and a bottom treble staff with a series of chords. Measure 32 features a bass line with a series of chords and a treble staff with a long note. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like 'sf'.

Figura 84: Compassos 31 e 32, IV Mov.

Entre os compassos 33 e 35 (Fig.85) é apresentado novamente o golpe *recouchées*, porém agora com menos notas. No entanto, a maneira de se executar é exatamente a mesma já explicada anteriormente. Os compassos 34 a 38 (Fig.85) possuem elementos que remetem a subseção **b1**. Motivos executados anteriormente pelo violoncelo agora são apresentados no piano, enquanto o violoncelo executa o acompanhamento.

The image displays three systems of musical notation, labeled 33, 34, and 35, representing measures from the IV movement. Each system consists of three staves: a top staff (likely for the cello), a middle staff (likely for the piano), and a bottom staff (likely for the piano). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *p* (piano). The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The score shows a complex interplay between the instruments, with the piano playing melodic lines and the cello providing accompaniment.

Figura 85: Compassos 33 a 35, IV Mov.

Nos compassos 35.4.1 (Fig.85) e em 41.4.3, Dauelsberg sugere tocar estas notas com o polegar para preparar a forma da mão esquerda nas oitavas que se seguem nos compassos seguintes. No compasso 38.4 (Fig.86), as semicolcheias possuem uma ligadura diferente das demais. De acordo com os manuscritos e a parte cavada de violoncelo da *Funarte* este grupamento de semicolcheias deve ser todo ligado. Neste mesmo trecho, a nota grafada em 38.4.1 como *sol3*, aparece de diversas formas nos manuscritos: como *sol bequadro* na parte de piano entregue a Dauelsberg e na parte cavada de violoncelo utilizada por Mignone; e como *sol sostenido* na parte cavada de violoncelo entregue a Dauelsberg e na parte de piano utilizada por Mignone.

Assim, não se pode definir a real intenção do autor. A edição da *Funarte* optou em ambas as partes, violoncelo e piano, pela nota *sol bequadro*. Porém, em ambas as gravações realizadas pelo Duo Dauelsberg a nota escolhida foi o *sol sostenido*. Presume-se que essa escolha do Duo tenha acontecido pelo fato de ambas as partes contendo *sol sostenido* terem sido as utilizadas nos ensaios de estreia da obra.

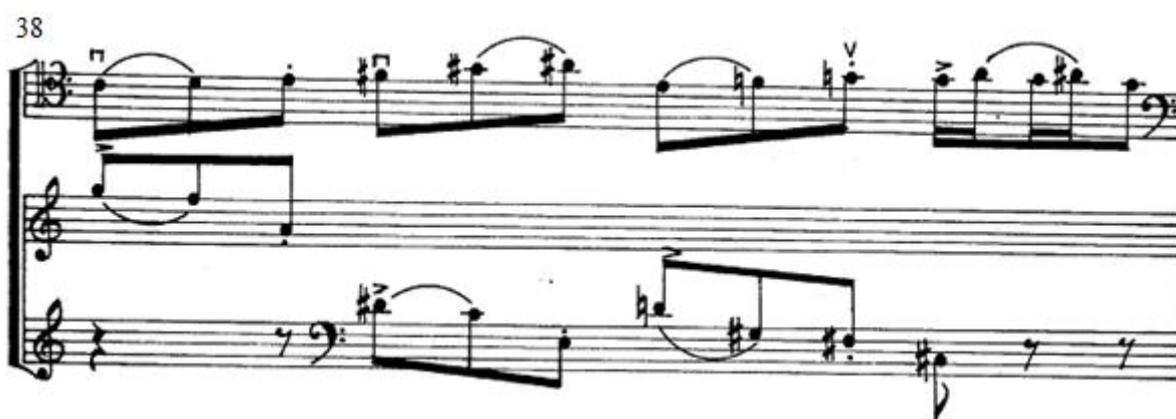


Figura 86: Compasso 38, IV Mov.

Ao final da Giga, nos compassos 42 ao 45 (Fig.87), pode-se perceber o caráter de transição que encaminha o movimento à coda, representada pelo *Saltarello*. Nos compassos

44 e 45 (Fig.87), todo o trecho em oitavas e quintas deve ser tocado com golpes de arco curtos. Dauelsberg sugere que as notas graves sejam bem apoiadas para um melhor equilíbrio sonoro, já que as notas agudas tendem a soar mais, principalmente se oitavadas.

Ainda nestes compassos, Mignone apresenta novamente duas séries de onze sons realizadas pelo piano. A primeira com movimento ascendente, no compasso 44, e a segunda em movimento descendente, no compasso 45. Na edição da Funarte, no compasso 44.6, a nota *sib2* aparece nos manuscritos como *si bequadro*. Desta forma a série deste compasso se completa sem a repetição de notas.

The image displays three systems of musical notation for measures 42, 44, and 45. Measure 42 features a piano part with four measures of chords marked *sf* and a vocal line with notes and slurs. Measure 44 shows a piano part with four measures of chords and a vocal line with notes and slurs, marked *molto staccato e forte*. Measure 45 shows a piano part with four measures of chords and a vocal line with notes and slurs.

Figura 87: Compassos 42 a 45, IV Mov.

O *Saltarello* tem seu início no compasso 46. Possui características de dança e a função de coda do movimento. Mignone utiliza a nota *ré4* repetidamente na parte do piano durante todo o *Saltarello*. Parece com isto, querer afirmar uma pretensa tonalidade ao movimento através da coda. Além disso, nos compassos 49 a 51 (Fig.88), todo o trecho executado pela mão esquerda do piano é realizado em um *ostinato* descendente de colcheias que se repete de

dois em dois tempos com as notas: *lá3-fá3-ré3/solb3-fá3-sib3*, numa persistência de características próximas a técnica tonal, a utilizada no Baixo Alberti, corroborando com a hipótese de uma possível confirmação de tonalidade ao movimento mencionada anteriormente.

The image displays a musical score for measures 49, 50, and 51, labeled as the IV Movement. The score is written for three staves: a top staff in bass clef (C1), a middle staff in treble clef (C2), and a bottom staff in bass clef (C3). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 12/8. Measure 49 shows a sequence of notes in the top staff: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The middle staff has a melodic line with a forte (*sf*) dynamic marking. The bottom staff features a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 50 continues the sequence: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The middle staff has a melodic line with a forte (*sf*) dynamic marking. The bottom staff features a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 51 continues the sequence: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The middle staff has a melodic line with a forte (*sf*) dynamic marking. The bottom staff features a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 88: Compassos 49 a 51, IV Mov.

Segundo Dauelsberg, todo o trecho entre os compassos 46 e 50 deve ser tocado na sétima posição do violoncelo utilizando o *lá3* com o polegar, evitando assim muitas mudanças. Nos últimos compassos da *Sonata*, a indicação de arco foi uma sugestão de Peter Dauelsberg ao compositor, visto tratar-se da mesma célula rítmica dos compassos iniciais da obra. No manuscrito do compositor, estes mesmos compassos estão escritos em *pizzicatos*. Nas gravações realizadas pelo Duo Dauelsberg, estas notas são tocadas bem curtas, com o arco, imitando o efeito do *pizzicato*.

De forma geral, Dauelsberg sugere que o intérprete esteja atento às questões fraseológicas do movimento. Por tratar-se de um andamento bastante rápido, o tempo não deve comprometer a qualidade da performance, sempre preterindo-o em prol de uma realização mais musical possível.

Muito ainda poderia ser dito sobre esta riquíssima obra de Francisco Mignone. A análise formal realizada neste trabalho serviu como ponto de partida para um estudo mais aprofundado da obra, considerando a infinidade de detalhes estruturais e sua complexidade. O mesmo ocorre com as questões técnico-interpretativas, que, separadamente, seriam suficientes para a estruturação de um trabalho completo. As questões editoriais foram citadas de forma a capturar a atenção do intérprete a possíveis equívocos nas versões existentes, incluindo contradições entre os próprios manuscritos do compositor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um aluno do curso (...) perguntou, não sem um pouco de arrogância (ainda que disfarçada) se ele conhecia o dodecafonismo. A pergunta era provocadora. (...) Ele não se deixou perturbar com tal pergunta. Pelo contrário, até gostou: podia-se perceber facilmente em seu sorriso. (...) Solicitou então ao jovem que construísse uma série completa de 12 sons, segundo as regras da técnica de Schoenberg. Concluída a série, começou a tocá-la ao piano. Uma, duas, três vezes, e então por movimento contrário, retrógrado, saltando regularmente e assim por diante. Inicialmente só na melodia chegaram as improvisações exatamente no estilo de Schoenberg, depois surgiram os acordes resultantes da série... e novas improvisações. (...) Ele continuou a tocar por mais alguns minutos, sempre explicando, à medida que improvisava, os detalhes da música dodecafônica. (...) Os aplausos explodiram ao término da música e ele, com a maior naturalidade e autêntica modéstia, levantou-se dizendo: “Isto não é nada demais: é uma técnica e portanto cerebral. A técnica por si só não é nada, o que importa é o talento. (Duarte³⁶, 1997, p.28)

Francisco Mignone é indiscutivelmente um dos maiores compositores brasileiros do século XX. Sua música, amplamente reconhecida por suas características nacionalistas, possui também uma produção dodecafônica-serialista expressiva que reflete um grande e versátil mestre. Seu domínio musical nos deixou de presente um legado extenso e diversificado.

Foi esta diversidade que este trabalho pretendeu observar, tentando trazer aos dias de hoje, aquilo que, apesar de composto há mais de quarenta anos, possui ainda um frescor contemporâneo. Uma obra que não possui um rótulo de uma época, e ainda hoje nos traz importantes lições musicais dignas de um grande mestre.

A *Sonata para Violoncelo e Piano* é apenas um dos muitos exemplos desta diversidade atemporal construída por Mignone. Esquecida durante muitos anos nos armários da história, a *Sonata* é como uma enciclopédia que transborda de informações sobre um Mignone pouco conhecido e fervilhante de ideias. Além de brilhante compositor, Mignone possuía uma personalidade humilde e despojada que o aproximava de seus intérpretes. Esta aproximação nos trouxe atualmente valiosíssimas informações sobre suas obras, seu pensamento musical e sua musicalidade tanto como compositor quanto como intérprete.

³⁶ In: MARIZ, Vasco (org). *Francisco Mignone: O homem e a obra*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

Mignone era como poucos. Sabia exatamente o que queria musicalmente, mas deixava o intérprete à vontade para criar também. Além de ser um excelente pianista! Foi uma dos melhores compositores com o qual trabalhei³⁷.

Logo, compreende-se a sinceridade com que Mignone proferiu as seguintes palavras: “o que importa é o sentimento, e não o que está escrito³⁸”.

Peter Dauelsberg foi um dos afortunados intérpretes que tiveram a oportunidade de conhecer de perto o talento e o carisma de Mignone. Além de suas declarações apresentadas no terceiro capítulo, o segundo capítulo mostra sua trajetória, sua contribuição musical e sua importância como intérprete da música brasileira, realizando concertos no Brasil e no exterior. Além disso, como professor e educador, influenciou gerações de músicos brasileiros.

O destaque dado a Peter Dauelsberg, ao mesmo tempo em que homenageia este grande mestre, traz à luz informações valiosíssimas sobre Mignone. A amizade, o trabalho realizado em conjunto nos ensaios e performances e, por fim, a relação de ambos os artistas com a música brasileira, são informações que fazem parte da história musical do Brasil.

Na verdade, a *Sonata para Violoncelo e Piano* foi resultado deste encontro extremamente profícuo que deixou marcas na história. Apesar de pouco conhecida, a *Sonata* possui um grande valor dentro do repertório violoncelístico por apresentar uma faceta pouco familiar deste compositor, mais conhecido por sua brasilidade e linguagem tonal.

Assim, a presente pesquisa teve por objetivo resgatar a *Sonata para Violoncelo e Piano*, de Francisco Mignone, seu principal intérprete, Peter Dauelsberg, e o relacionamento musical entre ambos. Além disso, através da análise formal, das sugestões técnico-interpretativas e alguns esclarecimentos editoriais, este trabalho pretendeu fornecer informações e discussões que possam auxiliar futuros intérpretes da obra.

³⁷ Peter Dauelsberg através de depoimento pessoal.

³⁸ DUARTE, Roberto. In: MARIZ, Vasco (org). *Francisco Mignone: O homem e a obra*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Miriam. *Francisco Mignone - aos 80 anos uma preocupação: compor mais (e é autor de 700 peças)*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 17/4/1977.

ANDRADE, Maria Helena Coelho de. *Da compreensão e interpretação de uma peça inédita de Francisco Mignone através do conhecimento das características composicionais do autor*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1984.

ANDRADE, Mário de. *Francisco Mignone*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 22/10/1939.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

ASTRACHAN, Vera. *Interpretação e comentários sobre a Quarta Sonata de Francisco Mignone*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP, 1999.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Francisco Mignone: viver de música e para a música*. In: MARIZ, Vasco (org). *Francisco Mignone: O homem e a obra*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

_____. *Si alza la tela...* In: MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo*. São Paulo: E. S. Mangione, 1947.

BADURA-SKODA, Eva; JONES, Andrew V.. *Cadenza*. *Grove Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Ed. L. Macy. Acesso em 15 jan. 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: Teatro Municipal, 1955.

BARBEITAS, Flavio. *Circularidade Cultural e Nacionalismo nas 12 Valsas para Violão de Francisco Mignone*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, 1993.

BARRENECHEA, Sérgio Azra. *The Flute Music of Francisco Mignone with an Analysis of the Sonata for Flute and Piano*. Dissertation for the degree of Doctor of Music. Iowa: School of Music – University of Iowa, 2000.

BOMFIM, Beatriz. *Mignone: um maestro, aos 83 anos, lança o 30º disco*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 17/11/1980.

CHIAFFARELLI, Liddy. *Biografia*. In: MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo*. São Paulo: E. S. Mangione, 1947.

DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition*. Dubuque: Wm. C. Brown Company Publishers, 1974.

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DAUELSBERG, Gerhard Peter. Entrevista realizada em seu domicílio. Rio de Janeiro: 2010. 90 minutos.

_____. *Memorial*. Departamento de Música – Instituto de Artes. São Paulo: UNESP, 2002.

DUARTE, Roberto. Francisco Mignone, o professor. In: MARIZ, Vasco (org). *Francisco Mignone: O homem e a obra*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

DUPRAT, Regis. *Francisco Mignone, 80 anos*. Rio de Janeiro: Art Editora/Departamento de Cultura – Secretária Estadual de Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1977.

FEDER, George; UNVERRICHT, Hubert. Urtext ed edizione Urtext. In: CARACI VELA, Maria (org). *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p.1409.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Peças para música de câmara. In: MARIZ, Vasco (org). *Francisco Mignone: O homem e a obra*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. *Cartilha Rítmica Para Piano de Almeida Prado*. Rio de Janeiro, 2006.

GIROTTI, Ana Cláudia. *Francisco Mignone: Seis Estudos Transcendentales. Análise Crítica e Interpretativa*. Campinas: UEC, 1998.

GONÇALVES, Antônio Afonso. *Valsas de Francisco Mignone: Transcrição e edição para o violoncelo*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2004.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1988.

GUERRA, Regina. *Francisco Mignone – Chico, o Rei – um Súdito da Música*. Série Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2002.

IKEDA, Alberto. *Chico Bororó: um erudito na música popular*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 9/3/1986.

KAPLAN, Sheila. *Só sinto o peso da idade quando não componho*. Rio de Janeiro: O Globo, 3/9/1982.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

_____. *Francisco Mignone: Vida e obra*. Porto Alegre: Movimento, 1983.

KOSTKA, Stephan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Nova Jersey: Prentice Hall College Div, 1989.

KRIEGER, Edino. *Dauelsberg Duo*. Encarte de LP. Washington D.C.: Inter-American Musical Editions, 1981. 1LP (ca.40min). OAS-026.

MARINHO, Beatriz. *Hoje a música erudita vive da arte experimental e creio que esta não é a sua finalidade*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 12/6/1983.

MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: Jornal do Comercio, 16/5/1948.

_____ (org). *Francisco Mignone: O homem e a obra*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

_____ *História da música no Brasil – Sexta edição ampliada e atualizada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARQUES, Thaís Maura. *Seis Estudos Transcendentais para piano, de Francisco Mignone: Análise e Edição Crítica*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001.

MEDEIROS, Elione Alves de. *Uma abordagem técnica e interpretativa das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1995.

MIGNONE, Francisco. *Depoimento*. In: GAVINA, Leonardo. *Francisco Mignone – Depoimento*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991.

_____ *Do nacionalismo à música pela música*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 6/4/1968.

_____ *A Parte do Anjo*. São Paulo: Mangione, 1947.

MIGNONE, Maria Josephina. Entrevista realizada por telefone. Rio de Janeiro, 2009. 20 minutos.

_____ Catálogo de obras Francisco Mignone. In: MARIZ, Vasco (org). *Francisco Mignone: O homem e a obra*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Segunda edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

NOGUEIRA, Pablo. *Peter Dauelsberg: Da Música de Câmara à MPB*. Revista Unesp Ciência, São Paulo, ano 1, n.8, maio, p.6-11, 2010.

OLIVEIRA, Flávio Augusto Borges de. *Trio (1930) para piano, violino e violoncelo de Francisco Braga: análise histórica e uma nova proposta de edição*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2008.

PERSICHETTI, Vincent. *Harmony, Creative Aspects and Practice*. Nova York/Londres: W.W. Norton & Company, 1961.

RANDEL, Don Michael. *The New Harvard Dictionary of Music*. London: Harvard University Press, 1986.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1988.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

SALLES, Paulo de Tarso. *Abertura e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: UNESP, 2005.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: USP, 1991, tradução Eduardo Seincman.

SILVA, Flávio. *Francisco Mignone: Catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.

SILVEIRA, Fernando José Silva Rodrigues da. *Concertino para clarineta e orquestra de Francisco Mignone: reflexões interpretativas*. Tese de Doutorado. Salvador: Escola de Música da UFBA, 2005.

TACUCHIAN, Ricardo. Transição e ruptura nos anos 60. In: *Pesquisa e Música, Vol. 6, nº 1*. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 2006.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

TULLIO, Eduardo Fraga. *O Idiomatismo nas Composições para Percussão de Luiz D'anunciação, Ney Rosauero e Fernando Iazzetta: Análise, Edição e Performance de Obras Seleccionadas*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: UFG, 2005.

ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de Formas Musicales*. Cooper City: Span Press Universitaria, 1997.