

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

CARLOS HENRIQUE COTA FERREIRA BERTÃO

SONATINA PARA FAGOTE SOLO, DE FRANCISCO MIGNONE:
ABORDAGENS SOCIAIS, HISTÓRICAS E INTERPRETATIVAS
PARA UMA PERFORMANCE

RIO DE JANEIRO

2016

CARLOS HENRIQUE COTA FERREIRA BERTÃO

SONATINA PARA FAGOTE SOLO, DE FRANCISCO MIGNONE:
ABORDAGENS SOCIAIS, HISTÓRICAS E INTERPRETATIVAS
PARA UMA PERFORMANCE

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Música na linha Práticas Interpretativas do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Aloysio Fagerlande.

RIO DE JANEIRO
2016

M636b

Bertão, Carlos Henrique Cota Ferreira.

Sonatina para fagote solo, de Francisco Mignone : abordagens sociais, históricas e interpretativas para uma performance / Carlos Henrique Cota Ferreira Bertão. – Rio de Janeiro: UFRJ, 2016.

187 f. : música, il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2016.

Orientador: Aloysio Fagerlande.

1. Mignone, Francisco, 1897-1986. 2. Música para fagote. 3. Devos, Noel, 1929-. 4. Teses – Música. I. Fagerlande, Aloysio (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. III. Título.

CDD: 927.8043



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

**SONATINA PARA FAGOTE SOLO, DE FRANCISCO
MIGNONE: UMA ABORDAGEM ENFOCANDO A
PERFORMANCE**

Carlos Henrique Cota Ferreira Bertão

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em 29 de julho de 2016

Prof. Dr. Aloysio Moraes Rego Fagerlande (UFRJ)

Prof. Dr. Liduino José Pitombeira de Oliveira (UFRJ)

Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo (UFG)

Andreia
Lúcia
João

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Aloysio Fagerlande, por ter, em 2013, me convidado a participar do grupo de pesquisa “O FAGOTE NA MÚSICA BRASILEIRA DE CONCERTO E SUA RELAÇÃO TEXTO/EXECUÇÃO: Francisco Mignone- música para fagote. Solos, Duos, Trio e Quartetos” e cedido a *Sonatina para fagote solo* para que fosse meu objeto de pesquisa e primeira gravação mundial, pela paixão pelo repertório brasileiro de música de câmara que tem transmitido a seus discípulos. Pelas longas sessões de orientação e, principalmente, longos ensaios e aulas, pesquisando o procedimento sonoro mais adequado para expressar aquilo de que se trata a música: colorido, retórica e expressão.

Ao Prof. Noël Devos, pela atenção e numerosas entrevistas, demonstrando sempre um interesse renovado pela transmissão do conhecimento, seu celebrado refinamento artístico e empenho no enriquecimento da memória dos indivíduos e entidades que compõem nosso passado musical. Antes disso, cabe agradecer a qualidade de sua atuação musical, sem a qual todo o repertório para fagote solo de Francisco Mignone possivelmente jamais tivesse chegado a existir.

Ao Márcio Zen, pela gentil cessão de material relativo à obra *Fagotes bifurcados*, de Rodrigo Cichelli, e discussões sobre a literatura para fagote solo brasileira desenvolvida para o prof. Devos.

À Ariane Petri, pelas discussões a respeito da morfologia da obra e pelo incentivo ao longo da jornada acadêmica.

Ao Jeferson Souza, colega de duos, conversas e experimentações com o fagote.

Ao *Quarteto da Ópera*, formado juntamente com os colegas do naipe de fagotes da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal, anteriormente citados. Agradeço também pela boa-vontade em participar do II Simpósio de Práticas Interpretativas

Aos colegas do grupo de pesquisa “Música para Fagote de Francisco Mignone – Solos, Duos, Trio e Quartetos”, Raquel Carneiro e Pedro Paulo Parreiras, pela intensidade da colaboração na fase de ensaios do repertório, troca de literatura especializada e reflexões metodológicas. Sem dúvida, a atuação como grupo de pesquisa qualificou cada um dos trabalhos envolvidos, enriquecendo o resultado final. Agradeço especialmente a honra de ter providenciado as partes que foram usadas nos ensaios de boa parte do repertório de quarteto de fagotes, incluindo-se uma edição das *Quatro peças brasileiras*, que posteriormente foi substituída pela confeccionada por Raquel Carneiro, a partir das discussões em ensaios com o

grupo, e pesquisa documental. Ao Pedro Parreiras, agradeço a inclusão de nossa edição como apêndice em sua dissertação de mestrado, e o afimco em trabalhar em equipe nas revisões e reflexões da *Sonata n.º 2 para 2 fagotes, Ubayêra, Ubayara*.

Ao Prof. Dr. Elione Medeiros, pela cessão de cópia de sua dissertação de Mestrado e tese de Doutorado, além de discussões que contribuíram com o formato final que esta dissertação veio a tomar.

Ao Dr. Gustavo Koberstein, pelos valiosos documentos conosco compartilhados.

À Prof. Dr. Amy Gillick, pela cessão de sua tese de doutorado.

À Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), por possibilitar o registro fonográfico do projeto “Música para Fagote de Francisco Mignone – Solos, Duos, Trio e Quartetos” através do Edital de Apoio as Artes no RJ-2013, que trouxe maior relevância e profundidade às pesquisas acadêmicas dos mestrados envolvidos, resultando em um documento sonoro inalienável do processo de investigação interpretativa pelo qual foi gerado. Continuo expressando veemente minha posição em relação ao avanço que a documentação sonora traz à linha de pesquisa de Práticas Interpretativas.

Ao Prof. Eduardo Monteiro, pelo cuidado e atenção no belo trabalho de direção de gravação e edição do CD “Música para Fagote de Francisco Mignone”, pelo selo da Escola de Música de UFRJ, código EM-UFRJ-017. O trabalho de posicionamento de microfones, avaliação da melhor sonoridade possível para uma obra de fagote solo e dimensionamento das pausas entre as seções constituíram um belo trabalho interpretativo que veio de encontro perfeitamente às minhas intenções, surpreendendo quaisquer expectativas.

À Danielle Mello, que foi tão companheira e tanto incentivou meu envolvimento com a Pós-Graduação, minha eterna gratidão.

Aos queridos amigos Emilia e Francisco Sandrinelli Carriço, pela leitura atenta, ajudas na normalização, revisão e discussões a respeito do formato do texto.

Ao amigo de muitos anos e colega de mestrado Hudson Lima pelas discussões e leituras recíprocas de artigos e capítulos, que contribuíram para dar um escopo mais abrangente a um trabalho que poderia resultar excessivamente autorreferente e insular.

Aos colegas da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal Moisés Santos, Ricardo Ferreira, Ayran Nicodemo e Rubem Schuenck, pelos debates fundamentais e incentivo ao longo desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Liduino Pitombeira, pelas valiosas recomendações e pela atenção dispensada após o exame de Qualificação, sempre disponível a contribuir com sua expertise analítica e grande bagagem intelectual que se fizeram sentir na reta final do trabalho.

Ao Prof. Dr. Antonio Augusto, pela contribuição no que diz respeito à conformidade do trabalho com seu aparato teórico. Sua visão ampla e conhecimento profunda em História Social levaram o trabalho a um novo patamar na aplicação dos conceitos abordados.

Ao Jacob Herzog, pelas palavras de incentivo e atenção.

À querida Beth Villela, pelo carinho e prestatividade da sua atuação no Programa de Pós-Graduação e na maneira eficaz como coordena atos acadêmicos dos pós-graduando, sempre com uma visão positiva.

Aos alunos de fagote ao longo da minha ainda recente atuação como professor, seja em Campos dos Goytacazes (2013) ou no Rio de Janeiro (a partir de 2014). Vocês me fazem reavaliar cada aspecto da minha forma de tocar e de pensar minha performance, o que faz que a cada aula possa testar e pôr em prática maneiras mais eficazes de comunicar música.

São os homens feitos de maneira que mesmo quando mentem dizem outra verdade, e se pelo contrário é a verdade que querem lançar da boca para fora, vai sempre com ela uma forma de mentir, mesmo não havendo o propósito.

José Saramago

RESUMO

A pesquisa aqui veiculada investiga a *Sonatina para fagote solo* de Francisco Mignone enquanto obra de arte inserida num fluxo criativo circunscrito dentro do Mundo da Arte da música de concerto. Para tal, o ponto de partida foi investigar a relação de produção entre intérprete e compositor, buscando elucidar os elementos que cada um destes indivíduos entregou ao processo. São utilizados os conceitos de Mundo da Arte de Howard S. Becker (2010), as reflexões sobre o relacionamento entre música enquanto realidade sonora e sua fixação em suporte gráfico de Nicholas Cook (c1998) e Edward T. Cone (1995), além dos preceitos investigativos e práticos do método editorial de Carlos Alberto Figueiredo (2000). Entre os documentos utilizados, estão manuscritos autógrafos e *fac-símiles*, edições musicais e matérias de jornais que ajudam a compor um quadro da atuação de Francisco Mignone e Noël Devos. Como desdobramento deste trabalho, surgiram também uma edição crítica e uma gravação em CD, ajudando a compor um resultado multimídia que dê conta da complexidade de fatores que influem numa interpretação musical.

Palavras-chave: Mignone, Francisco (1897-1986). Devos, Noël (1929-). Fagote solo. Música de câmara-madeiras.

ABSTRACT

The hereby-presented research investigates Francisco Mignone's *Sonatina para fagote solo* de as an artwork inserted in a creative flux confined to the Art World of concert music. For such purpose, the starting point was the investigation of the productive relationship between performer and composer, intending to clarify the elements each of these individuals delivered to the process. The concepts applied are such as the Art Worlds by Howard S. Becker (2010), the speculations about the relationship between music as a sound reality and its fixation in a graphic media as addressed by Nicholas Cook (c1998) and Edward T. Cone (1995), besides from the practical and investigative norms from Carlos Alberto Figueiredo's editorial method (2000). Among the employed documents, are autograph manuscripts and *fac-simili*, musical editions and newspaper articles that help creating a picture of Francisco Mignone's e Noël Devos' procedure. As a deployment of this research, a critical edition and a CD recording have also been produced, helping to ensure a multimedia result that may account for the array of complex factors that weigh on a musical interpretation.

Keywords: Mignone, Francisco (1897-1986). Devos, Noël (1929-). Solo bassoon. Chamber music-woodwinds.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 –	Programa do concerto da Orquestra Filarmônica de Berlim, regida por Francisco Mignone, em 13 de maio de 1937, conservado no Acervo Mário de Andrade. Fonte: BRUDER; ALIRETTI, 1997, p. 99.....	60
Ilustração 2 –	Francisco Mignone: <i>Sonata a 3</i> . II. Andante e religioso: compassos 60 a 63 (manuscrito autógrafo). Leia-se o compasso 60 do primeiro fagote em clave de dó na 4ª linha.....	74
Ilustração 3 –	Francisco Mignone. <i>Sexteto para piano e quinteto de sopros</i> . Capa. Fonte: sescpartituras.....	75
Ilustração 4 –	Francisco Mignone. <i>Sonata nº 2 para dois fagotes</i> . <i>Ubayêra, Ubayara</i> . I. Allegro moderato. Compassos 28 e 29. Manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.....	78
Ilustração 5–	Francisco Mignone. <i>Sonata nº 2 para dois fagotes</i> . <i>Ubayêra, Ubayara</i> . I. Allegro moderato. Compassos 31 e 32.1. Manuscrito autógrafo.....	78
Ilustração 6 –	Francisco Mignone. <i>Sonata nº 2 para dois fagotes</i> . <i>Ubayêra, Ubayara</i> . I. Allegro moderato. Compassos 50 a 52.1. Manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.....	79
Ilustração 7 –	Francisco Mignone: <i>Concertino para violão e orquestra</i> . I. Parte de fagote. Compassos 36 a 39. Edição: ABM	80
Ilustração 8 –	Francisco Mignone: <i>Concertino para violão e orquestra</i> . I. Parte de fagote. Compassos 57 a 58. Edição: ABM	80
Ilustração 9 –	Francisco Mignone: <i>Concertino para violão e orquestra</i> . I. Parte de fagote. Compassos 125 a 127. Edição: ABM. Leia-se em clave de fá.	80
Ilustração 10 –	Francisco Mignone: <i>Concertino para violão e orquestra</i> . III.Linhas de flauta e fagote. Partitura. Compassos 15 a 21. Edição: ABM.....	80
Ilustração 11–	Francisco Mignone: <i>Concertino para fagote e pequena orquestra</i> . II. Allegro. Fac-simile do manuscrito original da redução para fagote e piano. Leia-se a parte do solista em clave de fá.....	81
Ilustração 12 –	Primeira página da listagem manuscrita de obras cujos originais estão sob posse do Prof. Noël Devos.	82
Ilustração 13 –	Francisco Mignone. <i>Sexteto para piano e quinteto de sopros</i> . De 2 compassos antes de 6 até 6. Fonte: sescpartituras.....	85

Ilustração 14 –	Francisco Mignone. <i>Sexteto para piano e quinteto de sopros</i> . Do segundo até o quarto compasso de 6. Fonte: sescpartituras	86
Ilustração 15 –	Francisco Mignone. <i>Sexteto para piano e quinteto de sopros</i> . Do compasso anterior a 23, até o terceiro de 23. Fonte: sescpartituras	86
Ilustração 16 –	Francisco Mignone. <i>Concertino para fagote e pequena orquestra</i> . II. Assai moderato. Fac-símile do manuscrito autógrafo da redução para fagote e piano	91
Ilustração 17 –	Francisco Mignone. <i>Concertino para fagote e pequena orquestra</i> . II. <i>Allegro</i> . Fac-símile do manuscrito autógrafo da redução para fagote e piano	92
Ilustração 18 –	Francisco Mignone. Capa da <i>Tetrafonía e Variações em busca de um tema</i> . Manuscrito autógrafo.	93
Ilustração 19 –	Francisco Mignone. <i>Tetrafonía e Variações em busca de um tema</i> para quarteto de fagotes. De 3 compassos antes de 18 até o quinto compasso de 18 (manuscrito autógrafo). Leia-se o 2º, 3º e 4º fagotes em clave de fá, salvo indicação em contrário.....	94
Ilustração 20 –	Francisco Mignone – Quando na roça anoitece. Compassos 1 a 4. Fac-símile do manuscrito autógrafo.....	95
Ilustração 21 –	Francisco Mignone: <i>Sonata a 3</i> . II. Andante e religioso: compassos 60 a 63 (manuscrito autógrafo). Leia-se o compasso 60 do 1º fagote em clave de dó na 4ª linha.....	95
Ilustração 22 –	Francisco Mignone. <i>Sonata a 3 para fagotes</i> . I. Andante espressivo. Compassos 17 e 18. Manuscrito autógrafo.	96
Ilustração 23 –	Francisco Mignone. <i>Concertino para clarineta, fagote e orquestra</i> . III. Compassos 120 a 121. Partitura editora por Gustavo Koberstein (2015). ...	97
Ilustração 24 –	Francisco Mignone. <i>Mais uma lenda</i> para quarteto de fagotes. 10 primeiros compassos da partitura. Manuscrito autógrafo.	99
Ilustração 25 –	Francisco Mignone. <i>Pattapiada</i> . Fragmento da primeira página, onde se lê a indicação “le plus vite possible”. Manuscrito autógrafo.....	100
Ilustração 26 –	Francisco Mignone. <i>6ª Valsa Brasileira</i> . Fragmento onde se lê a indicação “imitando violão”. Manuscrito autógrafo.	101
Ilustração 27 –	Francisco Mignone. <i>6ª Valsa Brasileira</i> . Fragmento da primeira página, onde se lêem as indicação “(violão)” e “trés agile comme une flúte”. Manuscrito autógrafo.	101

Ilustração 28 –	Francisco Mignone. <i>Valsa em si</i> (Dolorosa). Fragmento da primeira página, onde se veem os grandes saltos descendentes exigidos do fagote. Manuscrito autógrafo.	102
Ilustração 29 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . Capa (manuscrito autógrafo)	105
Ilustração 30 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . Cabeçalho da primeira página do fac-símile do manuscrito autógrafo	105
Ilustração 31 –	<i>Os grandes nomes da música em 67</i> (Fonte: Jornal do Brasil, 24 de fevereiro de 1968) – Francisco Mignone, entre os destaques (circulado em vermelho)	108
Ilustração 32 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 0.4 a 4.3. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	115
Ilustração 33 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 4.4 a 8.3. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	115
Ilustração 34 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 8.4 a 12.3. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	115
Ilustração 35 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 12.4 a 17.2. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	115
Ilustração 36 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 17 a 24. Fac-símile do manuscrito autógrafo.....	116
Ilustração 37 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 35.4 a 36.1. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.	116
Ilustração 38 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 86.2 a 87. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	117
Ilustração 39 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 44.3 a 46.3. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	117
Ilustração 40 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 114 a 115. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	118
Ilustração 41 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 114 a 115. Versão com notas na mesma oitava. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	118
Ilustração 42 –	Johann Sebastian Bach. Suite para violoncelo em Sol BWV 1007. VI. Gigue. Manuscrito autógrafo de Anna Magdalena Bach. Fonte:	

	http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP215391-PMLP04291-D_B_Mus._ms._Bach_P_269.pdf	121
Ilustração 43 –	Johann Sebastian Bach. Suite para violoncelo em Mi \square maior BWV 1010. VI. Gigue. Manuscrito autógrafo de Anna Magdalena Bach. Fonte: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP215391-PMLP04291-D_B_Mus._ms._Bach_P_269.pdf	121
Ilustração 44 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . III. Giga - Compassos 0 a 14. Fac-símile do manuscrito autógrafo.	121
Ilustração 45 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . III. Giga. Compassos 0 a 2. Fac-símile do manuscrito autógrafo	122
Ilustração 46 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . III. Giga. Compassos 3 a 4.1. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.	122
Ilustração 47 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . III. Giga. Compassos 12.2.3 a 14. Manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.....	123
Ilustração 48 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . III. Giga. Compassos 15 e 16. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.	123
Ilustração 49 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . III. Giga. Compassos 0 a 4 (acima) e 12 a 16 (abaixo). Comparação entre diferentes lições envolvendo articulação. Edição nossa.....	123
Ilustração 50 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 0.4 a 4.3. Edição nossa.....	124
Ilustração 51 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 3 a 4.3. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	125
Ilustração 52 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 17.3 a 28.3.1. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	125
Ilustração 53 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 42.3.3 a 44.2. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	125
Ilustração 54 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 43.3.3 a 44.2. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	125
Ilustração 55 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 44.3.3 a 45.2.1. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	126
Ilustração 56 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 81 a 82.1. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	126

Ilustração 57 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 104.4 a 106.1.1. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	126
Ilustração 58 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 49.2.2 a 50.2. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	127
Ilustração 59 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 55.3.2 a 57.1.1. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	127
Ilustração 60 –	Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 57.2 a 58. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	127
Ilustração 61 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . III. Giga. Compassos 54.2 a 59.1. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	128
Ilustração 62 –	Inscrição indicativa da origem do papel, que aparece no rodapé da página 3	135
Ilustração 63 –	Inscrição indicativa da origem do papel (invertida), que aparece no rodapé da página 1	135
Ilustração 64 –	Exemplo de diferentes tipos de tintas no fac-símile do manuscrito da <i>Sonatina para fagote solo</i> de Francisco Mignone.....	136
Ilustração 65 –	Exemplo de diferentes tipos de tintas no fac-símile do manuscrito da <i>Sonatina para fagote solo</i> de Francisco Mignone.....	136
Ilustração 66 –	Exemplo de diferentes tipos de tintas no fac-símile do manuscrito da <i>Sonatina para fagote solo</i> de Francisco Mignone.....	137
Ilustração 67 –	Exemplo de diferentes tipos de tintas no fac-símile do manuscrito da <i>Sonatina para fagote solo</i> de Francisco Mignone.....	137
Ilustração 68 –	Exemplo de diferentes tipos de tintas no fac-símile do manuscrito da <i>Sonatina para fagote solo</i> de Francisco Mignone.....	137
Ilustração 69 –	Capa do fac-símile da <i>Sonatina para fagote solo</i> de Francisco Mignone..	139
Ilustração 70 –	Fragmento da primeira página de música do fac-smile da <i>Sonatina para fagote solo</i> de Francisco Mignone.	140
Ilustração 71 –	Francisco Mignone. <i>Quatro peças brasileiras. II. Maxixando</i> . Exemplo de múltiplas camadas gráficas (caneta preta aparentemente tinteiro, caneta esferográfica azul e anotação a lápis). Manuscrito autógrafo.....	149
Ilustração 72 –	Francisco Mignone. <i>Tetrafonía e Variações em busca de um tema para quatro fagotes</i> . De 11 ao 9º compasso de 11. Manuscrito autógrafo.....	152

Ilustração 73 –	Francisco Mignone. <i>Tetrafonía e Variações em busca de um tema para quatro fagotes</i> . De 11 ao 6º compasso de 11. Papagaio manuscrito da autoria de Noël Devos.	153
Ilustração 74 –	Francisco Mignone. Sonatina para fagote solo: I. Moderato. Compassos 26 a 29.3.1. Edição LRQ Publishing.	154
Ilustração 75 –	Francisco Mignone. Sonatina para fagote solo: I. Moderato. Compassos 26 a 29.3.1. Fac-símile do manuscrito autógráfo. Leia-se em clave de fá.	155
Ilustração 76 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 40 a 42.2. Fac-símile do manuscrito autógráfo. Leia-se em clave de fá.	155
Ilustração 77 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 40 a 41. Edição LRQ Publishing. Leia-se em clave de fá.	155
Ilustração 78 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 40 a 45. Fac-símile do manuscrito autógráfo.	156
Ilustração 79 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 42 e 43. Edição LRQ Publishing. Leia-se em clave de fá.	156
Ilustração 80 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 44 e 45. Edição LRQ Publishing.	156
Ilustração 81 –	Francisco Mignone. Sonatina para fagote solo: I. Moderato. Compassos 23.2.2 a 24. Fac-símile do manuscrito autógráfo. Leia-se em clave de fá.	156
Ilustração 82 –	Francisco Mignone. Sonatina para fagote solo: I. Moderato. Compassos 23.2.2 a 25.2.1. Edição LRQ Publishing. Leia-se em clave de fá.	157
Ilustração 83 –	Francisco Mignone. Sonatina para fagote solo. I. Moderato. Compassos 62 a 70. Edição de Franz-Jürgen Dorsam.	157
Ilustração 84 –	Francisco Mignone. Sonatina para fagote solo. II. Andante. Compassos 15.2 a 16. Fac-símile do manuscrito autógráfo. Leia-se em clave de fá.	158
Ilustração 85 –	Francisco Mignone. Sonatina para fagote solo. II. Andante. Compassos 15.2 a 17.2. Edição de Franz-Jürgen Dorsam. Leia-se em clave de fá.	158
Ilustração 86 –	Francisco Mignone. Sonatina para fagote solo. I. Moderato. Compasso 38. Fac-símile do manuscrito autógráfo. Leia-se em clave de fá.	159
Ilustração 87 –	Francisco Mignone. Sonatina para fagote solo. I. Moderato. Compassos 38 a 39.2. Edição de Franz-Jürgen Dorsam. Leia-se em clave de fá.	159
Ilustração 88 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 42 a 45. Sugestões de articulação de Mignone e de Devos. Edição nossa.	160

Ilustração 89 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 43.3 a 45. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá. ...	161
Ilustração 90 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 42 a 45. Edição nossa. Opção de articulação empregada na gravação.....	161
Ilustração 91 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 44 a 46. Edição nossa. Opção de articulação empregada na gravação, com intenção de condução harmônica.	162
Ilustração 92 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato: compassos 0 a 4. Fac-símile do manuscrito autógrafo	162
Ilustração 93 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato: possibilidade de alteração dos compassos 0 a 4. Edição nossa.....	163
Ilustração 94 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato: opção grafada na edição dos compassos 0 a 4. Edição nossa.....	163
Ilustração 95 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Fragmentos dos compassos 22 e 23. Fac-símile do manuscrito autógrafo.	163
Ilustração 96 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compasso 22. Edição nossa.....	164
Ilustração 97 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – sugestão de andamento. Fac-símile do manuscrito autógrafo	164
Ilustração 98 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 1 e 2 - sugestão de andamento (edição nossa)	164
Ilustração 99 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 60 e 61 - sugestão de andamento. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.....	165
Ilustração 100 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compasso 66 - sugestão de andamento. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.	165
Ilustração 101 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 60 a 69 - sugestão de andamento (edição nossa)	166
Ilustração 102 –	Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – fragmento do compasso 42. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.	166

Ilustração 103 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – fragmentos dos compassos 42 e 43 Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	166
Ilustração 104 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – compassos 17 e 18. Fac-símile do manuscrito autógrafo.....	167
Ilustração 105 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – compassos 17 e 18. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	167
Ilustração 106 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – fragmentos dos compassos 23 e 24. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.....	168
Ilustração 107 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – fragmentos dos compassos 23 a 25.1.2. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	168
Ilustração 108 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – fragmentos dos compassos 29 a 31. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.....	168
Ilustração 109 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – fragmentos dos compassos 29 a 31. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	168
Ilustração 110 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – fragmentos dos compassos 34 e 35. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.....	169
Ilustração 111 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – fragmentos dos compassos 33 a 35. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	169
Ilustração 112 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – compassos 85 e 86. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.....	169
Ilustração 113 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – compassos 85 e 86. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	169
Ilustração 114 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – fragmentos dos compassos 53 e 54. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.....	170

Ilustração 115 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – fragmentos dos compassos 53 e 54. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.....	170
Ilustração 116 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . II. Andante – compasso 13. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.	170
Ilustração 117 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . II. Andante – compasso 13. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.	170
Ilustração 118 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato – Compassos 106. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.	175
Ilustração 119 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 0 a 4. Edição nossa.	178
Ilustração 120 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 42.3.2 a 45. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.	179
Ilustração 121 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 40 a 45. Fac-símile do manuscrito autógrafo.	180
Ilustração 122 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 0 a 4. Edição nossa. Ênfase no acorde de mi□□	181
Ilustração 123 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 23 a 28. Edição nossa.	181
Ilustração 124 – Heitor Villa-Lobos. <i>Ciranda das sete notas</i> . De 3 compassos antes de 16 até o 3º compasso de 17. Fonte: JUSTI, 1992, p. 178.....	182
Ilustração 125 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 33.4 a 36. Versão sem quintinas. Edição nossa. Leia-se em clave de fá....	183
Ilustração 126 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 33.4 a 36. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.	183
Ilustração 127 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 66 a 69.2. Edição nossa.	184
Ilustração 128 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . I. Moderato. Compassos 114 a 115. . Edição nossa. Leia-se em clave de fá.	184
Ilustração 129 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . II. Andante. Indicação metronômica e de andamento. Fac-símile do manuscrito autógrafo.....	185
Ilustração 130 – Francisco Mignone: <i>Sonatina para fagote solo</i> . II. Andante meditativo. Compassos 1 a 4. Fac-símile do manuscrito autógrafo.....	185

Ilustração 131 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . III. Giga. Compassos 21 a 22.1. Edição nossa.	187
Ilustração 132 – Francisco Mignone. <i>Sonatina para fagote solo</i> . III. Giga. Compassos 29 a 36. Edição nossa.	188

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Música de câmara incluindo o fagote em formações diversas	84
Tabela 2 – Música para fagote como solista, sem acompanhamento ou conjuntos de fagotes	87
Tabela 3 – Quadro formal do <i>Moderato</i> da <i>Sonatina para fagote solo</i>	114
Tabela 4 – Séries do segundo movimento	119

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Hierarquia da Arte Musical segundo o pensamento de Schenker (em acordo com COOK, c1998).....	39
Quadro 2 – Um possível gráfico da rede de interações no Mundo da Arte da música de concerto baseado nos conceitos de Becker (2010).....	41
Quadro 3 – Visão aproximada da nossa perspectiva.....	48
Quadro 4 – Hierarquia dos tipos básicos de fontes, levando em consideração Figueiredo (2000)	131
Quadro 5 – Sobreposição das camadas de informação de acordo com seu método de inserção e provável datação.....	138
Quadro 6 – Sobreposição das camadas de informação de acordo com seu método de inserção e autoria.....	139
Quadro 7 – Recenseamento das fontes para <i>Quatro peças brasileiras</i> , de Francisco Mignone (CARNEIRO, 2015, p. 57)	145
Quadro 8 – Recenseamento das fontes da <i>Sonatina para fagote solo</i> de Francisco Mignone.	146
Quadro 9 – Proporção temporal no <i>Moderato</i> da <i>Sonatina para fagote solo</i> . Na terceira linha, as opções metronômicas grafadas por Mignone (112). Na quarta linha, as proporções metronômicas em concordância com o tempo sugerido por Devos ao início do movimento.....	165
Quadro 10 – Modelo brunswikiano de lentes proposto para a comunicação emocional na Performance Musical (JUSLIN; PERSSON, 2002, p. 226).....	173

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ANPPOM -	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música
BAN -	Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da UFRJ
cl. -	clarineta
cb. -	contrabaixo
CNSMP -	Conservatório Nacional Superior de Música de Paris (<i>Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris</i>)
DIMAS - BN -	Divisão de Música e Acervo Sonoro da Biblioteca Nacional
EM-UFRJ -	Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
fg. -	fagote
fl. -	flauta
FUNARTE -	Fundação Nacional de Arte
IDRS -	International Double Reed Society (<i>Sociedade Internacional de Palhetas Duplas</i>)
LP -	disco long-play
ob. -	oboé
orq. -	orquestra
OSESP -	Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
OSB -	Orquestra Sinfônica Brasileira
OSN -	Orquestra Sinfônica Nacional
OSTM -	Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal
picc. -	piccolo
p. -	piano
MEC -	Ministério da Educação e Cultura
req. -	requinta
tp. -	trompa
tpt. -	trompete
vcl. -	violoncelo
vla. -	viola
vn. -	violino

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	25
2	UMA QUESTÃO DE PERSPECTIVA	33
2.1	Visão hierarquizada da música	36
2.2	O intérprete em foco	42
3	UM BREVE HISTÓRICO	49
3.1	Noël Devos	50
3.2	Francisco Mignone	55
3.3	O repertório de fagote-solo do século XX	69
3.3.1	<u>Técnica expandida</u>	71
4	O TRATAMENTO DISPENSADO AO FAGOTE POR MIGNONE	75
4.1	Música orquestral	79
4.2	Música de câmara	81
4.3	Música para fagote solo ou conjunto de fagotes	87
4.3.1	<u>Técnica fagotística empregada por Mignone</u>	99
5	A SONATINA PARA FAGOTE SOLO	104
5.1	Aspectos históricos	104
5.2	Aspectos morfológicos	109
5.2.1	<u>I Moderato</u>	113
5.2.2	<u>II Andante</u>	119
5.2.3	<u>III Giga</u>	119
5.2.4	<u>Fragmentos harmônicos</u>	123
5.3	Aspectos editoriais	128
5.3.1	<u>Avaliando a fonte</u>	134
5.3.2	<u>O fator aleatório no fazer musical de Mignone</u>	146
5.3.3	<u>Séries “erradas”? (Crítica das Variantes)</u>	149
5.3.4	<u>Edições anteriores</u>	152
5.3.5	<u>Opções do editor</u>	159
5.4	Sugestões interpretativas	171
5.4.1	<u>Comunicação Estrutural e Emocional</u>	172
5.4.2	<u>I Moderato</u>	177
5.4.3	<u>II Andante</u>	184

5.4.4	<u>III Giga</u>	186
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
	REFERÊNCIAS	192
	APÊNDICE A – Edição crítica	201
	APÊNDICE B – Catálogo da obra de câmara de mignone para sopros	202
	ANEXO A – Cópia do fac-símile do manuscrito.....	203

1 INTRODUÇÃO

O fagote é empregado tradicionalmente na orquestra sinfônica desde o século XVIII. Suas características foram exploradas por compositores célebres em sinfonias, óperas, concertos, balés, além de formações variadas de música de câmara. No entanto, a produção de obras solistas para fagote pode ser considerada reduzida se comparada com aquela dedicada aos outros instrumentos tradicionais da família das madeiras, como flauta, oboé e clarineta (WATERHOUSE, 2003, p. 201).

O universo do repertório mais destacado de concertos e solos compostos para fagote pode ser dividido, segundo critérios de autoria, em pelo menos três categorias:

- I. Obras de compositores canônico ¹ (aqueles que receberam amplo reconhecimento da posteridade, recebendo o *status* de “grandes mestres”) que escreveram concertos ou obras solo para fagote.
- II. Obras de fagotistas que compunham, notadamente professores de fagote em instituições oficiais e virtuosos que escreveram obras que empregassem as possibilidades técnicas do fagote da maneira que melhor aproveitasse as aptidões artísticas destes instrumentistas.
- III. Obras de compositores que não eram instrumentistas especializados em fagote e não receberam o *status* de “grandes mestres”, mas que dedicaram obras ao fagote que foram absorvidas e canonizadas pelos instrumentistas e pelo público, passando a receber grande destaque.

Ao falar do primeiro grupo, pode-se dizer que poucos dos compositores que foram admitidos no cânone do repertório tradicional de música de concerto dedicaram obras solistas ou concertantes ao instrumento. Algumas exceções notáveis são Antonio Lucio Vivaldi,

¹ Cânone é, atualmente, um conceito muito importante dentro dos estudos culturais. Pode ser dito que, na música, o conceito cânone é um sinônimo da coleção do “museu imaginário de obras musicais” (GOEHR, apud COOK, 1998, não-paginado, tradução nossa). Ou seja, o cânone dita quais são as obras e compositores são considerados bons, dignos de passar às próximas gerações e, por exclusão, quais obras e compositores não gozam deste *status*. Naturalmente, sendo um fenômeno cultural, este passa por constante reavaliação. Obras e compositores podem entrar ou sair do cânone mesmo séculos depois de sua morte.

Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Maria von Weber, Edward Elgar, Richard Strauss, Heitor Villa-Lobos, Luciano Berio e Pierre Boulez².

No segundo grupo, encontramos alguns dos compositores que deixaram uma parcela significativa das obras mais consagradas do repertório padrão. Eles próprios foram fagotistas virtuosos, como Etiénne Ozi, François Devienne e François-René Gebauer (WATERHOUSE, 2003, p. 205)³. Segundo Janis Fletcher, durante o primeiro século de funcionamento do Conservatório de Paris, "com algumas exceções (...) era obviamente esperado que os professores de fagote compusessem solos de competição bem como ensinassem e executassem" (FLETCHER apud BURNS, 2001, p. 52)⁴.

Em uma terceira categoria, estão compositores não-fagotistas cuja obra como um todo não recebe o mesmo destaque dos compositores daquele primeiro caso, mas cuja produção para fagote entrou para o repertório canônico deste instrumento, como Johann Nepomuk Hummel, Karel Stamic, Jan Kalivoda, Gabriel Pierné, Jean Françaix, Sofia Gubaidulina e André Jolivet⁵.

² Algumas das obras mais impactantes destes compositores para o repertório de fagote são, respectivamente: Antonio Lucio Vivaldi: 37 concertos para fagote e orquestra de cordas, Wolfgang Amadeus Mozart: *Concerto em si maior, KV 191 (186a)* para fagote e orquestra; *Sonata para fagote e violoncelo, KV 292*, Carl Maria von Weber: *Concerto em Fá* para fagote e orquestra; *Andante e Rondo all'ungarese* para fagote e orquestra, Edward Elgar: *Romance op. 62* para fagote e orquestra, Richard Strauss: *Duo-Concertino* para clarineta, fagote, orquestra de cordas e harpa, Heitor Villa-Lobos: *Ciranda das sete notas* para fagote e orquestra de cordas, Luciano Berio: *Sequenza XII* para fagote solo e Pierre Boulez: *Dialogue de l'ombre double* para fagote solo (<http://www.pascalgallois.com/gb/pdf/biova13.pdf>).

³ Etienne Ozi (1754-1813) ensinou no Conservatório de Paris de 1793 a 1813. Ozi escreveu numerosas obras para fagote incluindo 8 Concertos para fagote e orquestra, muitas sonatas, 3 Symphonies Concertantes para clarineta e fagote e "um dos primeiros tutoriais abrangentes para o fagote", o *Méthode de basson ... avec des airs et des duos* (1788).

François Devienne (1759-1803) foi um virtuose, não só de fagote, mas também de flauta. Foi um compositor prolífico cuja produção inclui: Seis Sonatas para fagote, op. 24, pelo menos quatro concertos para fagote, três Quartetos para fagote e cordas, opus 73, muitas obras para flauta e 12 óperas. Foi um dos primeiros professores de flauta do Conservatório de Paris. Devienne não está registrado como professor de fagote, mas é sabido que Gebauer estudou fagote com ele. Escreveu numerosos concertos, algumas *Sinfonie Concertante*, e óperas, além de 25 quartetos, 46 trios, 147 duos e 67 sonatas.

François René Gebauer (1773-1845) ensinou no Conservatório de Paris de 1790 a 1802 sendo demitido por ser jovem demais, e readmitido de 1824 a 1838. Estudou fagote com Devienne e foi um prolífico compositor, escrevendo numerosas obras para fagote, incluindo *12 Temas populares com variações*, *Três Sonatas* (1807), e 13 Concertos. (BURNS, 2001, p. 52-53)

⁴ Fletcher, Kristine Klopfenstein. *The Paris Conservatoire and the Contest Solos for Bassoon*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

⁵ Entre as obras para fagote relevantes destes compositores, estão: Johann Nepomuk Hummel: *Grand Concerto em fá maior* para fagote e orquestra Karel Stamic, Jan Kalivoda, Gabriel Pierné: *Solo de Concert*, Jean Françaix: *Concerto* para fagote e orquestra de cordas, Sofia Gubaidulina: *Concerto* para fagote e cordas graves, André Jolivet: *Concerto* para fagote, cordas, harpa e piano.

Francisco Mignone estaria situado em algum lugar entre o primeiro e o terceiro grupos, sendo ele um compositor reconhecido por obras de diversos gêneros (primeiro caso), mas alguém que tem uma importância para o repertório canônico do fagote desproporcionalmente maior que o destaque de sua obra como um todo.⁶

Alguns dos compositores mencionados no parágrafo anterior trabalharam em intenso contato com alguns instrumentistas. Alguns casos célebres são os de Mozart com o fagotista Georg Ritter (1749-1808) (WATERHOUSE, 2003, p. 202); Weber e Georg Friedrich Brandt (1773-1836); Francis Poulenc e Gustave Dhérin; Jolivet e Maurice Allard (KOPP, 2012); Gubaidulina e Valery Popov (SOUSA; CURY; RAMOS, 2013, p.143) e, mais recentemente, dos compositores Luciano Berio e Pierre Boulez com o fagotista Pascal Gallois. Uma das parcerias entre compositores e fagotistas que geraram um número expressivo de obras foi a que aconteceu entre Francisco Paulo Mignone (1897-1986) e Noël Devos (1929).

Somente o dado numérico já qualifica Mignone como um dos compositores não-fagotista que dedicou maior número de obras a este instrumento no século XX (KOENIGSBECK, 1994), com 40 obras dando ao fagote papel solista ou utilizando-o em formações nas quais lhe é dado maior destaque, além de outras 27 obras de música de câmara incluindo o fagote (DEVOS, s. d.; KOENIGSBECK, 1994; MIGNONE, 1995; MARIZ, 1997; BARRENECHEA, 2001; SILVA, 2007; GILLICK, 2008).⁷ Mas além disso, a qualidade artística e exigências técnicas destas peças têm incluído a obra para fagote de Mignone progressivamente no repertório de numerosos fagotistas ao redor do mundo.⁸ Não nos cabe aqui mitificar Francisco Mignone, mas caracterizar qual estrutura de cooperação artística condicionou o surgimento e a permanência de sua obra para fagote.

Devido também a fatores relativos à riqueza histórica da obra para fagote de Mignone, este interesse duradouro e crescente por parte de instrumentistas é acompanhado também pelas pesquisas acadêmicas em Música. Estando apoiadas em diversas áreas e subáreas do conhecimento, tais como a História da Música, Musicologia, Teoria e Análise, História

⁶ Exploraremos, panoramicamente, as obras de música de câmara de Mignone nas quais figura o fagote.

Considerações estilísticas e técnicas serão observadas, além da lista de obras de Francisco Mignone que será apresentada nos capítulos 4.2 Música de câmara e 4.3 Música para fagote solo ou conjunto de fagotes.

⁷ Estas obras serão abordadas no item 4.3 desta dissertação, com uma tabela indicando respectivas datas de composição, instrumentação e os nomes dos músicos a quem foram dirigidas

⁸ Além dos fagotistas brasileiros, para quem Mignone representa um marco, intérpretes estrangeiros como Barrick Stees, Frank Morelli, Harry Searing, Alexander Popov, entre outros. Em 2010, o *Concertino para fagote e pequena orquestra* foi incluído entre as peças de confronto na fase final do concurso Hugo Fox para jovens fagotistas, organizado pela International Double Reed Society (IDRS) <https://www.idrs.org/competitions/>

Cultural, a Sociologia, a Edição Musical, a Transcrição e a História Oral, estas obras se estabeleceram em um importante diálogo entre as atividades interpretativas e investigatórias de fagotistas e outros músicos com o mundo das ideias. Naturalmente, por definição, ao se escrever sobre Performance, é impossível não esbarrar em conceitos e abordagens tidas como próprias de outras práticas do conhecimento.

Por que mais uma dissertação sobre a obra para fagote de Francisco Mignone? Numerosos fagotistas já produziram textos acadêmicos de qualidade sobre a obra deste compositor. Uma simples lista inclui brasileiros e estrangeiros, fagotistas e, mais recentemente, músicos especializados em outros instrumentos: Elione Medeiros, Otacílio Lima, Fábio Cury, Aloysio Fagerlande, Benjamin Coelho, Ariane Petri, Romeu Rabelo, Raquel Carneiro, Pedro Parreiras, Raiff Dantas Barreto, Fausto Borém, José Batista Júnior, Larissa Caridade, Gustavo Koberstein, Frank Morelli, Andrea Merenzón, Harry Searing, Amy Gillick, Franz-Jürgen Dorsam. O que ainda restaria por dizer?⁹

Felizmente (ou infelizmente), ainda existem parcelas da obra de Mignone deixadas de lado pelos pesquisadores, em prol de algumas obras extensivamente abordadas. Estas parcelas deixadas de lado muitas vezes constituem verdadeiras gemas que merecem ser redescobertas. Isto acontece em diversos nichos da obra deste compositor, seja na produção sinfônica, nas canções, música para piano, música de câmara (a produção de música para o teatro de Mignone, sim, vive um ostracismo considerável, jamais tendo sido alvo de montagens póstumas)¹⁰. Este é o caso da *Sonatina para fagote solo*, como é o caso de muitas das obras do período de maior experimentação da sua carreira, as décadas de 1960 e 1970.¹¹

Esta pesquisa procura trazer uma nova abordagem a uma parcela quase ignorada da obra de um dos mais populares compositores de música de concerto brasileira. Segundo Fábio Zanon (2014)¹², no caso de Francisco Mignone “a vexatória ausência da grande maioria de

⁹ Ver MEDEIROS, Elione. Uma Abordagem técnica e interpretativa das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone, PETRI, Ariane. Obras de compositores brasileiros para fagote solo.

¹⁰ Exceção pode ser feita à realização em 2013, do musical *Godó, o bobo alegre*, na Escola de Música da UFRJ.

¹¹ Não obstante o período de predominância de obras ditas experimentais (atonais, seriais e politonais) na obra de Mignone ter ocorrido nas décadas de 1960 e 1970, já existem algumas peças bastante ousadas, de orientação experimental, nas décadas de 1930 a 1950.

¹² Fábio Zanon é um violonista, nascido em Jundiaí, SP, graduado pela Universidade de São Paulo (USP). Estudou com Michel Lewin na Royal Academy of Music, Londres, participando de masterclasses de Julian Bream. Venceu do 30º concurso “Francisco Tárrega” e do 14º Concurso da Fundação Americana de Violão (GFA). Atualmente é professor visitante da Royal Academy of Music em Londres. Gravou o *Concertino para violão* de Francisco Mignone com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, OSESP (https://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1bio_Zanon, 07/03/2015)

suas quase mil obras de nossa vida musical – sobretudo das obras de câmara dos anos 50-60, algumas delas atonais – nos deixa uma visão parcial de sua fisionomia” (ZANON, 2014). Noël Devos comenta sobre a obra orquestral que foi executada pela OSB dos anos 1950 a 1980: “ele escreveu bastante coisa que a gente tocou com ele e nunca mais tocou. O pessoal não toca. Eu não entendo isso: tanta coisa!” (DEVOS, 2016).

Se fizermos um levantamento numérico das pesquisas com os assuntos “Francisco Mignone” e “fagote”, encontraremos um número esmagador de textos abordando as *Dezesseis Valsas para fagote solo* e, em segundo lugar, o *Concertino para fagote e pequena orquestra*, enquanto obras tidas como mais experimentais como a *Sonata n° 2 para dois fagotes - Ubayêra, Ubayara*; o *Concertino para clarineta e fagote* e a própria *Sonatina para fagote solo* são o assunto de uma bibliografia mais esparsa¹³.

Sendo este repertório aquilo que pode ser considerado a parte “invisível” da fisionomia de Mignone (para utilizar o termo *fisionomia*, já empregado por Fábio Zanon), acreditamos que seja fundamental fornecer aos interessados a maior riqueza possível de material conceitual tendo como finalidade a performance desta obra. Para a construção de uma narrativa de performance, serão empregados aspectos históricos, analíticos, editoriais, estéticos e sociais.

Procuramos fornecer, juntamente com esta dissertação, em forma de anexo, uma edição da *Sonatina* que passe a fazer parte do acervo do Centro de Estudos de Instrumentos de Sopro Prof. Noël Devos, da Escola de Música da UFRJ¹⁴, e que esteja disponível no meio digital para fins acadêmicos, acessível a estudantes e profissionais instrumentistas que possam ter interesse em executar uma obra, até então, jamais editada no Brasil.¹⁵ Juntamente com esta edição, outro subproduto deste trabalho é a primeira gravação mundial da obra, lançada pelo selo da EM-UFRJ, no CD *Francisco Mignone – Música para fagote*. Esta amplitude de

¹³ No nicho de estudos sobre obras mais experimentais para fagote, estão incluídos respectivamente os textos de Pedro Parreiras, Gustavo Koberstein e os artigos por nós publicados.

¹⁴ A edição digital da obra de Mignone para fagote vem sendo feita, sistematicamente, desde o primeiro semestre de 2013, quando o Prof. Devos permitiu a digitalização dos manuscritos de seu acervo pessoal. Até agora, já foram disponibilizados os quartetos de fagote *Mais uma lenda*, *Serenata bem acabada*, *Serenata Humorística*, *Quatro peças brasileiras*, *Tetrafonía e Variações em busca de uma lenda*, a *Sonata a 3* para trio de fagotes e a *Sonata n° 2 para dois fagotes*, “*Ubayêra, Ubayara*”.

¹⁵ Há uma edição da LRQ Publishing, de autoria de Harry Searing, e uma independente, de Franz-Jürgen Dorsam. No caso da edição de Searing, as indicações de expressão aparecem em língua inglesa. Na edição de Dorsam, nem todas as sugestões grafadas por Devos foram incorporadas à edição.

mídias contribui para o objetivo da pesquisa, a contextualização da obra no seio da produção de Mignone para fagote.¹⁶

A importância do desenvolvimento deste trabalho no âmbito do Centro de Estudos de Instrumentos de Sopro Prof. Noël Devos reside principalmente no fato de seu patrono ter dedicado sua carreira ao aprimoramento da escola de música de câmara para sopros do Rio de Janeiro, bem como à formação profissional de numerosos instrumentistas para o mercado de música de concerto. Assim, é também por uma questão de pertencimento e autoafirmação de identidade cultural o desenvolvimento de projetos de pesquisa sobre a música de câmara brasileira para sopros dentro de uma instituição que articula as práticas atuais de instrumentos de sopro com a memória coletiva legada pelos mestres que passaram pela Escola de Música da UFRJ.¹⁷

Nos chama especial atenção o interesse que Francisco Mignone vem recebendo de pesquisadores norte-americanos. Temos visto o surgimento do que podem ser chamados especialistas estrangeiros na música para fagote de Mignone, como é o caso de Barrick Stees, Frank Morelli, Amy Gillick e Harry Searing, que têm produzido vasto material a respeito, incluindo gravações, edições e textos acadêmicos. Estes pesquisadores, inseridos em prestigiadas escolas internacionais, estão revestidos de uma atenção da comunidade global de fagote muito maior do que aquela de que gozam fagotistas sul-americanos. Muitas vezes estes indivíduos trazem um viés “desbravador” em suas pesquisas, como se estivessem “descobrimdo” um segredo musical, um repertório “exótico” outrora ignorado. Esta postura revela um certo etnocentrismo na base de seu pensamento musical.

No entanto, alguns deles vêm realizando um trabalho sério em procurar contextualizar este repertório junto às influências da música popular urbana e rural. E têm motivos para fazê-lo: a comunidade internacional de fagotistas tem tomado maior conhecimento do relevo desta produção, aumentando a demanda por execuções e material crítico a respeito de um estilo musical cujo misto de exotismo e tradicionalismo resultam numa manifestação peculiar.

Longe de censurar seu interesse pela obra, nos cabe prestar atenção e interagir com suas produções, dado que estas levantam questões que, para pesquisadores estrangeiros, são

¹⁶ CD Música para fagote – Francisco Mignone lançado pelo Selo Escola de Música da UFRJ, em 2015. Citar apoio do Edital Apoio às Artes Rio de Janeiro 2013 (pesquisar número na dissertação do Pedro) da FAPERJ.

¹⁷ Dentre alguns dos professores de instrumento de sopro que atuaram nesta instituição, podemos citar Celso Woltzenlogel, Noël Devos, José Freitas, José Carlos de Castro, Carlos Gomes de Oliveira, os quais tiveram importante impacto na música carioca de concerto. Vislumbrar narrativas que enfoquem a atividade destes profissionais e seus interlocutores imediatos (compositores, alunos, instituições orquestrais e de música de câmara, público de concertos) é aplicar os princípios da História vista de baixo (History from below).

fundamentais, e podem, muitas vezes, parecer irrelevantes aos olhares nativos. Por outro lado, podemos ser beneficiados por esta visão externa, que, provavelmente não compartilha de toda a bagagem de convenções que temos à disposição. Assim, é salutar permitir que o conhecimento seja compartilhado entre diferentes meios e culturas. No entanto, infelizmente esta partilha, por diversas vezes, se reverteu em perda da propriedade intelectual da comunidade brasileira para entidades editoriais internacionais. A partir disto, cabe uma dose de questionamento.

Tendo em vista as regras do mercado editorial e musical internacional, o que por vezes acontece é que pesquisadores recebem sinal verde para investigar nossa cultura, tendo acesso facilitado a documentos e testemunhos a respeito destas manifestações. Nesta parte do processo, um mundo sem barreiras parece funcionar à perfeição. No entanto, quando estas pesquisas resultam em produtos bem-acabados, seja na forma de gravações, edições musicais, artigos científicos e literatura especializada, o acesso passa a ser restrito e condicionado a barreiras financeiras. O que se faz importante é participar ativamente deste processo de estudo sistematizado da nossa própria história e da nossa arte, para evitar que a tenhamos alienada de nós, sendo obrigados a pagar a organizações comerciais de capital global pela execução do patrimônio cultural brasileiro¹⁸.

Assim encerro esta consideração sobre a importância de sistemas de apreciação e análise do repertório de música brasileira de concerto para instrumentos de sopro desenvolvidos no seio de sua própria comunidade de pesquisadores e profissionais instrumentistas. Esta pode ser considerada a principal justificativa de um estudo como este. Agora cabe demonstrar os caminhos que tomarão os procedimentos de pesquisa, seus objetivos, referencial teórico e desdobramentos que são influenciados por esta justificativa.

Para chegarmos a respostas sobre o contexto no qual a *Sonatina* se insere na obra de Mignone, abordaremos o conceito de Mundo da Arte, explorado por Howard S. Becker, as implicações das tendências tanto inovadoras quanto tradicionais na escrita do compositor, adotando o conceito de vanguarda musical de Jim Samson, além do aparato analítico preconizado por Rodolfo Coelho de Sousa, Flo Menezes e de outros teóricos das formas musicais, como Meredith Little e Charles Rosen. Os princípios de avaliação dos signos empregados no fac-símile do manuscrito autógrafo serão baseados na obra de Carlos Alberto

¹⁸ Um caso exemplar deste tipo de evento é a compra dos direitos de execução das obras de Villa-Lobos pela editora Max Eschig, editora comprada em 1987 pela Durand (NICHOLS; DRAKE, s. d.)

Figueiredo e Nicholas Cook. Para unificar estas diferentes abordagens, empregaremos os escritos do compositor e de seu intérprete idealizado, Noël Devos.¹⁹

Assim, ambicionamos atender a uma necessidade fundamental no que diz respeito à música: compreender. Quanto à música, Nicholas Cook (c1998), diz que:

Precisamos entender seu funcionamento, seus encantos, tanto para protegemo-nos contra eles quanto para, paradoxalmente, aproveitá-los ao máximo. E, para fazê-lo, precisamos ser capazes não apenas de ouvir a música, mas *ler* também: não em termos literais, notacionais, com certeza, mas pelo seu significado como parte intrínseca da cultura, da sociedade, parte de você e de mim (COOK, c1998, p. 129, tradução nossa).²⁰

As diversas formas de análise que serão empregadas (histórica, teórico-analítica, sociológica, documental, estilística, entre outras) deverão ajudar a reconstituir um objeto ontológico compatível com suas diversas configurações, conjugando as formas idealizadas pelo compositor, pelo intérprete primordial (Devos), e pelo pesquisador enquanto instrumentista, editor, receptor e transmissor da obra.

¹⁹ Especialmente, os conceitos de Becker e Cook respondem por conferir a esta pesquisa uma perspectiva mais próxima do instrumentista do que do compositor, em concordância com a vocação do Centro de Estudos de Instrumento de Sopro Prof. Noël Devos.

²⁰ We need to understand its working, its charms, both to protect ourselves against them and, paradoxically, to enjoy them to the full. And in order to do that, we need to be able not just to hear music but to *read* it too: not in literal, notational terms, to be sure, but for its significance as an intrinsic part of culture, of society, of you and me (COOK, 1998, p. 129).

2 UMA QUESTÃO DE PERSPECTIVA

Para melhor compreender o formato em que esta partitura foi registrada, é necessário inseri-la no contexto dos meios de produção artística que a originaram. Howard S. Becker, em seu livro *Mundos da Arte*, teoriza sobre as relações humanas que possibilitam os fluxos de criação, recriação e apreciação das obras de arte:

Todo o trabalho artístico, tal como toda a actividade humana, envolve a actividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas. É devido à cooperação entre essas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra. As formas de cooperação podem ser efémeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origens a padrões de actividade colectiva aos quais podemos chamar mundos da arte. (BECKER, 2010, p. 27).

Trazendo para o mundo concreto, todas as obras de artes estão inseridas em processos complexos de interação entre múltiplos agentes, sejam eles:

- os artistas, vistos como protagonistas de todo o processo;
- o pessoal de apoio²¹;
- os patrocinadores;
- o público que paga ingressos para assistir a apresentações;
- o público que compra registros materiais (livros, discos, quadros, etc.);
- os profissionais envolvidos nas redes de distribuição de bens artísticos;
- as mídias sociais (facebook, twitter, etc.);
- o público de vídeos e publicações online (Youtube, SoundCloud);
- os serviços de streaming (Spotify, Deezer, iTunes).

Todos estes e muitos outros fazem parte de um número imenso de indivíduos envolvidos no que o autor classifica como *Mundos da Arte*.²²

Utilizar esta perspectiva nestes estudos se faz oportuno por permitir que o processo no qual existe um determinado Mundo da Arte seja visto de maneira mais complexa e menos

²¹ O termo "pessoal de apoio" é empregado por Becker para designar profissionais que forneçam ao artista elementos dos quais depende o desempenho do seu trabalho. Ao longo do texto, explicaremos em pormenor este conceito.

²² Ver também BECKER, Howard S. *Art as a collective Action*. 1974

hierarquizada, dando visibilidade a indivíduos que normalmente não são levados em conta, sejam eles profissionais envolvidos ou até consumidores. Para Becker “a existência de mundos da arte, bem como o facto de afectarem tanto a produção como o consumo das obras de arte, sugere uma abordagem sociológica das artes (...) [que] possibilita uma melhor apreensão da complexidade das redes cooperativas que geram a arte” (BECKER, 2010, p. 27-28).

Uma das relações mais dramáticas desta complexa rede é a do artista com seu pessoal de apoio. Para Becker (2010), o artista é aquele indivíduo dotado de capacidades técnicas e uma percepção aguçada das convenções estéticas compartilhados por um grupo social com o qual dialoga, que o tornem capaz de realizar atividades que sejam percebidas por algum grupo de pessoas como artisticamente válidas.²³

Segundo Howard S. Becker (2010), um aspecto fundamental da percepção de um indivíduo como detentor do valorizado *status* de artista, é a atribuição de algum grau de imponderabilidade em suas atividades (aquela perspicácia que escapa à maior parte das pessoas talentosas, ou seja, a diferença entre artesanato e Arte).²⁴

Delimitada figura do artista empregada pelo autor, nos cabe agora demonstrar outro importante ponto de nossa pesquisa: o conceito de “pessoal de apoio” (BECKER, 2010, p. 41). Segundo Becker (2010, p. 46), “tudo o que não é realizado pelo artista, ou seja, por aquele que exerce a actividade nuclear sem a qual a obra não seria arte, tem de ser feito por outra pessoa qualquer. (...) Sempre que o artista depende de outras pessoas, existe uma cadeia de cooperação”. Assim, o artista coordena suas interações com estas pessoas das quais depende. São estes indivíduos que fornecem ao artista tudo aquilo que lhe é necessário para realizar sua atividade, seja na forma de artefatos necessários à criação da obra ou quaisquer outras atividades, incluindo sua comercialização e divulgação.

No Mundo da Arte da música de concerto, de acordo com a visão hegemônica no século XX, temos a figura do compositor imbuído do papel de artista, o protagonista da atividade musical. Este compositor atua como um profissional especializado em planejar a organização de sons com o intuito de expressar mensagens estéticas transcendentais a indivíduos interessados em escutar este produto e compreendê-lo através das convenções do

²³ Becker utiliza o termo “transcendental” para traçar uma diferenciação entre arte e artesanato. (BECKER, 2010)

²⁴ Um exemplo claro seria a diferença entre um retrato a óleo perfeitamente realizado, mas sem nada que possa ser considerado verdadeiramente especial; e a *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, algo considerado extraordinário, dotado de algum elemento imponderável.

gênero. Outro profissional especializado neste Mundo da Arte é o intérprete, que atua executando através de seu instrumento uma performance baseada no que se aceita como a intenção do compositor. Estas duas atividades são consideradas bastante especializadas e delimitadas. No entanto, como comenta Becker (2010, p. 34):

Mas isto nem sempre foi assim. Beethoven, como a maioria dos compositores de sua época, também interpretava sua música ou a de outros, tal como podia dirigir uma orquestra ou improvisar ao piano. Hoje em dia, são raros os intérpretes que também se dedicam à composição, tal como o faziam os pianistas Rachmaninoff e Paderewski.

Neste ambiente de especialização, o compositor conta com o apoio de profissionais que executem com perícia instrumentos que estão fora de suas capacidades. Por isto, o compositor dialoga com as características artísticas dos instrumentistas de modo a maximizar o aproveitamento das competências destes profissionais na execução musical. Da mesma forma, o intérprete conta com o compositor para lhe fornecer obras musicais a serem executadas.

Os instrumentos musicais constituem os meios de produção de sonoridades para a fruição estética realizada pela audição e cognição. O processo de aperfeiçoamento de instrumentos e o desenvolvimento de sua linguagem fazem parte de uma complexa dinâmica cultural, que, segundo Becker (2007, p. 72), deixa vestígios materiais nos próprios instrumentos:

[...] podemos ver que o objeto é [...] a encarnação física de todas as ações que todos praticaram para lhe dar existência. Um instrumento musical, apesar de sua indubitável realidade física, é a encarnação material de todos os experimentos em acústica que o tornaram possível. Mas é também a encarnação das escolhas feitas por muitas e muitas gerações de executantes e compositores para construí-los e tocá-los de determinada maneira, dos ouvintes que aceitaram os sons resultantes como música e das empresas comerciais que tornaram tudo isso possível.

Compositores com a habilidade e a sensibilidade de Mignone tem a tendência de prestar atenção a diversos aspectos do fazer musical dos instrumentistas com quem estão ligados, seja na observância do alcance de seus limites técnicos (agilidade, potência, flexibilidade, extensão), das ferramentas expressivas que empregam em sua performance, ou mesmo na concepção que têm da arte musical como um todo.²⁵

²⁵ Becker formula que tanto mais os artistas estão adaptados e aceitadores das convenções que envolvem a criação e o consumo de uma obra num dado Mundo da Arte, maior tanto a facilidade de produção quanto a aceitação pelo público, caso contrário as obras passam a ter um custo elevado de produção, seja financeiro,

Da mesma forma, intérpretes de música erudita buscam desenvolver uma percepção estilística que lhes permita executar uma vasta gama de repertórios musicais de diversas procedências geográficas, temporais e estéticas. Desta forma, compositor e intérprete poderiam ser vistos como profissionais de habilidades complementares.

2.1 Visão hierarquizada da música

Ao final do século XIX, intelectuais europeus produziram um grande volume de estudos sobre a arte musical. Alguns dos mais influentes foram aqueles inseridos numa corrente de pensamento do idealista alemão e aqueles que frequentavam o circuito artístico de Viena, capital do império Habsburgo. Entre eles, estavam Friedrich Chrysander, Eduard Hanslick, Guido Adler e Heinrich Schenker. Suas obras tiveram grande impacto em sua época, mas, além disso, conseguiram chegar até o século XXI sendo alvo de apreciação de estudiosos em Música (DRABKIN, 2002).

No entanto, alguns dos preceitos de suas obras podem ser vistos atualmente como superados pelos avanços da Musicologia das últimas décadas. Em especial, o etnocentrismo de suas abordagens foi posto em cheque pelos estudos em Etnomusicologia. No caso de Schenker²⁶, a crença na existência de leis universais que regeriam a organização de boa música é daquelas que causa maior constrangimento ao leitor que esteja imbuído de percepções pós-modernas da organização da Sociedade e da Estética. Em sua obra *Der Tonwille* (cujo título pode ser traduzido como “*As vontades dos sons*”), Schenker expõe sua visão sobre a contribuição dada por ele próprio ao campo da Musicologia:

Abençoado pela graça de nosso maior de todos, eu levantei um espelho para a música, tal qual nenhum filósofo, músico, historiador da música ou esteta – ou qualquer destes três considerados juntos - antigo, medieval ou moderno foi capaz de fazer. Eu sou o primeiro a explicar suas leis internas, a compreender o ouvido vivaz

logístico ou cronológico e só serão aceitas por indivíduos que estejam dispostos a abrir mão de certas convenções (BECKER, 1974).

²⁶ Heinrich Schenker (1868-1935) foi um pianista, professor e teórico austríaco, muito influente pela sua avaliação da música do século XVIII e XIX. Sua técnica analítica é, ainda hoje muito influente, para a música tonal. Falando sobre a obra de Beethoven, contribuiu para a mitificação da imagem póstuma do compositor como um titã da música, ajudando a criar um paradigma onde a autoridade absoluta sobre uma obra está guardada na figura dos compositores, cabendo aos intérpretes o papel de não perturbar a percepção do público.

dos Mestres Alemães e sua capacidade para invenção e síntese. Eu expliquei sua ousada invenção nos domínios da escuta, de uma maneira que foi previamente experimentada apenas nos domínios de outros sentidos. E revelei, por assim dizer, pela primeira vez por comunicação verbal o reino da escuta, tal qual nossos mestres o entenderam, e dessa forma, enriqueceram a existência humana com uma nova dimensão²⁷ (SCHENKER apud DRABKIN, c2002, p. 831, tradução nossa).

Nicholas Cook, em *The Schenker Project*, se propôs a investigar as influências intelectuais que se encontram na origem do discurso do teórico, e analisou escritos como este:

Penso que a imaginação, após ter gerado um padrão particular, é positivamente cercada por muitos padrões similares na natureza, e que a influência destes padrões no compositor é frequentemente tão irresistível que ele as inclui no conteúdo desenvolvido sem ter se dado conta de sua similaridade. Frequentemente – e pode-se descobri-lo apenas através de um estudo extremamente meticuloso da obra de arte – o compositor teria preferido conjurar um padrão completamente diferente, mas eis que a imaginação se nega a mudar sua direção original, e o compele ao em vez disso a aceitar um padrão similar... Uma similaridade particular acabou por surgir *organicamente* na imaginação mesmo o compositor *não o pretendendo*. (SCHENKER apud COOK, 2007, 329)²⁸

Podemos notar neste extrato da obra teórica de Schenker a ideia, de que a Música atua com grande autonomia, respeitando suas próprias leis, independentemente do mundo exterior, ou seja, a cultura na qual está inserida. Schenker impõe, pois, a visão de que os sons teriam vontade própria, cabendo a um compositor competente somente coadjuvar este processo, permitindo que os sons se organizassem de acordo com as leis acústica que já lhes são inerentes. Para Schenker, o melhor compositor é aquele que permite que a Música flua naturalmente, evitando excessiva interferência da razão humana.

Ao longo de um texto no qual busca delimitar o campo da Música, em especial, da Música enquanto campo acadêmico, Nicholas Cook (c1998) demonstra o quanto a percepção

²⁷ Blessed by the grace of our greatest, I have held up a mirror to music, as no ancient, medieval or modern philosopher, no musician, music historian or aesthetician – or any of these considered together – has been able to do. I am the first to explain its internal laws, to comprehend the vivacious ear of the German masters and their capacity for invention and synthesis. I have explained their daring invention in the realm of hearing, as had previously been experienced only in the realm of the other senses. And I have, so to speak, revealed for the first time by verbal communication the realm of hearing, as our masters understood it, and so have enriched human existence by a new dimension.

²⁸ I find that the imagination, after it has generated a particular pattern, is positively besieged by many patterns similar in nature, and that the influence of these similar patterns on the composer is often so irresistible that he includes them in the developing content without having become aware at all of their similarity. Often—and one can discover this only by an extremely painstaking study of the artwork—the composer would have preferred to conjure up a completely different pattern, but behold! The imagination refuses to change its original direction, and compels him to accept a similar pattern instead. . . . A particular similarity has actually arisen organically in the imagination only inasmuch as the composer has not intended it.

deste campo da atividade humana como uma espécie de realidade mística parece ter sido muito influente na obra de Schenker:

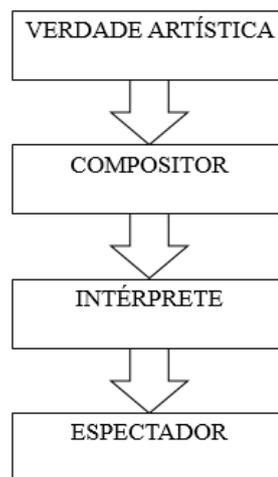
A ‘Música’, ele diz (e isto é Música com ‘M’ maiúsculo), usa o compositor genial ‘como um meio, por assim dizer, e bastante espontaneamente’. Para Schenker, esta é a definição do compositor genial; compositores ordinários simplesmente escrevem aquilo que querem, mas no caso do gênio ‘A força superior da verdade – da Natureza, como se fosse – age misteriosamente por trás de sua consciência, guiando sua pena, sem se importar sequer se o artista feliz queria ele mesmo fazer a coisa certa ou não.’ [...] O compositor fala, então, mas com uma voz que não é a sua própria: é a voz da Natureza (COOK, c1998, p.31-32, tradução nossa).²⁹

Portanto, num mundo pós-moderno, é difícil sustentar esta visão romântica de que existe um processo de transmissão do conteúdo musical que segue uma lei natural que já estaria contida na essência física do som. Para esta corrente de pensamento, haveria uma fórmula correta de fazer boa música, a música dos grandes Mestres (COOK, 1998). Esta visão poderia ser expressa através de um pensamento hierarquizado, como mostra o Quadro 1³⁰:

²⁹ ‘Music’, he says (and this is Music with a capital ‘M’), uses the genius composer ‘as a medium, so to speak, and quite spontaneously’. For Schenker, this is the definition of a genius composer; ordinary composers simply write what they want, but in the case of the genius ‘The superior force of truth – of Nature, as it were – is at work mysteriously behind his consciousness, guiding his pen, without caring in the least whether the happy artist himself wanted to do the right thing or not.’ [...] The composer speaks, then, but with a voice that is not his own: it is the voice of Nature (COOK, c1998, p.31-32).

³⁰ Este quadro guarda semelhanças com o pensamento de Boécio, matemático e teórico musical da Alta Idade Média, influenciado por Aristóteles, representando uma das correntes de pensamento musical mais influentes durante o próximo milênio. Segundo Calvin M. A. Bower (c2002, p. 167): “no capítulo final de seu primeiro livro [*De institutione musica*], Boécio elaborou sua divisão tripartite daqueles que podem ser chamados “músicos”: instrumentistas (ou performáticos, intérpretes), poetas (ou compositores), e aqueles que julgam tanto intérpretes quanto compositores; somente a última classe é composta de verdadeiros músicos, de acordo com Boécio, pois apenas esta classe está preocupada com saber, através da razão, as essências fundamentais que determinam o valor de interpretações e composições.

Boethius, A. M. S. *De institutione musica*, ed. G. Friedlein as Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo, De institutione musica libri quinque, accedit Geometria quae fertur Boetii, Leipzig, Teubner, 1867; reprint Frankfurt, Minerva, 1966; trans. C. Bower, ed. C. Palisca as *Fundamentals of Music*, New Haven, Yale University Press, 1989



Quadro 1 - Hierarquia da Arte Musical segundo o pensamento de Schenker (em acordo com COOK, c1998)

Para o leitor pós-moderno, esta hierarquia pareceria uma organização muito ingênua do fluxo da Música através dos indivíduos, mas, como define Cook, esta era uma maneira de enxergar a natureza desta atividade bastante influente no pensamento de Schenker, coadunado por muitos indivíduos de seu tempo e mesmo posteriores:

Para Schenker, a autoridade do compositor – a autoridade delegada ao regente, editor, e professor – é ela própria uma reflexão posterior de um Autor mais elevado, pois o valor da música reside (como ele formula) na ‘elevação do espírito . . . um levantamento, de caráter quase religioso, a Deus e aos gênios através dos quais ele obra’. (COOK, c1998, p.32, tradução nossa).³¹

O que um aparato conceitual como o de Howard S. Becker propõe é que esta organização (certamente bastante clara e limpa) impõe uma limitação conceitual. Para que o sistema funcione tão perfeitamente, seria importante que os membros subalternos do gráfico por nós desenvolvido aceitassem suas participações no processo exatamente como foram ditadas pelos membros no topo do gráfico, uma vez que os subalternos estariam privados de qualquer autoridade concedida pelo “Autor mais elevado” (ibid.). Ou seja: num caso ideal de fruição musical, a Verdade artística demonstraria ao compositor o que escrever, o compositor forneceria ao intérprete exatamente aquilo que ele deveria executar e, por último, o intérprete faria chegar aos sentidos do espectador exatamente o que deveria ser percebido (COOK, 1998).

³¹ For Schenker, the authority of the composer – the authority delegated to conductor, editor, and teacher – is itself ultimately a reflection of a higher Author, for the value of music lies (as he put it) in ‘the elevation of the spirit . . . an uplifting, of an almost religious character, to God and to the geniuses through whom he works’. (COOK, c1998, p.32)

Seguindo este modelo teórico, poderia ser percebida uma progressiva perda de contato com a pureza da Música ou aquilo que de mais profundo ela poderia oferecer. Isto é, naturalmente o espectador estaria muito mais distante da divindade, precisando contar com a ajuda dos gênios para alcançar este estado espiritual altamente desejável através da atividade artística. Cook demonstra o lugar especial de autoridade que o compositor ocupa nesta percepção de organização social do fazer musical:

O conceito de música como sendo um produto (*commodity*) naturalmente dá ao compositor uma posição de centralidade, como o gerador do produto. Mas a ideia que se desenvolveu durante a recepção primitiva da música de Beethoven, de que escutar era, de algum modo, estar em direta comunhão com o próprio compositor, adicionou outra dimensão que pode ser melhor expressa através de um grupo de palavras etimologicamente relacionadas. (COOK, c1998, p. 24).³²

Este grupo de palavras relaciona o termo *autor* (que é empregado como caracterizador do papel compositor como originador de toda a experiência musical) inequivocamente com o termo *autoridade* (que, portanto, viria diretamente da relação com o compositor), o que será visto em detalhe ao longo da seção que trata dos aspectos editoriais da *Sonatina*. Sujeitos envolvidos com a música de concerto buscam capitalizar-se da autoridade que emana do compositor, isto significa que ser percebido pela coletividade do Mundo da Arte da música de concerto como *autoridade* no sentido de executar precisamente o que o compositor idealizou (seja lá o que isso possa significar, dado o enorme grau de subjetividade destas avaliações) é um *status* de enorme poder para o intérprete ou editor musical.

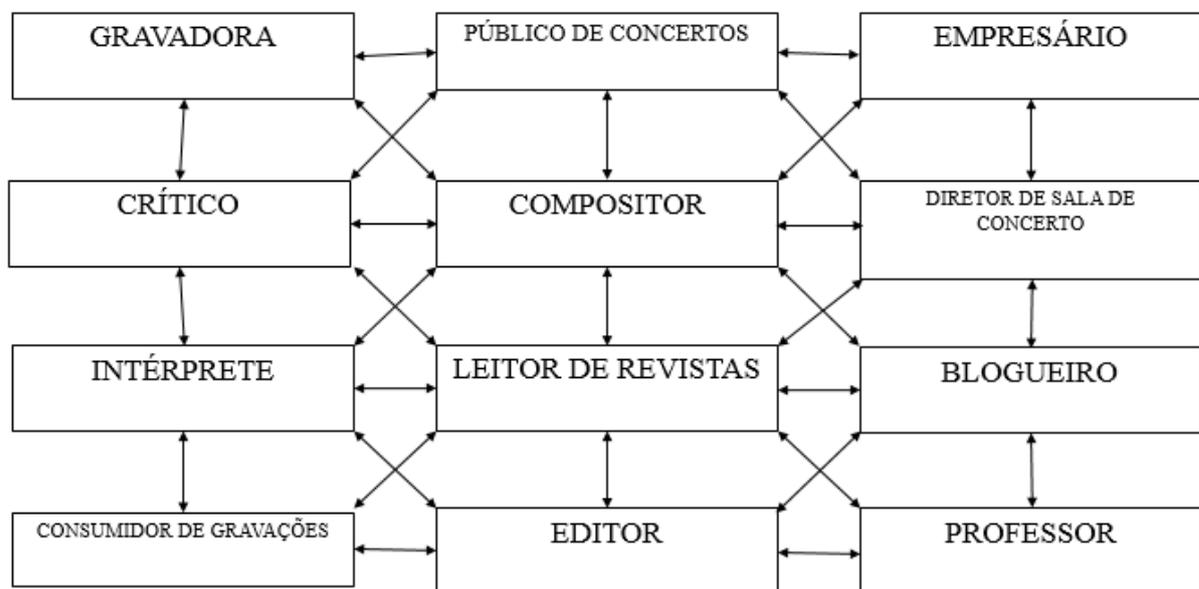
Este conceito de autoridade acaba permeando numerosos aspectos da música de concerto nas formas mais variadas. Sobre a hierarquia que é estabelecida entre autores e leitores pelos Mundos da Arte obcecados pelo conceito de obra e de autoria, Figueiredo comenta Dahlhaus:

A posição secundária dada aos leitores e à multiplicidade das suas interpretações será questionada pela História da Arte vista pelo prisma da Recepção, que se baseia na premissa de que “não são tanto as obras musicais [...] que constituem os fatos musicais e histórico-musicais, mas, antes, um complexo de relações funcionais entre um texto, sua execução e sua recepção” (DAHLHAUS, 1995, p. 150 apud FIGUEIREDO, 2000, p. 47).³³

³² The concept of music being a kind of commodity naturally gives the composer a position of centrality, as the generator of the core product. But the idea which developed during the early reception of Beethoven's music, that to listen to it was in some sense to be in direct communion with the composer himself, added another dimension that can be best expressed through a cluster of etymologically related words.

³³ DAHLHAUS, Carl. 1995. “I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee”. In Caracci Vela, Maria, org., *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana (63-73).

Aqui o conceito de leitor pode ser transferido para autores secundários ou para os espectadores. O problema da Historiografia musical tradicional é que ela ainda resiste a fugir do paradigma do compositor como principal articulador da relação humana com a música. Naturalmente, os desafios metodológicos são um fator importante para restringir o alcance desta percepção. A dificuldade da visão de um Mundo da Arte como uma rede de cooperação entre muitos indivíduos reside no fato de que ela, a rigor, sempre estará incompleta. No entanto, em teoria, uma representação mais honesta do mundo da Arte da música de concerto, seria mais próxima do que é mostrado no quadro 2:



Quadro 2 – Um possível gráfico da rede de interações no Mundo da Arte da música de concerto baseado nos conceitos de Becker (2010)

Este gráfico poderia incluir diversos indivíduos envolvidos na produção, distribuição e consumo de bens artísticos do Mundo da Arte da música de concerto. Certamente seria ingênuo acreditar que seria factível representar em apenas um gráfico todos os indivíduos que atuam tipicamente no processo que leva à apresentação de uma obra musical. Mas vale a pena buscar compor um quadro o mais complexo possível na intenção de tornar a representação mais rica. Cada processo de apreciação de música de concerto (como em qualquer arte) guarda similaridades com processos de outras obras, mas tem características particulares. Por exemplo: quando se trata de um CD, o engenheiro de gravação tem um papel fundamental no resultado final do produto (atuando de maneira tão crítica quanto o executante), também a atuação dos redatores dos textos do livreto e idealizadores do projeto gráfico ganha sua importância. Numa transmissão radiofônica ao vivo, a atuação de um locutor pode ser um fator vital na apreciação das obras apresentadas.

A vantagem desta perspectiva é que ela permite recortes transversais de sua organização, possibilitando a investigação de alguns de seus menores elementos constitutivos. Por isso, não pretendemos centrar nossa análise no ouvinte ou no promotor de concertos, mas no objeto principal de nosso estudo: o intérprete fagotista, seja no caso do Prof. Noël Devos, o instrumentista que encorajou o compositor a escrever esta obra, ou no caso dos fagotistas atualmente interessados em executar este repertório.

Naturalmente, este quadro também se apresenta como utópico, pois não dá conta nem da intensidade nem do vetor das relações diretas entre os diversos atores do processo. Isto significa que relações de dominância ou subalternidade entre compositor e empresário, por exemplo, terão um profundo reflexo na natureza do contato que interfere nas obras de arte. Este quadro não contempla casos específicos, apenas generalizando no sentido de que, de uma forma ou de outra, todos os interlocutores entram em algum contato entre si, direta ou indiretamente.

Utilizando o referencial de Nicholas Cook, podemos perceber que a experiência sonora é vista indiscutivelmente como o ponto fundamental da Música como arte. Por isso, para Cook (c. 1998), parece complexo que nos relacionemos com a escrita em papel da forma como fazemos. Falamos muito sobre música e damos preponderância a registros de caneta preta sobre papel.

2.2 O intérprete em foco

Voltando ao relacionamento entre artista e pessoal de apoio num dado Mundo da Arte, não causaria nenhum espanto considerar como artista aquele que efetivamente produz a experiência sonora. Dado que o status de artista está longe de ser definitivo, os critérios para sua atribuição podem ser sempre reavaliados. Desta forma, considerando o instrumentista como Artista, vemos que, para levar adiante espetáculos musicais, o intérprete precisaria dos préstimos de um pessoal de apoio com uma habilidade que lhe escapa: a de fornecer esquemas de planejamento para uma performance. Nesta perspectiva, o compositor, ao fornecer uma partitura, exerceria uma função análoga àquela que o dramaturgo, ao fornecer um texto,

exerce num espetáculo teatral, oferecendo uma série de instruções que serão transformadas em obra de arte apenas através da execução de um intérprete.³⁴

Sobre a atribuição do status de Artista e sua consequente posição de coordenação dos processos de produção artística, Becker (1974) observa:

Mundos da Arte divergem sobre como eles alocam o título honorífico de artista e nos mecanismos pelos quais eles escolhem quem o obtém e quem não. Num extremo, uma corporação ou uma academia (Pevsner, 1940) podem requerer um longo período de aprendizado e impedir aqueles não licenciados por ela de atuar. No outro extremo, a escolha pode ser entregue ao público leigo que consome a obra, elegendo quem quer que este aceite com sendo ipso facto um artista. O status de uma actividade como arte ou não-arte pode variar, em ambas direções. Kealy (1974) observa que o engenheiro de gravação, uma vez que surgiram novas possibilidades técnicas que artistas podem usar expressivamente, tem sido considerado como uma espécie de artista. Quando os efeitos que ele produz se tornam lugar-comum, capazes de serem produzidos sob demanda por qualquer trabalhador competente, ele perde aquele status (BECKER, 1974, p. 768, tradução nossa).³⁵

Seguindo nas considerações sobre o espaço do intérprete na construção e reconstrução do Mundo da Arte da música de concerto, cabe observar o papel do intérprete enquanto atuante fundamental para a escolha de repertórios. Assim, quando fagotistas optam por executar obras de determinados compositores e não outros em seus recitais, eles estão ativamente alterando o que pode ser chamado de topografia do cânone das obras aceitas pela comunidade como dignas de serem apresentadas e reapresentadas (CONE, 1995).

O teórico e compositor estadunidense Edward T. Cone busca explicar como o conceito de crítico (desenvolvido por Blackmur para a área da Literatura) tangerá as práticas musicais. E ele encontra paralelismos entre a atividade do crítico musical e do performático. E acaba por lançar as bases de seu discurso, definindo que o crítico musical atua como um performático, ao articular uma performance ideal no processo de recriação de uma obra

³⁴ Cabe aqui revisitar o aparato conceitual de Becker (2010), no fragmento onde fala das relações entre Artista e Pessoal de apoio, estabelecendo que o Artista é aquele indivíduo visto por um Mundo de Arte como sendo dotado de percepção aguçada e capacidade de transformar elementos materiais (no caso da música de concerto, os sons, instrumentos musicais ou partituras) e convenções deste Mundo da Arte em uma obra percebida como digna de ser chamada “obra de arte”. O pessoal de apoio constitui todos os indivíduos que dedicam suas habilidades a fornecer os meios para que o Artista desenvolva sua obra e a faça chegar ao receptor.

³⁵ Art worlds differ in how they allocate the honorific title of artist and in the mechanisms by which they choose who gets it and who doesn't. At one extreme, a guild or academy (Pevsner, 1940) may require long apprenticeship and prevent those it does not license from practicing. At the other, the choice may be left to the lay public that consumes the work, whoever they accept being ipso facto an artist. An activity's status as art or non-art may change, in either direction. Kealy (1974) notes that the recording engineer has, when new technical possibilities arose that artists could use expressively, been regarded as something of an artist. When the effects he can produce become commonplace, capable of being produced on demand by any competent worker, he loses that status.

musical. Por outro lado, a atuação do performático seria análoga também, posto que, segundo Cone, “uma performance critica a composição” (CONE, 1995, p. 241).

O estudo particularizado de Cone parte do princípio de que um músico sério, em domínio da linguagem e da estética do seu instrumento, tem na sua prática cotidiana, o exercício de uma atividade de intensa crítica musical, esteja ele ou não engajado em publicações de conteúdo verbal. A sua própria performance reflete o trabalho intelectual de sua pesquisa, e a aplicação de seus valores culturais.

Segundo Blackmur, o papel do crítico literário é de intermediário entre a obra de arte e o público, possibilitando a este último uma aproximação que permita seu diálogo com a obra de arte. Meyer ainda diz que “o papel do crítico não é exaltar a qualidade das obras de arte, mas explicá-las e iluminá-las” (MEYER, 1973 apud CONE, 1995, p. 241)³⁶. Ou como diz Cone, simplesmente, “interpretá-las”.

Portanto, a interpretação seria o ponto de ligação entre as atividades de crítico e *performer*, e as ferramentas de ambos os trabalhos seriam muito parecidas: uma boa intuição guiada pela experiência, resultando em um amálgama entre análise sonora e conhecimento musicológico relevante. No entanto, os traços deste conhecimento musicológico estarão melhor empregados se estiverem apenas implícitos no resultado final. Uma performance que demonstre muito claramente os princípios conceituais sobre os quais foi construída corre o risco de ser rotulada como “acadêmica”. Já deixar critérios musicológicos de lado, resultará provavelmente em uma abordagem inadequada.

Falando sobre a essência crítica de algumas tarefas do pianista (ou de qualquer intérprete de música de concerto), Edward T. Cone fala sobre o papel da escolha de repertório no ato performático.

Se toda performance é um ato implícito de crítica, segue que o pianista que toca em público assume certas responsabilidades diante de seus ouvintes. Ele faz, por assim dizer, certos compromissos para com eles. O primeiro diz respeito ao valor da obra que ele está tocando. Sua aparição no programa é uma indicação da fé do pianista em seu valor – não necessariamente valor eterno, mas valor para sua audiência, aqui e agora. Um objetivo da performance deve ser convencer cada membro da audiência de seu valor: por confirmação, no caso de uma peça bem conhecida e apreciada; por conversão, no caso de uma obra nova ou uma até então desprezada (CONE, 1995, p. 224, tradução nossa).³⁷

³⁶ Meyer, Leonard B., 1973: *Explaining Music* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press).

³⁷ If every performance is an implied act of criticism, it follows that the pianist who plays in public assumes certain responsibilities towards his auditors. He makes, as it were, certain commitments to them. The first concerns the worth of the work he is playing. Its appearance on the programme is an indication of the pianist's faith in its value - not necessarily eternal value, but value for this audience, here and now. One aim of the

Assim, fica claro o papel estratégico da escolha de repertório empreendida pelos instrumentistas na formatação dos repertórios canônicos. Cone continua demonstrando as diversas esferas nas quais o trabalho do *performer* se assemelha ao do crítico. Como já foi demonstrado, a própria seleção das obras para um recital será mais uma prova de sua relatividade habilidade de coordenar o valor de obras musicais, tal como percebido pelo público ao qual este se endereça e de suas próprias interpretações musicais:

- no caso de obras aceitas no cânone das obras-primas, ele terá de demonstrar porque sua execução traz algo de novo,
- no caso de obras obscuras, ele terá de provar que esta obra foi injustamente relegada ao esquecimento.

Enquanto está vivo, é refeito a todo o instante. É feito de maneira fresca como parte do processo de ser conhecido novamente; o que é permanente é aquilo que está sempre fresco, e apenas pode ser fresco na performance – isto é, na leitura, no olhar, na escuta daquilo que está [na obra] neste lugar e neste tempo... Ou dito de outra forma, o crítico traz à consciência os meios da performance (BLACKMUR, 1955, p. 199 apud CONE, 1995, p. 241, tradução nossa).³⁸

Sendo a percepção de quem é o Artista e quem é o pessoal de apoio sempre aberta à avaliação da coletividade dos sujeitos envolvidos num Mundo de arte, não nos cabe dar uma resposta definitiva ao lugar do compositor ou do intérprete, mantendo estas posições como provisórias.

Portanto, a inclusão da obra para fagote de Francisco Mignone no repertório canônico se deve menos à atuação propriamente dita do compositor que à militância de fagotistas como Noël Devos e, depois dele, Aloysio Fagerlande, Benjamin Coelho, Elione Medeiros, Fábio Cury, Barrick Stees e Frank Morelli (entre muitos outros), que optaram por investir recursos de diversas ordens (incluindo suas reputações) na performance deste repertório.

Até a questão temporal demonstra a profundidade da relação do intérprete com este repertório. Francisco Mignone concluiu a *Sonatina para fagote solo* na década de 1960. No entanto, o professor Noël Devos investiu mais de duas décadas num processo de maturação

performance should be to convince each member of the audience of that value: by confirmation, in the case of a work commonly known and loved; by conversion, in the case of a new work or one hitherto generally scorned.

³⁸ 'So far as it is alive, [it] is made again at every instant. It is made afresh as part of the process of being known afresh; what is permanent is what is always fresh, and it can be fresh only in performance — that is, in reading and seeing and hearing what is actually in it at this place and this time . . . Or put another way, the critic brings to consciousness the means of performance' (BLACKMUR, 1955, p. 199). Blackmur, R. P., 1955: *The Lion and the Honeycomb* (New York: Harcourt Brace).

interpretativa até que apresentasse a primeira performance da obra, em Curitiba, na década de 1990 (PETRI, 1999, DEVOS, s.d.). É importante ressaltar uma peculiaridade da estreia desta obra; na ocasião de sua estreia, Devos se assegurou de que até o momento do recital, poderia cancelar a execução do terceiro movimento, *Giga*, que julgava extremamente desafiador tecnicamente, tendo afinal optado por omiti-lo nesta estreia (DEVOS, 2016). Esta opção por evitar uma execução em nível inferior a seu padrão artístico é mais um fator que demonstra a atividade crítica do instrumentista. Conforme sugere Becker:

Quando grupos de profissionais especializados se encarregam de exercer as actividades necessárias à produção de uma obra de arte, os seus membros têm preocupações estéticas, financeiras e profissionais muito diferentes das do artista. Sabe-se, por exemplo, que os músicos de orquestra se preocupam muito mais em interpretar as suas partes com brio do que com o sucesso de uma obra em particular; e isto por uma boa razão, já que o êxito deles depende em grande medida da impressão que exercem sobre o seu empregador (Faulkner, 1973a, 1973b). Podem sabotar uma nova obra que, dada a sua dificuldade de execução, os leva a soar mal, porque seus interesses profissionais se chocam com os do compositor. (BECKER, 2010, p. 46)

Levar em consideração este aspecto chama atenção para o nível de exposição a que a obra submete o intérprete, especialmente, no terceiro movimento (*Giga*). No entanto, o fato de Devos ter deixado esta obra tanto tempo distante do público ao retardar sua primeira audição pública (numa atitude pouco comum em sua atividade camerística, na qual regularmente esteve envolvido em performances de música recém-saída das mãos do compositor) levou a um processo de amadurecimento artístico bastante particular.

É digno de nota o fato de Tatiana Devos Gentile, sua neta, no filme *Meu avô, o fagote*, flagrar Devos (na intimidade de seu quarto de estudos, sua oficina de trabalho interpretativo), solfejando e executando ao fagote justamente o primeiro movimento da *Sonatina para fagote solo*. Ao fazê-lo, Devos escolheu incluir esta obra como exemplo empírico do tipo de trabalho de pesquisa sobre interpretação que caracteriza sua carreira.

Podemos cair na armadilha de hipersignificar (isto é, inferir informações que podem ser incompatíveis com o objeto observado) este dado, mas nos parece razoável dizer que a inclusão deste fragmento solfejado num filme de caráter biográfico não é mera coincidência. Sendo o filme objeto de um anseio gestado por um tempo considerável por Tatiana Devos Gentile, e notando o cuidado da seleção de excertos musicais que compõem a obra

audiovisual, Mignone assume lugar especial³⁹. Pode-se caracterizar este lugar por diversos pontos:

- Devos demonstra a importância do solfejo para a construção de sua interpretação
- Devos demonstra que, na *Sonatina*, imagina todo um gestual de mímica como orientador da performance

Tatiana registra o profundo interesse interpretativo de Devos nos elementos musicais constituintes da linguagem dessa obra. Isto nos diz que Devos e Tatiana, sua neta, consideraram (num exemplo de atuação colaborativa típico dos Mundos da Arte), na altura da realização do filme (ano de 2011) que era digno de registro o processo de estudo desta obra, em particular⁴⁰. Esta consciência nos demonstra que a atuação extensiva destes indivíduos no processo de reavaliação e eterna readaptação destas obras em mais de meio século de performances de obras deste repertório deixa marcas importantes. Portanto, a percepção daquilo que seria uma interpretação adequada destas obras é julgada através de conceitos que, em parte, escapam ao compositor, passando a residir na avaliação dos intérpretes por seus pares e pelos indivíduos que permeiam o Mundo da Arte da música de concerto.

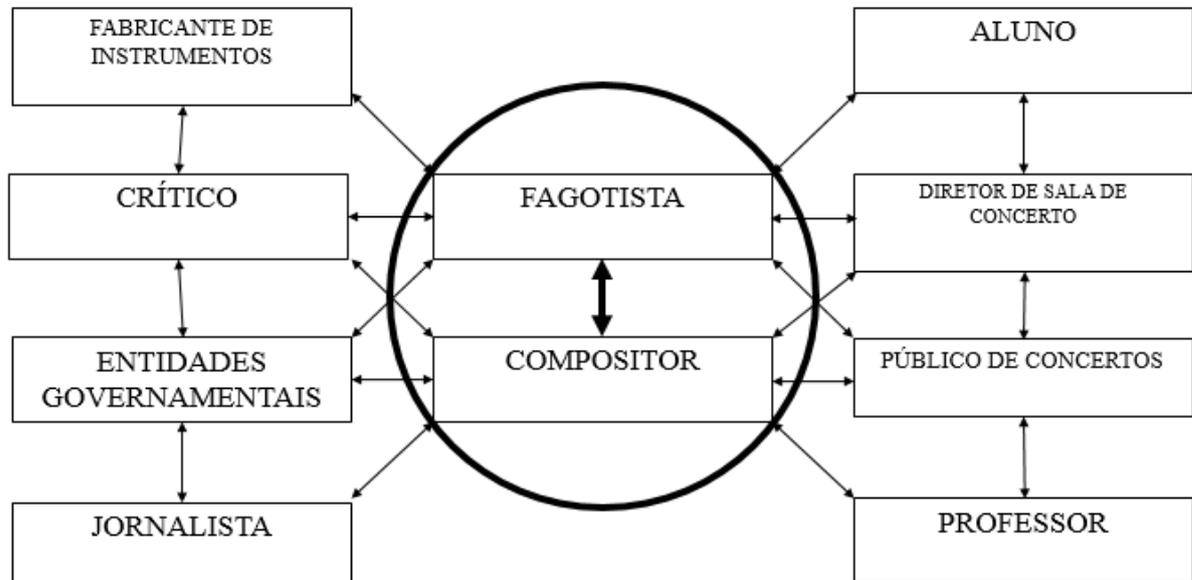
Com esta abordagem centrada no intérprete, não buscamos destronar os “heróis” e “grandes homens” da Historiografia rankeana, tal como foi aplicada na História da Música tradicional que ainda permeiam o ideário coletivo.⁴¹ Ao trazer o intérprete para o centro da discussão, estamos alterando a percepção de que intérpretes são subalternos e impotentes. De acordo com o aparato conceitual de Howard S. Becker (2010), Jim Sharpe (2001) e Nicholas

³⁹ Ilustram musicalmente o filme *Meu avô o fagote* obras de Francisco Mignone, Heitor Villa-Lobos, Sergei Prokofiev e Wolfgang Amadeus Mozart. O caso de Prokofiev é incluído pelo solo de fagote da obra *Pedro e o lobo*, na qual o fagote é identificado com a personagem do avô, o que tem ressonância profunda na memória afetiva da cineasta com o biografado, na percepção do instrumento como fator predominante na identificação da personalidade de seu avô. Heitor Villa-Lobos aparece com a *Ciranda das sete notas*, obra gravada por Devos diversas vezes, com diferentes orquestras. Já o concerto de Mozart é obra com a qual Devos já se apresentou numerosas vezes.

⁴⁰ O Mundo da Arte onde o filme *Meu avô o fagote* se insere tangencia outros tantos Mundos da Arte (tal como qualquer obra de arte). Não nos interessa aprofundar esta questão, mas para esta obra, são empregados critérios e práticas desenvolvidas por indivíduos atuantes nos mundos artísticos do Cinema, do Documentário, da Música de Concerto, da História Oral, da Biografia, para citar apenas algumas das teias de relações envolvidas.

⁴¹ Leopold von Ranke foi um influente teórico da História que epitomizou uma corrente de pensamento historiográfico de grande importância no século XIX. Uma das premissas mais importantes de sua metodologia era de que só “grandes homens” seriam passíveis de serem estudados como tema histórico. A escola de seus seguidores passou a entender que a História que poderia ser alcançada cientificamente seria a História Política. (BURKE, 2011)

Cook (1998), visões hierarquizadas daquela ordem (como no Quadro 1) são cada vez mais dificilmente sustentadas à luz dos estudos culturais pós-modernos.



Quadro 3 - Visão aproximada da nossa perspectiva

Como foi demonstrado, anteriormente, no Quadro 2, as relações entre pessoas envolvidas num Mundo da Arte são complexas e multifacetadas, onde os agentes se influenciam mutuamente em intrincadas redes de cooperação. Para o Quadro 3 optamos por uma visão de um fluxo de colaboração entre fagotista (Devos) e compositor (Mignone), e destes dois com alguns de seus interlocutores mais próximos.

Não se quer dizer que este seja o relacionamento interpessoal mais importante no Mundo da Arte da música de concerto. Buscamos apenas reivindicar para nosso discurso uma visão de mundo que não pode ser vista como neutra nem o quer. Existem diversas perspectivas para tratar deste tema, esta é apenas uma visão que particulariza uma relação entre o intérprete (fagotista) e um dado texto musical, tal como esquematizada no Quadro 3.

3 UM BREVE HISTÓRICO

Cabe aqui traçar um panorama de fatores que possam ter influenciado o processo de estabelecimento do texto musical da *Sonatina* tal como se deu, e o contexto com o qual as orientações registradas no papel dialogam. Para tal traçaremos em linhas gerais o processo que originou e que continua a influenciar a obra em seu aspecto ontológico.⁴² Howard Becker chama atenção para o fato de que em uma dada obra de arte, praticamente incontáveis indivíduos deixam vestígios de sua atividade no seu resultado final.⁴³ Ao mencionar que um complexo processo de escolhas condiciona o caminho de uma obra de arte desde sua primeira idealização até estágios que possam ser considerados como definitivos, o autor se questiona: “quem faz que escolhas e com que resultados?” (BECKER, 2010, p. 16). Trazendo esta questão para a nossa pesquisa valeria perguntar: isolando a atuação de apenas dois destes personagens, que escolhas fizeram Mignone e Devos e quais os resultados?

Outra questão que importa nos fluxos de diálogo entre o compositor e o intérprete é buscar caracterizar qual o alinhamento de elementos da obra analisada em relação a critérios de adaptação à rede de pessoas onde esta pode ser inserida.

Os artistas que se adaptam às possibilidades oferecidas pelas instituições habituais [...] aceitam os constrangimentos específicos dessa rede de cooperação. Sempre que um artista depende de outras pessoas para qualquer coisa de indispensável, tem duas hipóteses, ou aceita os constrangimentos impostos por essas pessoas, ou investe o seu tempo e energia para obter essa coisa por outros meios. (BECKER, 2010, p. 49)

No caso de Mignone, este elemento pode ser discutido à luz da numerosa documentação deixada por ele, seja em cartas a colaboradores como Mário de Andrade (1893-1945), ou através de entrevistas e publicações diversas. No livro *A parte do anjo: autocrítica de um cinquentenário*, o compositor expressa justamente o balanço que ele buscava entre as suas intenções, as características sociais e técnicas do meio de execução almejado e o resultado artístico, deixando ver a que constrangimentos, condicionava sua produção musical:

⁴² Ver TREITLER, Leo. History and the ontology of the musical work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51 no. 3, (Summer 1993): 483-497.

⁴³ Cabe mencionar que o estado final de uma obra de arte está sempre sendo reconsiderado no momento de sua apreciação.

A minha música deverá ser, dia a dia, mais refinada como técnica, mas clara, franca facilmente compreensível para a maioria. Devo me preocupar em não permitir, mesmo na técnica que minha música se enfeite de bisantinices e chinesices que a tornem pesada e de muito difícil execução (quando se tratar de música de conjunto). Na música virtuosística individual posso ir à mais alta virtuosidade, porque meu temperamento natural gosta do esplendor e do brilho. Apenas terei de controlar essa virtuosidade, de maneira que ela seja sempre lógica e não se derrame em efeitos demasiadamente conhecidos ou estereotipados (MIGNONE, 1947, p. 39).

Portanto, iniciaremos este histórico mencionando pontos marcantes da carreira do alvo da atenção de Mignone durante a concepção desta obra. O parceiro na rede de colaboração que permitiu seu estabelecimento de uma numerosa parcela da música mignoniana para fagotes: Noël Devos.

3.1 Noël Devos

O instrumentista fundamental para o desenvolvimento do repertório solista de fagote de Mignone é o fagotista franco-brasileiro Noël Louis Leon Devos. Nascido em 1929, na cidade de Calais, Devos iniciou o aprendizado do fagote durante a adolescência, depois de sete anos de estudos musicais, passando à orientação de Julien Clouet logo nos primeiros anos do pós-guerra. Clouet, que tinha sido aluno do notório flautista Paul Taffanel (1844-1908)⁴⁴, causou uma impressão artística muito importante no jovem fagotista, de quem exigia resultados musicais sofisticados, ainda que não oferecesse conselhos técnicos específicos sobre o fagote:

Uma das pessoas mais importantes na minha vida foi Julien Clouet, flautista, discípulo de Taffanel, e pedagogo em Calais. Eu tinha aula com ele, porque queria me apresentar no concurso de seleção para poder entrar no conservatório de Paris. Por isso tive que criar minha própria escola, de dar um jeito, pesquisar para desenvolver minha personalidade no instrumento. Às vezes a aula ficava só em um compasso, para achar a sonoridade certa, outras, repetia 50 vezes o mesmo ataque. [...] O meu professor no Conservatório de Paris foi Gustave Dhérin, onde fiquei de 1948 a 51. [...] O ensino se baseava em muito “método” e estudos. Por causa do tempo afastado, eu não era tão virtuoso assim, na verdade eu peguei esses estudos depois. Mas os compositores gostavam como eu tocava (DEVOS apud PETRI, 2006).

⁴⁴ Paul Taffanel, notório flautista francês, é responsável juntamente com Philippe Gaubert pela publicação de um método de flauta que causou grande impacto no ensino deste instrumento desde sua publicação até os dias atuais.

Após uma curta temporada de estudos com Gustave Dhérin no *Conservatoire*, Devos foi laureado com um *Premier Prix*. “Entre outros, Eleazar trouxe um jovem fagotista francês, Noël Devos, primeiro prêmio do Conservatório de Paris e que, até hoje, cinquenta anos depois, é o mais completo músico de seu instrumento no Brasil” (CORRÊA, 2004, p. 54). Veio para o Brasil, em 1952, contratado pelo maestro Eleazar de Carvalho, convidado a integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira, juntamente com sua colega do Conservatório Nacional Superior de Música de Paris (CNSMP), a flautista Odette Ernst (BARBOSA, 2000). No mesmo ano de sua chegada, travou seu primeiro contato com Francisco Mignone, naquela altura diretor do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.⁴⁵

Devos acabou por se estabelecer como um dos instrumentistas mais prestigiados da música de concerto brasileira na segunda metade do século XX. Participou de orquestras como a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC (OSN) e Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal (OSTM), além de diversas orquestras de câmara como o Collegium Musicum sob direção de Roberto Schnorrenberg. Na música de câmara, participou de mais de uma dezena de conjuntos, incluindo o Ensemble Ars Barroca, Quinteto de Sopros da Rádio MEC, Sexteto do Rio, Ensemble Rio, além de trios com Norton Morozowicz, flautista, e José Botelho, clarinetista, duos com Odette Ernst Dias, flautista, Maria Lúcia Pinho, pianista, José Botelho, clarinetista, Paolo Nardi, oboísta, o duo com sua esposa, a violoncelista Nany Devos e o quarteto de fagotes com alguns de seus alunos, chamado primeiramente de Quarteto de fagotes da UFRJ, e, posteriormente, Quarteto de fagotes Airton Barbosa (BARBOSA, 2000).

Se apresentou como solista à frente de diversas orquestras, sendo o músico de sopro que, ao longo dos primeiros sessenta anos da Orquestra Sinfônica Brasileira, mais vezes se apresentou como solista com este conjunto, num total de 40 vezes concertos (CORRÊA, 2004). Desenvolveu uma carreira intensa como recitalista, tendo subido ao palco de importantes salas de todo o país, tais como a Sala Cecília Meirelles (MARQUES, 2006, P. 70), Salão Leopoldo Miguez e Sala da Congregação (as duas últimas na Escola de Música da UFRJ) para apresentar recitais solo ou com piano.

Não obstante, foi um dos intérpretes de música de concerto de sua geração que realizaram maior número de gravações, incluindo discos de obras para fagote e piano (como é o caso do LP *Recital*), discos de conjuntos de música de câmara (como os *Choros de Câmara*

⁴⁵ “Noël Devos and Francisco Mignone first met in 1952 when Mignone served as the director of the Teatro Municipal do Rio de Janeiro.” (GILLICK, 2008, p. 26)

de Heitor Villa-Lobos, sob regência de Mário Tavares), solos com orquestra (como o *Concertino para fagote e orquestra*, de Mignone e o de José Siqueira; e as várias gravações da *Ciranda das sete notas*, de Heitor Villa-Lobos) e um disco contendo apenas obras para fagote solista sem acompanhamento (o disco das *Dezesseis Valsas para fagote solo* de Francisco Mignone, editado pela FUNARTE). Sua adequação ao repertório de concerto brasileiro foi sublinhada por articulistas, sob a percepção de que “ouve-se dificilmente um fagote com tamanho lírico, tal um instrumento seresteiro, ao apreciarmos a emissão de um Devos” (FRANÇA, 1997, p. 96)

A musicalidade, capacidade técnica e pró-atividade deste instrumentista chamaram a atenção de inúmeros compositores brasileiros durante quase toda a segunda metade do século XX, dando primeiras audições de obras de Villa-Lobos, Guerra-Peixe, José Siqueira, para citar apenas alguns (PETRI, 1999)⁴⁶. Como elucida Márcio Zen, em sua dissertação sobre diferenças entre os sistemas francês (Buffet) e alemão (Heckel) de fagote moderno, o sistema do instrumento é um fator não-impeditivo da execução, sendo a habilidade expressiva de um instrumentista uma questão muito mais importante para a execução do repertório brasileiro para fagote:

No Brasil, a maioria do repertório atual para fagote foi escrito para o fagotista Noël Devos (fagote francês). Isto ocorreu, e ainda ocorre, em virtude do grande empenho e competência do músico que é Noël Devos. Com seu carisma e excepcional performance, vem mostrando os recursos existentes no fagote e incentivando os compositores a escreverem para o instrumento.

Tomemos como exemplo o compositor Francisco Mignone. Toda a sua obra para fagote foi escrita para Noël Devos, e naturalmente para fagote francês. Todavia, isto não a impede de ser executada por outro instrumentista, pois Devos afirma que Mignone queria que cada instrumentista guardasse sua própria sonoridade (ZEN, 1996, p. 64).⁴⁷

Sua atuação pedagógica o inclui entre um dos mais influentes professores de instrumentos de sopros de sua geração no Brasil, tendo participado de numerosos festivais e oficinas, como os de Curitiba, Brasília, Campos do Jordão, Nova Friburgo, Petrópolis, além dos Festivais Villa-Lobos, onde ministrava cursos de música de câmara a convite de Arminda Villa-Lobos. Entre suas incumbências inicialmente apalavradas com a OSB, constava lecionar

⁴⁶ Ver Ariane Petri. A listagem das obras para fagote solo brasileiras da segunda metade do século XX é sintomática da importância de Devos para o desenvolvimento de uma literatura para este instrumento solo, bem como em música de câmara.

⁴⁷ ZEN, Márcio. **Os Fagotes Buffet e Heckel**: um estudo comparativo. 1996. Dissertação (Mestrado em Música)-Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

no Conservatório de Guaratinguetá, no estado de São Paulo, um projeto da orquestra na época da gestão de Eleazar de Carvalho, jamais concretizado. Ministrou aulas também em Buenos Aires, Argentina, e deu recitais em Praga, na República Tcheca.

De uma forma ou de outra, Devos exercia a docência na Escolinha da OSB e ministrando aulas particulares. Entre seus alunos mais destacados desta época, está o pernambucano Airton Barbosa, que, aos 16 anos, tendo demonstrando talento como saxofonista, recebeu uma bolsa de estudos do governo Juscelino Kubitschek para que se dedicasse ao fagote, tendo como mentor o professor Noël Devos (PETRI, 2006):

O Airton Barbosa foi uma pessoa especial, do ponto de vista artístico. Ele tinha uma compreensão artística muito boa. Era uma pessoa muito interessante, muito aberta, carinhosa. E muito culto. Cada ano no aniversário, ele escrevia uns poemas. Ele tinha a maior facilidade. Escrevia até artigo no jornal de literatura. (DEVOS apud PETRI, 2006).

Airton demonstrou também um grande empreendedorismo, tendo sido um dos fundadores do Quinteto Villa-Lobos, em 1962, que ainda hoje é o conjunto de música de câmara com atividades ininterruptas mais longo do país. Sua ampla atuação artística o tornou uma importante presença musical no Rio de Janeiro, atuando em orquestras tais como OSTM, OSN e OSB, e na indústria fonográfica, desde a produção de álbuns de artistas eruditos e populares, incluindo a participação na faixa *Preciso me encontrar*, do disco *Cartola*, lançado em 1976 (FAGERLANDE, 2016).

Ainda assim, o país continuava sem um curso universitário de fagote. A demanda era preenchida com apenas um professor para oboé e fagote, Alberto Lazolli, que era oboísta, não tocava fagote, mas ainda assim era incumbido de lecionar ambos instrumentos de palheta dupla, devido ao pequeno número de alunos matriculados no curso de fagote (PETRI, 2006). Noël Devos explica o surgimento do primeiro cargo de professor de fagote em universidades brasileiras:

Depois que se aposentou [Lazolli], o Moacyr José de Freitas fez a prova e entrou na Escola. Quando pediram para ensinar fagote, falou que não, alegando que fagote era outro instrumento. Esse era o propósito para existir a cadeira do fagote. Por fim, me contrataram. Fizeram um concurso de título; me conheciam. Aí comecei a lecionar, ainda sem ser titular, mas contratado. Só depois me tornei titular (sic) (DEVOS apud PETRI, 2006).⁴⁸

⁴⁸ Devos utiliza o termo titular em desacordo com a terminologia dos cargos docentes em universidades federais. Ao mencionar “titular”, ele parece querer dizer “efetivo” (pertence ao quadro permanente de professores).

Sua atuação na Escola de Música da UFRJ percorreu três décadas, iniciando-se na década de 1960 e encerrando em 1996. Entre os alunos que passaram por sua orientação nesta instituição, estão muitos dos profissionais que atuam no cenário musical carioca das últimas décadas, alguns já aposentados e outros atuando no exterior: Antonio Elmo Bruno, Ricardo Rapoport, Aloysio Fagerlande, Mauro Ávila, Cosme Silveira, Marcos Campos, Elione Medeiros, Marcio Zen, entre muitos outros. Aposentando-se da UFRJ, foi realizado concurso para preenchimento do cargo, ingressando Aloysio Fagerlande, que atualmente atua como professor de fagote, além de estar ligado ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ (no mestrado acadêmico e no profissional). Mesmo aposentado pela UFRJ, Devos continuou ministrando cursos na Escola de Música de Villa-Lobos por mais de uma década, além de participações em festivais e aulas particulares.

Nogueira França, ao falar sobre a música de câmara de Mignone, comenta uma pretensa escassez de profissionais de fagote nos anos 1930, que, segundo ele teria sido motivo até de uma coluna no jornal *O Globo*, comparando com a situação dos anos 1990.⁴⁹ Nas palavras de Nogueira França, a situação teria mudado bastante:

O Brasil é um país de contrastes. Na época da publicação referida não havia um só fagotista. Hoje, enxameiam. Há uma verdadeira escola de fagotes cariocas, a começar por Noel Devos, que assumiu essa condição de carioca honorário (FRANÇA, 1997, p. 96)

Em novembro de 2015, o Prof. Noël Devos foi homenageado, juntamente com Francisco Mignone pela primeira edição do Festival Internacional de Fagote UFRJ-USP. Participaram deste evento instrumentistas de diversas nacionalidades e de vários estados do Brasil. Devos participou de uma mesa redonda onde ele, José Botelho, clarinetista, Zdenek Svab, trompista, e Maria Josephina Mignone, pianista e viúva do compositor, falaram sobre o tema “Francisco Mignone e o fagote”, sendo mediados pelos organizadores do evento, o Prof. Dr. Aloysio Fagerlande e Prof. Dr. Fábio Cury.

⁴⁹ Pode ser dito que esta escassez de fagotistas deve ser contextualizada, não podendo ser enxergada como uma escassez absoluta, uma vez que está documentada a atuação de fagotistas nos anos 1920 e 1930; a saber, Assis Republicano, Evandro Pequeno, E. Dutro, Raymundo da Silva e Camillo de Andrade, entre outros. Estes instrumentistas participaram da estreia de obras canônicas do repertório brasileiro de música de câmara para sopros, incluindo obras de Lorenzo Fernandez, Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet e do próprio Mignone (FAGERLANDE, s.d.). Nogueira França pode estar se referindo, indiretamente, ao nível artístico dos fagotistas. De acordo com o artigo *Uma pequena história do fagote no Brasil* de Fagerlande, a atuação de fagotistas no Brasil remonta ao período colonial e, dada a importância dos teatros líricos ao longo do período imperial, pode-se imaginar que tenha havido uma atividade ininterrupta de fagotistas, pelo menos na capital. No entanto, a afirmação de Nogueira França não deixa de ser um documento expressivo da percepção histórica durante aquele período e dos contrastes que podem haver entre as provas documentais e a memória coletiva.

Confirmando sua atividade como multiplicador, Devos recebeu em sua residência ex-alunos e também profissionais e estudantes que não o conheciam pessoalmente antes do Festival, dando aulas e entrevistas sobre temas musicais.

Os valores artísticos de Devos, sua visão da função do intérprete e sua atitude em relação a compositores contemporâneos ao longo de toda sua carreira influenciaram profundamente a música de câmara para sopros brasileira. Em entrevista à fagotista argentina Andrea Merenzón, Devos fala sobre sua visão artística do papel do fagote na música de concerto brasileira, seja sinfônica ou camerística. Comentando sobre esta entrevista, Amy Gillick faz uma avaliação das possibilidades expressivas de que fala Devos, comparando-as com os registros fonográficos por ele realizados:

Outro atributo que Devos acredita ser inerente no estilo brasileiro é "uma certa modéstia e elegância que podem ser uma proeza no fagote. Ele continua dizendo que "se alguém toca no burlesco, por vezes, é sempre um burlesco elegante". Com este comentário, é possível se lembrar da reputação ocasional do fagote como o "palhaço da orquestra". Aqui, parece que este tradicional preconceito não está sendo negado, mas tornado mais estilizado como um "pierrot de orchestre". Para crédito de Devos, ele jamais menciona as características menos nobres pelas quais o fagote é conhecido em grande parte do hemisfério norte.

Não surpreendentemente, este virtuoso reconheceu as possibilidades inexploradas e capacidades expressivas do fagote. As performances imaginativas e habilidosas de Devos deflagraram a centelha que originou a resposta prolífica de Mignone para com o instrumento. (GILLICK, 2008, p. 27-28)⁵⁰

3.2 Francisco Mignone

Na academia musical brasileira, poucos compositores tiveram a relevância de Francisco Mignone. De acordo com Arnaldo Daraya Contier (1997), sabe-se paradoxalmente quase tudo e absolutamente nada sobre Francisco Mignone. Isto se deve à maneira como a extensa bibliografia produzida por contemporâneos a respeito da obra de Mignone costuma

⁵⁰ Another attribute Devos found inherent in the Brazilian style is "a certain modesty and elegance" that can prove to be a feat on the bassoon. He adds, "if one touches on the burlesque sometimes, it's always an elegant burlesque." With this comment, one is reminded of the bassoon's occasional reputation as the "clown of the orchestra." Here, it seems that this traditional prejudice is not being denied, but rather made more stylized into a "pierrot de orchestre". To Devos' credit, he never mentions the less noble characteristics the bassoon is known for in a large part of the upper hemisphere. Not surprisingly, this virtuoso recognized the bassoon's untapped possibilities and expressive capabilities. Devos's imaginative and exceptionally skillful performances sparked Mignone's prolific response to the instrument.

ser interpretada ainda hoje. Em especial, o conflito entre brasilidade e universalidade, tema que obcecou intelectuais brasileiros do início do século XX.

Para Contier (1997), autores como Mário de Andrade, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Nogueira França e Bruno Kiefer devem ser abordados com uma dose de critério, evitando-se tomar as posições críticas e estéticas destes autores como verdades absolutas, sendo melhor entendê-las como atitudes condizentes com suas posições políticas e seus projetos particulares sobre o que a música brasileira deveria ser e como um compositor de música de concerto brasileira deveria agir. Contier comenta:

Em geral, essa *interpretação positivista* sobre a vida e a obra de Francisco Mignone fundamenta-se nas críticas de Mário de Andrade, publicadas nos periódicos de 1921 a 1945. Na realidade, estes textos de Mário, escritos em momentos históricos cronologicamente determinados, foram lidos, parafrazeados, citados parcial ou integralmente pelos historiadores dos anos 70, 80 e 90 como fontes documentais (CONTIER, 1997, p.12).

Por isto, buscamos trazer aqui visões expressas por estes autores e mesmo pelo próprio compositor contextualizadas pela produção de autores mais recentes como Fábio Zanon, Aloysio Fagerlande, Lutero Rodrigues, Fábio Cury e do próprio Contier, que realizaram uma análise historiográfica destes fragmentos, buscando compreender a inserção destes escritos em seu período histórico, incluindo as intenções por trás dos discursos de Mário de Andrade, Mignone e contemporâneos.

Ao comentar a obra de Bruno Kiefer, Vasco Mariz e Luiz Heitor Correa de Azevedo, Contier considera que estes retomaram, décadas depois, o discurso andradiano sem ressalvas, “transformaram a memória num trabalho não-histórico” (CONTIER, 1997, p. 29). Estabeleceram a trajetória artística de Mignone como uma linha evolutiva, que leva do Chico Bororó ao esteticamente livre, passando pela fase italiana e a negra. Contier (1997, p. 29) afirma:

Recuperar esta visão historiográfica na organização de concertos (programas com as obras consideradas puramente *nacionais*) ou em artigos calcados no eixo dicotômico nacional *versus* universal ou produção italiana “de nível inferior” significa contribuir para o esquecimento total da obra de Francisco Mignone ainda não devidamente analisada ou executada por estudiosos mais ousados ou radicais em suas posturas estético-culturais neste final de século...

Isto posto, não cabe aqui estender-nos muito minuciosamente sobre toda a sua extensa biografia. Desejamos, ao contrário, fazer apenas um panorama através de alguns aspectos de sua carreira que não tenham sido exaustivamente abordados.

Nascido de pais italianos, Virginia e o flautista Alferio Mignone, teve desde a infância acesso a uma educação musical de qualidade, aprendendo a tocar o piano e a flauta.⁵¹ Seu pai ajudou a moldar a construção de seu pensamento musical, sendo notáveis os ecos desta atuação mesmo décadas após seu falecimento. O compositor dedicou numerosas obras de música de câmara e solo ao instrumento de Alferio, a flauta. Entre os elementos que podem ser caracterizados como “herança musical” de Alferio, estão o gosto pela ópera italiana, em especial Verdi e o verismo, a música barroca para flauta, e a aproximação posterior com a modinha e o choro.

Em 1919, o compositor recebeu bolsa do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo para estudos na Europa, matriculando-se no ano seguinte no Conservatorio Giuseppe Verdi de Milão, para estudar com Vincenzo Ferroni (SILVA, 2007).

Sem sombra de dúvida, uma das influências fundamentais no posicionamento artístico de Mignone foi Mário de Andrade. Este intelectual teve uma trajetória impactante no cenário cultural brasileiro da primeira metade do século XX e os desdobramentos de suas atitudes se fazem sentir ainda hoje de maneira profunda. A gênese da relação de intensa amizade entre os dois não deixa de ser tumultuada. Mignone foi eleito por Mário de Andrade, durante os anos 1920, como um dos alvos de uma campanha bastante agressiva por conta de seu posicionamento estético.

Em seu texto *Campanha contra as temporadas líricas*, publicado em *Música, doce música*, Mário de Andrade comenta alteração conjuntural que aconteceu desde a estreia de *Il Guarany*, de Carlos Gomes (Milão, 1870) e *L'innocente*, de Mignone (São Paulo, 1928):

Ora diante de tantas circunstâncias, Francisco Mignone se vê constrangido a compor o quê? o *Inocente*. É uma peça que prova bem a cultura do músico, as suas possibilidades. Mas que valor nacional tem o *Inocente*? Absolutamente nenhum. E é muito doloroso no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porque em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível. Mas com o *Inocente* ele é mais um na escola italiana. No tempo de Carlos Gomes inda *O Inocente* teria de ser contado como manifestação brasileira de arte. Porque então não tínhamos base nacional definitivada, nem mesmo na música popular [...]. Hoje não. Possuímos música popular original. [...]. A música brasileira fica na mesma, antes e depois dessa ópera.

⁵¹ Alferio Mignone, pai do compositor foi flautista de orquestra, professor e regente. Natural da província de Salerno, emigrou com a esposa, Virginia, para São Paulo, em 1896, um ano antes do nascimento de Francisco. Afonso Barbosa chama atenção para Alferio como uma das influências mais poderosas durante toda a carreira do compositor. Segundo Barbosa, Alferio “era um homem tradicional e por isso desejava que seu filho se tornasse um compositor talhado nos moldes tradicionais italianos. Em entrevista (...) o compositor declarou que fora orientado pelo pai a compor óperas “à estampa da trinca Puccini – Mascagni – Leoncavallo”.” (BARBOSA, 2011, p. 15).

E é por isso que considero o caso de Francisco Mignone bem doloroso (ANDRADE, 1976, pp. 202-3)

O pragmatismo radical de Mário de Andrade na defesa de uma reinvenção do Brasil a partir do rechaçamento de modelos europeus é uma reação clara à abordagem positivista das décadas iniciais da República, quando a intelectualidade brasileira buscava modelos europeus de civilização a serem seguidos. Num momento em que o grande vulto da música nacional, Carlos Gomes, e sua obra emblemática, *Il Guarany* (1870), passaram a ser atacados ferozmente pelos modernistas por representarem um Brasil tido como falsificado, revestido de bel canto italiano e valores de superioridade europeia, Mignone, um compositor que se aperfeiçoou em Milão e escrevia óperas com libreto em italiano era tido por Mário e Oswald de Andrade como um perfeito exemplo da posição ideológica que não cabia mais para um artista brasileiro (RODRIGUES, 2011)⁵².

Fábio Cury nos fala da natureza do *Ensaio sobre a música brasileira*, um dos mais importantes textos de Mário de Andrade sobre música (um ponto de ênfase da sua atividade intelectual):

O *Ensaio*, sem absolutamente mitigar-lhe a importância, é talvez, em muitos aspectos, mais uma obra panfletária, um manifesto nacionalista, que um estudo musicológico nos moldes atuais. Andrade mistura dados objetivos de grande interesse com muito de suas opiniões pessoais, tudo obviamente com um acentuado sabor literário que lhe é característico (CURY, 2011, p. 48)⁵³.

Num tom nada diplomático, Mário de Andrade publica que, “dentre os compositores brasileiros”, Mignone “é talvez o de problema mais complexo pelas causas raciais e pela unilateralidade da cultura que muito o despaísam e desencaminham” (ANDRADE, 1933 apud HEITOR, 1956, p. 302). O desdém e a tentativa deliberada de polarizar as intenções artísticas do compositor são enfáticos, criticando sua falta de “coragem para colocar seus problemas espirituais” (ANDRADE, 1933 apud HEITOR, 1956, p. 302). Este tipo de crítica “calou fundo na consciência do compositor, que daí por diante procurará êsses caminhos apregoados pelo crítico e que o Chico Bororó já trilhara” (HEITOR, 1956, p. 302).⁵⁴

⁵² Lutero Rodrigues, em seu livro *Carlos Gomes - Um tema em questão. A ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*, aborda os conflitos do movimento modernista com o mito de Carlos Gomes, especialmente o relacionamento controvertido e multifacetado de Mário de Andrade com a figura de Gomes.

⁵³ Não é especificamente o *Ensaio sobre a Música Brasileira* que nos interessa para este trabalho, mas especialmente a publicação *Música, doce música*, na qual Mignone é citado de maneira bastante direta.

⁵⁴ “Chico Bororó” foi o pseudônimo empregado por Mignone para assinar suas obras de música popular no começo do século XX (FAGERLANDE; AVVAD, 2015)

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo aponta a *Primeira Fantasia Brasileira* (1929) como o marco da mudança na orientação estética de Mignone para o nacionalismo e o surpreendente ponto de aproximação entre este e Mário de Andrade. É como se Mignone reconhecesse o suposto equívoco de sua expressão musical até então e aceitasse a composição de música representativa do folclore brasileiro como sua missão principal. Podemos perceber em “A parte do anjo” (1947), um tom quase apologético na autocrítica do autor.

A partir de 1933, o compositor toma residência no Rio de Janeiro e lança o primeiro resultado de sua colaboração com Mário de Andrade, o bailado afro-brasileiro *Maracatu de Chico Rei*, estreado no Theatro Municipal da capital federal, que inaugura sua fase dita *negra*, na qual se destacam obras sinfônicas e bailados como *Batucajé* e *Babaloxá* (1935, ambos) e *Leilão* (1939) (HEITOR, 1956, p. 304). Ele passa a integrar o Instituto Nacional de Música a partir de 1934, compondo no ano seguinte um *Sexteto para piano, flauta, oboé, clarineta, trompa e fagote*, do qual nos ocuparemos adiante.

Possivelmente, alguns dos momentos de maior prestígio na carreira internacionais de Francisco Mignone foram apresentações em tradicionais palcos europeus e americanos nas décadas de 1930 e 1940, como os concertos em que regeu a Orquestra Filarmônica de Berlin (*Berliner Philharmonisches Orchester*, como era chamada na época), em 10 de maio de 1937⁵⁵, a *Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia* de Roma, em 20 de abril de 1938 (HEITOR, 1956, p.306) e aqueles que apresentou nos Estados Unidos da América a convite do Departamento de Estado dos EUA (BRUDER; ALIRETTI, 1997, p. 96). A viagem à Alemanha em 1937 foi fruto do apoio do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, liderado à época por Mário de Andrade, tendo tido a cobertura de 66 publicações contemporâneas na imprensa alemã, com as imprensas carioca e paulista publicando cinco artigos abordando a mesma viagem (BRUDER; ALIRETTI, 1997, p.96).⁵⁶

⁵⁵ A data de um concerto de Francisco Mignone regendo a *Berliner Philharmonisches Orchester* que consta de um programa arquivado no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo é 13 de maio de 1937. Esta divergência entre datas deve ser originária de múltiplas apresentações de um mesmo programa.

⁵⁶ Conhecendo bem a importância do mecenato estatal para o Mundo da Arte da música de concerto, Mignone buscou se adequar às situações políticas que se lhe apresentaram durante sua longa vida. Confrontado com movimentos bastante diversos da política cultural do período republicano no Brasil, sua carreira foi desenvolvida ao longo do período que se estendeu desde a República Velha, Estado Novo, Era JK, Ditadura Militar, chegando ao início do período da Redemocratização. Naturalmente, suas posições políticas ao longo da vida causaram-lhe constrangimentos em sua maturidade.

Philharmonisches Orchester G. m. b. H., Berlin W 35, Dörnbergstr. 6

Bernburger Str. 22 **PHILHARMONIE** Bernburger Str. 22

Konzert
des Philharmonischen Orchesters

Donnerstag, den 13. Mai 1937, abends 8 Uhr

Leitung:
FRANCISCO MIGNONE
(Rio de Janeiro)

I. Sinfonische Variationen über ein
brasilianisches Thema Francisco Braga

II. Zwei indianische Mestizentänze Villa Lobos
Farrapos / Kankikis

III. No sertão (Im Hinterlande)
Brasilianische Szenen Francisco Mignone

— P a u s e —

IV. a) Ponteio (Brasilianisches Ständchen)
b) Toada (Volksweise) Camargo Guarnieri

V. Imbapára, Sinfonische Dichtung
über indianische Themen Lorenzo Fernandez

VI. Maracatú (Choreographisches Spiel) Francisco Mignone
(Siehe Text Seite 8)

VII. Congada (Mestizentanz) Francisco Mignone

Konzertflügel und Schiedsmeyer-Celesta
Hess Hahnek & Co., Karl-Ludwigstr. 22

Preis 30 Pfennig

Ilustração 1 – Programa do concerto da Orquestra Filarmônica de Berlim, regida por Francisco Mignone, em 13 de maio de 1937, conservado no Acervo Mário de Andrade. Fonte: BRUDER; ALIRETTI, 1997, p. 99

Na crítica publicada por Hermann Hiller na revista *Die Musik*, a cargo do ministério de cultura alemão, transparece uma grande receptividade a Mignone, em dois aspectos; o define como “um regente de capacidade convincente, foi o advogado vocacionado desta música de sua terra, a qual fez valer com apaixonada devoção” (1937, p. 662, tradução nossa)⁵⁷ e como um dos “principais representantes” da música de seu país, aí caracterizado como compositor.

Neste concerto, foram executadas obras de compositores que hoje compõem o cânone do repertório brasileiro de música de concerto e, à época, estavam, em sua maioria, próximos da fase mais produtiva de suas carreiras; Francisco Braga, Heitor Villa-Lobos, Oscar Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e o próprio Mignone, vistos por Hiller como habilidosos na mescla de influências alemãs (Richard Wagner sendo considerado o grande polarizador, especialmente na obra de Braga), francesas (impressionismo) e a reflexão sobre a música popular ou folclórica brasileira (*Volksmusik*), especialmente o que Hiller chama de “antigas danças indígenas” e algo do maxixe.

Apesar de carregada de etnocentrismo, a visão do cronista do *Die Musik* pode ser considerada uma prova da acolhida da estética nacionalista brasileira por alguns dos palcos mais tradicionais do circuito internacional de música de concerto nas primeiras décadas do século XX. A música orquestral de Mignone, Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez tinha, para

⁵⁷ „Mignone, ein Dirigent von überzeugendem Können, war der berufenste Anwalt dieser Musik seiner Heimat, der Sie mit leidenschaftlicher Hingabe zur Geltung brachte.“ (HILLER, 1937, p. 662)

Hiller, uma “linguagem orquestral colorida, frequentemente exoticamente matizada, e novamente selvagem e orgiástica”⁵⁸. Como levantado por Carleton Prague Smith, o intercâmbio de compositores brasileiros com o público e instituições musicais da Europa na década de 1930 era particularmente intenso, ainda mais, se comparado com o fluxo de contato com os Estados Unidos⁵⁹. Após entrevistar Mignone e numerosas personalidades intelectuais, Smith publicou em *Musical Tour through South America, June-October, 1940*:

Mignone foi convidado a reger na Alemanha em 1937 a convite do governo alemão. Ele liderou a Filarmônica de Berlim em dois concertos de música brasileira e se apresentou com as orquestras de Hamburgo e Munique. Em 1938 foi novamente convidado à Alemanha e também à Itália, onde entre outras atividades, ele liderou a orquestra do Augusteo em Roma. Os Estados Unidos estão bem atrás em estender estas cortesias a músicos sul-americanos, não obstante nossa própria curiosidade devesse ter levado a estes passos há muito tempo. (SMITH apud SHEPHARD, 2006, p. 641, tradução nossa)⁶⁰

Mignone, já estabelecido na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, passa a lecionar no Instituto Nacional de Música em 1934, sucedendo a Walter Burle Marx (HEITOR, 1997, p. 14). Ele será efetivado na Cátedra de Regência da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (atual Universidade Federal do Rio de Janeiro) por concurso público em 1939 (BRUDER; ALIRETTI, 1997, p. 96; musica.ufrj.br). Gustavo Koberstein menciona

⁵⁸ “um diese bunte, oft exotisch schillernde, dann wieder zu wilder Orgiastik aufrauschen orchestrale Sprache zu schaffen“ (HILLER, 1937)

⁵⁹ No período do Estado Novo, flertes institucionais entre o Brasil e os totalitarismos europeus aconteceram frequentemente. Boa parte dos compositores que estavam em posição de destaque nesta época tiveram contato com estas questões. Alguns deles declararam abertamente suas convicções políticas e outros trataram de manter suas crenças em segundo plano. O modelo de “arte para exportação” na Era Vargas foi objeto de muita consideração por parte do Departamento de Informação e Propaganda e de outras instituições culturais. A própria escolha deste repertório para um concerto com a Filarmônica de Berlim num importante centro musical demonstra uma opção pelo exotismo (pelo menos para o público europeu) como cartão de visita da cultura brasileira no “Concerto das Nações”. Levando-se em consideração o que Edward T. Cone (1995) tem a dizer sobre a escolha de um programa de concerto, fica claro que, para uma apresentação com uma prestigiada orquestra europeia, não se executa um determinado repertório simplesmente ao acaso. Considerando-se que a organização do concerto foi realizada em conjunto com o Departamento de Cultura do Município de São Paulo (chefiado por Mário de Andrade) caberia perguntar: Que imagem cultural do Brasil toda esta rede de cooperação acabou por coordenar e com que finalidade? Para Howard S. Becker (1974, 2010), as intencionalidades dos múltiplos agentes envolvidos num Mundo da Arte deixam marcas profundas na obra de arte (aqui entendida como o concerto em si).

⁶⁰ “Mignone was invited to conduct in Germany in 1937 at the invitation of the German Government. He led the Berlin Philharmonic in two concerts of Brazilian music and was featured with the orchestras of Hamburg and Munich. In 1938 he was again invited to Germany and also to Italy, where among other activities, he led the orchestra of the Augusteo in Rome. The United States is way behind in extending such courtesies to South American musicians though our own curiosity ought to have led to such steps long ago.” (SMITH apud SHEPHARD, 2006) Carleton Sprague Smith, *Musical Tour through South America, June-October, 1940*, typescript (New York, 1940).

que “ao lado de suas atividades como professor, compositor e regente, Mignone também tinha tempo para tocar piano e era muito respeitado como acompanhador. Ele tocou com muitos grandes cantores incluindo Miguel Fleta, Benjamin (sic) Gigli, Tito Schipa, entre outros” (KOBBERSTEIN, 2015, p. 8).⁶¹

Afortunadamente, o compositor nos deixou um acervo documental rico e numeroso sobre sua visão artística, em uma forma direta e sincera. Muitos relatos em primeira pessoa, material de crítica e estética, entrevistas, postulações teóricas e ensaios históricos compõem este acervo. Vários destes textos foram publicados em jornais, revistas, periódicos e especializados em música. Mas parece certo que um dos escritos mais importantes produzidos por Mignone é *A parte do anjo (autocrítica de um cinquentenário)*, publicado em 1947 pela editora Mangione. Este livro “constitui um rico material para avaliação da obra musical de Mignone, permitindo vislumbrar a psique do compositor, suas ansiedades, métodos e expectativas artísticas e uma leitura dialética de mundo” (cf BERTÃO, 2015, não paginado).⁶²

É importante considerar que nossa visão dos escritos de Mignone está intrinsecamente ligada à abordagem defendida por Daraya Contier, que pretende a avaliação historiográfica dos escritos de Mignone, Andrade, Kiefer e Luiz Heitor, ou seja, a avaliação das estruturas culturais que contextualizam suas opiniões. Longe de aceitarmos acriticamente os ensaios destes autores como dados factuais, enxergamo-los como interpretações historicamente situadas.

Entre as numerosas visões possíveis a partir da análise deste documento, uma abordagem nos conduziu à elaboração do artigo *O resto é conversa: vanguardismo conservador na obra para fagote de Francisco Mignone*, veiculado no XXV Congresso da ANPPOM, realizado em 2015, em Vitória. O fator dialético, do contraste de ideias, e, possivelmente, até um certo maniqueísmo são visíveis na maneira de Mignone organizar sua percepção do mundo. Assim, “anjo” e “demônio” são importantes figuras no discurso do compositor:

⁶¹ Besides his activities as a professor, a composer and a conductor, Mignone also had time to play the piano and was highly respected as an accompanist. He played with several great singers including Miguel Fleta, Benjamin Gigli, Tito Schipa, among others. (KOBBERSTEIN, 2015, p. 8).
Onde está escrito Benjamin Gigli, leia-se Beniamino Gigli.

⁶² Ver MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo (autocrítica de um cinquentenário)*. O volume é composto de capítulos em escritos em primeira pessoa pelo próprio compositor, além das contribuições de outros três autores: HEITOR, Luiz. “Si alza la tela” (p. 3-36); MIGNONE, Francisco. Prelúdio, Coral e fuga (1946) (p.39-51); _____. A música brasileira (p. 52-54); _____. O meu contratador de diamantes (p. 55-60); ANDRADE, Mário de. Francisco Mignone (p.61-66); CHIAFFARELLI, Liddy. Biografia (p. 67-75)

Está claro que seguindo o lugar comum conhecidíssimo, eu trago em mim um anjo e um demônio. [...] O anjo e o demônio são maneiras pessoais de ser: o anjo busca me salvar de mim mesmo e o demônio é que me faz ser mau para mim mesmo. O anjo é que procura me realizar. O demônio me esconde em minhas tendências mais instintivas. (MIGNONE, 1947, p. 49)

Com base em tal postulação, podemos enxergar uma relação tensa entre aspectos da personalidade de Mignone que este julgava serem suas inclinações e tendências “pessoais” e os ideais “elevados” que deveriam nortear sua produção. “Esta dicotomia encontrou ressonância nos escritos de um importante intelectual cuja produção influenciava profundamente a visão que o compositor tinha de si mesmo e da finalidade que a arte musical deveria buscar” (BERTÃO, 2015, não paginado).

O pragmatismo de Mário polarizou a atividade composicional de Mignone, que deu ouvidos a algumas das visões mais radicais de Mário, tendo de adaptar seu caminho de maneira a abraçar o ideário do ensaísta.⁶³

Já nesta época, Mignone conta com grande prestígio como orquestrador dentre os compositores brasileiros. A ideia que Mignone seria um dos compositores mais habilidosos em extrair os melhores efeitos do conjunto orquestral foi registrada e repetida em numerosos documentos, tais como numa das últimas cartas de Mário de Andrade a Mignone, em janeiro de 1945. Mário de Andrade escreve:

Você foi na batata o 1º compositor brasileiro que soube realmente bem compor para orquestra. Outros adivinharam uma vez ou outra. [...]. Você foi o primeiro a movimentar a massa orquestral com verdadeiro sinfonismo, verdadeiro sentido sinfônico. (ANDRADE, 196?, p. 113)

No final da década de 1930 encerra a sua chamada fase negra, na qual a orientação de Mário de Andrade foi seguida com muita atenção, e mergulha numa longa crise de identidade artística (HEITOR, 1956, p. 310). Mignone confia suas angústias:

E hoje que estou em minha maturidade e devia estar no climax da minha saúde intelectual e no exercício pleno e sereno das minhas faculdades, eu vivo escoraçado pelo “não vale a pena”, amargo como um velho, que só tenha guardado, como experiência de vida, a consciência de ter sido inútil. Eu não sou o homem que sofre, sou um cultivador do sofrimento (MIGNONE, 1947, p. 51).

⁶³ Consideramos que *A parte do anjo (autocrítica de um cinquentenário)* de Francisco Mignone foi publicado numa época em que o compositor ainda estava profundamente influenciado pela “presença” de Mário de Andrade, que tinha falecido em 1945, há apenas dois anos.

Até 1945, data da morte do musicólogo e ensaísta, ambos construíram uma parceria muito profícua, deixando como testemunha uma correspondência numerosa, na qual são tratadas com alto grau de abertura questões relevantes da prática composicional, acalentando ambiciosos projetos artísticos engajados com a realidade social do Brasil. Tendo sido colegas no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, na década de 1910 (antes dos estudos de Mignone em Milão), os dois aprofundaram seus laços de amizade, tornando-se verdadeiros confidentes nas décadas de 1930 e 1940. Ambos frequentavam os mesmos círculos intelectuais do Rio de Janeiro, e pode ser dito que Mignone, entre os compositores brasileiros de sua época, é aquele cujo contato com Andrade foi mais profundo. O musicólogo continuou a ser uma influência constante na trajetória artística de Mignone até os anos 1980. Sobre a finalidade de suas obras, Mignone comenta:

Mas além do nacionalismo intransigente, deverei fazer música determinadamente socialística, fazer arte para a comunidade. Por que? Porque isso concorda com as minhas qualidades pessoais: minha abundância, minha claridade, meu visualismo. E concorda até com os meus instintos. Quando o Mário de Andrade me propôs uma série de temas literários como base de inspiração para poemas sinfônicos, logo o que me entusiasmou foi a “Sinfonia proletária” em seguida a “das igrejas” – isto é, suas fórmulas sociais do sêr humano. (MIGNONE, 1947, p.46-47)

Luiz Heitor cita o desenvolvimento dos *Quadros amazônicos* e do *Espantalho* como casos de experimentalismo na obra de Mignone. Nestas obras, ele

(...) leva a soluções extremas uma técnica de composição que imaginou, rompendo totalmente com o princípio da repetição temática. Não há motivos geradores, (...), mas uma sucessão de elementos novos que, com a perícia habitual, o compositor evita que se dispersem, se contradigam ou se convertam em informe amontoado de fragmentos desconexos (HEITOR, 1956, p. 308).

Especulamos que, provavelmente, a obra de Mignone tivesse lidado com a questão do nacionalismo de forma muito diferente caso Mário de Andrade não tivesse se aproximado do compositor. Este apaziguamento se deu após a veiculação daquela campanha difamatória às “tendências despaísadas” (cf ANDRADE, 1933) de Mignone, na época das estreias de suas óperas, *O contratador de diamantes* (1924) e *L’innocente*, ambas com libreto em italiano (1928).

Provavelmente, obras como *Maracatu de Chico rei* e *Festa das Igrejas* não surgiriam, pelo menos na configuração em que se apresentaram. Da mesma forma, visualizamos a possibilidade de que o intenso experimentalismo em que o autor se lançou nas décadas de 1950 a 1970 só tenha podido surgir após a morte de Andrade, em 1945, quando este cessou

sua atuação como uma espécie de polícia estética sobre Mignone. Antes disso, vemos o compositor engajado em aplicar uma fórmula ortodoxa de “fazer música determinadamente socialística, fazer arte para a comunidade” (MIGNONE, 1947, p. 46).

Mesmo dois anos após a morte de Andrade, Mignone opta por publicar, em *A parte do anjo*, um capítulo biográfico da autoria de Andrade, que diz que sua obra é “bastante irregular, mas as suas oscilações me parecem mais facilmente explicáveis que as dos outros em geral, por derivarem desses dois problemas básicos de sua personalidade; a inconstância americana e o policiamento das suas tendências pessoais” (ANDRADE apud MIGNONE, 1947, p. 62).

Segundo Bruder e Aliretti, Mignone assume a direção do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e do Conservatório Brasileiro de Música no ano de 1951 (BRUDER; ALIRETTI, 1997, p. 96). Koberstein afirma que “Mignone trabalhou como diretor do Theatro Municipal do Rio de Janeiro de 1950 a 1951 e foi quando ele conheceu o fagotista Noël Devos, com quem desenvolveu uma grande amizade” (KOBBERSTEIN, 2015, p. 8, tradução nossa).⁶⁴

Mesmo havendo discrepâncias entre as datas exatas, pode ser dito que diversos autores são unânimes em dizer que, no início da década de 1950, Mignone ocupava importantes funções junto a importantes instituições artísticas da capital federal, entre elas o Conservatório Brasileiro de Música (CBM), ao Instituto Nacional de Música (atual EM-UFRJ) e Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal (OSTM), atuando também como regente convidado em outras orquestras do Rio de Janeiro e de São Paulo, como foi o caso com a Sinfônica Brasileira (OSB), instituição a qual Noël Devos passou a integrar a partir de 1952⁶⁵.

Amy Gillick, falando sobre nacionalismo e experimentalismo na música de câmara para sopros de Mignone, diz que “não foi senão nos anos 1950 que Mignone começou a flertar com métodos experimentais de composição” (GILLICK, 2008, p. 23, tradução nossa)⁶⁶.

⁶⁴ Mignone worked as the director of the Municipal Theater of Rio de Janeiro from 1950 to 1951 and it was then that he met the bassoonist Noel Devos, with whom he developed a great friendship. (KOBBERSTEIN, 2015, p. 8)

⁶⁵ Na busca por informações documentais mais precisas a respeito da atuação efetiva de Mignone junto ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro, empreendemos buscas no Centro de Documentação desta instituição (CEDOC-FTM), junto à sua responsável, Fátima Cristina. Infelizmente, o levantamento dos registros da atividade administrativa ao longo de todo o século XX no TMRJ ainda é um trabalho em progresso e os anos 1950 devem ser clarificados num futuro próximo, caso não cesse a vontade institucional em resgatar este passado.

⁶⁶ It was not until the 1950s that Mignone began flirting with experimental methods of composition.

Um dado particularmente importante na obra de estilo atonal de Mignone é o emprego de tendências atonais em conjunção com material folclórico ou popular, seja modal ou tonal. Antecipando em relação a Gillick a datação do experimentalismo mignoniano, Koberstein menciona que “desde a década de 1930, Mignone experimentou misturar atonalidade com estilos de música popular brasileira em algumas de suas obras para piano, por exemplo em *Cateretê* (1931) e *Cucumbizinho* (1931), ambas derivadas de danças folclóricas” (KOBBERSTEIN, 2015, p. 9, tradução nossa)⁶⁷

A partir da década de 1960, assumiu o posto de regente titular na Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC (OSN), orquestra com a qual realizou importante trabalho de difusão da obra de compositores brasileiros, seja na forma de programação destas obras em concertos em salas tradicionais, apresentações em bairros onde tradicionalmente não aconteciam concertos de música sinfônica, gravação de discos com estas obras e a transmissão radiofônica deste acervo. Com esta orquestra, Devos e Mignone realizaram uma gravação do *Concertino para fagote e pequena orquestra*, em 1961.

Num âmbito particular, o ano de 1961 é marcado pelo desaparecimento da cômpute do compositor, Liddy Chiafarelli Mignone, em um acidente aéreo. Mais tarde, em 1964, Mignone se casa com Maria Josephina, pianista paraense, com quem realiza um ativo duo de piano, o qual realiza turnês pelo país e gravações em disco (SILVA, 2007).

O contato com Stravinsky, em especial sua obra vocal sacra, é reconhecido por diversos autores como um fator que ajudou a despertar a atenção de Mignone para o dodecafonismo. Da mesma forma que Stravinsky, Mignone buscou um estilo bastante pessoal em suas obras que utilizam a técnica dos doze sons, empregando também preceitos do neoclassicismo, entre outros elementos composicionais. Koberstein comenta:

O interesse de Mignone nas técnicas atonais e seriais veio de seus estudos da música e estilo de Stravinsky. Como uma reflexão de seu estilo e como uma característica da música de Mignone, ele, contudo, sempre usaria diferentes técnicas de modo flexível. Em outras palavras, ele se aproveitaria de diferentes processos e técnicas de composição, aceitando-as e transformando-as em acordo com suas necessidades. (KOBBERSTEIN, 2015, p. 10)⁶⁸

⁶⁷ Since the 1930s, Mignone experimented mixing atonality with Brazilian popular music styles in some of his piano pieces, for example in *Cateretê* (1931) and *Cucumbizinho* (1931), both derived from folk dances (KOBBERSTEIN, 2015, p. 9)

⁶⁸ Mignone’s interest in atonal and serial techniques came from his studies of Stravinsky’s music and style. As a reflection of his style and as a general characteristic of Mignone’s music, he would always, however, use different techniques in a flexible manner. In other words, he would take advantage of different processes and

Sobre a fase experimental na obra de Mignone, Behágue diz:

Outras obras orquestrais e camerísticas do fim da década de 1950 indicam uma mudança da preocupação direta com fontes nacionais em favor de uma atitude de tal ecletismo que é difícil isolar aspectos constantes, embora uma tendência à politonalidade, clusters, atonalidade e serialismo possa ser notada. De fato, as *Variações em busca de um tema* (1972) foram concebidas para acomodar ‘todos processos composicionais atuais’. (BEHÁGUE, s. d, tradução nossa)⁶⁹

Em 1981, Mignone conceitua em artigo na Revista Brasileira de Música a sua visão da *Dodecafonía*. Entre os aspectos que podem chamar atenção na abordagem de Mignone enquanto articulista, estão a atenção a compositores que utilizaram a técnica dos doze sons aliada a formas de ordenação formal tradicionais, como Alban Berg, e a premissa de que um compositor deve conhecer um amplo leque de técnicas de composição, agregando-lhes seu toque pessoal:

O processo da dodecafonía é um método de composição baseado nos doze sons cromáticos. É sem dúvida, originado pelo uso e abuso do cromatismo atonal. Constitui uma tentativa de libertar-se totalmente das estruturas da música tonal e seus derivados, substituindo-a com estruturas diversas e baseada na total independência recíproca dos sons entre si do ponto de vista harmônico-tradicional. Isto pressuposto, comporta em si a negação das formas corriqueiras anteriores. Em suma, é a negação ou rejeição de tudo o que se fez, especialmente como forma desde 1600 a todo o 1800 (MIGNONE, 1981).

Nas últimas décadas de sua vida, abraçando abertamente suas possíveis incoerências e mudanças de perspectiva, Mignone advoga pela sua própria liberdade estética, rechaçando as ortodoxias que lhe poderiam ser impostas. Assim, chama atenção a sua posição a respeito da filiação à estética nacionalista, em artigo publicado no Jornal do Brasil, em 6 de abril de 1968:

Mas, voltando à minha fase nacionalista, devo declarar que não andava contente do que produzia. [...] Depois de dobrar o cabo das boas resoluções, aos sessenta e mais anos, entreguei-me a escrever música pela música. Agrado a mim mesmo e é quanto basta. Aceito e emprego todos os processos de composição conhecidos. Transformo-os à minha maneira. (MIGNONE, 1968, p. 4)

techniques of composition, accepting them and transforming them according to his needs. (KOBBERSTEIN, 2015, p. 10)

⁶⁹ Other orchestral and chamber pieces of the late 1950s indicate a turning away from direct preoccupation with national sources in favour of an attitude of such eclecticism that it is difficult to isolate constant features, although a tendency to polytonality, tone clusters, atonality and serialism can be discerned. Indeed, the *Variações em busca de um tema* (1972) were designed to accommodate ‘all present-day compositional processes’. De acordo com a datação empregada por Behágue, estas *Variações em busca de um tema* tratam de uma composição para orquestra e não a *Tetrafonía* composta para quarteto de fagotes.

Koberstein (2015) considera que a liberdade de Mignone em adotar técnicas de composição experimentais à sua bagagem de ferramentas não se incompatibiliza com seu passado nacionalista. Pelo contrário, esta curiosidade e utilização de elementos alienígenas ao movimento nacionalista da maneira criteriosa (e nada subserviente) que o compositor o fez, adaptando pressupostos teóricos a sua própria sensibilidade e expertise podem ser consideradas como um bem-acabado exemplo da aplicação dos princípios antropofágicos.⁷⁰

Para grande surpresa, encontramos o compositor, nove anos depois, reavaliando sua obra experimental dos anos 1950 a 1970, demonstrando mais uma de suas idas e vindas, suas indecisões estéticas:

Fazendo uma reciclagem, me condeno profundamente porque na dúvida nunca me absolvo. Sou um insatisfeito permanente. Numa revisão de minha obra, pouco sobrar. Algumas músicas, melhor que nem tivessem sido publicadas. Em geral, condeno toda minha música atonalista. A minha técnica se compõe de vários processos de composição, passando por vários estágios e períodos, que podem ser bons ou péssimos (MIGNONE apud ALENCAR, 1977).

Ao fim do artigo *Dodecafonía* para a Revista Brasileira de Música, em 1981, Mignone deixa um parágrafo que pode ser visto quase como uma profissão de fé na investigação técnica do ofício de compositor:

A nosso ver, todo músico-compositor deve conhecer todos os processos de composição. Deve saber escolher o que mais se coaduna com a sua maneira de expressar e, com a contribuição pessoal ou a que Deus lhe deu, entregar-se ao mundo musical que vive dentro dele e, assim, transmitir a quem ouve sua obra, uma imagem de beleza ou uma mensagem de perdurante sensação de bom gosto e de, sobretudo, grande Arte. O resto é conversa. (MIGNONE, 1981, p. 23).

Tendo tudo isto em conta, consideramos a atividade composicional de Mignone rica e verdadeira para consigo própria. No entanto, nossa posição epistemológica nos impede de permitir tal estabilidade em nossas avaliações. Repetindo o texto de nossa epígrafe, temos José Saramago falando sobre discursos e sua confiabilidade: “São os homens feitos de maneira que mesmo quando mentem dizem outra verdade, e se pelo contrário é a verdade que

⁷⁰O *Manifesto Antropófago*, publicado por Oswald de Andrade em 18 de março de 1924 no Correio da Manhã, epitomiza alguns dos mais importantes preceitos do Movimento Modernista brasileiro. Entre estes, está “Tupi, or not tupi that is the question” (ANDRADE, 1924, apud TELES, 1976), que preconiza a necessidade de uma busca crítica de modelos intelectuais nos povos pré-cabralinos. Falando sobre as influências internacionais sobre o pensamento cultural brasileiro, Oswald dispara: “Contra todos os importadores de consciência enlatada” (ANDRADE, 1924, apud TELES, 1976). Num todo, o documento foi avaliado por intelectuais de todo o século XX como um manifesto pela adaptação de elementos da cultura internacional seguindo um código moral oriundo das civilizações de Pindorama.

querem lançar da boca para fora, vai sempre com ela uma forma de mentir, mesmo não havendo o propósito.” (SARAMAGO, 2014, p. 720). Assim, nos perguntamos: que verdades e mentiras podemos identificar no discurso de Mignone? Numa obra para fagote solo? Em nossas considerações interpretativas? Já de saída, precisa ser dito, que, na busca por estes elementos, ocasionalmente produziremos verdades e mentiras, mesmo não havendo o propósito.

3.3 O repertório de fagote-solo do século XX

A compilação do repertório de fagote desenvolvida por Bodo Koenigsbeck, em 1994, ainda que deixe diversas lacunas (como é o caso da obra de Francisco Mignone⁷¹), nos permite ter uma ideia da explosão numérica do repertório para fagote-solo a partir de 1901, em relação aos séculos XVIII e XIX.

Uma diversidade de fontes nos permite observar a menor relevância que o fagote ocupou na música de câmara do Romantismo, não obstante sua utilização extensa e diversificada na literatura orquestral no período correspondente (WATERHOUSE, 2003; KOPP, 2012). Com os anos finais do século XIX, em especial na Alemanha (com o material de Ludwig Milde e Julius Weissenborn, de finalidades marcadamente didáticas) e na França (com a intensa publicação de obras resultantes das atividades do *Conservatoire National de Musique* de Paris), a qualificação de fagotistas para as orquestras leva a uma atenção maior ao repertório solo e camerístico.

Em especial, na França, uma corrente artística reativa à influência do wagnerismo buscou definir a identidade da “verdadeira” música francesa numa escola de instrumentos de madeira.

Não é por acaso que o interesse de compositores franceses pela sonoridade transparente e por exóticos conjuntos de música de câmara contribua para dois pontos:

⁷¹ A obras solo e de câmara de Mignone em cuja instrumentação consta o fagote está amplamente representada no catálogo de Bodo Koenigsbeck. No entanto, há ausências significativas, como a própria *Sonatina*, a *Sonata a 3*, o *Concertino para clarineta e fagote*, além de outras obras de música de câmara. (KOENIGSBECK, 2007, p. 288; SILVA, 2007). Ainda assim, este catálogo nos permite, por comparação a outros compositores, deduzir que nenhum outro compositor não-fagotista do século XX tenha escrito tanto para fagote.

- O abandono da música sinfônica nos moldes beethovenianos, isto é, como O grande espaço da expressão musical
- O interesse pelos instrumentos negligenciados pela geração romântica.

A atuação de músicos destacados como Paul Taffanel, e o apuro técnico das intervenções de diversos *luthiers* de instrumentos de sopro, tais quais Bohm e Sax levam a um novo florescimento da música de câmara para sopros, como já é possível ver na *Petite Symphonie* de Charles Gounod (1818-1893). Ao longo da primeira metade do século XX, foram escritas numerosas obras de música de câmara empregando instrumentos de sopro. Neste universo, temos uma considerável expansão do repertório para a formação *quinteto de sopro* (formação instrumental empregada desde o final do século XVIII), e o estabelecimento de um novo *ensemble* instrumental: o trio de palhetas. Um dos compositores importantes que deu atenção aos sopros foi Igor Stravinsky:

Stravinsky, após a verdadeira revolução provocada pela *Sagração da Primavera* (1913), além de outras obras orquestrais como *Petrouchka*, *Pássaro de Fogo*, etc, nas quais toda a influência do folclore russo está fortemente presente, inaugura um período de predileção pelos instrumentos de sopro - *Sinfonias para instrumentos de sopro*, 1920, *Octeto*, 1922, *Concerto para piano e sopros*, 1923 - que se situa entre o fim do período russo e o início do período neoclássico. (FAGERLANDE, 2008a, p. 22)

Pode-se notar que os compositores canônicos voltaram a se interessar pela música de câmara para sopros (WATERHOUSE, 2003). Se Brahms, Liszt, Wagner, Verdi e Mahler não dedicaram grande atenção às formações camerísticas com sopros, o mesmo não pode ser dito de Stravinsky, Poulenc, Schoenberg, Villa-Lobos, György Ligeti, Richard Strauss e Hindemith.

Para fagote solo ou solista, temos obras dos compositores já listados na introdução, incluindo os incensados nomes de Heitor Villa-Lobos, Ermanno Wolf-Ferrari, Edward Elgar, Henri Dutilleul, John Williams, Sofia Gubaidulina, Claudio Santoro Paul Hindemith, Francisco Mignone, Richard Strauss, Pierre Max Dubois, José Siqueira, Camille Saint-Saens, Camargo Guarnieri, Gabriel Pierné e Luciano Berio, para citar apenas uma pequena parte dos compositores que deixaram obras para fagote solo, ou com acompanhamento de orquestra ou piano.

Entre os pontos que podem ser notados na literatura para fagote, está a utilização mais extensa do registro agudo e o emprego da técnica expandida.

3.3.1 Técnica expandida

Segundo Waterhouse, entre as técnicas *avant-garde* mais empregadas no repertório de fagote da segunda metade do século XX, estão os "microintervalos (também incorporando *glissando*), multifônicos, harmônicos, dedilhados que produzam alteração no timbre (escuro, claro)⁷², o uso de notas extremamente agudas, uso de surdina, efeitos de percussão nas chaves, 'instrumento disjunto' (tocar apenas palheta, apenas tudel, palheta + tudel, entre outros), tipos alternativos de staccato - duro, macio, *cuivré* (metálico), na palheta, sem soprar, etc, *frullato*, respiração contínua" (WATERHOUSE, 2003, p. 150, tradução nossa).

Entre os efeitos que exigem alguma explicação, estão os multifônicos que, no fagote, podem ser obtidos por uma conjunção de dedilhados pouco usuais e manipulações na embocadura e pressão de ar. Os harmônicos são obtidos com uma pressão de ar e embocadura maior do que a exigida para uma dada nota, resultando numa nota mais aguda do que aquela à qual um dado dedilhado é associado. O *frullato*, ou *Flatterzunge*, é "um tipo de articulação com a língua exigido por alguns compositores do século 20 na qual o instrumentista executa a letra 'r' com a ponta de sua língua enquanto toca. A técnica é especialmente efetiva na flauta, mas é também aplicada a vários outros instrumentos de sopro" (FLUTTER-TONGUING, s. d.)⁷³.

Waterhouse acrescenta que, além das técnicas instrumentais exigidas pelos compositores, especialmente no repertório solista, há inovações como uma maneira teatral de executar (como o caso de *In Freundschaft*, de Karlheinz Stockhausen⁷⁴, ou da *Sonata*

⁷² Estes três efeitos são usados em profusão na peça-solo *Cantares para Airton Barbosa* (1983) de Aylton Escobar, obra dedicada à memória do fagotista falecido em 1981, que foi destinada à execução como parte do programa do II Concurso Nacional *Jovens Intérpretes da Música Brasileira* da FUNARTE, em 1984 (PETRI, 1999).

⁷³ "A type of Tonguing demanded by some 20th-century composers in which the instrumentalist rolls the letter 'r' on the tip of his tongue while playing. The technique is particularly effective on the flute, but it is also applied to various other wind instruments". Ainda segundo o Grove, este fenômeno pode ser também chamado « trémolo avec la langue » em francês, "Flatterzunge" em alemão ou "vibrato linguale" em italiano (FLUTTER-TONGUING, s. d.).

⁷⁴ *In Freundschaft* (1985) foi dedicada por Karlheinz Stockhausen a Klaus Thunemann, ex-professor na Escola Superior de Música e Teatro de Hannover, da Escola Superior de Música Hanns Eisler de Berlim e da Academia Reina Sofia, em Madrid. Nesta peça, o compositor sugere que o fagotista a execute de memória, em um figurino de urso pardo.

abassoonata, de PDQ Bach⁷⁵). Na literatura brasileira para sopros, essa possibilidade teatral foi explorada pelo compositor Henrique de Curitiba, em seu *Estudo aberto*, para trio de palhetas, obra na qual os três executantes devem alternar seu posicionamento no palco, gerando efeitos acústicos diferentes a cada alternância. Há também o *Sexteto seis tempos* de Mariza Rezende, para piano e quinteto de sopros, onde também há uma indicação de movimentação dos músicos na sala de concerto.

Especificamente na obra para fagote solo, Ariane Petri menciona obras com “técnicas pouco convencionais de produção sonora” (PETRI, 1999). Guilherme Bernstein, em sua *Sonatina para fagote solo* exige a execução de multifônicos em *staccato*, e de *glissandos*⁷⁶. Também a obra *Catala op. 93 c*, de Ernst Widmer (1976), exige a execução de *glissandi*⁷⁷. A *Dança Fáustica*, de James Correa (1993), exige a execução de multifônicos, incluindo trinado de multifônico.⁷⁸ Como já foi mencionado, Aylton Escobar escreveu *Cantares para Airton Barbosa* (1983), empregando grande atenção aos multifônicos, microtons e dedilhados que produzem alteração no timbre.⁷⁹ *Combinações*, de Eduardo Seincman, além de contar com *Flatterzunge* (frullato) e manipulações microtonais, utiliza diversas possibilidades de organização da obra, cabendo à escolha do intérprete as múltiplas possibilidades de encadeamento dos fragmentos constituintes da obra⁸⁰.

Já a obra *Tre esercizi per fagotto* de Didier Guigue, datada de 1979, constitui na mais ousada experimentação de técnica expandida deste grupo de obras para fagote solo, incluindo um amplo repertório de manipulações de sonoridade pouco usuais. Conforme enumera Ariane Petri, a peça consta de:

⁷⁵ Obra de PDQ Bach, pseudônimo cômico do compositor estadunidense Peter Schickele, na qual se pede que o intérprete execute simultaneamente o fagote, com a mão esquerda e o piano, com a mão direita. O título da peça é uma piada com o epíteto *Appassionata* dado à *Sonata para piano n° 23, em fá menor, op. 57*, de Ludwig van Beethoven.

⁷⁶ A *Sonatina para fagote solo* foi datada de 1999 e dedicada a Ariane Petri.

⁷⁷ A obra foi composta em 1976, não consta de dedicatória, e maiores detalhes sobre sua estreia são ignorados (PETRI, 1999).

⁷⁸ “Obra composta a pedido de Adolfo Almeida Jr., fagotista e compositor, e dedicada a ele, obra não estreada”, datada de “1993, Santa Maria e Porto Alegre, revista em dezembro de 1998, Rochester, NY, Estados Unidos” (PETRI, 1999).

⁷⁹ A dedicação desta obra memorial a Airton Barbosa consta no subtítulo: “para valdinha, companheira; para noël devos, mestre-amigo; para os herdeiros desta fé” (ESCOBAR, apud PETRI, 1999). Partitura editada pela FUNARTE e gravada por Aloysio Fagerlande em disco da FUNARTE (1986).

⁸⁰ Composta em São Paulo, *Combinações foi* “Dedicada a Mônica Rios Magalhães, “in memoriam S. Einstein”” (PETRI, 1999), e de acordo com a autora, permaneceu sem estreia, pelo menos até 1999.

- quartos-de-tom, para os quais o compositor não indicou dedilhados, “porque cada instrumento responde diferentemente e a busca do dedilhado certo constitui [...] um exercício excelente para o ouvido.”
- multifônicos, com dedilhados indicados
- broken sound, que consiste em “dois sons, o som principal e um outro bem próximo (menos de que um semitom), provocando batimento.” Os dedilhados indicados se entendem como meras sugestões“ e os acordes anotados em notas pequenas podem, em alguns casos, não coincidir com o resultado sonoro produzido.”
- Flatterzunge
- smorzato
- glissando
- tocar e cantar (uma nota ad libitum) ao mesmo tempo. Este recurso pode ser combinado com outros.
- notas em altura e duração não determinadas
- tremolo de timbre: trinado de duas sonoridades diferentes da mesma nota (PETRI, 1999).

Outra possibilidade é a utilização de aparelhagem eletrônica com diversas maneiras, desde a utilização de material pré-gravada, reprodução de material gravado durante a execução (técnica de *loop*) ou de alteração da característica tímbrica do instrumento através de sonorização. Esse efeito é especialmente empregado na performance de jazz. Segundo Ariane Petri (1999), até então não havia sido identificada qualquer peça brasileira que empregasse técnicas envolvendo eletrônica.

A obra de Rodrigo Ciccheli, *Fagotes bifurcados* (2004)⁸¹ utiliza pedais para a repetição de sons executados pelo instrumentista, gerando *ostinatos* que são executados em sistema de alto-falantes durante a execução, que geram efeitos minimalistas (próximos aos de algumas obras de Steve Reich). A peça foi gravada por Márcio Zen e o fonograma consta da Biblioteca Nacional da França. Se trata de um exemplo de aplicação de técnica expandida no que tange à utilização de eletroacústica na literatura brasileira para fagote solo.

Dos elementos de técnica expandida, Mignone utiliza apenas o *frullato* (Flatterzunge) no segundo movimento da *Sonata a 3* (1978):

⁸¹Ver localização da obra na Biblioteca Nacional da França:
http://data.bnf.fr/16226025/rodrigo_cicchelli_velloso_fagotes_bifurcados/

flatterzunge (sonata a 3)

60 61 62 63

Ilustração 2 – Francisco Mignone: *Sonata a 3*. II. Andante e religioso: compassos 60 a 63 (manuscrito autógrafa). Leia-se o compasso 60 do primeiro fagote em clave de dó na 4ª linha.

4 O TRATAMENTO DISPENSADO AO FAGOTE POR MIGNONE

Ao longo do percurso composicional de Mignone, a música orquestral e de câmara tiveram importante representação. Assim, o compositor lidou com a escrita para fagote durante boa parte de sua carreira. Analisaremos alguns dos procedimentos que marcam sua produção envolvendo este instrumento, seja inserido na orquestra, em conjuntos camerísticos ou em composições nas quais o fagote é trabalhado independentemente. Nogueira França diz que “quando se pensa em ‘testamento musical’ de Mignone, pensa-se no seu fagote, ou no seu piano” (FRANÇA, 1997, p. 93). Sendo a escrita de Mignone para fagote percebida por musicólogos como um dos pontos altos de sua produção, vale a pena investigar que elementos a fazem ser percebida como tal.

Seria descabido dizer que Francisco Mignone não tinha interesse ou domínio na escrita para fagote antes de seu relacionamento com o Prof. Noël Devos. Desde as obras das primeiras fases de sua carreira, Mignone demonstrou um domínio técnico de orquestração que o faz figurar em posição de destaque entre os compositores brasileiros. Porém, o nível de atenção que ele passa a dedicar ao fagote a partir do final da década de 1950, incluindo as numerosas obras solo e em música de câmara, podem ser creditados a sua proximidade com Noël Devos.



Ilustração 3 – Francisco Mignone. *Sexteto para piano e quinteto de sopros*. Capa. Fonte: sescpartituras

Em especial, entre os anos de 1957 e 1983, época de colaboração mais estreita com Noël Devos, o compositor adaptou sua maneira de escrever para fagote ao estilo pessoal de seu instrumentista almejado. Esta observação é consistente com o que é postulado por Howard S. Becker ao falar das estruturas de cooperação em *Mundos da Arte* e os traços que impregnam as produções artísticas resultantes.

Como mencionado anteriormente, a técnica expandida, por exemplo, não é um alvo preferencial de Mignone na obra para fagote. Por outro lado, a riqueza de maneiras de articulação, uma certa leveza no *staccato* e as linhas *cantábile* podem ser vistas como marcas do ideal de execução perseguido por Devos. Em entrevista veiculada no Portal do Fagote, Devos menciona: “Um conselho: considerar o fagote um instrumento cantor, expressivo” (DEVOS apud PETRI, 2006). Amy Gillick considera a influência do canto na obra para fagote de Mignone, observando tanto origens na música popular do começo do século XX, como na música lírica italiana:

A modinha seresteira de Mignone (primeiro movimento do *Concertino*) era provavelmente o produto de canções que ele ouviu nas primeiras décadas do século XX. A semelhança da modinha à ária italiana era também indubitavelmente atraente para Mignone, que era um fã ávido de ópera italiana, particularmente de Verdi e Puccini (GILLICK, 2008, p. 48, tradução nossa).⁸²

No início de sua cooperação com Devos, Mignone escreveu várias obras de câmara de matiz nacionalistas (como o *Concertino* e a *Sonata para dois fagotes nº 1*), mas ao longo dos anos 1960, dedica cada vez mais obras de câmara de sopros à pesquisa dodecafônica, o que pode ser visto como um elemento vanguardista.

Jim Samson postula que *avant-garde* (vanguarda) é um termo que costuma ser utilizado indiscriminadamente, para definir desvios da tradição. As regras para emprego deste termo em concordância com os teóricos da História da Arte foram por nós abordadas em artigo apresentado à ANPPOM:

Para a música do final do século XIX e início do XX, no entanto, é convencional que *avant-garde* caracterize manifestações que atendam a quatro critérios:

- que sejam experimentais como a *ars nova*;
- ambicionem o gosto musical de uma elite intelectual, como a *ars subtilior*;
- que estejam comprometidos com ideais de progresso contínuo;

⁸² “Mignone’s modinha seresteira (the first movement of the *Concertino*) was likely the product of the songs he heard in the first few decades of the twentieth century. The modinha’s likeness to Italian arias was also undoubtedly attractive to Mignone, who was an avid fan of Italian opera, particularly of Verdi and Puccini.” (GILLICK, 2008, p. 48)

- e que preguem que este progresso não cabe em barreiras intelectuais (SAMSON, s. d.). (BERTÃO, 2015, não paginado)

Na obra para fagotes de Mignone, é quase sempre possível observar algum caráter experimental, seja na técnica do instrumento, na estruturação do discurso musical, ou mesmo na escolha das formações instrumentais⁸³. Este critério foi demonstrado por Jim Samson ao definir que a vanguarda (*avant-garde*) deve trazer elementos inovadores ao acontecimento musical (*ars nova*). Também como prega Samson, em muitas destas obras é notável uma estética “elitista”, ou seja, música composta sem preocupação excessiva com ampla comunicação com o público (*ars subtilior*).

Na *Sonatina para fagote solo*, Mignone adequa duas poéticas bastante características do século XX; o dodecafonismo e o neoclassicismo. Assim, o compositor alia atributos de vanguardismo e conservadorismo.⁸⁴

O pensamento dialético, ou seja, o princípio da contradição de ideias, tem sido uma constante na música ocidental ao longo dos séculos, obtendo um destaque ainda maior em muitas poéticas musicais do século XX, tais como o dodecafonismo. Abordando a música de Ludwig van Beethoven (1770-1827), na *Sonata Appassionata* (um exemplo marcante de utilização de contrastes extremos), Arnold Schönberg (1874-1951) afirma que este

[...] não é um caso singular. Toda boa música consiste de muitas ideias contrastantes. Uma ideia alcança sua distintividade e validade em contraste com outras. Heráclito chamou contraste o “princípio do desenvolvimento”. O pensamento musical é sujeito à mesma dialética que todo outro pensamento. (SCHÖNBERG, 1967, p.94)

Este tipo de construção que busca exagerar no interesse por contrastes é bastante comum na obra de Mignone para fagotes. Ao final dos anos 1960, Mignone leva à exaustão este conceito para criar interesse expressivo em suas obras. Na *Sonata para dois fagotes nº 2* (1966-67), o elemento dialético não está só em contrastes entre o caráter e a velocidade dos movimentos, mas também na natureza discursiva das duas vozes instrumentais; fagotes 1 e 2 têm apartes intercalados ao longo da obra, como dois interlocutores em uma conversa. Por diversas vezes, indicações de dinâmica e expressão contrastantes, figuras rítmicas diferenciadas e movimentos contrários confirmam a opção pelo contraste.

⁸³ Certamente, este é o caso nas canções para soprano e fagote, nos quartetos para fagote ou no *Urutau, o pássaro fantástico* (composto para flautim, flauta, requinta, fagote e dois pianos)

⁸⁴ Para uma vista mais panorâmica sobre as tendências vanguardistas e conservadoras na obra de Mignone, ver o artigo de BERTÃO para o Congresso da ANPPOM, 2015.



Ilustração 4 – Francisco Mignone. *Sonata n° 2 para dois fagotes. Ubayêra, Ubayara*. I. Allegro moderato. Compassos 28 e 29. Manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

O próprio subtítulo desta obra (*Ubayêra, Ubayara*) indica, como dado para a sua compreensão, que a peça trata de alguma espécie de diálogo entre duas personagens indígenas. Diferente do que se poderia esperar, o primeiro fagote não tem uma clara predominância ao longo de toda a obra, sendo possível observar que a exposição de ideias é compartilhada. Apenas no terceiro movimento, há uma discreta tendência de predominância do primeiro fagote. Até então, a obra é pura dialética, se desenvolvendo como uma conversa entre iguais, onde uma natureza individual só é definida em acordo ou desacordo com as proposições do outro. Não existem vencedores nem submissos neste tipo de construção. Cada voz tem oportunidades de explorar os extremos das possibilidades de seu instrumento; *dolce e sereno* ou *forte e com grande expansão, enérgico* ou *delicato*, *cantando* ou *scherzando* são alguns dos exemplos de oposições de caráter grafadas pelo compositor.



Ilustração 5 - Francisco Mignone. *Sonata n° 2 para dois fagotes. Ubayêra, Ubayara*. I. Allegro moderato. Compassos 31 e 32.1. Manuscrito autógrafo.

Em alguns casos, os dois fagotes expõem ideias simultaneamente, cada um em um universo sonoro particular. As possibilidades expressivas para este tipo de situação remetem a uma riquíssima pantomima, podendo-se imaginar que um personagem falasse poética e expressivamente, sendo instantaneamente ironizado pelo seu interlocutor, por exemplo.



Ilustração 6 - Francisco Mignone. *Sonata n° 2 para dois fagotes. Ubayêra, Ubayara*. I. Allegro moderato. Compassos 50 a 52.1. Manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

4.1 Música orquestral

Sendo a música orquestral um gênero que esteve presente durante quase toda a carreira de Mignone, é possível identificar tendências na escrita para fagote ao longo de períodos específicos.

Na *Passacaglia e Toccata pour piano et orchestre*⁸⁵, no número 18, o primeiro fagote enuncia um tema marcado como *grottesco e scherzando* (tema composto por anacruses ligadas aos apoios e seguidas por pausa, como no primeiro movimento da *Quarta Sinfonia* de Tchaikowsky).

A *Segunda Fantasia Brasileira para piano e orquestra* (1931) traz na letra H, um tratamento bastante rítmico para fagotes a 2, dialogando com os outros instrumentos de madeiras em bloco. No entanto, a peça não permite situações típicas de música de câmara, recebendo a instrumentação um tratamento mais sinfônico.

O *Concerto para violão e orquestra* (1975), dedicado a Barbosa Lima é considerado por Fábio Zanon “possivelmente a mais bem-concebida obra brasileira do gênero, mas que ainda não teve a chance de ser plenamente avaliada devido ao seu quase-ineditismo” (ZANON, 2006, p. 82). A obra foi composta num período em que Mignone e Devos já haviam estabelecido grandes laços de cooperação artística e demonstra o domínio que o compositor adquiriu das possibilidades expressivas dos instrumentos de madeira na orquestra. Contém solo de fagote bastante rítmico, logo após uma pequena introdução enunciada pelo violão:

⁸⁵ Cópia da grade manuscrita encontra-se na Divisão de Música e Acervo Sonoro (DIMAS) da Biblioteca Nacional (BN). Peça não está datada, nem consta da listagem catalogada por Flávio Silva, pela FUNARTE



Ilustração 7 - Francisco Mignone: *Concertino para violão e orquestra*. I. Parte de fagote. Compassos 36 a 39. Edição: ABM

Após isto, no número 57 de ensaio, fagote entra em forte com um tema legato, mas sincopado, na região grave do instrumento.

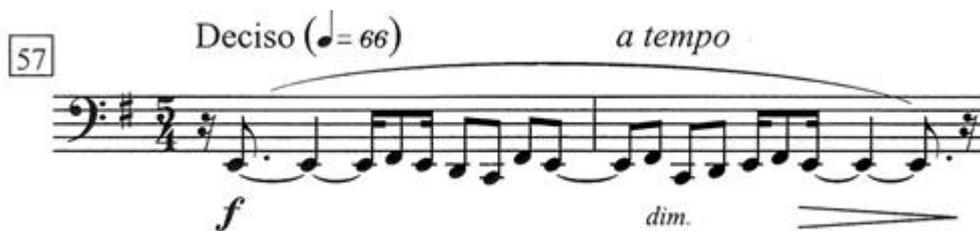


Ilustração 8 – Francisco Mignone: *Concertino para violão e orquestra*. I. Parte de fagote. Compassos 57 a 58. Edição: ABM

Depois do número 11 de ensaio, aparece outro solo rítmico:



Ilustração 9 - Francisco Mignone: *Concertino para violão e orquestra*. I. Parte de fagote. Compassos 125 a 127. Edição: ABM. Leia-se em clave de fá.

No número de ensaio 24, uma passagem para o primeiro fagote é seguida pela flauta, que introduz um tema em arpejos:

15

Fl.

Fg.

mf

scherzoso

Ilustração 10 – Francisco Mignone: *Concertino para violão e orquestra*. III. Linhas de flauta e fagote. Partitura. Compassos 15 a 21. Edição: ABM

Esta passagem é muito similar à segunda parte do tema A do *Concertino para fagote e pequena orquestra*:



Ilustração 11– Francisco Mignone: *Concertino para fagote e pequena orquestra*. II. Allegro. Fac-símile do manuscrito original da redução para fagote e piano. Leia-se a parte do solista em clave de fá.

Obras da chamada fase negra de Mignone⁸⁶, tais como o *Maracatu de Chico Rei* exploram de maneira ampla os instrumentos de sopro. No caso desta, há um amplo solo cantábile para contrafagote na *Dança dos seis escravos*.

4.2 Música de câmara

Iniciamos esta seção fazendo um inventário das obras de música de câmara nas quais o fagote toma parte. É importante notar que esta listagem tem uma de suas fontes principais o levantamento feito por Noël Devos em seu acervo pessoal. Um fac-símile do original deste documento se encontra disponível, na lista de anexos desta dissertação. Cabe ressaltar que tanto a listagem levantada por Maria Josephina Mignone (disponível em *Francisco Mignone: o homem e a obra*, de Vasco Mariz) quanto o catálogo de obras editado por Flávio Silva para a FUNARTE, contém inconsistências, incluindo mesmo a listagem de uma *Sonata* para fagote datada de 1971, cuja existência não é confirmada pelo professor Devos, tampouco consta de seu acervo.

No estabelecimento deste texto, um fator importante foi o levantamento das obras de câmara de Mignone para instrumentos de sopro, e ainda, dentro deste universo a particularização de quais obras incluem o fagote. Pelas dificuldades na fixação destes dados,

⁸⁶ Segundo Behágue (s. d.), obras como o *Maracatu de Chico rei* “são inspiradas em assuntos afro-brasileiros e usam quase exclusivamente temas afro-brasileiros, ou temas similares a estes em ritmo e melodia” (BEHAGUE, s. d.)

apresentamos resultados parciais desta análise, apontando na direção de um catálogo mais definitivo que venha a surgir no futuro. Por hora, é possível dizer que os catálogos abordados apresentam inconsistências importantes entre si. Algumas das obras aparecem duplicadas, mas partituras de outras obras mencionadas sequer foram encontradas.

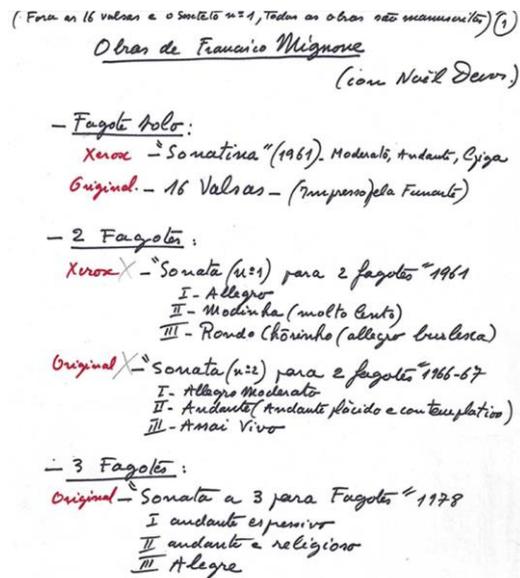


Ilustração 12 – Primeira página da listagem manuscrita de obras cujos originais estão sob posse do Prof. Noël Devos.

A ilustração anterior demonstra a primeira página da relação de obras de Francisco Mignone que constam do acervo do Prof. Noël Devos.

Entre a literatura consultada constam os seguintes documentos, de acordo com sua natureza:

a) Catálogos da obra integral de Francisco Mignone:

- Maria Josephina Mignone (1995) – veiculado na **Revista da Academia Nacional de Música**.
- Maria Josephina Mignone (1997) – veiculado no compêndio **Francisco Mignone. O homem e a obra**, organizado por Vasco Mariz.
- Flávio Silva (2007) – publicado como **Francisco Mignone: catálogo de obras**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.

b) Catálogos de obras de Francisco Mignone para um instrumento (fagote ou flauta*)

- Noël Devos (s. d.) - **Obras de Francisco Mignone** – uma listagem de manuscritos e reproduções gráficas de obras de Francisco Mignone que constam em seu acervo pessoal

- Bodo Koenigsbeck (1994) - **Bassoon Bibliography - Bibliographie du Basson - Fagott Bibliographie.**
- Sérgio Barrenechea* (2001) - A Música para Flauta de Francisco Mignone. In: **XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**
- Amy Gillick (2008) - **Experimentation and Nationalism in Francisco Mignone's Works for Bassoon: A Performance Guide to the Second Wind Quintet and Concertino.**

Confrontando estas sete fontes de diferentes naturezas, podemos chegar à conclusão de que ainda há muito o que trabalhar para a catalogação da obra de Francisco Mignone incluindo o fagote. Analisando cuidadosamente, pudemos perceber que mesmo quando os autores afirmavam ter se baseado em outros catálogos aos quais tivemos acesso, havia discrepâncias.

Um dado importante é o número de obras de câmara contendo fagote:

- Maria Josephina Mignone (1995) – 55
- Maria Josephina Mignone (1997) – 54
- Flávio Silva (2007) – 62
- Noël Devos (s. d.) - 54
- Bodo Koenigsbeck (1994) - 28
- Sérgio Barrenechea* (2001) - 11
- Amy Gillick (2008) - 52

Cada levantamento de obras entre os sete abordados contém seu próprio rol de ausências e discrepâncias. Os catálogos de Devos, Gillick e os dois de autoria de Maria Josephina, apesar de contarem um número similar de obras, apresentam lacunas complementares. No total, identificamos 67 ocorrências de obras com nomes diferentes. Este número pode ser enganoso e merece maior clarificação, quando for objeto de uma cuidadosa revisão documental que cheque os manuscritos e edições originais em contraposição às suas citações nas fontes bibliográficas.

Esperamos que os dados levantados permitam um vislumbre da importância do fagote na obra de câmara de Mignone e que, num futuro próximo, estes dados suscitem uma pesquisa documental em arquivos ainda mais profunda e crítica.

Eurico Nogueira França diz que Francisco Mignone “escreveu cerca de 170 peças para música de câmara, em diversas combinações de instrumentos” (FRANÇA, 1997, p. 93). Uma vez que os catálogos disponíveis ainda carecem de um processo de revisão mais aprofundado, falhando em demonstrar precisamente quais suas fontes, este número pode ser errôneo.

José Batista Júnior comenta em sua dissertação a precariedade do material de referência sobre o compositor, em especial dos catálogos de obras: “Os catálogos existentes sobre Francisco Mignone e aqui referenciados carecem de uma melhor organização e atualização em relação a datas, orquestração exata e localização do acervo para consulta” (BATISTA JÚNIOR, 2013, p. 107-108).

Apresentamos aqui uma tabela com as ocorrências de obras de câmara de Francisco Mignone identificadas naqueles sete catálogos. São 30 obras listadas:

Tabela 1 - Música de câmara incluindo o fagote em formações diversas

OBRA	INSTRUMENTAÇÃO	DATA
Sexteto, 1º	Fl., ob., cl., tp., fg., pn.	1935
Urutau - O pássaro fantástico	Picc., fl., req., fg., 2 pn.	1944
Sonata nº 1	2 fg.	1961
Invenção	Cl., fg.	1961
Invenção	Fl., fg.	1961
Bahianinha	Fl., ob., cl., fg.	1961
Quarteto de sopros	Fl., ob., cl., fg.	1961
Quinteto de sopros nº 2	Fl., ob., cl., tp., fg.	1961
Ária	Fl., ob., cl., tp., fg.	1961
Quinteto de sopros nº 1	Fl., ob., cl., tp., fg.	1961
Sonata nº 2	2 fg.	1967
Sonata a 3	Ob., cl., fg.	1967
Passacaglia	Cl., fg.	1968
Impossible lullaby	Ob., fg.	1968
Sinfonias, 4	Ob., cl., fg.	1968
Invenção	Ob., cl., fg.	1968
Cateretê	Fl., ob., cl., fg., tp.	1970
Cucumbizinho	Fl., ob., cl., fg., tp.	1970
Sexteto, 2º	Fl., ob., cl., tp., fg., pn.	1970
Sexteto, 3º	Fl., ob., cl., tp., fg., pn.	1977
Égloga, 3ª	Ob., cl., fg.	1978
Valsa brasileira, 11ª	Cl., fg.	1980
Valsa brasileira, 5ª	Cl., fg.	1980
Valsa brasileira, 8ª	Cl., fg.	1980
Seresta	Fg., orq.	1983

Gavotta	2 vn., vla, vcl., cb., fl., ob., fg.	d.
Urutau - O pássaro fantástico	Fl., cl., fg., pn.	s. d.
Seresta e bahianinha	Fl., ob., cl., fg.	s. d.
Seresta, 3 ^a	Fl., ob., cl., fg.	s. d.
Seresta, 3 ^a	Fl., ob., cl., fg.	s.d

Em 1937, ainda nos primeiros anos desde seu retorno ao Brasil, Mignone foi honrado com a publicação do *Sexteto para piano, flauta, oboé, clarinete, trompa e fagote* (1935)⁸⁷, como primeiro volume da série *Música de câmara brasileira* da Universidade do Brasil, sob os auspícios do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro⁸⁸.

Esta peça traz um tratamento em blocos dos instrumentos, sendo flauta, oboé e clarineta um grupo, fagote e trompa outro, e o último as mãos direita e esquerda do piano. Estes três elementos costumam funcionar em bloco, interagindo com os outros blocos. No entanto, no número 6 de ensaio, o fagote executa um desenho em semicolcheias *staccato*, acompanhando a linha melódica do oboé.



Ilustração 13 – Francisco Mignone. *Sexteto para piano e quinteto de sopros*. De 2 compassos antes de 6 até 6.
Fonte: sescpartituras

⁸⁷ A obra foi dedicada ao pianista Alfred Cortot, solista de renome internacional e professor no Conservatório de Paris e na École Normale de Musique de Paris, por ele fundada.

⁸⁸ A edição, bastante cuidada, o que chama atenção para a musicografia nacional da época, especialmente no que diz respeito à música de câmara. Os próximos volumes trariam ainda a *Suíte para quinteto de sopro* (1926) de Oscar Lorenzo Fernandez e o *Trio para piano, violino e violoncelo* de Henrique Oswald.

Ilustração 14 – Francisco Mignone. *Sexteto para piano e quinteto de sopros*. Do segundo até o quarto compasso de 6. Fonte: sescpartituras

A partir do número 23, o fagote se une aos outros instrumentos de madeira em figurações rápidas no registro agudo:

Ilustração 15 – Francisco Mignone. *Sexteto para piano e quinteto de sopros*. Do compasso anterior a 23, até o terceiro de 23. Fonte: sescpartituras

4.3 Música para fagote solo ou conjunto de fagotes

Lançando um olhar sobre os anos 1960 e 1970, Zanon comenta que “a paixão de Mignone pelo violão em seu último período criativo foi causada em grande parte pelos frutos colhidos da profissionalização do ensino de violão no país” (ZANON, 2006, p. 82). Provavelmente, pelo mesmo motivo, Mignone passa a compor diversas obras para conjunto de fagotes a partir de 1961. Entre os fagotistas que lhe despertaram atenção, além de Noël Devos (para quem já havia concebido o *Concertino*), temos Ângelo Pestana, Airton Barbosa, Geraldo Jorge da Silva, João Baptista Gonçalves, e, nos anos 1980, Antonio Bruno, Ricardo Rapoport e Aloysio Fagerlande. A estas peças se somam as obras para fagote solo. Nogueira França comenta a obra de câmara para fagotes de Mignone:

Sua predileção pelo fagote, por exemplo, é manifesta. Ele se afeiçoa ao instrumento, dentro da orquestra, o transpõe, muito naturalmente, para o plano camarístico, elegendo-o aliás, então, com inusitada frequência, em agrupamentos fagotistas que já transpõem o conceito de música de câmara, por se tratar do mesmo instrumento solista que reverbera em invenções múltiplas (FRANÇA, 1997, p. 93)

Nesta listagem, foram deixados de fora, naturalmente, formações de câmara tradicionais onde o fagote costuma figurar, tais como trios de palhetas, quintetos de sopros, sextetos de sopros e piano, bem como os duos com oboé ou clarineta, já mencionados na Tabela 1. Nesta configuração, encontramos 40 obras. Entre as informações veiculadas, estão o nome da obra, instrumentação, o nome dos músicos a quem ela foi dedicada (ou aqueles que a estrearam ou gravaram), o ano provável de sua composição (de acordo com os dados documentais por nós levantados, local e data de estreia, e, na última coluna, sua ocorrência (ou ausência) na listagem elaborada pelo Prof. Devos:

Tabela 2 – Música para fagote como solista, sem acompanhamento ou conjuntos de fagotes

OBRA	INSTRUMENTAÇÃO	DEDICAÇÃO (OBS.)	ANO	LOCAL ESTREIA	DATA ESTREIA	DEVOS
Dengues da mulata desinteressada	Voz, fg., 2 vn., va., vcl.		1953			
Concertino	Fg., orq.	Noël Devos, OSB, Mignone	1957	TMRJ	06/07/1957	1957
Concertino (redução)	Fg., pn.	transcrição original	1957			1957

Sonata nº 1	2 fg.	dedicada a Devos e Pestana (estreada por Devos e Barbosa)	1961	SCM	25/08/1966	1961
Sonatina	Fg. solo	Noël Devos	196?			1961
Tetrafonía	4 fg.	Noël Devos , Airtón Barbosa, Geraldo Jorge da Silva, João Baptista Gonçalves	1967	SCM	25/09/1967	1967
Sonata nº 2	2 fg.		1966-67	SCM	25/08/1966	1966-67
Sonata	Fg. solo	(obra não consta na listagem do acervo do Prof. Devos)	1971*			
Canção da mãe paupérrima	Voz, fg.	Maria Lúcia Godoy, Noël Devos	1976			1976
Canto de negros	Voz, fg.	Maria Lúcia Godoy, Noël Devos	1976			1976
Pinhão quente	Voz, fg.	Maria Lúcia Godoy, Noël Devos	1976			1976
Quando na roça anoitece	Voz, fg.	Maria Lúcia Godoy, Noël Devos	1976			1976
Assombração	Voz, fg.	Maria Lúcia Godoy, Noël Devos	1976			1976
Sonata a 3	3 fg.	(gravada por Noël Devos, Luis Carlos Correa Belart e Antônio Bruno)	1978			1978
Valsa-choro	Fg. solo		1979			s.d.
Macunaima (a valsa sem caráter)	Fg. solo	Noël Devos	1979			s.d.
Concertino	Cl., fg., orq.	José Botelho, Noël Devos, OSB, Isac Karabtchevsky	1980	TMRJ	20/08/1980	1980

Concertino (redução)	Cl., fg., pn.	José Botelho, Noël Devos	1980			
A boa Páscoa para você, Devos	Fg. solo	Noël Devos	1981			s.d.
A escrava que não era Isaura (valsas sem quadratura)	Fg. solo	Noël Devos	1981			s.d.
Apanhei-te, meu fagotinho (Valsa- paródia)	Fg. solo	Noël Devos	1981			s.d.
Aquela modinha que o Villa não escreveu	Fg. solo	Noël Devos	1981			s.d.
Mistério (quanto amei- a)	Fg. solo	Noël Devos	1981			s.d.
Pattapiada	Fg. solo	Noël Devos	1981			s.d.
Valsa brasileira, 6 ^a	Fg. solo	Noël Devos	1981			s.d.
Valsa da outra esquina	Fg. solo	Noël Devos	1981			s.d.
Valsa declamada (O viúvo)	Fg. solo	Noël Devos	1981			s.d.
Valsa em si \flat menor (Dolorosa)	Fg. solo	Noël Devos	1981			s.d.
Valsa improvisada	Fg. solo	Noël Devos	1981			s.d.
Valsa ingênua	Fg. solo	Noël Devos	1981			s.d.
Valsa quase modinheira (A implorante)	Fg. solo	Noël Devos	1981			s.d.
+ 1 3/4	Fg. solo	Noël Devos	1981			s.d.
Mais uma lenda	4 fg.	Quarteto Airton Barbosa	1983			1983
Minuetto	4 fg.	Quarteto Airton Barbosa	1983			1983
Sarabanda do meu jeito	4 fg.	Quarteto Airton Barbosa	1983			1983
Serenata bem acabada	4 fg.	Quarteto Airton Barbosa	1983			1983
Serenata Humorística	4 fg.	Quarteto Airton Barbosa	1983			1983
Peças brasileiras, 4	4 fg.	Quarteto Airton Barbosa	1983			s.d.
Seresta	Fg., orq.	original para violoncelo e orquestra, em 1935	1983			1983

Seresta (redução)	Fg., pn.	original para violoncelo e orquestra, em 1935	1983			1983
-------------------	----------	---	------	--	--	------

Como já foi mencionado anteriormente, o interesse de Mignone pelo fagote se intensifica uma vez que o compositor se aproxima de Noël Devos. “Eu conheci ele quando ele foi reger a OSB. Ele tinha uma música que tinha um solo de fagote e ele prestou bastante atenção”, conta Devos (2016). Nesta época, Mignone já contava 55 anos. Podemos dizer que no período de sua juventude, Mignone não dedicou obras significativas que dessem notório destaque ao fagote. Assim, entre as obras oriundas do período de influência direta de Mário de Andrade, obras solistas para fagote não foram contempladas. No entanto, ao longo das quatro décadas subsequentes ao falecimento de seu mentor, Mignone continua a dialogar intensamente com seu legado, buscando respostas às perguntas de Mário, ou questionando a permanência de seus argumentos e premissas.

Dentro do repertório de fagote mignoniano, podemos situar três períodos distintos na produção do compositor. Pode ser dito que as duas primeiras peças deste quadro, de 1957 e 1961, seriam da primeira fase, a que se pode chamar *nacionalista*. A partir de 1967, as obras para fagote são parte da fase *experimental* de Mignone, onde está presente o flerte com as técnicas dodecafônicas e a busca por uma música mais experimental. Esta fase seria encerrada com o *Concertino para clarineta e fagote* (1980). E a terceira fase, mais uma vez nacionalista, seria renunciada pelas cinco canções para voz e fagote (1976) e por *Macunaima, a valsa sem caráter* e *Valsa-choro* (1979) e perduraria até 1983, incluindo diversas transcrições para quartetos de fagote de obras anteriores e as célebres *Desesseis valsas para fagote solo*.

Como se pode observar, estas tendências estéticas são, por vezes, concomitantes e se sobrepõem. Provavelmente, o próprio Mignone não reconhecesse esta forma de organizar sua obra para fagote, mas esta abstração nos ajuda a compreender os processos artísticos pretendidos pelo compositor.

Em sua extensa obra para fagote solo, duos, trio e quartetos, além do *Concertino para fagote* (1957), Mignone utiliza o instrumento de uma maneira bastante livre, lançando mão da sua capacidade de extrair do ouvinte sensações como a melancolia, o lirismo, o humor, a leveza e a característica dançante (FRANÇA, 1997). Para isso, costuma exigir uma sonoridade vocal e longas linhas melódicas, dotadas de variações cromáticas:



Ilustração 16 – Francisco Mignone. *Concertino para fagote e pequena orquestra*. II. Assai moderato. Fac-símile do manuscrito autógrafo da redução para fagote e piano

Primeira obra composta por Mignone para fagote solista, o *Concertino para fagote e pequena orquestra*, foi estreado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 6 de julho de 1957, com execução de Noël Devos e Orquestra Sinfônica Brasileira, tendo o próprio autor no pódio (SILVA, 2007). A peça se tornou uma das mais populares obras para fagote do repertório brasileiro. Já em 1961, a Orquestra Sinfônica da Rádio MEC registraria em disco, depois lançado pela FUNARTE, o *Concertino*, também com Devos e Mignone. O compositor estava próximo de completar sessenta anos quando completou a partitura, apresentando um estilo nacionalista bastante maduro, forma concisa e uma orquestração rica em efeitos bem utilizados.

O *Concertino*, que explora tanto a melancolia e a capacidade lírica do instrumento quanto seu virtuosismo para o staccato ligeiro e ritmos característicos da música regional, foi, talvez, o pontapé inicial de inúmeras obras que seriam dedicadas por Mignone ao fagotista francês.

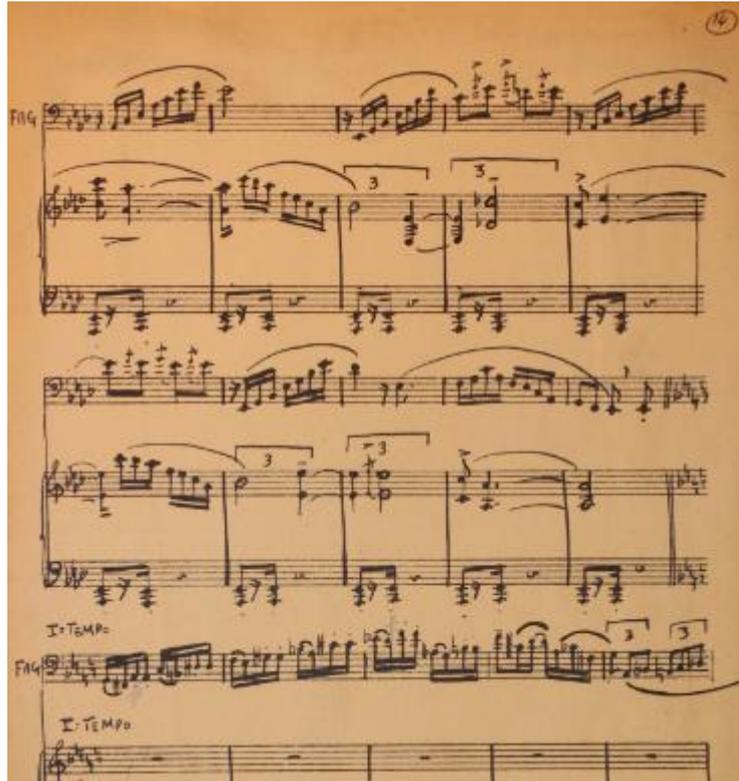


Ilustração 17 – Francisco Mignone. *Concertino para fagote e pequena orquestra. II. Allegro*. Fac-símile do manuscrito autógrafo da redução para fagote e piano

Segundo relato do próprio Devos, o maestro, que regia já diversos concertos da OSB naquele ano, durante um intervalo, convidou Devos a estrear um *Concertino para fagote e pequena orquestra* de sua autoria. Aceitando o convite, o fagotista solicitou a parte do fagote para que pudesse estudá-la. A isto, Mignone respondeu que “estava tudo em sua cabeça” e que nos dias seguintes, escreveria a parte para que ensaiassem e, no final da semana seguinte, estreassem a obra. Devos fez questão de se certificar de que, caso o resultado não estivesse de acordo com sua reputação de fagotista, poderia cancelar a execução da obra (MARIZ, 1997). Os ensaios acabaram por correr bem e a obra foi estreada, com sucesso.

Na década seguinte, Mignone escreveria uma *Sonatina* para fagote solo, duas *Sonatas* para dois fagotes, e o quarteto *Tetrafonía e Variações em Busca de um Tema*, primeira obra para esta formação na história da música brasileira (KOENIGSBECK, 1994). Ao comentar sobre a temporada 1967 da Sala Cecília Meireles, Clóvis Marques observa que “já no dia 25 de agosto, o primeiro de uma série de programas de Música Moderna do Brasil apresentava, com ilustres cameristas brasileiros, obra de Lorenzo Fernandez (o *Quarteto nº 1*), Mignone (a

Sonata para dois fagotes, com Noël Devos e o saudoso Airton Barbosa Lima⁸⁹, aos quais a peça é dedicada), [...] iniciativa e concerto muito louvados na imprensa” (MARQUES, 2006, p. 41)

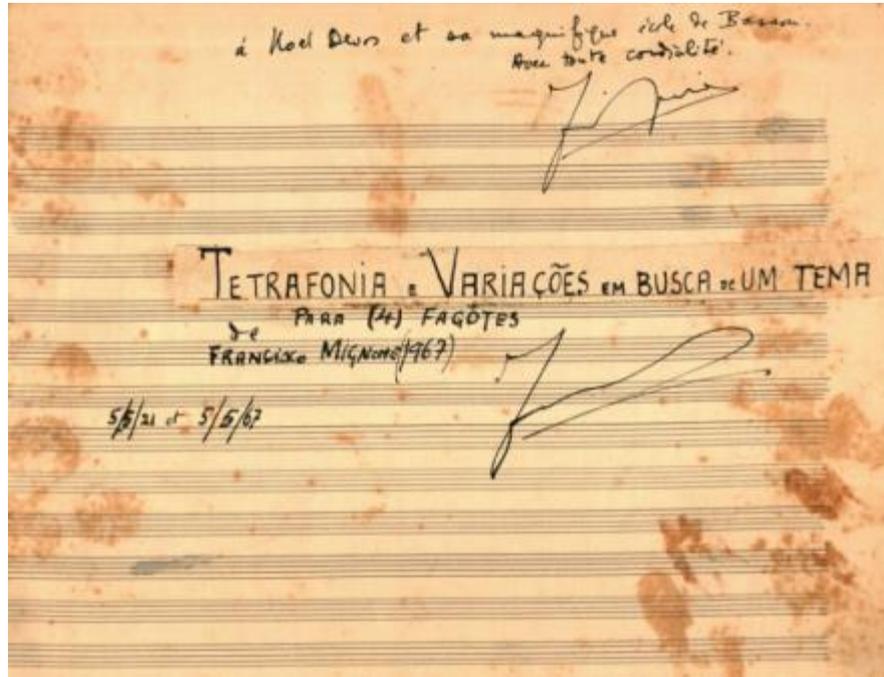


Ilustração 18 – Francisco Mignone. Capa da *Tetrafonía e Variações em busca de um tema*. Manuscrito autógrafo.

Incontestavelmente, um ponto alto da produção camerística de Mignone, a *Tetrafonía e Variações em busca de um tema*, traz uma marca variada de possíveis influências, como o neoclassicismo de Stravinsky, as melodias sinuosas típicas do serialismo, a busca por articulações abruptas de Prokofiev e mesmo a linguagem instrumental do jazz, sem deixar de mencionar uma de suas marcas pessoais, a valsa, resultando num estilo eclético e rico de coloridos instrumentais.

⁸⁹ Aqui Clóvis Marques parece ter confundido o sobrenome de Airton Lima Barbosa, fagotista, com o de Carlos Barbosa Lima, violonista.



Ilustração 19 – Francisco Mignone. *Tetrafonía e Variações em busca de um tema* para quarteto de fagotes. De 3 compassos antes de 18 até o quinto compasso de 18 (manuscrito autógrafo). Leia-se o 2º, 3º e 4º fagotes em clave de fá, salvo indicação em contrário.

Em 1976, o compositor dedicou ao fagote o papel de acompanhamento instrumental em cinco canções para voz (tessitura de soprano) e fagote; *Quando na roça anoitece*, *Canto de negros*, *Assombração*, *Canção da mãe paupérrima* e *Pinhão quente*, dedicadas à célebre cantora Maria Lúcia Godoy e a Devos. Estas peças, compostas sobre poemas de Sybika⁹⁰ trazem uma gama de situações diversas sob um tratamento melódico nacionalista e popular. A extraordinária abrangência de situações dramáticas e descritivas são refletidas no uso da voz, que pode entoar uma canção de ninar, em *pianissimo*, ou se manter num registro agudo e expansivo (talvez até histérico), como em *Assombração*, ao narrar a movimentação do diabo pelo mato.

Também o fagote desempenha um papel fundamental em construir o ambiente psicológico de cada canção, saudosos e líricos como em *Quando na roça anoitece*, ou ritmado e percussivo, como em *Canto de negros*. Para alcançar esses efeitos, o fagotista deve dominar uma ampla paleta de cores, que vão do íntimo ao brilhante, humorístico, *cantabile* e mesmo *parlato*. No próximo exemplo, Mignone pede que o fagotista execute uma melodia em *legato*, de maneira “agógica e ritmicamente muito elástica” (MIGNONE, 1976, tradução nossa):

⁹⁰ Alguns autores defendem que este era um pseudônimo de Mignone. No entanto, resta alguma controvérsia; de acordo com Mariz (1997), Sybika era um pseudônimo de Silvia Autuori.

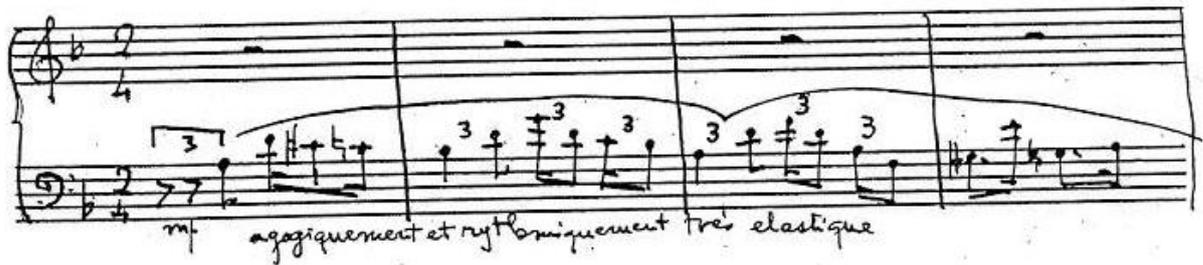


Ilustração 20 – Francisco Mignone – Quando na roça anoitece. Compassos 1 a 4. Fac-símile do manuscrito autógrafo.

Mignone continua compondo para o fagote em diversas formações instrumentais, incluindo os duos (com flauta, oboé, ou clarineta), em trios de palhetas, e mesmo em trio para fagotes, em 1978, numa linguagem de vanguarda.

A *Sonata a 3* para fagotes (1978), atonal, contém algumas das páginas mais inventivas de Mignone para o fagote. É a única vez, em todo esse repertório, em que é pedida a técnica de *Flutterzunge*, também chamada de *frullato*. Esta é a única exigência da chamada técnica expandida de instrumentos de sopro.



Ilustração 21 – Francisco Mignone: *Sonata a 3*. II. Andante e religioso: compassos 60 a 63 (manuscrito autógrafo). Leia-se o compasso 60 do 1º fagote em clave de dó na 4ª linha.

Além deste detalhe, pode ser compreendida uma escrita muito próxima daquela da *Tetrafonía e Variações em busca de um tema para quatro fagotes*, embora o contraponto da *Sonata a 3* seja possivelmente mais intrincado. O primeiro movimento, *Andante espressivo*, é marcado por um *ostinato* na voz do terceiro fagote, sobre o qual primeiro e segundo fagotes executam desenhos melódica e ritmicamente independentes de alguma dificuldade camerística. O próprio compositor sugere a indicação de tempo semínima igual a 54, com a

opção de colcheia igual a 108, subdivisão essa que facilitaria uma execução mais precisa desta rítmica.



Ilustração 22 - Francisco Mignone. *Sonata a 3 para fagotes*. I. Andante espressivo. Compassos 17 e 18. Manuscrito autógrafo.

Para o concerto comemorativo dos 40 anos da OSB, em 1980, Mignone recebeu a encomenda de uma obra, ao que respondeu com um *Concertino duplo para clarineta, fagote e orquestra* dedicado a dois dos instrumentistas mais emblemáticos da história deste conjunto, José Botelho e Noël Devos, sendo a obra estreada no dia 20 de agosto de 1980, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (KOBBERSTEIN, 2015). O compositor ousou ao propor um desafio formal tão grande ao público, uma obra concertante não-tonal com dois solistas. Infelizmente, a quantidade de ensaios realizada para esta obra parece ter sido insuficiente. Esta obra não resultou em grande sucesso, e até hoje, não consta que tenha sido repetida (DEVOS, 2013). A escrita virtuosística para os dois solistas é estendida à orquestra, que apresenta também uma escrita repleta de efeitos:

The image shows a page of a musical score for Francisco Mignone's *Concertino para clarineta, fagote e orquestra*, III, measures 120 to 121. The score is arranged in a system with seven staves: Xilofone (Xylophone), Clarineta (Clarinet), Fagote (Bassoon), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola, and Violoncelo/Contrabaixo (Cello/Double Bass). The music is in 3/4 time. The first part of the score (measures 120-121) is marked 'sempre affretando' and 'ff'. The second part (measures 122-123) is marked 'div.' and 'ff'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ilustração 23 – Francisco Mignone. *Concertino para clarineta, fagote e orquestra*. III. Compassos 120 a 121. Partitura editora por Gustavo Koberstein (2015).

Num período próximo ao *Concertino para clarineta, fagote e orquestra*, em 1979 e, novamente, em 1981, o compositor dedica a Noël Devos várias obras para fagote solo, num formato bastante específico: todas obras são grafadas em compasso ternário. Na fase final de sua vida, o autor se dedica a enfrentar mais uma vez os problemas expressivos da brasilidade, dentro das convenções da valsa, forma da qual não se intimidou de lançar mão e que foi comumente associada com seu legado⁹¹. Assim, o compositor teve mais um encontro com um dos aspectos do nacionalismo advogado por Mário de Andrade. Este reencontro é marcado pelo bom humor e simplicidade, em acordo com as obras compostas, nos anos 1920, sob o pseudônimo Chico Bororó.

As *16 valsas para fagote solo* (1979-1981), surgiram a partir de um pedido pontual de Irany Leme, para que o "rei da valsa" compusesse material a ser executado por Devos numa série de concertos dedicada ao gênero valsa (MEDEIROS, 1995).

⁹¹ Manuel Bandeira apelidou carinhosamente Francisco Mignone de "rei da valsa" (MEDEIROS, 1995).

A formação fagote sem acompanhamento tinha ficado de lado desde a *Sonatina para fagote solo* (196?). Sobre seu entusiasmo com a escrita para solistas, Mignone já tinha escrito em *A parte do anjo*:

Na música virtuosística individual posso ir à mais alta virtuosidade, porque meu temperamento natural gosta do esplendor e do brilho. Apenas terei de controlar essa virtuosidade, de maneira que ela seja sempre lógica e não se derrame em efeitos demasiadamente conhecidos ou estereotipados. Da mesma forma, devo controlar a minha qualidade melódica, de maneira a não cair no banal ou no demasiado fácil. (MIGNONE, 1947, p. 39)

No ano de 1982, Devos iria ao estúdio com a consultoria do maestro, e o disco das *Dezesseis Valsas para fagote solo*, um projeto bastante ousado para a discografia brasileira, acabou por se demonstrar um grande êxito.

De 4 a 22 de dezembro de 1983, aos oitenta e seis anos de idade, Mignone transcreve para quarteto de fagotes, seis obras originais para piano da década de 1930, com um entusiasmo que chama atenção devido ao curto período de tempo.

Mais uma lenda, Serenata bem acabada, Serenata Humorística, Minuetto, Sarabanda do meu jeito e Quatro peças brasileiras foram dedicadas ao *Quarteto de fagotes Airton Barbosa*, oriundo do *Quarteto de Fagotes da UFRJ*, composto pelo professor Noël Devos, um ex-aluno à época já profissional, Antônio Bruno, além de seus alunos mais adiantados na Escola de Música à época, Aloysio Fagerlande e Ricardo Rapoport. Aloysio Fagerlande nos dá a sua visão sobre a importância do quarteto de fagotes para a formação dos alunos de Devos:

A música de câmara é o melhor caminho para a formação de um instrumentista. Foi muito importante para mim o quarteto de fagotes que Devos ensaiava com seus alunos (quando comecei, os outros integrantes eram Antonio Bruno e Ricardo Rapoport, além do próprio Devos). Aí ele trabalhava cada detalhe, cada tipo de articulação, as respirações, enfim, podíamos vivenciar e aplicar o que estávamos aprendendo, além de ouvi-lo tocar. Sem contar os grandes momentos como os ensaios na casa de Francisco Mignone, quando este estava escrevendo seus quartetos para fagotes e íamos lá tocar para ele. (FAGERLANDE, 2008b, não paginado)

Na ilustração a seguir, podemos ver a primeira página da grade de *Mais uma lenda*:

Ilustração 24 – Francisco Mignone. *Mais uma lenda* para quarteto de fagotes. 10 primeiros compassos da partitura. Manuscrito autógrafa.

Assim, encerrou sua importante contribuição para o repertório brasileiro de fagotes, em uma reconciliação com sua própria trajetória, deixando uma obra numerosa e eclética. Um pensamento interessante do maestro é a espécie de aceitação da sua condição de criador inseguro: “Artisticamente vivo num estado de dúvida. E a dúvida é, pergunto eu agora, um estado de graça ou de desgraça?” (MIGNONE, 1968, p. 4).

4.3.1 Técnica fagotística empregada por Mignone

Quanto às técnicas não-convencionais de produção de som já citadas no capítulo 3.3.1 (Técnica expandida), Mignone se restringe a utilizar o *frullato* (ou *Flutterzunge*) em sua *Sonata a 3* (1978). Jamais se interessou pelos microintervalos ou por *glissandi* em sua obra para fagote. Tampouco exige notas com sonoridades diferentes do tradicional, através de surdina, dedilhados especiais ou multifônicos.

Apesar desta falta de interesse por efeitos de vanguarda, nas *Dezesseis valsas para fagote solo*, Mignone elevou as expectativas em relação à sofisticação do intérprete, ao exigir do fagotista uma paleta⁹² de sonoridades e articulações bastante diversificada. Muitas vezes, indica a emulação da sonoridade de outros instrumentos tradicionais da música de concerto e popular, como o violão de sete cordas e sua profundidade (como na *6ª Valsa brasileira*), ou a flauta e sua agilidade (um dos exemplos é também a *Pattapiada*), mas sempre dentro dos métodos tradicionais de produção de som. Podemos ver, nesta valsa que homenageia o flautista Pattapio Silva, um exemplo de escrita virtuosística, exigindo do fagotista uma técnica tão ágil e brilhante quanto aquela que se espera de um flautista:



Ilustração 25 – Francisco Mignone. *Pattapiada*. Fragmento da primeira página, onde se lê a indicação “le plus vite possible”. Manuscrito autógrafo.

Na *6ª Valsa brasileira*, transcrita de um original para piano, Mignone exige que o fagote execute escalas em *staccato* “imitando violão” (MIGNONE, 1981), numa figuração típica do choro:

⁹² Paleta é um termo aqui empregado como analogia à ferramenta utilizada na pintura, onde são misturados diferentes pigmentos para que se obtenha as cores desejadas pelo artista.



Ilustração 26 – Francisco Mignone. 6ª Valsa Brasileira. Fragmento onde se lê a indicação “imitando violão”. Manuscrito autógrafo.

Ainda na mesma valsa, o compositor continua a sugerir ao fagotista que ele se inspire na sonoridade e técnica de outros instrumentos, com a mesma figurações em *staccato* típicas dos violões de sete cordas do choro, e com uma figura ornamental em arpejos, da qual ele sugere que seja executada “trés agile comme une flute” (MIGNONE, 1981) (muito ágil como uma flauta), demonstrando a versatilidade sonora que um fagotista deve empregar nesta obra:



Ilustração 27 – Francisco Mignone. 6ª Valsa Brasileira. Fragmento da primeira página, onde se lêem as indicações “(violão)” e “trés agile comme une flûte”. Manuscrito autógrafo.

Sobre as exigências em relação à tessitura, Mignone ocasionalmente emprega saltos maiores que duas oitavas, como na *Valsa em si menor (Dolorosa)* e também notas extremamente agudas, como fá 4 na 6ª *Valsa Brasileira*. Na *Sonatina*, a tessitura não é especialmente aguda, chegando por duas vezes ao si \equiv 3 e uma vez ao si natural 3, notas já incorporadas à tessitura tradicional do fagote ainda no século XIX. Apenas no final do terceiro movimento, há um ré \equiv 4.



Ilustração 28 - Francisco Mignone. *Valsa em si \flat (Dolorosa)*. Fragmento da primeira página, onde se veem os grandes saltos descendentes exigidos do fagote. Manuscrito autógrafo.

Com o decorrer dos anos, é notável a alteração na tessitura do fagote e a utilização mais frequente de mudanças no registro, o que contribui para aumentar a gama de possibilidades expressivas do instrumento. Se, tanto no *Concertino*, quanto na *Sonatina*, (ambas obras compostas na década de 1960), a nota mais aguda escrita é um ré \cong 4 na década de 1980, especialmente nos quartetos *Quatro peças brasileiras*, *Mais uma lenda* e *Serenata bem acabada*, aparece o mi \cong 4; e, em valsas como a 6^a *valsa brasileira* e a *Valsa em si \flat menor*, a tessitura alcança o fá 4, uma terça acima do limite agudo da tessitura empregada por Mignone nas obras das décadas de 1950 e 1960.

O compositor costuma dar bastante atenção aos diferentes registros do instrumento, o que é bastante notável nos quartetos. Segundo Noël Devos, a reconhecida capacidade de orquestrador de Mignone enxergava o quarteto de fagotes como um conjunto de doze instrumentos, ao considerar que as regiões grave, média e aguda do instrumento teriam "personalidades" distintas e que cada fagotista deveria cultivar uma sonoridade própria, para alcançar uma maior diversidade expressiva (DEVOS, 2016). É importante ressaltar que esta característica de diferença entre os registros do instrumento é bastante acentuada no modelo *Buffet*, comumente chamado sistema francês.⁹³ Sobre a adequação das regiões do fagote a características psicológicas específicas, Gillick comenta:

⁹³ Buffet-Crampon, tradicional fabricante de instrumentos de madeira parisiense, estabelecida em 1825, responsável pelo desenvolvimento, entre outros, da clarineta de sistema Böhm e do sistema de fagote batizado com o nome da empresa (ZEN, 1996)

Devos descreve o fagote como o instrumento ideal para “recriar e cantar as expressões populares.” Especificamente, ele enaltece o “lado irônico, alegre e travesso do registro grave, a indiferença e suavidade da tessitura média e o caráter triste e plangente das notas agudas.” (GILLICK, 2008, p. 27-28)⁹⁴

Uma questão interpretativa muito importante em toda a obra de Mignone para fagote é a atenção às notas ornamentais, que são detalhadamente manipuladas pelo compositor. Como diz Gillick:

Mignone teve grande cuidado ao indicar a localização de notas ornamentais bem como de acentos. Em alguns casos, notas ornamentais precedem diretamente as notas reais. Em outros casos, a nota ornamental pertence ao compasso anterior. Uma nota ornamental no compasso precedente sugere que ela seja mais substancial, em oposição à nota ornamental que ocorre diretamente no primeiro tempo do compasso. Saber onde as notas ornamentais ocorrem oferece ao intérprete pistas para uma interpretação bem-sucedida (GILLICK, 2008, p. 37, tradução nossa).⁹⁵

Mesmo servindo como guia básico, estas sugestões devem ser levadas em consideração, tendo o complemento das informações propostas por Devos. Segundo ele, em casos rápidos como na *Giga*, os ornamentos devem ser executados como um chicote, à mesma maneira que Francisco Mignone executava este tipo de ornamento no piano. Em outros casos, tanto Mignone quanto Devos demonstram, em suas gravações, grande variedade e refinamento na execução destes ornamentos. Entre os parâmetros manipulados, estão a intensidade sonora da nota ornamental em relação à nota real, a dureza relativa do ataque e a duração da mesma (DEVOS, 2016).

⁹⁴ Devos describes the bassoon as the ideal instrument to “recreate and sing the popular expressions of the people.” Specifically, he lauds the “. . . ironic, joyous and mischievous side of the low register, the nonchalance and suavity of the middle tessitura, and the sad plaintive character of the high notes.”

⁹⁵ “Grace Notes and Accents: Meticulous Placement Mignone took great care in his placement of grace notes as well as accents. In some instances, grace notes directly precede the main notes. In other instances, the grace note belongs to the previous measure. A grace note in the preceding measure suggests a longer, more substantial grace note, as opposed to a grace note occurring directly on the first beat of the measure. Knowing where the grace notes occur offers the performer clues to a successful interpretation.”

5 A SONATINA PARA FAGOTE SOLO

Em entrevista, o professor Noël Devos chama atenção para o fato de, na extensa produção de Mignone para fagote, não haver obras originais que incluam acompanhamento de piano. No entanto, mesmo antes das *Valsas para fagote solo*, o compositor dedicou ao instrumento sem acompanhamento uma obra tripartite com folego compatível a uma sonata (gênero tradicionalmente composto para instrumento solista e acompanhamento de piano). Devos comenta este detalhe:

Eu pedi a Mignone se pudesse escrever uma peça com piano, para os alunos:

- A gente não tem muita coisa de compositor brasileiro. O senhor é um pianista especial e já mostrou que entende bem do instrumento, aí poderia fazer uma coisa interessante.

Foi aí que ele disse:

- Não, não. Eu vou fazer diferente dos outros. Todo mundo escreve assim. Eu vou fazer fagote solo. (DEVOS, 2016)

Tendo já abordado aspectos do contexto onde a *Sonatina para fagote solo* se insere, seja comentando a atuação do intérprete implicado no processo de estabelecimento desta obra; a trajetória do compositor; do repertório para fagote solo do século XX; e das especificidades da escrita de Mignone para este instrumento, passaremos neste capítulo, investigaremos particularidades da obra em questão.

5.1 Aspectos históricos

Um dos questionamentos fundamentais para o desenvolvimento de uma narrativa histórica sobre esta obra foi quanto ao período de composição. Levando em consideração diversas bibliografias da obra de Mignone, como as elaboradas por Flávio Silva, e Maria Josefina Mignone (a primeira publicada em 1995 pela Academia Nacional de Música; e a segunda, veiculada como parte do compêndio de Vasco Mariz, publicado pela EdUERJ no centenário do compositor), e do próprio Noël Devos, os dados apresentados não correspondem plenamente àquilo que está registrado no único documento autógrafa em posse do fagotista franco-brasileiro. A *Sonatina para fagote solo* é datada univocamente por

Josephina Mignone (em duas ocasiões), Silva e Devos como tendo sido composta em 1961. Cabe afirmar que esta inconsistência partiu do próprio punho do compositor.

O fac-símile do manuscrito traz duas indicações que, a princípio, geram controvérsia. Na capa da partitura, onde se encontra a dedicatória do compositor "ao exímio artista Noël Devos com toda a admiração" (MIGNONE, 196?), consta a data de 1966-67, enquanto no canto superior da primeira página está registrada a data de 1961. É um desafio precisar o que estas indicações podem representar. Há pelo menos três possibilidades a respeito da datação da obra (se considerarmos que Mignone tenha sido coerente em relação às datas que escreveu sobre o papel):

- De que a data mais antiga (1961) seja referente à época em que o compositor começou a compor a obra, completando-a seis anos depois (1967).
- Outra possibilidade é que ele intencionou escrever uma peça solo para este instrumento em 1961 e registrado a música em papel somente nos anos de 1966 e 1967.
- Uma terceira possibilidade é que Mignone tenha escrito toda a peça em 1961 e, somente muito depois, tenha datado sua dedicatória no ato da entrega da *Sonatina* a Devos em 1966-67.

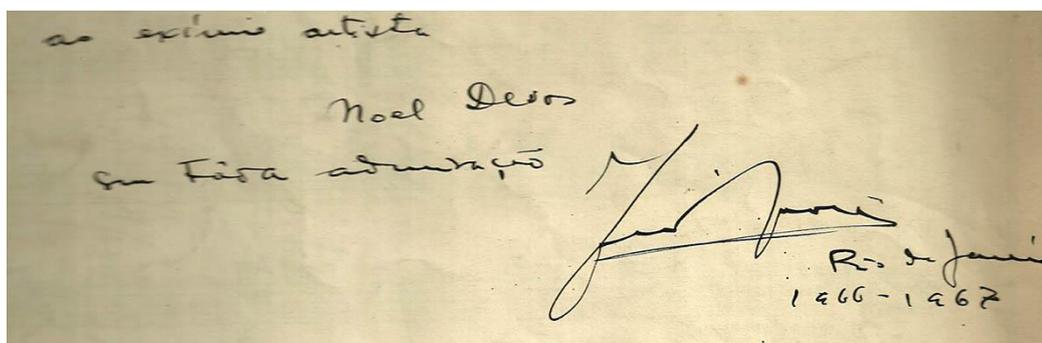


Ilustração 29 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. Capa (manuscrito autógrafo)



Ilustração 30 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. Cabeçalho da primeira página do fac-símile do manuscrito autógrafo

Uma informação relevante para esta investigação é que a coloração do papel pautado (datado de 1961), é mais escurecida do que a da capa (datada de 1966-67). Isso não significa obrigatoriamente que um papel seja mais antigo que o outro, mas sim que os tipos de papel podem ter sido expostos a condições de conservação distintas ou mesmo quimicamente diversos, o que será tratado oportunamente na seção 5.3.1 (Aspectos editoriais – Avaliando a fonte).

Infelizmente, não podemos somente com estas informações chegar a um veredito sobre o período de composição da obra.⁹⁶ O que pode ser imputado é que a obra, provavelmente, foi composta entre 1961 e 1967. Este é um período de intenso experimentalismo na escrita para fagote de Mignone. Ela está inserida no mesmo contexto que a maior parte da sua produção envolvendo o fagote durante o final dos anos 1960 e quase toda a década de 1970.⁹⁷

Em algumas fontes, existe mesmo menção a uma *Sonata para fagote solo* datada de 1971. Está claro que, de acordo com esta data inconsistente com quaisquer dados documentais incluídos no fac-símile da partitura manuscrita da *Sonatina* a que tivemos acesso, não se trataria da mesma obra⁹⁸. No entanto, a existência de duas obras multipartites, uma *Sonata* e uma *Sonatina*, para fagote solo da autoria de Mignone é refutada por Devos. Os dois únicos volumes para fagote solo incluídos na listagem de próprio punho em que ele enumera as obras do compositor que constam de seu acervo pessoal são a *Sonatina* e as *Dezesseis Valsas para fagote solo* (DEVOS, s/d.).

No que diz respeito à notação musical, um rápido contato com a caligrafia nos dá a impressão de uniformidade tanto na qualidade da tinta quanto nos gestos do compositor. Esta observação levaria à conclusão de que a composição, provavelmente, tenha sido um processo contínuo, sem interrupções, e concluído num curto espaço de tempo.

⁹⁶ Para ter certeza, uma investigação minuciosa de diversas fontes, incluindo depoimentos orais e registros de diversas ordens seria necessária. A informação que pode ser obtida com o professor Devos é a data aproximada em que este recebeu o manuscrito, o que não resolveria a dúvida a respeito da datação de 1961.

⁹⁷ Como já foi demonstrado na Tabela 2 (incluída em 3.1 – Música para fagote solo ou conjunto de fagotes), as décadas de 1960 e 1970 foram períodos de ecletismo estético na obra para fagote de Mignone, incluindo obras inegavelmente nacionalistas, como a *Sonata n. 1 para dois fagotes* (1961) e as cinco canções para canto e fagote (*Assombração, Canção da mãe paupérrima, Canto de negros, Pinhão quente e Quando na roça anoitece*, datadas de 1976) e obras de teor experimental e pesquisa dodecafônica, como a *Sonata n. 2 para dois fagotes, Ubayêra, Ubayara* (1966-67), a *Tetrafonía e Variações em busca de um tema* (1967) e a *Sonata a 3* (1978).

⁹⁸ Flávio Silva, bastante preciso em seu catálogo de obras mignonianas, inclui esta *Sonata para fagote solo* como o número 7.2 de sua listagem, especificando a data de 1971 e a duração de 12 minutos. No entanto, não há informações sobre os movimentos que compõem a obra, sua data de estreia, dedicação a determinado intérprete, ou quaisquer outros detalhes (SILVA, 2007).

Seja como for, a década de 1960 encontra Mignone como um músico renomado, em diversos aspectos: em seus últimos anos antes de se aposentar do cargo de professor da Escola de Música da UFRJ, em 1967; atuando entusiasticamente à frente da Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC, realizando gravações e radiodifusões, além de concertos nas periferias; homenageado pelos seus 70 anos, em concertos na Sala Cecília Meirelles; compositor celebrado por sua obra orquestral e, em especial, pelas populares *Valsas de esquina*, para piano.

É preciso contextualizar que, não obstante a intensa atividade profissional de Mignone, estavam em seu limiar os anos de chumbo do regime militar, o que trouxe uma censura ativa a diversos Mundos da Arte, com destaque para o teatro, jornalismo, a teledramaturgia e a música popular urbana, dita MPB. Os impactos da administração militar na obra de Mignone seriam surpreendentes.

Douglas Attila Marcelino (2011) demonstra que os principais alvos da repressão ideológica foram os meios de comunicação de massa (em expressões como colunas em jornais, telenovelas, canções veiculadas nas rádios, filmes e peças de teatro) e a literatura (em especial, os manifestos políticos, obras filosóficas e literatura erótica). Isso não quer dizer que outras manifestações culturais que não constassem entre os alvos preferenciais da censura não tenham sido afetadas, especialmente em grandes centros, como foi o caso no Rio de Janeiro. A música de concerto exemplifica o segundo caso durante a chamada Ditadura Militar (1964-1985).

O policiamento ideológico resultante deste ambiente político deixou marcas nas atividades de numerosos músicos, em especial aqueles que, ao longo de suas vidas, demonstraram convicções políticas esquerdistas, como José Siqueira, compositor paraibano, e Airton Barbosa. No entanto, estudiosos como Charlene Neotti já demonstraram que Mignone, mesmo tendo sido filiado ao Partido Comunista em décadas anteriores, recebeu durante boa parte da ditadura um tratamento benéfico da parte de figuras representativas do governo federal, recebendo a encomenda de obras sinfônicas bastante significativas, como é o caso da *Sinfonia Transamazônica*, comissionada por Mário Andreazzi (MACHADO, 2015).



Ilustração 31 - *Os grandes nomes da música em 67* (Fonte: Jornal do Brasil, 24 de fevereiro de 1968) – Francisco Mignone, entre os destaques (circulado em vermelho)

É neste cenário misto de fechamento da esfera política nacional e maturidade profissional própria que Mignone opta por dedicar ao seu amigo Noël Devos uma obra para fagote solo em uma linguagem de vanguarda. Ele opta por realizar mais uma incursão na técnica dodecafônica com a qual travava, nos anos 1950, uma profunda experimentação. Naquele momento, Mignone contrariou a rixa entre nacionalismo e dodecafonismo preconizada por Camargo Guarnieri na *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*⁹⁹, que tinha como alvo o círculo de alunos de Koellreuter.

Para diversos musicólogos, “o debate nacionalismo vs dodecafonismo foi estéril e desgastante” (DUPRAT; VOLPE, 2009, p. 588), sendo já em 1963, postulado pelo Manifesto de Música Nova que nenhuma das duas tendências representava já qualquer revolução estética.

Não acreditamos que esta polarização tenha sido estéril, apesar de podermos perceber o enorme desgaste ao qual ela levou. Mesmo com a querela que se criou, compositores como Guerra-Peixe, Cláudio Santoro e Camargo Guarnieri, além do próprio Mignone souberam aproveitar possibilidades de tráfego entre diversas tendências estilísticas. Na época dos vanguardismos e manifestos, posições mais radicais foram tomadas. Contudo, concluir que este debate sobre os caminhos da vanguarda aconteceu num momento histórico onde ele não mais cabia pode ser uma leitura que contextualize melhor as tendências da música europeia daquele tempo do que a música que se fazia no Brasil. Ao longo de toda esta polêmica, Mignone se manteve apartidário, evitando defender quaisquer das duas bandeiras.

⁹⁹ Ver BERTÃO, Carlos. O resto é conversa: vanguardismo conservador na obra para fagote de Francisco Mignone. ANPPOM, 2015

Na década seguinte, portanto, numa época de relativo cerceamento Mignone se dedica a uma obra como a *Sonatina*, incorporando, à sua maneira, o mosaico de influências às quais estava aberto, sem a obrigação de se filiar a qualquer policiamento estético. Também a ausência de uma encomenda para a obra pode ser definida como um critério que dá independência ao seu processo de gestação, como é definido por Becker em seu *Mundos da Arte*¹⁰⁰.

Como dito anteriormente, o final da década de 1960 transcorre com Noël Devos em posição de destaque em nichos do cenário musical carioca, tais quais a música orquestral, a música de câmara, a docência do instrumento, a participação em gravações de música popular e como solista de algumas orquestras. Tendo obtido segundo lugar no Concurso Internacional de Genebra de 1957, Devos seguiu dedicando-se a numerosos projetos de música de câmara e a estreia de obras de importantes compositores, tais como o *Duo* de Heitor Villa-Lobos, estreado em 1967, com Paolo Nardi (NARDI, 2015) e em 1968, a *Fantasia Concertante para clarineta, fagote e piano* do mesmo compositor, em conjunto com José Botelho e Ivy Improta (Museu Villa-Lobos, 1989:105, apud FAGERLANDE, 2008^a, p. 159).

5.2 Aspectos morfológicos

Francisco Mignone, ao longo de muitos dos depoimentos que deixou registrados em entrevistas, publicações em revistas e mesmo na sua *autocrítica de um cinquentenário (A parte do anjo)* nos dá a impressão de um artista obcecado em buscar maneiras novas de fazer sua música expressar algo. Duas décadas antes da *Sonatina*, Mignone nos fala sobre seu gosto pela aplicação de suas técnicas de composição, mas relata também o problema de encontrar soluções mais profundas

Tenho pesquisado muito porque sempre me dou uma porção de problemas técnicos por resolver. Ora, como sou profunda e fortemente musical resolvo esses problemas com relativa facilidade. Por exemplo: faço uma “Valsa de esquina” em três partes e pesquiso a possibilidade de ir acrescentando contrapontisticamente as melodias das

¹⁰⁰ Em sua obra *Mundos de Arte*, Howard S. Becker define que é válido notar que quanto mais dependentes do financiamento ou da comercialização, mais condicionadas pelo mercado serão as obras de arte. No caso de compositores escrevendo partituras sem uma ambição objetiva de que elas sejam executadas por grupos dispendiosos ou orquestras, menor será a interferência das convenções daquele Mundo da Arte durante todo o processo criativo.

partes. Será essa uma pesquisa legítima? Não! Não passa de um treinamento técnico, útil mas ineficaz, porque não atinge a essência do problema “valsa brasileira. Não tenho dúvida que sendo o culto técnico que sou, posso e mesmo devo (porque é uma válvula por onde estravaso os meus conhecimentos)” devo me divertir com problemas técnicos. Porém a verdadeira pesquisa, em meu caso, tem de se exercer nas próprias essências profundas do meu sêr e da minha música. (MIGNONE, 1947, p. 41)

No artigo *Sonatina para fagote solo de Francisco Mignone: A validade da análise para o desenvolvimento de uma abordagem instrumental*, veiculado na primeira edição do Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ-UFBA, tratamos de aspectos sobre a morfologia desta obra de Mignone, relacionando conceitos de análise musical adotados para operar a música de doze sons do século XX, em especial aquela tributária à Segunda Escola de Viena (BERTÃO; FAGERLANDE, 2015).

Conforme tratamos no artigo mencionado, “foram muitas as poéticas do século vinte descompromissadas com o sistema tonal, cada uma delas produzindo resultados diferentes, que acabaram reunidas sob o conceito genérico de música atonal” (SOUZA, 2009, p. 122). Aquilo que se convencionou chamar música atonal em Mignone é uma solução peculiar para os preceitos da técnica dodecafônica, solução esta que mantém correspondências diretas com o sistema tonal, em especial no que diz respeito à dicotomia entre impulso e apoio, tensão e repouso.¹⁰¹

A utilização do termo *dodecafônico* para definir esta prática na música de Mignone pode gerar muita controvérsia (conforme foi provado durante o desenvolvimento deste trabalho). No entanto, conforme já foi mencionado ao longo do texto, o termo é sim empregado mesmo em utilizações menos ortodoxas da dodecafonía. Infelizmente, ainda não foi estabelecida uma nomenclatura cristalina para definir exatamente onde se situa a *Sonatina*. Segundo as contribuições do Prof. Carlos Alberto Figueiredo, a maneira mais adequada para se delimitar esta obra seria a aparência de uma “improvisação atonal”.

A utilização de elementos de composição de séculos anteriores, em especial, os distantes séculos XVI a XVIII não é uma exclusividade da obra de tendência dodecafônica de Mignone, como demonstra Paul Griffiths (1998, p. 82):

Mas o fato é que muitas obras anteriores de Webern, não seriais, apresentam um traçado igualmente complexo, e da mesma maneira boa parte da música polifônica,

¹⁰¹ Note-se que, neste texto, usamos sempre a dicotomia entre os termos “sistema tonal” e “técnica dodecafônica”. Para Flo Menezes (2002, p. 207-208), “o dodecafonismo [...] não pôde equiparar-se, enquanto *sistema*, às mesmas funções desempenhadas pela velha tonalidade. Assim é que podemos considerar os procedimentos seriais mais como *técnica* ou *método* composicional do que como *sistema* propriamente dito.”

de Guillaume de Machaut e Johann Sebastian Bach, evidencia um nível não menos elevado de organização. Na realidade, Webern foi influenciado pela escola polifônica holandesa do início do século XVI.

Ao falar do experimentalismo de Mignone, nas obras *Quadros Amazônicos* e *O espantalho*, Luiz Heitor chama atenção para o refinamento da linguagem:

Nas duas citadas partituras, porém, arriscou a sua integralidade; e deu-nos obras de uma grande complexidade, em que às inovações de estrutura juntam-se os efeitos orquestrais raros e a busca incessante de uma técnica original, reveladora de uma inquietação espiritual cujas causas e cuja evolução tentaremos analisar (HEITOR, 1956, p. 308-309)

Na construção da *Sonatina*, contrastam elementos constitutivos típicos do século XX (GRIFFITHS, 1998), com outros da composição clássica (ROSEN, c1988). O simples uso do serialismo consiste num fato até então inédito na música brasileira para fagote solo e poucas vezes empregado no universo deste repertório (PETRI, 1999)¹⁰². De acordo com o próprio Mignone (1981), a dodecafonia intenta “libertar-se totalmente das estruturas da música tonal e seus derivados, substituindo-a com estruturas diversas e baseada na total independência recíproca dos sons entre si do ponto de vista harmônico-tradicional” (MIGNONE, 1981, P.). O uso de séries para elaboração de temas deveria então, na visão de Mignone, constituir um condicionante para a forma da obra. Podemos notar, contudo, que diversas vezes, as estruturas são divergentes das séries. Falando sobre eventuais discrepâncias entre temas e séries na música dodecafônica, Paul Griffiths afirma:

Não é necessário que os temas consistam de doze notas, nem que a série seja transformada em melodia: ela pode ser aproveitada para construir um tema e seu acompanhamento, por exemplo, e há espaço ainda para combinar diferentes formas da série em sequências de acordes num trecho polifônico. As possibilidades são enormes, mas o princípio serial funciona como garantia de que a composição terá um certo grau de coerência harmônica, já que o padrão intervalar básico não varia. Esta coerência não é necessariamente invalidada pelo de que, na maioria dos casos, o funcionamento do princípio serial numa peça musical não é audível, nem deve sê-lo (GRIFFITHS, 1998, p. 81-82).

¹⁰² Ariane Petri, em seu levantamento das obras para fagote solo de compositores brasileiros, classificou tais obras pela técnica de organização sonora, ou, para usar o termo da autora, idioma (Tonal ou tonal livre sem elementos nacionalistas; Tonal ou tonal livre com elementos nacionalistas; Tonal livre com técnicas pouco convencionais de produção sonora; Atonal livre; Atonal serial; Atonal com técnicas pouco convencionais de produção sonora). Dentre as 29 obras abordadas por Petri, apenas duas se inserem no idioma atonal serial: a *Sonatina para fagote solo* de Mignone (196?) e *Tempo-Espaço XIII* de Luiz Carlos Vinholes (1978).

No caso do *Concertino para clarineta, fagote e orquestra*, Koberstein chama atenção para o fato de que “as melodias dissonantes são baseadas mais em intervalos e padrões rítmicos do que em progressões harmônicas ou sequencias pré-determinadas de intervalos que caracterizariam uma obra serial dodecafônica (KOBBERSTEIN, 2015, p. 24)¹⁰³. Esta informação vale também para o dodecafonismo empregado na *Sonatina*. O surgimento de padrões que remetem ao discurso tonal também não é incompatível com a dodecafonía, como definirá Flo Menezes em 5.2.4 (Fragmentos harmônicos).

O próprio Mignone, em seu artigo *Dodecafonía*, veiculado na Revista Brasileira de Música chama atenção para este fato:

No Brasil, a dodecafonía introduzida por Koellreuter teve muitos adeptos e seguidores: Edino Krieger, C. Guerra-Peixe, Cláudio Santoro e dezenas de outros mais. Mas ao que parece, a dodecafonía para eles, se transforma, felizmente, num dos processos de composição, porém muito ligado à música nacionalista ou regionalista. (MIGNONE, 1981, p. 23)

Em artigo sobre vanguarda e conservadorismo na obra para fagotes de Mignone, investigamos algumas tendências importantes:

Diversos elementos estruturais da *Sonatina para fagote solo* (196?) remetem à morfologia típica do estilo barroco. Para além dos esquemas formais, alguns compositores utilizaram o princípio dodecafônico sem o mesmo rigor de Schönberg e seus discípulos, ou seja, sem cumprir a obrigatoriedade de utilizar todos os 12 sons da escala antes de iniciar uma nova série (BERTÃO, 2015, não paginado).

Em seu livro, *Sound in motion. A Performer's guide to greater musical expression*, David McGill nos fala da importância da análise para a performance. O autor compara a estrutura musical à estrutura gramatical da comunicação verbal:

Ao preparar uma obra para performance, o intérprete deve conseguir identificar a função de cada nota (apoggiatura, nota de passagem, nota vizinha, etc.). Este é o primeiro passo em direção a revelar a estrutura gramatical da música. Uma vez que o intérprete conhece a função de uma nota, esta função jamais mudará. Tendo sido determinadas as funções gramaticais de notas individuais, o próximo passo é identificar a estrutura esquelética da música, frequentemente obscurecida sob hordas de notas ornamentais. Quando esta estrutura subjacente é compreendida, então o fraseado e articulação da música se tornam claros em praticamente cada instância. Definir esta estrutura gramatical leva o intérprete a comunicar o verdadeiro sentido da música (MCGILL, 2007, p. 26, tradução nossa)¹⁰⁴.

¹⁰³ The dissonant melodies are based on intervals and rhythmic patterns rather than harmonic progressions or a pre-determined sequence of intervals that would characterize a twelve-tone serial piece.

¹⁰⁴ In preparing a work for performance, one should be able to identify the function of each note (apoggiatura, passing tone, neighbor tone, etc.). This is the first step toward revealing the music's grammatical structure.

O discurso de McGill aponta a necessidade da pesquisa analítica para a performance. Embora ele guarde importantes semelhanças com aspectos incômodos do influente aparato conceitual da teoria schenkeriana (conforme explicitado anteriormente no texto), as vantagens dessa abordagem são bem-vindas, contanto que não amarrem as possibilidades de interpretação. A analogia da estruturação do discurso musical com o verbal é válida em diversas teorias analíticas da Música e pode trazer grandes benefícios à compreensão do tecido sonoro. Cabe apontar o risco de um elemento indesejável nesta abordagem, caso seja adotada radicalmente: a percepção de que existe para cada obra apenas uma forma correta de estruturação implica na negação por parte do intérprete de todas as outras possibilidades estruturais igualmente válidas. Esta prática resultaria num empobrecimento da interpretação de um músico.

O próprio Noël Devos, ao comentar sua cuidadosa anotação e avaliação analítica e expressiva da *Sonatina para fagote solo*, faz questão de demonstrar que seus planos de performance sobre expressividade e articulação são transitórios, por isso é importante manter a interpretação como um caminho aberto: “Estas anotações que eu fiz no manuscrito são só uma ideia para uma primeira execução. Conforme você vai tocando várias vezes, outras ideias vão aparecer. Tem que manter a interpretação sempre nova, interessante”. (DEVOS, 2016)

Da mesma forma, buscamos sistematizar uma análise formal para favorecer uma dada compreensão estrutural. Mas, assim como Devos, não acreditamos que esta seja uma lei natural, tampouco que seja imutável e eterna.

5.2.1 I Moderato

Do primeiro movimento de uma obra intitulada *Sonatina*, seria esperada a utilização da forma-sonata. Coordenando a avaliação de diversos elementos constitutivos do texto musical deste primeiro movimento, *Moderato*, optamos por realizar sua fragmentação em seções menores, que facilitassem seu estudo. Para tal foram utilizados critérios

Once one knows the function of a note, it will never change. The grammatical functions of the individual notes having been determined, identifying the skeletal structure of the music, often obscured beneath hordes of ornamental notes, is the next step. When this underlying framework is understood, then the phrasing and articulation of music become clear in almost every instance. Defining this grammatical structure leads one to communicate the music's true meaning.

eminentemente fraseológicos (levando em consideração ritmos e articulações como elementos de geração de contraste entre as seções), assim, podemos perceber que nem sempre as séries dodecafônicas coincidem com a divisão tradicional das frases.¹⁰⁵ Segue a tabela da divisão em seções, indicando-se as séries e subséries constituintes e a indicação de quais compassos encerram cada seção (as séries identificadas entre parênteses atravessam de uma seção para a próxima).

Tabela 3 – Quadro formal do *Moderato* da *Sonatina para fagote solo*

SEÇÃO	SÉRIES	LOCALIZAÇÃO (COMP.)
A	A B C D E (rE)	0.4-17.2
B	(rE) F G H I (J)	17.3-29.3
C	(J) K K (1-9) L (rL)	29.4-42.2
D	(rL) M M N O (P)	42.3-54.2
E	(P)	54.3-60.2
F	Q	60.4-65
G	(Q) Q' R S S(1-9)	66-80
H	T T U rU(9-12) (V)	81-93
I	(V) W W X	94-106.1
J	Y Y	106.2-115

Na seção inicial do *Moderato* (seção A), os períodos são regulares, em geral apresentando 4 compassos, com frases antecedentes e consequentes, respectivamente. Tomemos como exemplo, a curva melódica do primeiro período. Entre os numerosos aspectos dignos de nota ao longo da obra, podemos notar as figuras ascendentes que podem ser interpretadas como o ápice expressivo de cada frase, e as figuras descendentes que constituiriam o declínio da mesma. Na ilustração a seguir, representamos estes fenômenos circulando as notas em vermelho (no caso do ápice) e azul (para o declínio).

¹⁰⁵ Este é um fator de especial atenção, uma vez que a obra coordena temas dodecafônicos e fraseologia clássica (PETRI, 1999).



Ilustração 32 – Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – Compassos 0.4 a 4.3. Edição nossa. Leia-se em clave de fá..



Ilustração 33 – Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – Compassos 4.4 a 8.3. Edição nossa. Leia-se em clave de fá..



Ilustração 34 – Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – Compassos 8.4 a 12.3. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

A partir de 12.4, um período de construção diferente é iniciado, no qual uma inquietação rítmica pode ser percebida, com figuras sincopadas e mordentes no compasso 15. A riqueza da articulação contrasta com os doze compassos anteriores, nos quais o *legato* se destacava. Portanto os pontos de ápice e declínio das frases não têm o mesmo impacto que no início do movimento, ficando em evidência os movimentos anacrústicos:



Ilustração 35 – Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – Compassos 12.4 a 17.2. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

A seção B é marcada pelo contraste de elementos *staccato* (em seu começo) e *legato* (próximo de seu final). A respeito destes dois tipos de elementos, Devos grafou *scherzando* e *large et chanté*, o que permite a apresentação do instrumento em duas possibilidades expressivas bastante distintas:



Ilustração 36 – Francisco Mignone: Sonatina para fagote solo. I. Moderato – Compassos 17 a 24. Fac-símile do manuscrito autógrafo

A seção C é iniciada pelo que Devos sugere ser uma *marcha*. Esta marcha tem uma seção de quatro compassos marcada pela repetição ocasional da mesma nota, enfatizando a estrutura quaternária do compasso. A partir da anacruse do compasso 34, é iniciada uma parte de grande contraste rítmico com as anteriores. Um importante elemento ornamental é introduzido pela primeira vez na obra: se trata do *grupeto* em quintinas. Ele aparece 12 vezes ao longo do movimento, sempre como uma anacruse ligada ao início do próximo elemento¹⁰⁶.

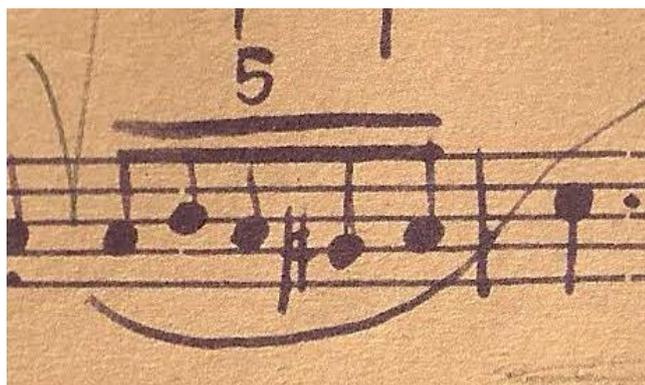


Ilustração 37 – Francisco Mignone: Sonatina para fagote solo. I. Moderato – Compassos 35.4 a 36.1. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

Com exceção da 12ª aparição, todas as ocorrências destes grupetos em quintinas são realizadas em semicolcheias. Estas quintinas são caracterizadas como anacruses ligadas, em sua maioria, a elementos em *staccato* que caem sobre os tempos subsequentes, conforme as anotações de Mignone:

¹⁰⁶ Os próprios elementos das figuras anacrústicas enunciadas ao longo das aparições destes grupetos podem ser avaliados como séries de doze sons, embora contenham elementos repetidos e elementos faltando. Série Z (primeiras notas dos grupetos): C D C# Ab Bb F A G CG E A (repetidos: C G A, faltando: Eb F# B) Série AA (nota para qual está direcionado o grupeto): F A E E Db Eb Bb Bb F# D A C (repetidos: E Bb A, faltando: G G# B)



Ilustração 38 - Francisco Mignone: Sonatina para fagote solo. I. Moderato – Compassos 86.2 a 87. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

Devos anota para estas sessões, a indicação *rythmique*. São nos 11 casos, momentos de articulação ligeira, com este contraste da fluência da figura ornamental anacrústica em relação aos próximos tempos, *staccati*.

A seção D já foi digna de nota em outras publicações, apresentando-se como um dos elementos que demonstram claramente a estrutura fraseológica neoclássica, conforme Ariane Petri (1999, não paginado), sublinha:

Nos c. 42.3.2 a 46.3 temos uma estrutura quase barroca: seis semicolcheias formam uma anacruse para três colcheias que pontuam com o intervalo de oitava descendente. No compasso seguinte, isto se repete igualmente. Só a terceira vez resulta diferente e a música segue.

De fato, este elemento anacrústico de seis notas aparece três vezes da mesma forma (duas delas, antecipando uma figura de três notas que será discutida em 5.2.4, onde oitavas justas descendentes sugerem uma polarização tonal), até que uma sequência de colcheias leve até um trinado de $mi \equiv$ que resolve num mi natural *sforzato*:



Ilustração 39 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato. Compassos 44.3 a 46.3. Edição nossa. Leia-se em clave de fá..

O último elemento do *Moderato* é uma reminiscência dos grupetos em quintina que apareceram 11 vezes e movimentaram as seções denominada por Devos como *rythmique*:

Più lento

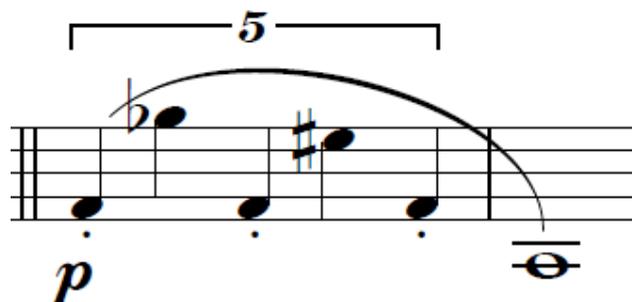


Ilustração 40 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato. Compassos 114 a 115. Edição nossa. Leia-se em clave de fá..

Grafando todas as notas na mesma oitava, pode-se enxergar que, melodicamente, elas seguem exatamente o desenho dos grupetos anteriormente mencionados:

Più lento

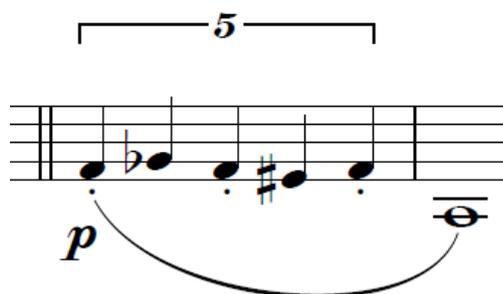


Ilustração 41 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato. Compassos 114 a 115. Versão com notas na mesma oitava. Edição nossa. Leia-se em clave de fá..

Como um efeito de escamoteamento desta percepção, Mignone emprega uma ferramenta de coesão que busca dar a impressão de unidade temática sem que o ouvinte perceba tão claramente. Esta ferramenta é a aumentação, dobrando as figuras rítmicas e transferindo as notas limítrofes do grupo para a oitava superior. Também a meta da anacruse é uma nota mais grave.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Este fenômeno contraria a tendência de quase todos os outros grupetos. Das doze anacruses em quintinas, dez resolvem numa nota mais aguda, configurando um movimento ascendente. Apenas nos compassos 86.4-87 e 114-115, os movimentos são descendentes.

5.2.2 II Andante

Para o Segundo movimento, *Andante*, temos um número menor de séries, conforme chamou atenção Ariane Petri, chegando apenas à letra C. :

Tabela 4 – Séries do segundo movimento

	Elementos da série	Elementos faltando	cor	localização (compassos)	PETRI (1999)
A	Bb Db Ab D Gb C E A Eb G F B		vermelho	1-5.4.4	X
rA (2-9)	Eb A E C Gb D Ab Db		verde	6-8.2	
B	C D Db F B Eb E F# G# Bb G A		laranja	8.3-11.4.1	X
rB (2-12)	A G Bb Ab Gb E Eb B F Db D		rosa	11.4.1-13.4.2	
B (8-12)	F# G# A# G A		roxo	14.1.1-14.2.4	
B (1-10)	C D Db F B Eb E F# G# Bb		azul	14.3.1-15.1.1	
C	C B C# Bb Eb Gb Ab G E D F A		verde	17-19.1.1	X
C (1-4)	C B C# Bb Eb		vinho	17-19.1.1	X

5.2.3 III Giga

Meredith Ellis Little define a giga como “uma das mais populares danças instrumentais barrocas e um movimento padrão da suíte, juntamente com a allemande, courante e sarabande” (LITTLE, s. d., tradução nossa), sendo aparentemente originária das ilhas britânicas. A partir deste exemplo, ela se espalhou para a Europa continental, onde foi retrabalhada para o que seriam dois modelos distintos, a *gigue* francesa e a *giga* italiana.

Segundo a autora, “a giga francesa era escrita em tempo moderado ou rápido (6/4, 3/8 ou 6/8) com frases irregulares e uma textura imitativa contrapontística na qual o motivo inicial da segunda estrofe era frequentemente uma inversão do início da primeira estrofe” (LITTLE, s. d.). Mignone utiliza esta peculiaridade formal da Giga em perfeito alinhamento com a técnica dodecafônica, ao introduzir os retrógrados da série a partir da enunciação completa da primeira série.

Uma diferença fundamental entre a *gigue* na França e a *giga* desenvolvida na Itália diz respeito à estrutura das frases. O modelo italiano contava com frases homofônicas regulares de quatro ou oito compassos. Já o francês explorava frases irregulares e uma textura harmônica mais complexa. Mignone adere ao modelo de frases irregulares. A *giga* é considerada, tradicionalmente, uma dança virtuosística de matiz alegre, podendo empregar grande variedade de técnicas composicionais, incluindo imitações, estilo fugato. A *giga* passa a ocupar seu lugar habitual ao final da suíte de danças em exemplos tão antigos como a coleção *Delitiae testudinis* de Esaias Reusner, de 1672 (LITTLE, s. d.).

Depois da imensa popularidade de que gozou nos séculos XVII e XVIII, sua utilização como forma foi bastante reduzida nos séculos XIX e XX. No entanto, Arnold Schönberg utiliza a *giga* como movimento final para a *Suíte op.25* para piano solo e a *Suíte op. 29* para conjunto de câmara.

Na Giga, Mignone se utiliza de uma forma barroca em uma maneira bastante análoga às práticas do século XVII e XVIII, ou seja, mantém da *giga* o ritmo binário composto, o tempo rápido, os saltos amplos, a estrutura de refrões e as inversões prescritas pela convenção que se foi criando na *gigue* francesa (LITTLE).

Se compararmos com um modelo de *giga* tirado da *Suite para violoncelo solo em sol BWV 1007*, de Johann Sebastian Bach, podemos perceber características semelhantes:



Ilustração 42 – Johann Sebastian Bach. Suite para violoncelo em Sol BWV 1007. VI. Gigue. Manuscrito autógrafo de Anna Magdalena Bach. Fonte: http://hz.imslp.info/files/imglinks/usimg/8/8b/IMSLP215391-PMLP04291-D_B_Mus._ms._Bach_P_269.pdf



Ilustração 43 – Johann Sebastian Bach. Suite para violoncelo em Mi \equiv maior BWV 1010. VI. Gigue. Manuscrito autógrafo de Anna Magdalena Bach. Fonte: http://hz.imslp.info/files/imglinks/usimg/8/8b/IMSLP215391-PMLP04291-D_B_Mus._ms._Bach_P_269.pdf



Ilustração 44 - Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo*. III. Giga - Compassos 0 a 14. Fac-símile do manuscrito autógrafo.

Como a comparação nos permite vislumbrar, alguns elementos são comuns a ambos exemplos:

- Tempo composto (6/8 ou 12/8, no caso da *Suite em mi \equiv maior BWV 1010*)
- Sucessão de colcheias, interrompidas apenas por um ou dois tempos, quando uma nota é prolongada
- Ausência de pausas
- Início anacrústico
- Contraste entre seções de grupos *legato* com seções *staccato*

Outro elemento tradicionalmente incorporado à gigue francesa é o deslocamento da acentuação, ora nos tempos fortes, ora nos fracos. Mignone indica fartamente este fenômeno com o sinal de acento sobre as notas ornamentais. Nas vezes em que isso não acontece, o fenômeno da acentuação se dá pela ocorrência de uma nota ligada à anterior, o que resulta num efeito de acento para a tal nota antecedente, pela prolongação de sua duração em relação às notas *staccato* que a cercam. Um exemplo surge imediatamente com a aparição da série A e seu retrógrado (rA), e sua posterior condensação:

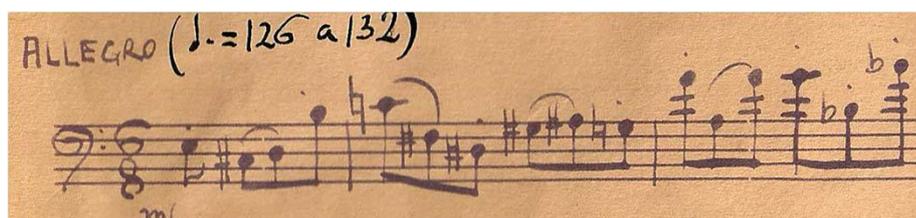


Ilustração 45 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. III. Giga. Compassos 0 a 2. Fac-símile do manuscrito autógrafo

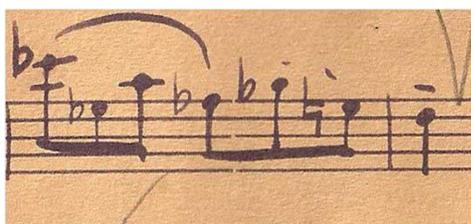


Ilustração 46 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. III. Giga. Compassos 3 a 4.1. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.



Ilustração 47 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. III. Giga. Compassos 12.2.3 a 14. Manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

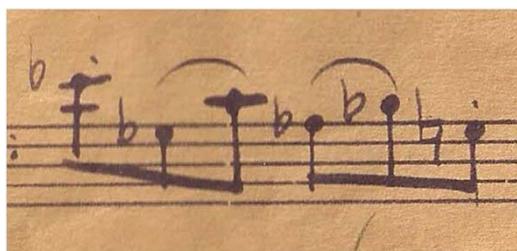


Ilustração 48 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. III. Giga. Compassos 15 e 16. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

Ilustração 49 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. III. Giga. Compassos 0 a 4 (acima) e 12 a 16 (abaixo). Comparação entre diferentes lições envolvendo articulação. Edição nossa.

5.2.4 Fragmentos harmônicos

Não obstante ser enxergada como uma obra dodecafônica, a *Sonatina* está repleta de elementos tonais. De acordo com Flo Menezes,

Era a função harmônica que, antes de mais nada, permitia a edificação do discurso tonal, seja ela percebida de modo consciente ou inconsciente pelo ouvinte. A funcionalidade tonal prescindia, pois, de sua apreensão absolutamente consciente por parte daquele que escuta. No serialismo, por sua vez, não se tem no plano estritamente serial (ou seja, no que diga respeito aos procedimentos seriais em si), como já pudemos constatar, o controle sistemático sobre o dado harmônico. O método serial, ao mesmo tempo em que elabora um processo composicional orgânico e unificado, *não evita nem exerce controle sobre a funcionalização de sua estrutura intervalar* (MENEZES, 2002, p. 230).

Ao longo de sua obra *Apoteose de Schoenberg*, Flo Menezes aponta processos harmônicos que foram desenvolvidos ao longo de mais de dois séculos da História da Música. Naturalmente, o centro deste relato é Arnold Schoenberg, um dos compositores mais identificados com a vanguarda musical do século XX. Paradoxalmente, Menezes chama atenção para o tradicionalismo e as raízes históricas da experiência dodecafônica



Ilustração 50 – Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – Compassos 0.4 a 4.3. Edição nossa

Um dos princípios que outrora nortearam a técnica dodecafônica é a evasiva da oitava e do uníssono. Menezes comenta:

Quanto aos mínimos pressupostos do processo harmônico composicional dodecafônico, e que nem sequer se encontram “estipulados” a não ser a título de convenção – tais como o dobramento de Oitava (forte meio de reforço de uma nota e de sua conseqüente polarização, pois como afirma o próprio Leibowitz, “a Oitava – ou o Uníssono – é proibida pois constitui precisamente o único intervalo que incomoda a percepção das vozes enquanto partes independentes” (Leibowitz, 1949, p. 67)”; ou o uso de tríades sugestivamente tonais por serem entidades arquetípicas da tonalidade (contendo também grande potencial atrativo polar de suas fundamentais) – o próprio Schoenberg continua afirmando que “o impedimento de dobramento de Oitavas foi certamente um exagero porque, se o compositor o fazia, a natureza o desfazia; toda simples nota contém dobramento de Oitava” (Schoenberg, op. Cit., pp. 247-248)” (MENEZES, 2002, pp. 212-213).

Pois os exemplos de utilização de oitavas e tríades na *Sonatina para fagote solo* são por demais abundantes para serem ignorados. Tipicamente, eles são descendentes, aparecendo ao final das frases. Estes aspectos podem ser interpretados como pretensos pontos finais no discurso das notas. Como defendido por Leibowitz, as oitavas dobradas polarizam a audição, capturando a atenção. A princípio, este dobramento diz respeito a notas simultâneas, o que não se aplica ao caso da técnica tradicional dos instrumentos de sopro, invalidando sua possibilidade na *Sonatina*. Mas, ainda assim, no dado sequencial, a ortodoxia inicial da estética dodecafônica pressupunha evitar oitavas e tríades. Vejamos alguns exemplos desta prática ao longo da *Sonatina*.

As ocorrências são mais numerosas no primeiro movimento, *Moderato*, já a partir do terceiro compasso, com si natural, fá# e si natural, configurando o que pode ser percebido

como um acorde de Si maior (caso o efeito do ré# ressoe, seja na memória sequencial do ouvinte ou na acústica de uma sala reverberante):

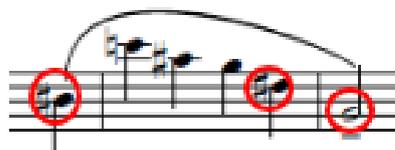


Ilustração 51 - Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – Compassos 3 a 4.3. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

Na seção jocosa que se segue ao termo *brincando* (anotado *scherzando* no fac-símile em posse do Prof. Devos), o si natural é repetido uma vez na mesma altura, e depois na oitava inferior, sempre *staccato*:



Ilustração 52 - Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – Compassos 17.3 a 28.3.1. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

Na seção D, a figura anacrústica de semicolcheias tem como meta três notas seguidas, um sol \cong e, uma sexta abaixo, dois si \cong em oitava descendente. Esses intervalos poderiam levar, por exemplo, à percepção de um acorde de Sol \cong maior:



Ilustração 53 – Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – Compassos 42.3.3 a 44.2. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

No compasso seguinte, as três notas que podem ser compreendidas como meta da figura anacrústica são um fá e, uma quarta abaixo, mais duas notas dó em oitavas. Esses intervalos poderiam levar, por exemplo, à percepção de um acorde de Fá maior:



Ilustração 54 – Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – Compassos 43.3.3 a 44.2. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

Em ambos os casos, as tríades não chegam a ser definidas, o que permite ao ouvinte uma certa ambiguidade na sua valoração tonal. No entanto, pode ser dito que estes elementos condicionam a audição polarizando funcionalmente a experiência. O caso seguinte pode ser visto como uma tensão de funções harmônicas definidas com maior clareza. Cinco das seis notas finais do compasso 44 podem ser percebidas como um acorde de lá \equiv menor com sétima e nona (lá \equiv , do \equiv , mi \equiv , sol \equiv , si \equiv) e as três notas que são a meta desta figura configuram claramente o acorde de lá menor (mi, dó, lá):



Ilustração 55 – Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – Compassos 44.3.3 a 45.2.1. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

Os casos de dobramentos de oitava continuam ao longo do primeiro movimento, como no compasso 81, em que o mi \equiv é repetido uma oitava abaixo e depois, voltando à oitava original:



Ilustração 56 – Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – Compassos 81 a 82.1. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

No compasso 105, a nota lá é emitida cinco vezes em três oitavas diferentes:



Ilustração 57 - Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – Compassos 104.4 a 106.1.1. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

Há ocorrências importantes também na polarização de dados intervalos em especial as segundas menores como no caso a seguir, em que as notas fá# e sol# polarizam o sol natural que se segue:

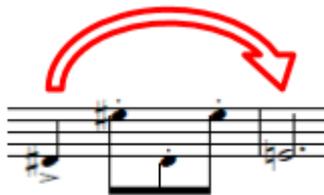


Ilustração 58 – Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo. I. Moderato* – Compassos 49.2.2 a 50.2. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

No compasso 55 as notas sol, ré e mi levam até a nota fá, que é polarizada por sua nona menor, $\sigma\lambda\cong$, conduzindo até a resolução em 56.3. A figura anacrústica subsequente polariza as notas dó, lá e si \cong em direção ao si natural:

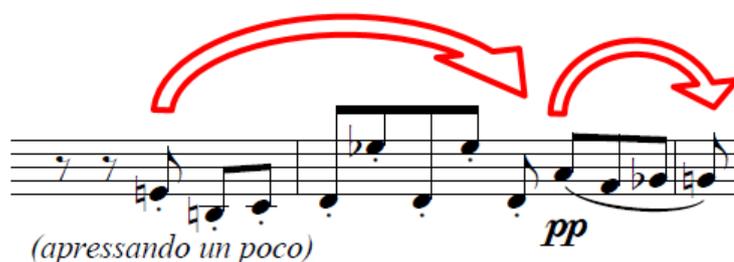


Ilustração 59 – Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo. I. Moderato* – Compassos 55.3.2 a 57.1.1. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

No compasso 57, uma figura em *crescendo*, leva até um ponto de tensão: um fá# 3, nota de colorido marcante no fagote. Este elemento é introduzido por uma escola de dó# mixolídio e resulta numa fermata, que inaugura uma seção hesitante de figuras acentuadas:



Ilustração 60 – Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo. I. Moderato* – Compassos 57.2 a 58. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

Encore, Finale e Sibelius, o acesso à criação de música impressa saiu do controle exclusivo de empresas editoras de partituras, passando a estar ao alcance de amadores. O autor faz uma diferenciação entre o que seria uma cópia e o que seria uma edição propriamente dita. Para Figueiredo, “podemos reconhecer vários itens comuns ao processo de copiar e de editar, principalmente o fato de ambas as atividades serem processos essencialmente interpretativos” (FIGUEIREDO, 2000, p.66). Sobre a necessidade de critérios rígidos para o estabelecimento de uma edição, Carlos Alberto Figueiredo comenta:

Mas para nós a diferença fundamental reside no fato de que a cópia é resultante de uma necessidade prática, imediata e momentânea, enquanto que a edição, seja de que tipo for, é, como vimos acima, resultante do processo de pesquisa e reflexão por parte do editor, que não decide fazê-la por necessidades práticas imediatas, mas com pretensões a que seja completa e definitiva. Mencionemos, ainda, o problema dos “curiosos”, ou seja, pessoas bem intencionadas que confundem o ato de copiar com o de editar, principalmente a partir da utilização de softwares de música, nos quais o termo editar é usado como um dos comandos básicos, levando à inevitável confusão. (FIGUEIREDO, 2000, p. 66)

A necessidade de um estudo que leve em consideração as múltiplas camadas de informação contidas em documentos musicográficos, foi sublinhada por diversos autores especializados na obra de Mignone, bem como por pesquisadores em nível de pós-graduação. José Batista Júnior ressalta a importância de adotar estes volumes:

Após a pesquisa, tivemos acesso a todos esses manuscritos, pertencentes ao acervo de Noël Devos, obtendo respostas a algumas dúvidas. Uma delas foi a de que, ao escrever as *16 valsas*, Mignone eventualmente utilizava lápis e ao final retocava a caneta. Note-se ainda que certas correções não são percebidas pela cópia xerografada, e, assim, a nosso ver, um estudo mais apurado da caligrafia do compositor ajudaria o pesquisador a acompanhar esse processo de composição. (BATISTA JÚNIOR, 2013, p.108).

Em seu estudo, Carlos Alberto Figueiredo demonstra as vantagens e desvantagens de alguns tipos de edição musical, sua aplicabilidade e os cuidados que devem nortear a realização de cada uma delas. Não nos cabe aqui discorrer longamente sobre estes tipos de edição, mas devemos aqui introduzir alguns conceitos importantes do terreno da Edição Musical.

Um dos mais importantes conceitos desta área é o conceito de *lição*. Lições podem ser definidas como fragmentos de significado num texto musical, tendo menor ou maior complexidade. Altura e ritmo, sendo parâmetros fundamentais do repertório musical anterior ao século XX, foram vistos como a essência das lições que permeiam obras musicais notadas.

Ou seja, linhas melódicas, padrões rítmicos, acordes, ou apenas uma figura rítmica podem ser interpretados cada qual como uma lição (FIGUEIREDO, 2000, p. 18).

Consoante o repertório abordado, podem haver outras camadas de informações depositadas sobre a partitura em forma de lições. Indicações dinâmicas, sinais de expressão, técnica e articulação também podem ser lidos como lições. Na música vocal, o texto empregado contém lições. Em casos de manipulação de timbres (tal como é o caso da música orquestral) a opção pela escrita de um fragmento melódico na voz de um determinado instrumento pode ser vista como uma lição (FIGUEIREDO, 2000, p. 18).

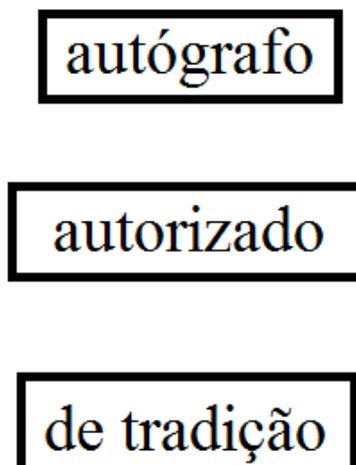
Já o conceito de estrutura se opõe ao conceito de lição por trazer consigo um aspecto ordenador. Ou seja: a ordem na qual se sucedem os elementos que constituem a obra é um fator estruturante. Obras mais longas e divididas em várias seções sofrem uma influência maior das questões estruturais. Podem ser identificadas pequenas estruturas - aquelas que coordenam a relação entre elementos musicais dentro de um mesmo movimento- e grandes estruturas - aquelas que coordenam as relações dos movimentos entre si (FIGUEIREDO, 2000, p. 18).

A hierarquia das fontes é um princípio importante na Filologia, logo o é também na Edição Musical. Este preceito diz que devem ser observadas características nos documentos musicais que os tornam mais qualificados ou menos qualificados, dado o grau de proximidade destes com as intencionalidades do compositor. Isto quer dizer que, acima de quaisquer outros, os documentos autógrafos (em especial os manuscritos) seriam aqueles que devem ser considerados mais valiosos no aspecto da investigação da intenção original do compositor.

Imediatamente abaixo dos autógrafos nesta hierarquia, estão os documentos autorizados (o que quer dizer que são de autoria de indivíduos que contavam com a concordância ou o respeito do compositor): estas fontes são, muitas vezes, reconhecidas por se tratarem de registros de práticas consonantes com aquelas empreendidas pelo compositor, ou concessões feitas pelo compositor em observação a aspectos anteriormente negligenciados por eles (FIGUEIREDO, 2000).

Abaixo ainda, estaria o material de tradição, que não nos vem ao caso. Estes documentos são produzidos por quaisquer autores que o façam sem o conhecimento do compositor, ou aqueles que não tenham tido com ele uma relação mais profunda, o que torna sua autoridade reduzida.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Os pressupostos teóricos destas diferentes tradições filológicas e editoriais (Crítica das Variantes, Crítica Textual, Crítica Genética e Crítica da Recepção) serão brevemente introduzidos a seguir.



Quadro 4 – Hierarquia dos tipos básicos de fontes, levando em consideração Figueiredo (2000)

Explicaremos agora alguns princípios da Crítica Textual, da Crítica das Variantes, da Crítica Genética e da Crítica da Recepção, de maneira a avaliar quais destes princípios serão metodologicamente mais adequados tanto à natureza das fontes com as quais contamos, quanto com os objetivos de nosso trabalho. Segundo Figueiredo (2000, p. 27):

O objetivo da Crítica Textual de reconstituição de um texto implica na exclusão de todos os acréscimos e modificações inseridas num texto em seu percurso no tempo e no espaço, ficando o lado verdadeiro com o autor e sua intenção e, do lado falso, as contribuições da tradição.

Esta forma de abordar as questões de autoria, bastante popular, pressupõe uma primazia absoluta do compositor (bem de acordo com a visão defendida por autores do século XIX, tais quais Schenker, comprometidos com uma rígida hierarquia das autoridades envolvidas na prática musical).¹⁰⁹ Segundo Figueiredo (2000), a intenção primordial da Crítica Textual é fixar um único texto autêntico, sem qualquer desvio da intenção original do autor. Esta visão busca legitimar e canonizar uma prática acima das outras, empregando o conceito da pureza como premissa. Obviamente, buscar intencionalidades na atitude do compositor é parte de nosso esforço. No entanto, a ortodoxia na busca de uma resposta unívoca para as questões da performance seria incoerente com nosso referencial de Mundo da

¹⁰⁹ Para avaliar em detalhes a abordagem proposta por Schenker (onde o compositor é o ser humano detentor da pureza da música de verdade), favor ler o capítulo 2. *Uma questão de perspectiva*. Para se aprofundar nesta visão, ver COOK, Nicholas. Music: a very short introduction. New York: Oxford University Press, c1998.

Arte (onde está contemplado o fluxo de atividades de diferentes sujeitos, alterando estruturas) e com a própria atitude de Francisco Mignone em relação às variantes.¹¹⁰

Uma atitude metodológica mais aberta ao aleatório (menos comprometida, portanto, com a canonização de apenas uma prática e conseqüente marginalização de outras), a Crítica das Variantes se propõe a coordenar diferentes redações de uma obra, empreendidas pelo compositor, seja na forma de correções de erros ocorridos em grafias anteriores, seja na forma de variantes propriamente ditas (quando o compositor opta por diferentes lições para um mesmo aspecto da obra)¹¹¹. Neste caso, cabe sempre avaliar quais aspectos e de que forma variam estas lições, de maneira a buscar perceber as motivações do compositor para tal. Em numerosos casos, dados textuais em documentos incluídos nos arquivos do compositor e de seus interlocutores ajudarão a compreender as circunstâncias motivadoras das variantes.

O conhecimento das convenções das poéticas onde estão inseridas as obras será de fundamental importância para que o pesquisador instrumentalizado pela Crítica das Variantes determine quais das diferentes versões poderão ser enxergadas como erros de grafia, correções, ou opções esteticamente viáveis feitas pelo compositor e sob quais critérios.

A Crítica Genética, procura ir adiante neste sentido, identificando em um ou mais documentos, possibilidades de narrativas temporais que expliquem os processos que levaram das versões provisórias, inacabadas, caóticas, até documentos que possam apresentar algum grau de definitividade. É uma forma de pesquisa que se ocupa das etapas do processo composicional, trabalhando, por diversas vezes com rascunhos e *sketches*, documentos que jamais foram concebidos para publicação.

Num único documento, é possível também, dadas algumas condições, adotar a Crítica Genética. Por exemplo, no caso de um texto que apresenta correções, podemos interpretar que textos sucessivos são apresentados a nós superpostos num só documento, onde pode ser deduzido um fluxo temporal e de intencionalidades (SEGRE, 1995 apud FIGUEIREDO, 2000, p. 41)¹¹².

¹¹⁰ Este tópico será tratado a seguir, em 5.3.2 *O fator aleatório no fazer musical de Francisco Mignone*

¹¹¹ Entre as motivações para o desenvolvimento de variantes, Figueiredo cita motivos tão diversos quanto “insatisfação com o resultado alcançado”, “percepção de novas possibilidades em seu texto”, “pressão das circunstâncias”, “modificações ou correções a partir de sugestões de colegas”, “ordens de quem encomenda”, “não disponibilidade do mesmo grupo de executantes em situações diversas”, “falta de tempo para compor uma nova obra encomendada, levando ao aproveitamento de material anterior”, “adaptação ao gosto dos executantes” e “percepção de limitações, a partir de execuções” (FIGUEIREDO, 2000, p. 22)

¹¹² SEGRE, Cesare. 1995A. “Riflessione sulla critica testuale”. In Borghi, Renato e Zappalà, Pietro, org., Edizione critica tra testo musicale e testo letterario. Lucca: Libreria Musi-cale Italiana (69-83).

A Crítica da Recepção desloca o centro da atenção da obra para o seu contexto. É uma tendência crescente nas últimas décadas do século XX, uma vez que a fenomenologia ganha força como visão de mundo. Assim, ela se ocupa menos em estabelecer as características intrínsecas da obra em si, interpretando que estas não podem mais ser enxergadas como eternas, como faziam os intelectuais de séculos anteriores. Assim, é uma abordagem centrada nas circunstâncias que condicionam as possíveis leituras em dados pontos cronológicos e espaciais onde se dão as leituras da obra.

De acordo com Dahlhaus, esta metodologia se ocupa de “reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente por leitores de tempos diversos” (DAHLHAUS, 1995, p. 47 apud FIGUEIREDO, 2000, p. 48)¹¹³. A imensa complexidade dos processos de colagem multitemporal e as camadas de influências das mais diversas ordens (social, econômica, estética, política) a que estão sujeitas as subjetividades envolvidas no processo de recepção de obras de arte ao longo do tempo precisa estar sob a análise do historiador que queira fazer uma leitura menos ingênua dos processos pelos quais uma obra é ressignificada ao longo do tempo.

A impossibilidade de uma escuta neutra para uma obra de musical significa que:

colocando-nos em relação com uma obra musical, impomos a ela os nossos hábitos de escuta, dotando-a de significados que têm origem no nosso modo de viver e de pensar. O estado atual de nossa consciência musical, que se baseia nas nossas experiências precedentes, é um ponto de referência para toda experiência musical individualmente nova (LISSA, 1989, p. 72 apud FIGUEIREDO, p. 48)¹¹⁴.

Esta abordagem se coaduna particularmente com as ideias postuladas por Howard S. Becker (1974, 2010), com o conceito de Mundos da Arte, e a compreensão da obra de arte como um “objeto imaginário” pretendida por Nicholas Cook (2000, p. 51). Avaliar os estados receptivos que condicionam os numerosos indivíduos envolvidos na produção, compreensão, execução, veiculação das obras neste Mundo da Arte permite que a Música seja entendida como uma atividade eminentemente coletiva.¹¹⁵

¹¹³ DAHLHAUS, *ibid.*

¹¹⁴ LISSA, Zofia, 1989. “Teoria della recezione musicale”. In Borio, Gianmario e Garda, Michela, 1989, org., *L’esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. Torino: EDT (69-81).

¹¹⁵ Para tratar de uma maneira cooperativa de enxergar a prática musical, ver BECKER, Howard S. *Art as collective action*. *American Sociological Review*, v. 39, n. 6, p. 767-776, dec. 1974. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2094151>>. Acesso em: 23 jul. 2014. _____. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

5.3.1 Avaliando a fonte

Adotando a metodologia preconizada por Carlos Alberto Figueiredo, devemos nos fazer as seis perguntas defendidas por este autor, como um desdobramento dos questionamentos propostos por Caraci Vela (1995, p. 186, apud FIGUEIREDO, 2000, p. 68)¹¹⁶:

- “1ª. pergunta: Quantas e que tipos de fonte deverão ser utilizados para o estabelecimento da edição?” [...]
- 2ª. pergunta: O que está fixado na fonte? [...]
- 3ª. pergunta: Deve-se investigar e registrar a intenção de escrita do compositor? [...]
- 4ª. pergunta: Deve-se investigar e registrar a intenção sonora do compositor subjacente àquilo que está fixado na fonte? [...]
- 5ª. pergunta: De que maneira poderiam ter escrito o compositor ou o copista seus textos, para serem entendidos universalmente nos dias de hoje? [...]
- 6ª. pergunta: Qual a destinação da edição?” (FIGUEIREDO, 2000, p. 68-70)

Há que responder cada uma destas perguntas separadamente, comentando como cada resposta se insere no referencial adotado.

- “1ª. pergunta: Quantas e que tipos de fonte deverão ser utilizados para o estabelecimento da edição?” (FIGUEIREDO, 2000, p. 68)

Podemos dizer que, para esta edição da *Sonatina para fagote solo* foi adotada uma única fonte principal, o fac-símile do manuscrito autógrafo anotado pelo Prof. Devos (o tipo de fonte, portanto se inscreve como contemporâneo ao compositor). Para eventuais dúvidas sobre a notação, foi consultado o músico autorizado, Noël Devos, através de entrevistas ou do filme *Meu avô o fagote*, onde o músico é registrado tocando e solfejando o primeiro movimento da *Sonatina para fagote solo*.

A título de comparação e observação de tendências editoriais, foram avaliadas as edições realizadas por Harry Searing e Franz-Jürgen Dorsam .

- “2ª. pergunta: O que está fixado na fonte?” (FIGUEIREDO, 2000, p. 68)

A cópia em formato digital (PDF) do fac-símile que serviu de base a este trabalho de edição foi realizada em cores, permitindo uma visualização avançada do estado do documento fac-similar do manuscrito autógrafo onde foi registrada a *Sonatina para fagote solo*. Como mencionado, este fac-símile utilizado como fonte para esta edição foi entregue pelo

¹¹⁶ CARACI VELA, Maria, org., 1995A. La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale. Lucca: Libreria Musicale Italiana.

compositor ao intérprete autorizado, Noël Devos, que detém, atualmente, a posse do documento. De acordo com Devos, este documento é a versão mais antiga em sua posse, a partir da qual ele confeccionou, ao longo dos anos, fotocópias para seu estudo e execução em público. Não nos foi possível precisar quando foi efetuada a reprodução do original manuscrito nesta cópia, nem a técnica exata que foi empregada.¹¹⁷

A análise do estado do documento nos permite visualizar que sua situação atual permite clara legibilidade em relação àquilo que foi grafado pelo compositor (tinta da cópia; caneta) e pelo intérprete autorizado, detentor do documento (a lápis).

Pode ser visto que a obra foi grafada sobre papel pautado, em cujo rodapé se vê um símbolo impresso (aparentemente um pinguim), junto com a inscrição “7 de SET. 43 – Sobre Loja . ESCREVER NESTE LADO” (MIGNONE, 196?). Este elemento gráfico impresso no papel pode ser visto na ilustração a seguir:

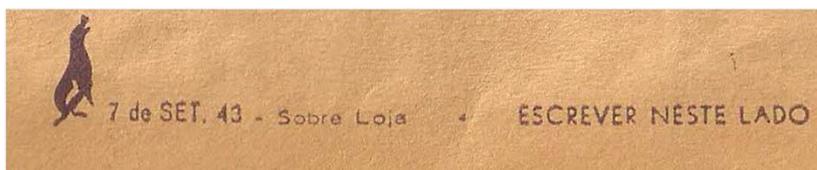


Ilustração 62 – Inscrição indicativa da origem do papel, que aparece no rodapé da página 3

Esta indicação da origem do papel está no rodapé de cada página de música do fac-símile do manuscrito (estando de fora desta regra apenas a capa, que é grafada num papel não-pautado, de coloração branca). Um dado interessante é que, na primeira página de música, onde está grafado o início do primeiro movimento (*Moderato*), a inscrição aparece invertida, o que pode indicar a inobservância do comando “ESCREVER NESTE LADO” (MIGNONE, 196?) veiculado nos rodapés por parte do compositor.

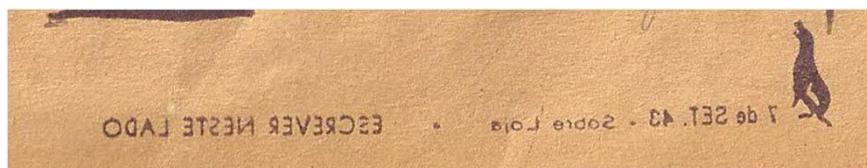


Ilustração 63 – Inscrição indicativa da origem do papel (invertida), que aparece no rodapé da página 1

¹¹⁷ A tonalidade arroxeadada que caracteriza a impressão de vários aspectos notacionais da partitura, tais como o próprio pentagrama e as notas musicais, indicações técnicas e expressivas do compositor e as indicações de origem do papel em si, dão a entender que o manuscrito original foi reproduzido com uma tinta uniforme. Aparentemente, a técnica de reprodução apresenta similaridades com a mimeografia, com uma impressão arroxeadada.

Isto pode significar que o compositor tenha utilizado apenas um lado de cada folha: o reto (desprezando o verso) de todas as folhas pautadas que utilizou para notar a obra, com a exceção da primeira página (onde utilizou o verso). Infelizmente, não tendo travado contato com o manuscrito original cuja reprodução resultou neste fac-símile, é impossível sair do campo da conjectura e afirmar categoricamente quais as razões desta peculiaridade.

Pode ser identificado um escurecimento do papel e diferentes reações das tintas empregadas (uma com tom mais arroxeadado, oriunda da reprodução gráfica do manuscrito original; e uma com tom preto, provavelmente oriunda de uma caneta de ponta fina). Segundo Devos (2016), as inscrições a tinta preta, são da autoria de Francisco Mignone. Esta afirmação está em acordo com nossas observações a respeito das caligrafias de ambos os autores deste registro documental.

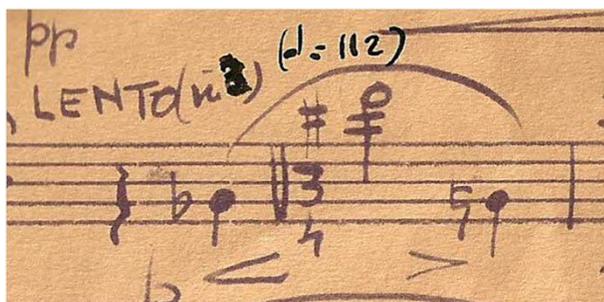


Ilustração 64— Exemplo de diferentes tipos de tintas no fac-símile do manuscrito da *Sonatina para fagote solo* de Francisco Mignone.

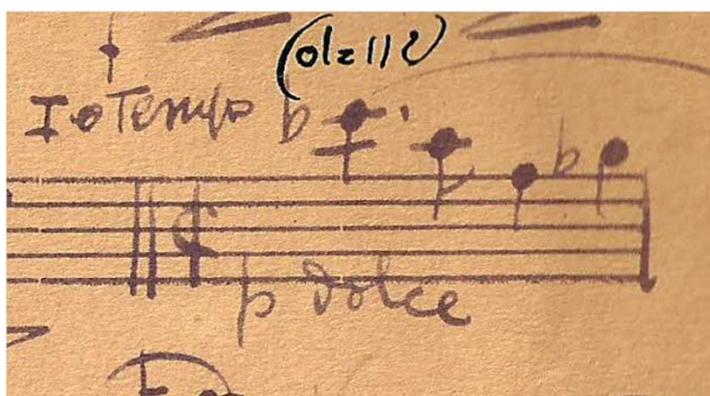


Ilustração 65— Exemplo de diferentes tipos de tintas no fac-símile do manuscrito da *Sonatina para fagote solo* de Francisco Mignone.

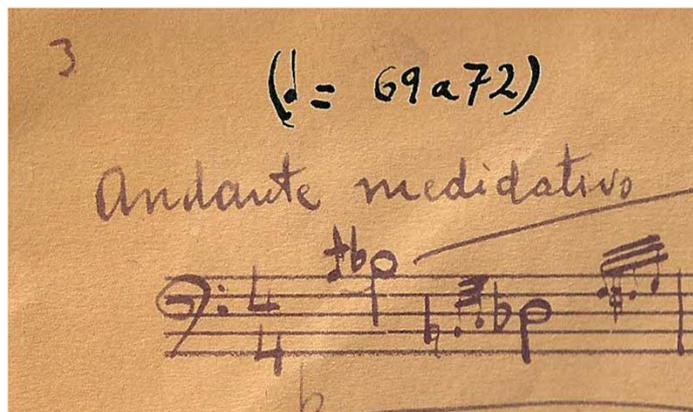


Ilustração 66 – Exemplo de diferentes tipos de tintas no fac-símile do manuscrito da *Sonatina para fagote solo* de Francisco Mignone.

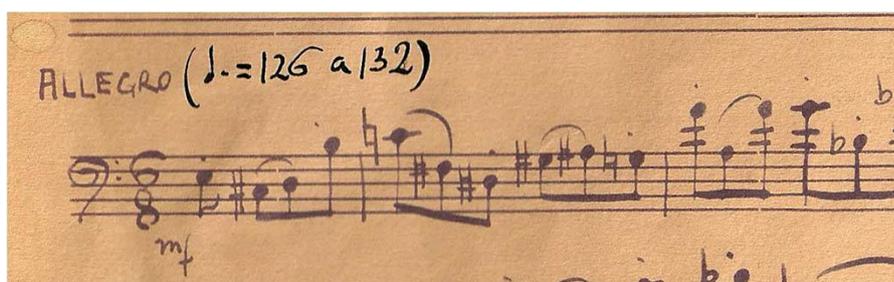


Ilustração 67 – Exemplo de diferentes tipos de tintas no fac-símile do manuscrito da *Sonatina para fagote solo* de Francisco Mignone.

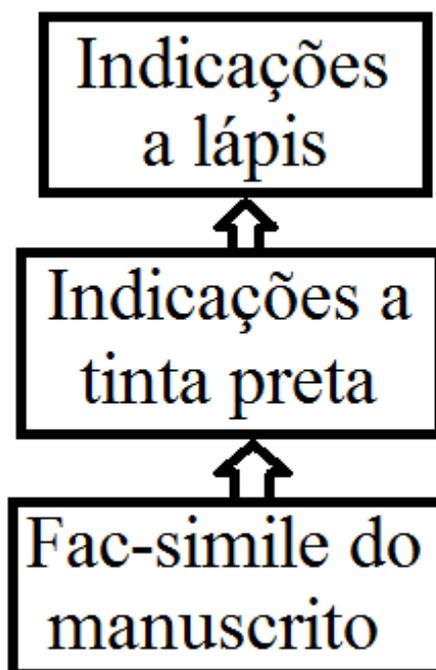
Estas anotações em caneta preta fina dizem respeito, majoritariamente, a marcações metronômicas, e em um caso, dão uma sugestão de caráter e andamento aplicada a uma seção do segundo movimento, *Andante*.



Ilustração 68 – Exemplo de diferentes tipos de tintas no fac-símile do manuscrito da *Sonatina para fagote solo* de Francisco Mignone.

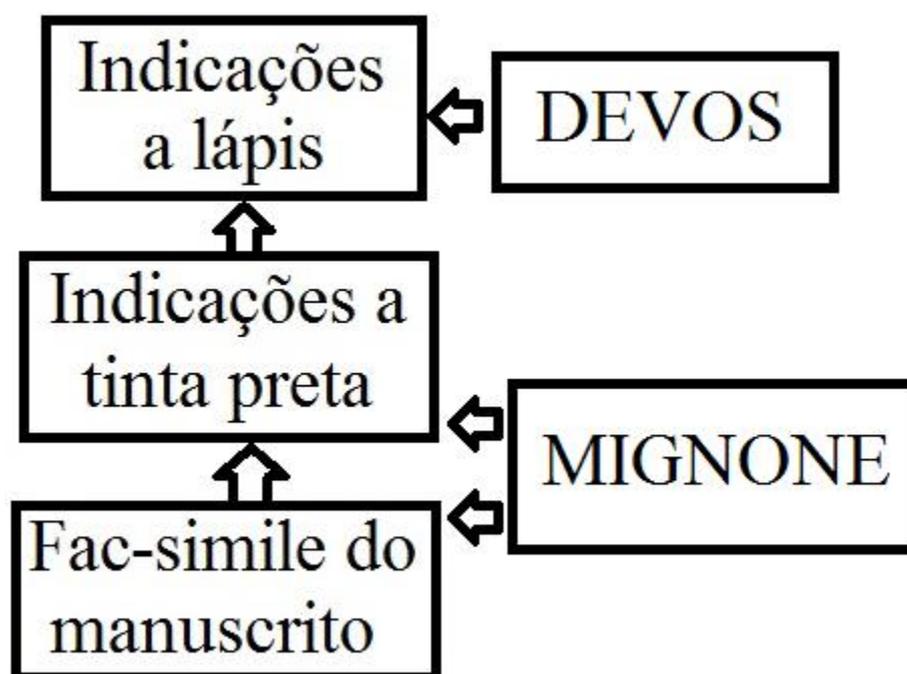
Além das lições grafadas a tinta neste papel (seja como impressão ou escrita à mão), pode-se observar também marcações feitas a lápis. Essas marcações a lápis se distinguem das outras, especialmente por serem da autoria de Noël Devos. É, portanto, bastante provável que a datação das anotações a lápis seja a mais recente. Assim, resulta que os três diferentes métodos utilizados para a grafia neste documento podem ser assim caracterizados, no que diz

respeito à sua ordem de aparecimento. Na base, as lições mais antigas, no topo as mais recentes, que foram sobrescritas às outras:



Quadro 5 – Sobreposição das camadas de informação de acordo com seu método de inserção e provável datação.

Levando em conta, os pressupostos da hierarquia dos tipos básicos de fontes (FIGUEIREDO, 2000), pode-se observar que, num mesmo documento, estão claramente visíveis as camadas de informação da autoria do compositor (que podem ser consideradas autógrafas, mesmo estando registradas em um fac-simile) e aquelas de autoria de um intérprete autorizado. Mais uma vez, apresentamos a hierarquia das fontes documentais expressas neste fac-simile, agora demonstrado, na base as lições autógrafas do compositor; e, na superfície, as autorizadas:



Quadro 6 - Sobreposição das camadas de informação de acordo com seu método de inserção e autoria.

O documento consiste de quatro folhas de papel, com 34 cm de altura e 26 cm de largura, estando as duas folhas centrais coladas uma à outra. Assim, o resultado são uma capa (ou frontispício), quatro páginas internas e uma quarta capa. Tanto a capa quanto a quarta capa apresentam um ligeiro grau de amarelecimento.

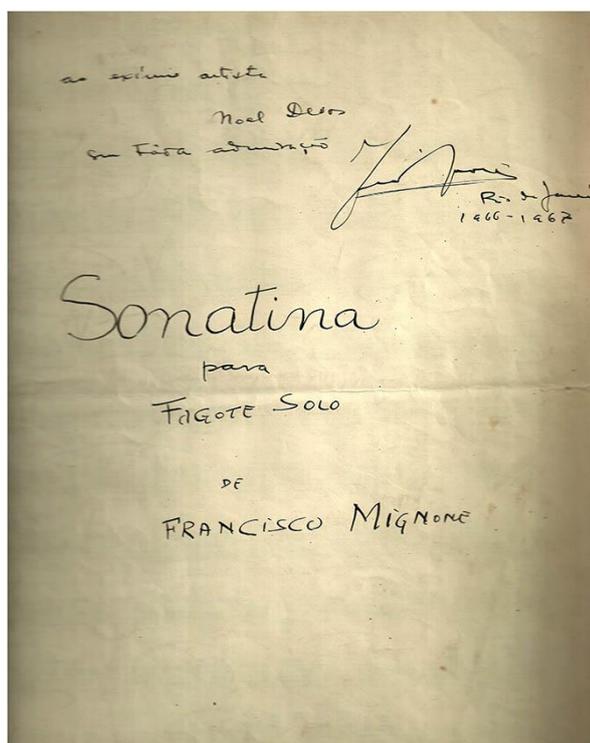


Ilustração 69 – Capa do fac-símile da *Sonatina para fagote solo* de Francisco Mignone.

Na capa, o título e a indicação de autoria tomam o centro do papel: “Sonatina para FaGOTE SOLO DE FRANCISCO MIGNONE” (MIGNONE, 196?). Acima, podemos ler a dedicatória, seguida de assinatura e indicação de local e data de composição: “ao exímio artista Noel (sic) Devos com tóda admiração [assinatura de Francisco Mignone] Rio de Janeiro, 1966-1967” (MIGNONE, 196?). Contra o papel levemente amarelecido, é possível enxergar todas estas informações grafadas com tinta preta.¹¹⁸

Já as páginas internas, embora compostas do mesmo material, apresentam um grau bem mais avançado de deterioração, com uma pigmentação mais escura.

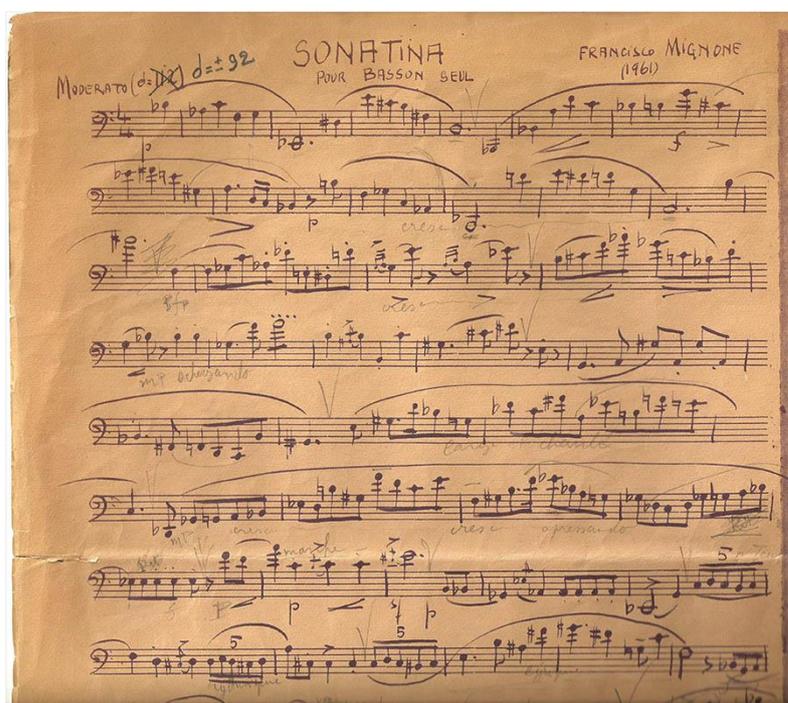


Ilustração 70 – Fragmento da primeira página de música do fac-smile da *Sonatina para fagote solo* de Francisco Mignone.

Nestas quatro páginas internas, estão impressas as pautas e o respectivo texto musical. No caso deste documento, pode ser dito que não há vestígios de deterioração devida a ação de bibliófagos ou extravio de partes que resultem na perda de informação notacional.¹¹⁹ A legibilidade da escrita musical é bastante clara. No entanto, atualmente, a situação física do documento inspira cuidados na área da conservação. Devido às dimensões do papel (34 por 26

¹¹⁸ Não nos foi possível precisar se esta tinta preta é advinda diretamente do bico de uma caneta ou se é, também, uma reprodução ela mesma.

¹¹⁹ “A crítica das fontes deve levar também a decisões sobre lacunas existentes nas fontes, devidas a rasgos, deterioração pelo tempo ou por insetos e até, eventualmente, sobre falta de partes de um manuscrito que se apresenta em partes avulsas.” (FIGUEIREDO, 2000, p. 68)

cm) bem mais largas que o padrão A4 (29,7 por 21 cm), o fac-símile foi acondicionado dobrado ao meio, o que leva a um desgaste material toda vez que este é consultado. De acordo com Sherelyn Ogden, para o acondicionamento de documentos numa biblioteca ou arquivo, “a dobra danifica o papel e não é recomendada. Entende-se que certos objetos, como jornais, já foram dobrados. Suas folhas poderão permanecer assim, mas não deverão receber uma segunda dobra” (OGDEN, 2001, p. 47). Considerando-se a raridade e valor histórico deste documento, foram pesquisadas políticas de conservação que permitam uma maior sobrevivência a esta partitura¹²⁰.

A notação grafada no documento é tradicional de música de concerto, incluindo lições de altura e ritmo, lições de articulação, indicações metronômicas e sugestões expressivas. Temos as lições da autoria de Mignone, que dizem respeito às alturas e durações das notas, pausas, dinâmicas, ligaduras, pontos de *staccato*, *tratinas*, acentos, *crescendo* e *diminuendo*, indicações de andamento (incluindo indicações metronômicas), algumas sugestões expressivas, tais como *deciso*, *cantando* e *calme, sans presser*. As lições grafadas por Devos (todas a lápis), fornecem uma indicação metronômica diferente da notada por Mignone, sugestões de respirações, indicações de ligaduras¹²¹, indicações de *cresc.* e *dim.*, sugestões agógicas tais como *rit.*, *apressando* e *acalmando, large e apressando un poco*, abundantes sugestões de dinâmica (que podem tornar a execução da obra mais diversa do ponto de vista dos níveis dinâmicos), além de marcações de minutagem ao final de cada movimento¹²².

Uma vez identificados os elementos registrados na fonte, podemos continuar com as etapas sugeridas por Figueiredo, avançando à próxima pergunta:

- “3ª. pergunta: Deve-se investigar e registrar a intenção de escrita do compositor? ” (FIGUEIREDO, 2000, p. 68)¹²³.

¹²⁰ Está sendo estudada em conjunto com o professor Devos a possibilidade de realizar um restauro dos rasgos que já ocorreram na partitura, além da confecção de um invólucro adequado para acondicionar a obra com maior segurança.

¹²¹ Estas sugestões de ligaduras que podem ser empregadas de modo a tornar o texto musical mais fluido. A maior parte das vezes, elas não se incompatibilizam com as ligaduras grafadas por Mignone, uma vez que as indicações do compositor sejam vistas como sugestão de fraseado, o que é bastante comum na obra de Mignone para fagotes.

¹²² Comparando-se as anotações de minutagem de Devos no fac-símile da *Sonatina*, com os tempos de nossa gravação, tem-se uma proximidade considerável. Os tempos anotados por Devos são, respectivamente, 4', 2' e 1'30", e os da primeira gravação mundial são 03:59, 01:42 e 01:34 (DEVOS et al, 2015).

¹²³ Para FIGUEIREDO (2000), “esta pergunta nos coloca diante do problema de investigar ou não se aquilo que está fixado na fonte corresponde àquilo que o compositor teve realmente a intenção de escrever” (FIGUEIREDO, 2000, p. 68).

Chegamos aqui a um ponto fundamental da pesquisa com finalidades editoriais. Nossa opção é a investigação das intenções de escrita do compositor. Não de forma a cercear a liberdade do intérprete, mas deixando espaço para a criação coletiva no que diz respeito à utilização das lições inerentes à partitura. Este esforço situa a pesquisa como uma atividade interpretativa aberta às contribuições de futuros interlocutores.

- “4ª. pergunta: Deve-se investigar e registrar a intenção sonora do compositor subjacente àquilo que está fixado na fonte?” (FIGUEIREDO, 2000, p. 29)

Sendo ela própria um desdobramento da terceira pergunta, a quarta pergunta questiona se o intérprete poderá entender suficientemente o estilo das práticas musicais a ponto de conhecer quando empregar soluções que se baseiam no texto musical mesmo sem elas serem explicitadas no mesmo.

Isto quer dizer: que convenções que pareceriam óbvias demais para serem notadas por um compositor no seu dado ambiente musical (especialmente com os intérpretes a que este tinha acesso) exigem de um executante do século XXI o conhecimento de rudimentos de interpretação de um dado sistema musical alienígena. De maneira mais clara, é preciso saber o que elementos o compositor esperava que acontecessem, mas julgava desnecessário grafar.

Portanto, pergunta-se se é oportuno adaptar (atualizar) ou não a notação, o que significa que, caso a comunicação não seja efetiva, pode passar a ser prerrogativa do editor trazer o texto musical para uma notação que demonstre ao intérprete os elementos não-notados que foram imaginados pelo compositor.

Isto se faz especialmente importante quando existe uma barreira comunicativa entre o intérprete e o texto musical. Para Nattiez, quando o leitor não adquiriu intimidade com a notação empregada no original, “a notação se torna muda” (NATTIEZ, 1975, p. 112, apud FIGUEIREDO, 2000, p. 69)¹²⁴.

- “5ª. pergunta: De que maneira poderiam ter escrito o compositor ou o copista seus textos, para serem entendidos universalmente nos dias de hoje?” (FIGUEIREDO, 2000, p. 69).

Atendendo a este questionamento está a tradução de termos notados em francês por Noël Devos. Considerando-se a natureza pessoal destes termos grafados por Devos, parece importante trazer informações vistas como importantes por este intérprete para o acesso do público-alvo desta edição: fagotistas brasileiros.

¹²⁴ NATTIEZ, Jean-Jacques, 1975. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'édition.

Assim, Figueiredo chama atenção para a necessidade de transcrever o material que se tem disponível a cada vez que se faz uma edição musical. Citando Siegele, ele diz que “uma transcrição é sempre inevitável, mesmo numa edição comprometida com a fidelidade às fontes, não sendo uma questão do fato, mas do grau de transcrição” (SIEGELE, 1995, p. 342, apud FIGUEIREDO, 2000, p. 70)¹²⁵.

A última questão influencia profundamente nos resultados do esforço editorial:

- “6ª. pergunta: Qual a destinação da edição?” (FIGUEIREDO, 2000, P.70)

As duas finalidades principais possíveis numa edição musical são, segundo o autor, prática ou musicológica (execução ou estudo). Assim, as preocupações com o conteúdo são marcadas nestes dois objetivos editoriais. Enquanto a prática se preocuparia com a inteligibilidade dos signos pelo músico, com a facilidade de leitura imediata, a estritamente musicológica restringe o acesso dos executantes, permitindo o acesso apenas àqueles que dominam a leitura da notação original.

Segundo Martin Bente, a edição musicológica deve ser a matriz para a confecção de uma edição prática (BENTE, 1991, p. 530, apud FIGUEIREDO, 2000, p. 70)¹²⁶. Tendo em vistas a finalidade de execução da obra (que é um de nossos objetivos fundamentais) e o rigor metodológico possibilitado por uma abordagem da pesquisa de pós-graduação, naturalmente, este caminho (Edição Musicológica – Edição Prática) se torna claro como método a ser adotado.

Levando-se em consideração o público-alvo de executantes, é preciso selecionar algum escopo desta população. Variando desde fagotistas a executantes de outros instrumentos, estudantes que já demonstrem certo apuro técnico até músicos mais experientes, instrumentistas interessados em executar a obra sem uma demorada reflexão crítica ou músicos objetivando uma cuidadosa aproximação com os significantes e o contexto desta obra musical, estes grupos de músicos exigem, cada qual com suas expectativas, atenções diferentes. Nossa intenção é produzir, na edição, um material que consiga aliar algumas das qualidades que cada um destes segmentos pode esperar de uma edição.¹²⁷

¹²⁵ SIEGELE, Ulrich, 1995. “Ein Editions-konzept und seine Folgen”. *Archiv für Musikwissenschaft*, LII/4 (337-46).

¹²⁶ BENTE, Martin, 1991. “Ermittlung und Vermittlung”. *Österreichische Musikzeitschrift*, 46 (528-531).

¹²⁷ Esta posição reflete a tendência vigente no mercado editorial de música de concerto, onde após a segunda metade do século, é comum em edições práticas encontrar um espaço para textos científicos que elucidem aspectos relevantes do contexto daquela obra e da prática onde se insere. (FIGUEIREDO, 2000, p. 70)

Confrontamos esta opinião com a de Caldwell. Para este autor, não existe contradição entre os diversos tipos de edições. Ele fala especialmente de dois critérios fundamentais para que uma boa edição seja avaliada como tal: que ela seja clara e confiável. Assim, embora um autor pareça, a princípio, invalidar os prepostos do outro, seguindo os princípios expressos por Bente e Caldwell:

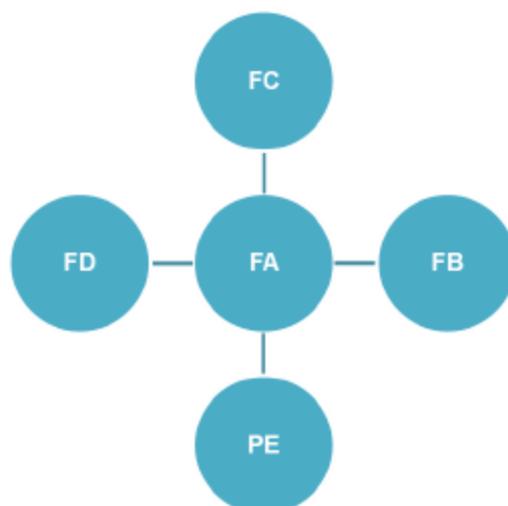
Há apenas dois requisitos fundamentais para uma edição de música: clareza e consistência. Nesse aspecto, não existe diferença entre uma edição musicológica e uma prática. O objetivo de ambas é o mesmo: oferecer um texto musical em que se possa confiar, e fazê-lo de tal maneira que a música possa ser facilmente assimilada pelo olho (CALDWELL, 1985, p. 1 apud FIGUEIREDO, 2000, p.71)¹²⁸

Isso quer dizer que os princípios da clareza de leitura não se incompatibilizam com uma investigação rigorosa. Em livro de 1953, *A interpretação da música*, Thurston Dart avalia algumas questões relativas um desafio a que músicos eruditos estão expostos: coordenar princípios interpretativos de épocas muito afastadas de suas próprias experiências culturais. Entre as numerosas dificuldades impostas pelo hábito de se executar música do passado, de culturas diversas, para um público contemporâneo, há diversos aspectos importantes: a instrumentação, o senso de estilo, a avaliação de práticas comuns à época da composição, e um fator está em um lugar de destaque nesta equação: a notação.

Faremos agora o recenseamento das fontes empregadas para a realização de nossa própria edição. Conforme levantado por Raquel Carneiro, colega no projeto de pesquisa *O FAGOTE NA MÚSICA BRASILEIRA DE CONCERTO E SUA RELAÇÃO TEXTO/EXECUÇÃO: Francisco Mignone- música para fagote. Solos, Duos, Trio e Quartetos*¹²⁹, em sua dissertação a respeito da edição das *Quatro peças brasileiras*, obra para quarteto de fagotes da autoria de Mignone, o recenseamento é uma parte importante das considerações que caracterizam uma edição musicológica (FIGUEIREDO, 2000):

¹²⁸ CALDWELL, John, 1985. *Editing Early Music*. Oxford: Clarendon.

¹²⁹ Projeto cadastrado na CAPES, a partir de 2013, coordenado por Aloysio Moraes Rego Fagerlande, e integrado por Carlos Henrique Cota Ferreira Bertão, Raquel Carneiro, Pedro Paulo Parreiras Emilio, José Batista Júnior, Geraldo Magela Gouveia e Jeferson Luiz de Souza.
(<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4781147Z9>)



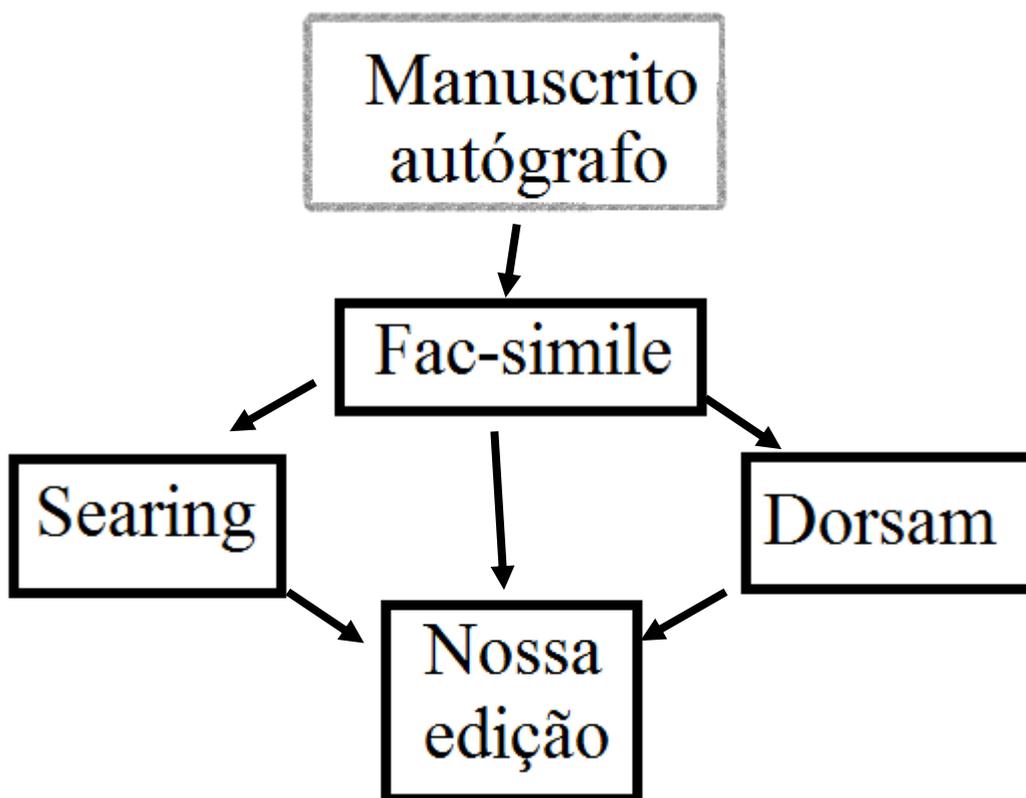
Quadro 7 - Recenseamento das fontes para *Quatro peças brasileiras*, de Francisco Mignone (CARNEIRO, 2015, p. 57)

No trabalho de Raquel Carneiro (2015), vemos quatro fontes e suas relações. Uma fonte primária, a FONTE A (partitura manuscrita autógrafo do quarteto, da qual são originadas todas as outras); a FONTE B (partes cavadas dos quatro fagotes manuscritas autógrafas), FONTE C (gravação realizada pelo Quarteto Airton Barbosa)¹³⁰ e FONTE D (partitura da versão original da obra, instrumentada para piano, publicada em 1930 pela Editora Ricordi). No caso deste estudo, as diversas fontes, autógrafas e autorizadas tinham importantes contradições no que diz respeito a alturas e durações.

Em nosso trabalho, não podemos localizar a fonte inicial (manuscrito autógrafo), mas sua cópia gerou o documento mais antigo ao qual temos acesso. Claramente, este documento foi a base para a elaboração das duas edições práticas às quais tivemos acesso: uma editada pelo fagotista norte-americano Harry Searing e publicada pela LRQ Publishing, nos EUA, em 2006, e aquela feita de maneira independente pelo fagotista alemão radicado em Portugal Franz-Jürgen Dorsam. Estas duas edições podem ser classificadas como material de tradição segundo o referencial de Figueiredo (2000), mas ainda assim, foram avaliadas por nós para responder a uma importante pergunta surgida nos primeiros passos da pesquisa: é necessário editar novamente esta obra?¹³¹

¹³⁰ Pode ser também investigada uma relação de filiação da FONTE C (gravação) em relação à FONTE B (partes cavadas), uma vez que, provavelmente este foi o material empregado pelos fagotistas para a gravação.

¹³¹ A resposta a esta pergunta foi positiva, por considerar que, em maior ou menor escala, ambas edições não se adequaram ao público de fagotistas brasileiros. Também o processo crítico da edição levou a um aprofundamento das questões interpretativas.



Quadro 8 – Recenseamento das fontes da *Sonatina para fagote solo* de Francisco Mignone.

5.3.2 O fator aleatório no fazer musical de Mignone

Nicholas Cook aborda os problemas enfrentados por pesquisadores da segunda metade do século XX que tenham interesse em propor edições musicais de um texto antigo. Segundo ele, os critérios cada vez mais escrupulosos que foram sendo adotados impuseram tanto dificuldades operacionais quanto conceituais ao estabelecimento de “edições definitivas”. Estas surgem desde o século XIX, numa tentativa de padronizar e tornar acessíveis ao músico repertórios registrados em partituras, em especial aqueles de legibilidade limitada ou os que tiveram múltiplas redações publicadas (COOK, 1998, p. 87).

Estas edições tiveram um papel muito importante em discutir erros de versões anteriores, que podem ser clarificados mediante o acesso a manuscritos originais e produziram resultados colossais, como as obras completas dos grandes compositores do repertório canônico sob a direção de um editor ou uma comissão tida como qualificada para entregar

respostas para o estabelecimento destes textos. Especialmente na Alemanha, este ramo de mercado produziu as edições completas (*Sämtliche Ausgaben*) desde Bach até Webern. No entanto, estes esforços lidam com problemas quando tratamos de compositores que não tinham a intenção de estabelecer textos definitivos.

Um dos compositores que, em algum momento, buscou estabelecer textos inquestionáveis foi Beethoven. Nicholas Cook cita o esforço vão do compositor de Bonn em convencer seus editores a produzir uma edição completa e revista de suas obras¹³². O autor também demonstra a questionabilidade de aplicar esta medida no caso de músicos como Chopin e Liszt.

[...] relatos contemporâneos deixam claro que pianistas-compositores como Chopin e, particularmente, Liszt tendiam a tocar sua música levemente diferente a cada vez. (No caso de Liszt, não era apenas sua própria música que recebia este tratamento; havia uma piada de que suas melhores performances eram aquelas quando ele estava lendo à primeira vista, porque era a única ocasião em que ele tocava a música como estava escrita.) (COOK, 1998, p. 88)¹³³

Igualmente, temos registros de contemporâneos que Francisco Mignone tinha o hábito de improvisar sobre sua própria música durante execuções públicas (DEVOS, 2014). Músicos que trabalharam em relação estreita com este compositor, como os casos de Botelho, Devos e Svab, falam também sobre a liberdade dada aos instrumentistas a quem dedicava suas obras. Estes relatos compõem a imagem de um compositor consciente do papel crítico do instrumentista na realização final de uma obra (FAGERLANDE et al., 2015).

A pesquisa de Pedro Parreiras sobre a *Sonata para dois fagotes n. 2, (Ubayêra Ubayara)* levantou importantes dúvidas sobre as intenções definitivas do compositor, tendo acesso a múltiplas fontes, sendo três manuscritas (duas autógrafas e uma autorizada, registrada por Ana Devos) e uma gravação supervisionada pelo compositor. Todas as quatro fontes divergiam em um ou outro ponto. Qual poderia ser a versão definitiva? O registro sonoro, como documento da realização final das instruções do compositor por dois músicos

¹³² Cook demonstra que Ludwig van Beethoven foi um dos compositores que demonstraram considerável preocupação com a sobrevivência de seu repertório musical na posteridade. Uma das formas como isto se demonstrou foi na ânsia de convencer alguma casa editorial a publicar revisões de obras suas, deixando uma palavra final sobre erros e diferentes versões. Naquele tempo, Beethoven não conseguiu obter o interesse em tal empreitada, o que demonstra um aspecto de como o Mundo da Arte das edições musicais lidava com as variantes em textos musicais naquele momento histórico. (COOK, c1998)

¹³³ [...] contemporary accounts make it clear that pianist-composers like Chopin and, in particular, Liszt tended to play their music slightly differently every time. (In Liszt's case, it wasn't only his own music that got this treatment; there was a joke that his finest performances were when he was sight-reading, because that was the only time that he ever played the music as written.) (COOK, 1998, p. 88)

que tinham com este uma experiência compartilhada¹³⁴? Seria possível definir uma hierarquia de qual documento seria o mais próximo das intenções originais do compositor? (EMILIO, 2015)

Dada a existência do projeto de pesquisa *Música para fagote de Francisco Mignone*, tivemos oportunidade de debater procedimentos de pesquisa e trocar experiências e abordagens. Pela própria natureza camerística do projeto, incluindo processo de ensaios e registro fonográfico, Pedro dialogou com a equipe de pesquisa, chegando a uma posição de que a aceitação tácita de qualquer um dos quatro documentos seria pouco produtiva. Assim, optou-se por uma edição musical que privilegiasse a análise crítica de aspectos da composição que poderiam atrair máximo interesse para a performance e que propusesse outras alternativas encontradas nestas fontes como opções para o intérprete. Esta análise foi feita segundo aspectos interpretativos do próprio pesquisador (EMILIO; FAGERLANDE, 2015).¹³⁵

No caso da *Sonatina*, existe apenas um documento autêntico sobre o qual se baseiam as discussões aqui presentes. Não obstante ser um único documento, ele se apresenta múltiplas camadas de informação, como anteriormente esclarecido. Este quadro ajuda a compor uma situação complexa de processos de autoria e coautoria numa obra musical. James Grier nos fala sobre o vislumbre do processo criativo dentro de um único documento:

Uma versão acabada de uma obra, da maneira como será dada a conhecer ao público, apresenta também informações importantes para a pesquisa do processo criativo e, contrariamente ao aspecto sincrônico que parece ter, pode significar mais de uma camada da atividade composicional (GRIER, 1996, p.112, apud FIGUEIREDO, 2000, p. 41)¹³⁶.

¹³⁴ A primeira gravação desta obra foi realizada por Noël Devos e Airton Barbosa, com a anuência do compositor.

¹³⁵ Para maiores detalhes sobre o processo de decisões editoriais adotado para esta edição, ver PARREIRAS; FAGERLANDE. 2ª Sonata para dois fagotes (1966-67) Ubayêra e Ubayara, de Francisco Mignone, 1º movimento: Preparação de edição através de estudo comparativo das diferentes fontes

¹³⁶ GRIER, James, 1996. *The Critical editing of music*. Cambridge: University Press.

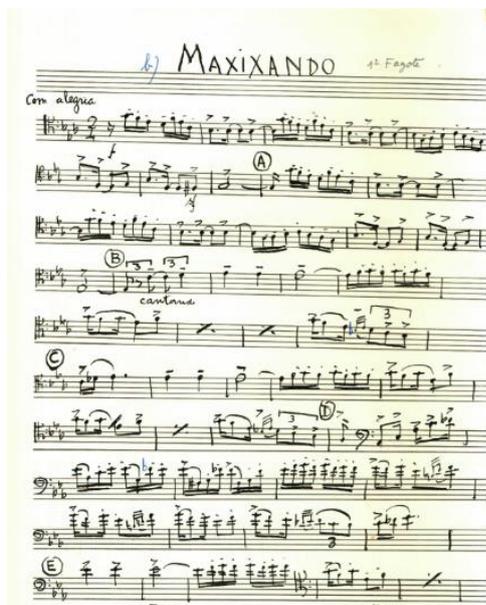


Ilustração 71 – Francisco Mignone. *Quatro peças brasileiras. II. Maxixando*. Exemplo de múltiplas camadas gráficas (caneta preta aparentemente tinteiro, caneta esferográfica azul e anotação a lápis). Manuscrito autógrafo.

No que diz respeito à aleatoriedade na prática musical, também o professor Devos aponta na direção de se buscar novidades a cada execução de uma obra. Conforme entrevista, ele diz que “as anotações na partitura são só ideias para tocar a primeira vez. Depois a criatividade vai sugerir outras ideias” (DEVOS, 2016). Repetimos, então a importância da novidade no papel crítico do intérprete, conforme preconizado por Cone:

Enquanto está vivo, é refeito a todo o instante. É feito de maneira fresca como parte do processo de ser conhecido novamente; o que é permanente é aquilo que está sempre fresco, e apenas pode ser fresco na performance – isto é, na leitura, no olhar, na escuta daquilo que está [na obra] neste lugar e neste tempo. Ou dito de outra forma, o crítico traz à consciência os meios da performance (BLACKMUR, 1955, p. 199, apud CONE, 1995, p. 241, tradução nossa).¹³⁷

5.3.3 Séries “erradas”? (Crítica das Variantes)

Ainda hoje, é possível encontrar, na academia e em todo o ambiente de música de concerto, formas de pensamento alinhadas ao estruturalismo. Isto é visível quando encontramos o tipo de opinião que acredita que a verdadeira música seja a expressão de

¹³⁷ 'So far as it is alive, [it] is made again at every instant. It is made afresh as part of the process of being known afresh; what is permanent is what is always fresh, and it can be fresh only in performance — that is, in reading and seeing and hearing what is actually in it at this place and this time . . . Or put another way, the critic brings to consciousness the means of performance' (BLACKMUR, 1955, p. 199). Blackmur, R. P., 1955: *The Lion and the Honeycomb* (New York: Harcourt Brace).

apenas uma vontade criadora, a do compositor, uma figura de gênio que jamais se equivoca e tem em mente ideias que, ainda que não sejam comunicadas com clareza, estão à prova de refutação ou crítica.

No entanto, importantes avanços têm sido feitos no sentido de contextualizar a produção musical do passado como resultado de um processo artístico multifacetado que, pela natureza da musicologia histórica até agora praticada, foi centralizada no estudo dos estilos musicais e das figuras proeminentes dos compositores. Pode-se notar vestígios desta musicologia no volume da abordagem sobre aspectos biográficos de compositores, ainda hoje hegemônica, se compararmos a outros aspectos históricos, tais como a natureza comunicativa de um espetáculo musical em diferentes contextos através dos séculos, ou o papel das edições comerciais de partituras no estabelecimento de repertórios canônicos, por exemplo.

O maestro Roberto Duarte (2009) discute propostas sobre a possibilidade e desafios da comparação de fontes e critérios para revisão de obras no caso de Villa-Lobos, em cuja música escrita residem inúmeras dúvidas para o intérprete. Notas que se chocam, compassos com tempos faltando e esquecimento da grafia de acidentes são alguns dos “enganos” comuns na obra villalobiana. Mignone não escapa a estes problemas e a análise dos diversos materiais abordados por Raquel Carneiro, no seu trabalho sobre as *Quatro peças brasileiras*, em sua versão para quarteto de fagotes, permite visualizar mais um caso do tipo de confusão que permeia os manuscritos do compositor na década de 1980.¹³⁸

Contudo, vale a pena fazer um paralelo entre a pesquisa da *Sonatina* e uma obra contemporânea, idealizada para uma formação bastante similar, a *Sonata n. 2 para dois fagotes*, cujas fontes são amplamente contraditórias (EMILIO; FAGERLANDE, 2015). O estudo deste caso demonstra a possibilidade de o compositor ter também grafado equivocadamente suas intenções quanto à *Sonatina*.

Um aspecto analisado que levou a decisões difíceis foi o fato de, ao proceder a identificação das séries de doze sons, serem detectadas inúmeras inconsistências; por diversas vezes, as séries apareciam com uma ou mais notas faltando para que o tema percorresse todas as notas da escala cromática. Em diversos casos, identifica-se que esta prática é coerente com a adoção apenas condicional do método de composição dodecafônico, apregoada pelo próprio compositor no artigo *Dodecafonía* (MIGNONE, 1981). No entanto, os casos em que uma nota

¹³⁸ “Há que se considerar ainda que Mignone, em 1981, com quase um século de vida (84 anos de idade), já não enxergava com nitidez a pauta musical, em função de seu problema de catarata, cujos recursos de cirurgia, àquela época, eram escassos” (SANTORO, 2010:2). Dissertação da Raquel Carneiro ainda não incorporada ao MINERVA. Aguardar publicação

aparece repetida em posições diferentes durante uma mesma série nos pareceram demasiado suspeitos, especial nos casos, em que a nota que ficou de fora da série, estava apenas uma segunda acima ou abaixo da nota repetida.

Coube aí a opção por considerar a possibilidade do erro nesta partitura ou manter inalterado o texto musical. Dificuldade especial reside no fato de Mignone, deliberadamente não se ater às doze notas, que seriam um fator de coerência esclarecendo eventuais trocas de notas na grafia. Restaria, então, estabelecer o que, de acordo com algum critério consistente, poderia ser interpretado como uma infração deliberada à regra e o que seria apenas um engano na grafia.

Há autores que consideram função do editor corrigir aquilo que ele considere errado (SEGRE, 1995 apud FIGUEIREDO, 2000)¹³⁹. Analisando o aparato documental a que tivemos acesso, acreditamos que uma boa edição de música de Mignone para fagote deve levar em consideração estes fatores;

- a busca constante de Mignone por aprimoramento (MIGNONE, 1947),
- sua curiosidade intelectual,
- o gosto pela improvisação e pelo brilho da execução individual (MIGNONE, 1947),
- os enganos de escrita com sua maior ou menor incidência, de acordo com a idade do compositor (SANTORO, 2010),
- sua consciência sobre a contribuição do intérprete para o resultado sonoro (DEVOS, s. d.)
- seu gosto por dicotomias (p. ex., anjo x demônio) (MIGNONE, 1947)
- a maneira despretensiosa como costumava executar a sua música¹⁴⁰.

Por isto, procuramos pôr em discussão alguns conceitos para o estabelecimento de um texto musical claro para o executante.

¹³⁹ SEGRE, *ibid.*

¹⁴⁰ Em acordo com as observações de Nicholas Cook em relação a compositores como Liszt e Chopin. Ver RINK, John. Chopin; COOK, Nicholas.

5.3.4 Edições anteriores

Introduzindo a abordagem deste assunto, cabe assinalar que a atividade editorial mobilizou fagotistas interessados na obra de Mignone ao longo das décadas. O próprio Noël Devos se dedicou a realizar, ainda na década de 1960, a adaptação de partes da *Tetrafonía e Variações sobre um tema para quatro fagotes*, transcrevendo uma seção inteira onde uma linha melódica se divide pelas quatro vozes instrumentais. Atendendo a uma necessidade de execução, Devos condensou estas diversas entradas num único “papagaio”¹⁴¹ na voz do primeiro fagote, evitando assim uma dificuldade camerística para a qual seus alunos à época ainda não estavam preparados (DEVOS, 2016).

Ilustração 72 – Francisco Mignone. *Tetrafonía e Variações em busca de um tema para quatro fagotes*. De 11 ao 9º compasso de 11. Manuscrito autógrafa.

Na próxima ilustração, vemos a parte do primeiro fagote, adaptada por Devos, contendo a movimentação de todas as vozes do quarteto. Neste caso, percebemos um caso de edição prática, adaptando o texto musical a uma realidade técnica com seus contranfimentos característicos (no caso, as habilidades ainda incipientes de três membros de um quarteto de fagotes):

¹⁴¹ Termo da editoração musical que se refere à confecção de pequenos fragmentos de papel pautado, contendo excertos musicais anexados a uma parte ou partitura. Em geral, é empregado para casos de substituição eventual de instrumentos num solo, ou para evitar uma virada de página que ocasione interrupção da execução.



Ilustração 73 – Francisco Mignone. *Tetrafonia e Variações em busca de um tema para quatro fagotes*. De 11 ao 6º compasso de 11. Papagaio manuscrito da autoria de Noël Devos.

Já na década de 1980, Devos lidera uma equipe da FUNARTE na publicação da primeira edição impressa das *Dezesseis Valsas para fagote solo* de Mignone, empregando os manuscritos destas obras para tal fim (MEDEIROS, 1995). Posteriormente, as limitações técnicas desta edição foram criticamente revistas por Elione Medeiros. Outros fagotistas, tais como Raquel Carneiro, Pedro Paulo Parreiras e Gustavo Koberstein, para nomear apenas alguns dos mais recentes, também se lançaram à edição de material impresso a partir de manuscritos autógrafos de Mignone.¹⁴²

Para nosso trabalho editorial com a *Sonatina para fagote solo* foram levadas em consideração duas edições empreendidas nos últimos anos por dois fagotistas: a primeira, realizada em 2006 por Harry Searing (instrutor de fagote da Manhattan School of Music, em Nova Iorque) e impressa pela editora LRQ Publishing; e a segunda, sem data definida, por Franz-Jürgen Dorsam (fagotista da Orquestra Metropolitana de Lisboa).

É possível perceber que ambas edições procuraram incorporar as sugestões de Devos, com maior ou menor sucesso. A preocupação de levar em consideração estas sugestões é consonante com a nossa intenção editorial.

No caso de Harry Searing, é importante notar que este autor realizou duas prestigiadas edições, incluindo o *Concertino para fagote e orquestra* (2003), as *Dezesseis valsas para*

¹⁴² Raquel Carneiro, em sua dissertação de mestrado, abordou as *Quatro peças brasileiras*. Pedro Paulo Parreiras enfocou a *Sonata n° 2 para dois fagotes*, *Ubayêra*, *Ubayara* (em um trabalho com o qual tivemos a honra de contribuir) e Gustavo Koberstein abordou o *Concertino para clarineta, fagote e orquestra* em tese de doutorado. Todos estes trabalhos apresentaram entre seus produtos finais edições musicais.

fagote solo e a *Sonatina para fagote solo* (publicadas em um mesmo volume, em 2006)¹⁴³. Estas edições ajudaram a popularizar a música para fagote de Francisco Mignone internacionalmente, incluindo a primeira publicação de duas obras que, anteriormente, poderiam ser encontradas apenas como manuscritos (o *Concertino* e a *Sonatina*). Segundo a opinião de Amy Gillick, “a publicação de Searing popularizou uma das mais notáveis peças já escritas para fagote e tem ajudado a lançar luz sobre um compositor que merece mais atenção”¹⁴⁴ (GILLICK, 2008, p. 31)

Sendo a edição musical, tal qual defendido por autores como Caraci Vela e Siegele, um trabalho interpretativo, naturalmente, pode haver incompatibilidades entre intenções editoriais, mesmo em trabalhos sérios e bem-realizados. Algumas das opções feitas por Searing nos parecem passíveis de uma melhor solução para o nosso caso. Começando pela opção de traduzir termos em português e francês para o italiano e inglês. Esta é uma decisão que leva em consideração a identificação do público-alvo desta edição. Facilitar o acesso à notação (neste caso, verbal) permite obter uma resposta mais imediata do executante, ao desobrigá-lo de procurar traduções para os termos¹⁴⁵.

Além desta questão, algumas das traduções nos parecem levar a um campo semântico diverso daquele pretendido por Devos e Mignone. Um exemplo disto está apresentado na ilustração a seguir, onde Searing emprega o termo *pressing* como tradução de *apressando*. Isto ocorre no compasso 27 do primeiro movimento, *Moderato*:



Ilustração 74 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo: I. Moderato*. Compassos 26 a 29.3.1. Edição LRQ Publishing.

Como podemos ver, Devos sugere o termo *apressando*:

¹⁴³ Ver MIGNONE, Francisco. 2003. *Concertino for Bassoon and Chamber Orchestra*. Score. Bloomfield, NJ: LRQ Publishing. MIGNONE, Francisco. 2006. *Music for Solo Bassoon: Sixteen Waltzes and Sonatina*. Bloomfield, NJ: LRQ Publishing

¹⁴⁴ Searing’s publication popularized one of the greatest pieces written for the bassoon and has helped to shed light on a composer who deserves more attention.

¹⁴⁵ Uma vez que a edição de Searing tinha como finalidade o público norte-americano e internacional, a opção pela tradução se justifica. Em nossa edição, apontada para o público-alvo brasileiro, optamos pela língua portuguesa nas lições registradas verbalmente, sempre que viável.

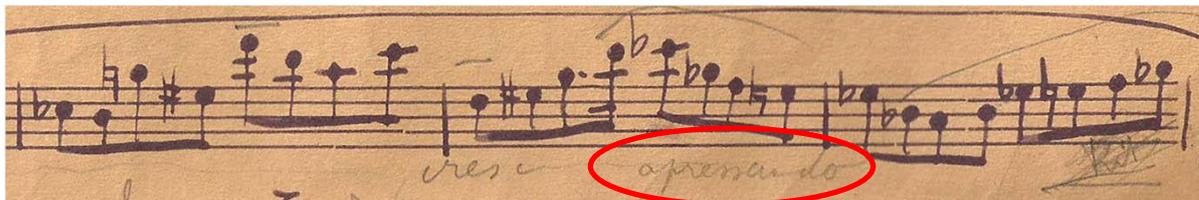


Ilustração 75 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato. Compassos 26 a 29.3.1.* Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

O termo *pressing* pode levar a uma carga semântica que tem mais semelhanças com os termos *pressionar* ou *apertar* do que com *apressar*, o campo semântico pretendido pela indicação original. Este termo é empregado várias vezes ao longo da partitura.

Um caso de leitura em completo desacordo com a lição proposta está no compasso 41, quando o editor parece ter confundido o termo *acalmando* com *accelerando*. Não bastasse este engano, temos ainda uma inconsistência em relação à fonte primária, no que diz respeito às lições relativas a altura. No fac-smile do manuscrito autógrafo, encontramos a nota $mi \cong$ na posição 41.1.2 e a indicação *acalmando*:

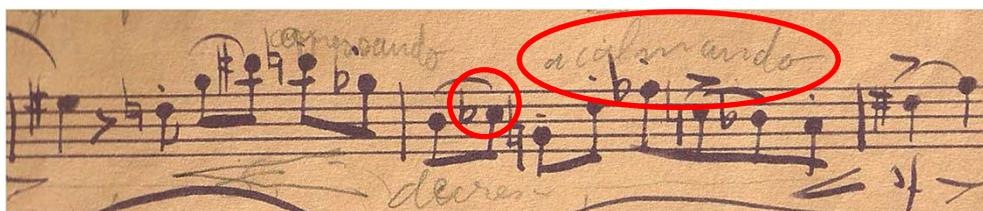


Ilustração 76 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato. Compassos 40 a 42.2.* Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

Já na edição de Searing, temos um $ré \cong$ no mesmo lugar, e a indicação *accelerando*:



Ilustração 77 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato. Compassos 40 a 41.* Edição LRQ Publishing. Leia-se em clave de fá.

Na seção iniciada no compasso 42, Searing optou por não apresentar a sugestão de articulação proposta por Devos. Longe de ser um erro editorial, é uma opção pelo texto original. Em nossa edição, no entanto, preferimos seguir a mesma linha que em todo o

documento e registrar ao máximo as sugestões de articulação anotadas por Devos, naturalmente explicitando quando se trata de cada caso, conforme apresentaremos em 5.3.5.



Ilustração 78 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato*. Compassos 40 a 45. Fac-símile do manuscrito autógrafo.



Ilustração 79 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato*. Compassos 42 e 43. Edição LRQ Publishing. Leia-se em clave de fá.



Ilustração 80 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato*. Compassos 44 e 45. Edição LRQ Publishing.

Há ainda as vezes em que Searing deixa de lado indicações notadas por Devos, como o caso da indicação *large et chanté*, no compasso 24:

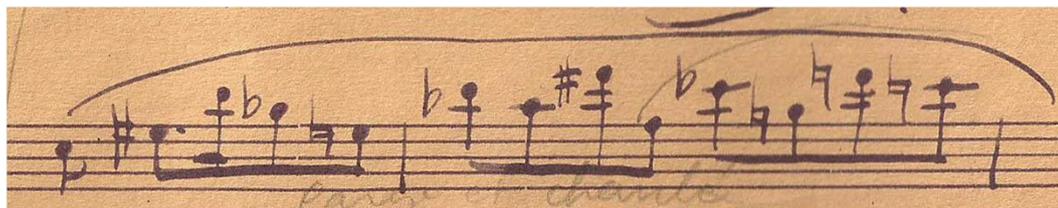


Ilustração 81 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato*. Compassos 23.2 a 24. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

Na edição de Searing, esta indicação é simplesmente negligenciada:

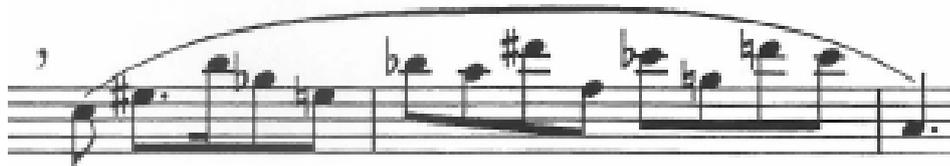


Ilustração 82 – Francisco Mignone. Sonatina para fagote solo: I. Moderato. Compassos 23.2.2 a 25.2.1. Edição LRQ Publishing. Leia-se em clave de fá.

A edição realizada por Franz-Jurgen Dorsam apresenta um resultado mais interessante, do ponto de vista da fidelidade às lições do fac-simile sobre o qual provavelmente se baseia. Nossa divergência estaria mais no nível da diagramação, que se apresenta aproximada demais, o que é perfeitamente compreensível numa edição realizada com finalidades para consumo próprio em performances, sem a intenção de comercialização:

Ilustração 83 - Francisco Mignone. Sonatina para fagote solo. I. Moderato. Compassos 62 a 70. Edição de Franz-Jürgen Dorsam.

São percebidos poucos problemas no que diz respeito à transmissão de alguns conteúdos veiculados pelo compositor e pelo fagotista. Um destes exemplos, que diz respeito ao colcheteamento dos compassos 15 e 16 do Andante. Mignone manipula atentamente o agrupamento das colcheias ao longo de ambos os compassos, gerando pequenas unidades, que podem ser, no que diz respeito, ao número de notas contidas num mesmo colchete, definidas como grupos de uma, duas ou três notas. Note-se os ditos compassos, com grupos com a configuração de 1, 1, 3, 2, 1, 1, 2 e 2 notas cada:



Ilustração 84 - Francisco Mignone. Sonatina para fagote solo. II. Andante. Compassos 15.2 a 16. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

Já Dorsam parece ter permitido que a organização automática dos colchetes estabelecida pelo programa de edição utilizado definisse os agrupamentos das colcheias, que podem ser definidos como grupos com a configuração de 1,4, 4, 4 notas cada:



Ilustração 85 - Francisco Mignone. Sonatina para fagote solo. II. Andante. Compassos 15.2 a 17.2. Edição de Franz-Jürgen Dorsam. Leia-se em clave de fá.

Estes agrupamentos guardam menor semelhança com as linhas de articulação propostas pelas ligaduras. Isso resulta em uma não-concordância com o fraseado sugerido pelo compositor, condicionando a interpretação do fagotista.

Em outro ponto da obra, notamos uma confusão com uma lição. O “f” grafado por Devos pode ter sido confundido com o algarismo 3. Aqui podemos ver este detalhe do documento original:



Ilustração 86- Francisco Mignone. Sonatina para fagote solo. I. Moderato. Compasso 38. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

Na versão de Dorsam, vemos tercinas de colcheia no mesmo trecho:



Ilustração 87- Francisco Mignone. Sonatina para fagote solo. I. Moderato. Compassos 38 a 39.2. Edição de Franz-Jürgen Dorsam. Leia-se em clave de fá.

Infelizmente, esta opção altera o teor original do texto rítmico desta passagem. Estes detalhes foram considerados em nossa edição. Uma vez concluída a revisão das eventuais inconsistências encontradas nas edições já empreendidas, bem como a observação de suas características positivas, passamos às opções empregadas em nossa edição.

5.3.5 Opções do editor

Neste espaço, explicitamos os princípios que nortearam a realização da nossa edição. Conforme já foi explorado anteriormente neste texto, os referenciais teóricos foram fornecidos por autores como Carlos Alberto Figueiredo, James Grier e Nicholas Cook.

Um dos princípios importantes defendidos sobre a clareza do texto é a necessidade de identificação da autoria das lições. Em nossa edição podem ser identificados claramente três autores:

- o compositor (Francisco Mignone)
- o intérprete autorizado (Noël Devos)
- o editor (pesquisador)

Por isto mesmo, se aplica perfeitamente o princípio defendido por Thurston Dart ao tratar da edição de música de outros séculos:

Na corrente entre compositor e audiência, o editor é um elo mais antigo que o intérprete, e por isso deve ser considerado em primeiro lugar. Da discussão acima, fica claro que ele precisa ser cauteloso; deve mostrar quais partes do texto colocado diante do intérprete são ordens diretas do compositor e quais delas são sugestões subordinadas suas, acrescentadas de acordo com seu conhecimento das melhores e piores práticas da época (DART, 2000, p. 7)

Um dos casos onde esta necessidade de identificação da autoria das lições foi observada foi no trecho que se inicia no compasso 42. Sendo um dos trechos de execução mais exigentes da obra (devido ao número de saltos descendentes em ritmo bastante rápido), foi alvo de uma sugestão técnica de Noël Devos, pretendendo resolver de maneira inteligente uma passagem que de outra forma, seria demasiado arriscada.



Ilustração 88 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato. Compassos 42 a 45. Sugestões de articulação de Mignone e de Devos. Edição nossa.

A marcação original de Mignone está grafada pelas grandes ligaduras e pontos de articulações subsequentes. Optamos, pois por incluir um *oppure* ou *ossia* (um pentagrama adicional) para grafar a opção de Devos. O professor Devos sugere uma articulação que privilegia clareza e brilho ao posicionar ligaduras da primeira para a segunda semicolcheia do quarto tempo dos compassos 42, 43 e 44, marcando pontos de staccato nas outras notas da ligadura. As duas escritas não são incompatíveis; as linhas de fraseado de Mignone podem ser vistas como sugestões da condução de frase; já as articulações de Devos permitem que estas curvas de frases sejam realizadas de forma brilhante e clara. Portanto, há pelo menos duas opções de articulação abertas ao intérprete.



Ilustração 89 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato. Compassos 43.3 a 45. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

Ao mencionar a importância da adaptação das ideias musicais dos compositores aos meios de execução de forma a garantir o melhor rendimento possível, o prof. Devos em entrevista a Luís Carlos Justi, rememora suas experiências colaborativas com Francisco Mignone:

Ele me tocou a primeira vez no piano, muito rápido e eu, por imitação, botei umas articulações como ele havia feito no piano e que funcionavam ali, mas no fagote ficavam muito mal explicadas. Mas não estava dando certo então depois eu mudei e coloquei umas articulações que davam um balanço, explicavam melhor o texto musical e quando eu toquei para ele, ele achou melhor porque a ideia musical era a que ele queria, apesar da diferença da articulação. E olha que o Mignone era exigente, hein! Eu procurei fazer musicalmente a ideia linear que o piano dele me passa, e consegui isso com outra articulação, pois o fagote não é o piano (DEVOS apud JUSTI, 2007, p. 70)

Na gravação realizada como parte desta pesquisa de pós-graduação, optamos por utilizar a ligadura original de Mignone, deixando de lado as sugestões de Devos para os compassos 42 a 44. Esta opção privilegiou a fluência e suavidade da linha melódica. No terceiro e no quarto tempos do compasso 45, optamos por realizar a articulação sugerida por Devos para gerar impulso em direção ao acento do compasso 46. O resultado é uma abordagem crítica, que emprega conceitos próprios do intérprete (enquanto pesquisador) para coadunar elementos preconizados pelo compositor e aqueles preconizados pelo editor autorizado (Devos), optando por cada uma das lições sem se prender apenas a um dos autores:



Ilustração 90 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato. Compassos 42 a 45. Edição nossa. Opção de articulação empregada na gravação.



Ilustração 91– Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato. Compassos 44 a 46. Edição nossa. Opção de articulação empregada na gravação, com intenção de condução harmônica.

No caso de uma execução pública ou registro fonográficos, as opções interpretativas são restritas: há apenas uma chance de executar a obra, o que quer dizer que apenas uma escolha possível será registrada em cada gravação ou em cada execução pública. No entanto, em uma edição, é possível registrar algumas opções diferentes e deixar a critério do intérprete escolher qual delas preferirá ou mesmo se criará outra opção.

No que diz respeito às possibilidades de articulação, optamos por imprimir em nossa edição, as duas opções e facultar ao intérprete a decisão sobre qual articulação empregar para chegar a sua intenção expressiva.

No compasso 3, houve imediatamente uma dúvida sobre corrigir ou não algo. Já a primeira série (A) do primeiro movimento aparece em desacordo com a regra dos doze sons. A questão está nas três últimas notas do fragmento (si natural, fá# e si natural). Ao trocar o décimo elemento da série (o primeiro si natural) por um lá, configura-se uma série em pleno acordo com a regra da não repetição de sons em posições diferentes da série. No entanto, sendo uma característica importante da peça como um todo, a opção por executar a série sem correções estaria em consonância com outras transgressões cometidas contra a regra dos doze sons. Em adição a isso, deve ser salientado que o compositor tem uma tendência a encerrar algumas frases com o intervalo de oitava descendente, o que pode ser visto como uma reminiscência do sistema tonal, no que diz respeito ao estabelecimento de sensações de repouso. Em CD, foi registrada a possibilidade grafada por Mignone.



Ilustração 92 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato: compassos 0 a 4. Fac-símile do manuscrito autógrafa



Ilustração 93 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato*: possibilidade de alteração dos compassos 0 a 4. Edição nossa.



Ilustração 94 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato*: opção grafada na edição dos compassos 0 a 4. Edição nossa.

No compasso 22, a série F estaria perfeitamente enunciada se a segunda nota *si* que aparece no compasso (em 22.4.2) fosse natural. No entanto, da forma que foi grafada pelo compositor, o bemol vale para todo o compasso:



Ilustração 95 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato*. Fragmentos dos compassos 22 e 23. Fac-símile do manuscrito autógrafo.

Neste caso, optamos por dar crédito à opção empregada pelo Prof. Devos, em que o segundo *si* (colcheia em 22.4.2) é executado em sua forma natural, desrespeitando o bemol que valeu para a semínima pontuada que abre o compasso (22.1 a 22.2.1). Esta opção foi demonstrada por Devos no filme *Meu avô, o fagote*, enquanto ele é registrado tocando e solfejando um longo fragmento do primeiro movimento, *Moderato*. Devos canta claramente $si\equiv$ em 22.1 e *si* natural em 22.4.2 (MEU AVÔ, O FAGOTE, 2011). Assim, segue nossa opção impressa na edição:



Ilustração 96 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato. Compasso 22. Edição nossa.*

Nossa meta editorial foi entregar um texto claro e objetivo, portanto foi buscado imprimir as lições de forma mais consistente com o autógrafo. No entanto, a análise das intervenções do leitor neste documento nos levou a acrescentar as pertinentes sugestões interpretativas do Prof. Noël Devos. Uma das intervenções levadas em consideração for a alteração da marcação metronômica do primeiro movimento, *Moderato*, realizada por Devos (originalmente, breve = 112, alterada para breve = 92).

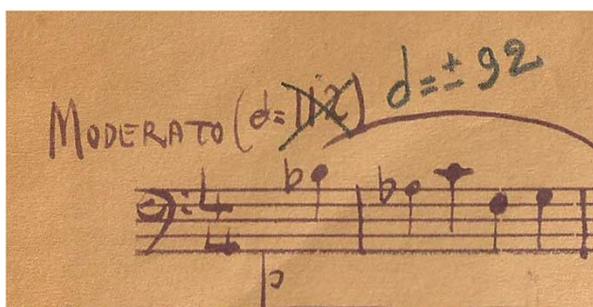


Ilustração 97 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato* – sugestão de andamento. Fac-símile do manuscrito autógrafo

Não se justificando a necessidade de rasura, pusemos diretamente a indicação proposta por Devos:

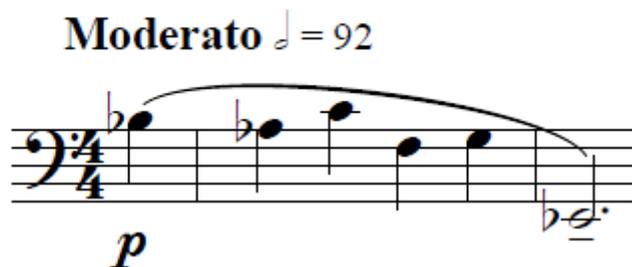


Ilustração 98 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato* – Compassos 1 e 2 - sugestão de andamento (edição nossa)

Em outros pontos do primeiro movimento, um aspecto metronômico nos causou estranheza. Na modulação métrica empregada a partir do terceiro tempo do compasso 60,

onde o compositor indica o tempo *Lento* (*in 3*), indica também a marcação semínima = 112. A mesma marcação metronômica é adotada para o *Tempo I*, no compasso 66.

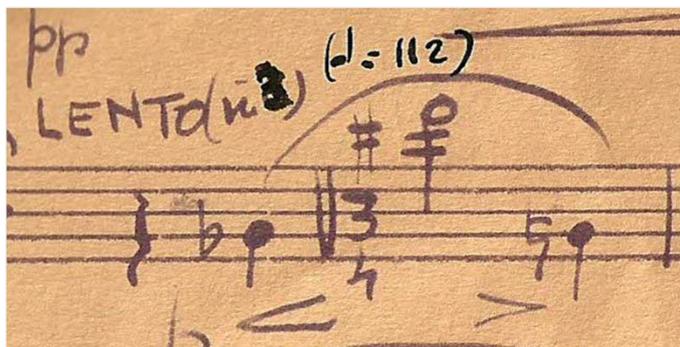


Ilustração 99 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – Compassos 60 e 61 - sugestão de andamento. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

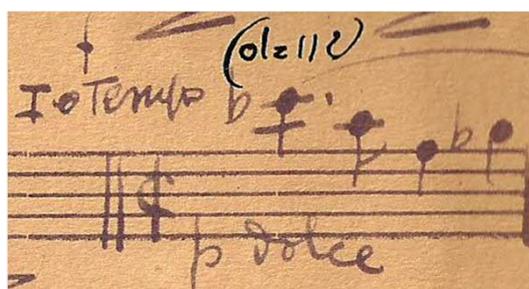


Ilustração 100 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – Compasso 66 - sugestão de andamento. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

Constata-se assim, uma proporção direta entre as marcações metronômicas originais. Assim, não faria sentido alterar a marcação metronômica do início do movimento sem fazer o mesmo com as outras indicações. As opções que mantêm a proporção cinética entre as diversas seções, são estas duas representadas por este quadro:

Moderato	Lento	Tempo I
112	112	112
92	92	92

Quadro 9 – Proporção temporal no *Moderato* da *Sonatina para fagote solo*. Na terceira linha, as opções metronômicas grafadas por Mignone (112). Na quarta linha, as proporções metronômicas em concordância com o tempo sugerido por Devos ao início do movimento.

Optamos então por alterar as duas indicações metronômicas subsequentes para que ficassem de acordo com o inicial:

60 **Lento (in 3, ♩ = 92)** 5

66 **Iº Tempo (♩ = 92)**

p rit. *pp*

p dolce

Ilustração 101- Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato* – Compassos 60 a 69 - sugestão de andamento (edição nossa)

Ainda no mesmo grupo de anotações estão as marcações de ligaduras e pontos, interpretadas aqui também como proposições operacionais para viabilizar a expressão das ligaduras fraseológicas registradas por Mignone. Vale ressaltar a posição favorável do compositor em relação a este tipo de intervenção por parte do intérprete.



Ilustração 102 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato* – fragmento do compasso 42. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

deciso

deciso

Ilustração 103 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato* – fragmentos dos compassos 42 e 43. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

Algumas das intervenções mais importantes estão anotadas a lápis; sugestões de tempo e caráter, majoritariamente em idioma francês ou italiano.¹⁴⁶ Optamos por imprimir estas sugestões em língua portuguesa. Para finalidade demonstrativa, listamos aqui as expressões originais em francês ou italiano e as traduções por nós adotadas, demonstrando sua aparição no autógrafo e a versão impressa por nós. O primeiro caso, entre os compassos 17 e 18, é a expressão *scherzando*, anotada por Devos. Embora esta expressão não seja inacessível ao instrumentista brasileiro, optamos por traduzi-la para a expressão *brincando*:

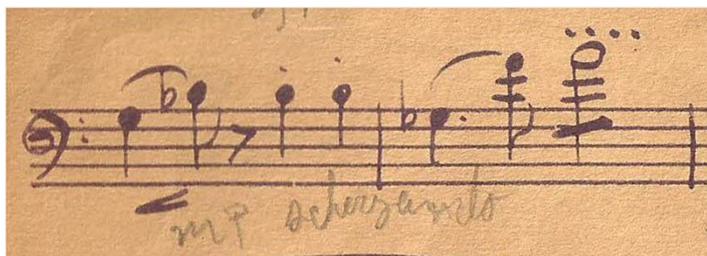


Ilustração 104 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato* – compassos 17 e 18. Fac-símile do manuscrito autógrafo.



Ilustração 105 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato* – compassos 17 e 18. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

Nos compassos 23 a 25, aparece uma frase em legato repleta de intervalos de difícil realização para o fagotista. Além de uma opção diferente de articulação, permitindo o ataque da nota *lá natural* (em 24.2.2) e evitando o intervalo de sexta maior descendente (que poderia ser resultar em uma ligadura imperfeita), Devos anotou *large et chanté*. Optamos por traduzir como *largo e cantado*:

¹⁴⁶ Ao longo da obra para fagote dedicada a Devos por Mignone, é extensa a aparição de termos em francês. Não só nas anotações feitas pela mão do fagotista, mas também no material autógrafo do compositor. Este é um fator pitoresco da relação entre o compositor e seu intérprete idealizado.



Ilustração 106 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – fragmentos dos compassos 23 e 24. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.



Ilustração 107 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – fragmentos dos compassos 23 a 25.1.2. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

No compasso 30, Devos incluiu a anotação *marche*, a qual foi por nós substituída por sua tradução, *marcha*:

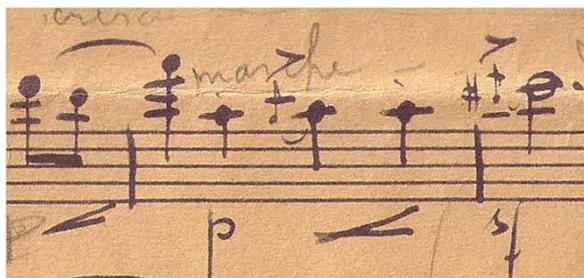


Ilustração 108 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – fragmentos dos compassos 29 a 31. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

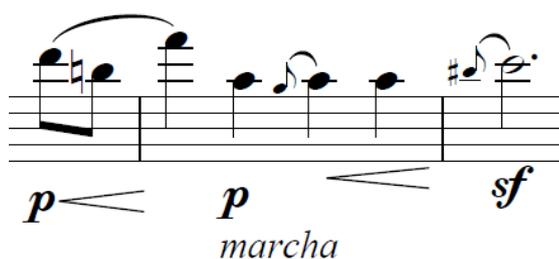


Ilustração 109 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – fragmentos dos compassos 29 a 31. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

Um importante elemento constitutivo da expressão musical do primeiro movimento é a ornamentação em quintinas (grupeto) que marca as anacruses de toda a seção que inicia nos compassos 33 a 36 e que se repete, entre os compassos 82 e 93. Estes gestos anacrústicos ornamentados são sempre o pontapé para uma seção que foi marcada por Devos como *rythmique*. Optamos por marcar como *rítmico*.



Ilustração 110 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato* – fragmentos dos compassos 34 e 35. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.



Ilustração 111 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato* – fragmentos dos compassos 33 a 35. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

O mesmo acontece na seção que sucede o compasso 85:



Ilustração 112 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato* – compassos 85 e 86. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.



Ilustração 113 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato* – compassos 85 e 86. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

Entre os compassos 53 e 54, temos uma ligadura de oitava diminuta descendente (um intervalo acusticamente complicado) que exige bastante cuidado ao fagotista. Para contornar este problema de maneira artisticamente interessante, Devos sugere a marcação *large*. Optamos por traduzi-la como *largo*.



Ilustração 114 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – fragmentos dos compassos 53 e 54. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.



largo

Ilustração 115 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – fragmentos dos compassos 53 e 54. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

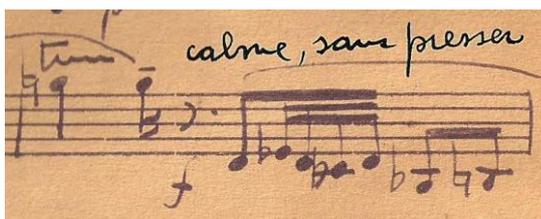


Ilustração 116 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. II. Andante – compasso 13. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.



Ilustração 117 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. II. Andante – compasso 13. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

As adaptações e clarificações feitas à edição aqui entregue como apêndice são parte fundamental do esforço em promover uma reflexão ao instrumentista que deseje executar esta obra. Sendo elas próprias fruto de reflexão interpretativa, estão relacionadas diretamente ao conteúdo da seção 5.4, seção onde são enumeradas sugestões interpretativas para o fagotista.

5.4 Sugestões interpretativas

Determinados aspectos históricos, morfológicos e editoriais que orientaram a realização deste trabalho, cabe aqui observar possibilidades de realização sonora da obra. Definindo o espaço de atuação do intérprete, Edward T. Cone estabelece que a atividade performática é eminentemente crítica (CONE, 1995).

Utilizando o aparato conceitual de David McGill, podemos acreditar na atividade do intérprete como a demonstração de princípios estruturais que estão imanentes na partitura, mas precisam ser enfatizados de modo a serem percebidos.

No mundo da Arte da música de concerto, a construção de uma narrativa performática tem muito a ganhar com a visualização das correspondências entre o discurso verbal e o musical. Para lidar com dois aspectos importantes da comunicação através da Música, a Comunicação Estrutural e a Comunicação Emocional, utilizaremos os escritos de Friberg e Battel e de Juslin e Persson, respectivamente.¹⁴⁷

Para além da Percepção Estrutural, avaliada por Friberg e Battel, os autores Juslin e Persson se propuseram a investigar aspectos da Comunicação Emocional. A aplicabilidade desta abordagem se justifica especialmente pela natureza dramática desta obra, conforme vista por Devos. Esta abordagem por parte do fagotista será explicada em pormenor ao longo das sugestões interpretativas.

Adiante, discutiremos dois aspectos comunicativos que concorrem para o impacto de uma performance musical. Como nos diz Devos, “tem que ter algum apoio, uma visão de alguma coisa. A gente não pode tocar sem pensar. Tem que pensar alguma coisa” (DEVOS, 2016).

¹⁴⁷ Estes dois capítulos compõem parte do livro *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*, editado por Richard Parncutt e Gary E. McPherson, publicado pela Oxford University Press, em 2002. Para relações entre esta metodologia e sua aplicabilidade na *Sonatina para fagote solo*, ver BERTÃO, Carlos. Sonatina para fagote solo de Francisco Mignone: A validade da análise para o desenvolvimento de uma abordagem instrumental. IN: Anais do I Simpósio de Práticas Interpretativas UFRJ-UFBA, 2014.

5.4.1 Comunicação Estrutural e Emocional

A estruturação do texto musical é uma importante preocupação de músicos e ouvintes. Naturalmente, sendo os intérpretes aqueles que estão mais ativamente implicados deste processo no momento da performance, sua atitude anterior ao momento da apresentação pública propriamente dita deve planejar dentro de que parâmetros a execução musical ocorrerá. Friberg e Battel afirmam que “(...) uma boa compreensão da estrutura – seja teórica ou intuitiva – é pré-requisito para uma performance musical convincente” (2002, p. 199, tradução nossa).

Portanto, intérpretes se ocupam da estruturação de uma obra musical. Conforme já foi mencionado por David McGill, a análise musical será uma ferramenta fundamental para o planejamento racional da execução. McGill diz que “Performáticos apresentam a música – a plateia a sente” (MCGILL, 2007, p. 17). Apelando para a questão do raciocínio e planejamento, ele propõe uma plena consciência do músico:

Quando está no palco, um mágico profissional conhece os truques do negócio que fazem o público prender a respiração de incredulidade; ele sabe que não há mágica nisso. Quando nós, músicos, abandonamos nossa crença na mágica disso tudo, então – e só então – estamos libertados para tornarmo-nos o mágico que, através de técnica de palco, cria maravilhosas ilusões. (MCGILL, 2007, pp. 14-15, tradução nossa)¹⁴⁸

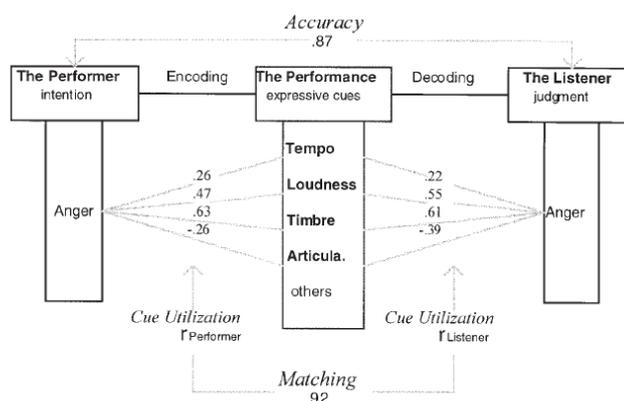
A analogia da estruturação musical com o discurso verbal tem sido recorrente nos estudos sobre performance. Diversas correntes demonstram que inflexões e modulações na expressão vocal são, também, matéria-prima para expressão musical.

Questões sobre música e emoção tem ocupam os humanos desde a Antiguidade. Os antigos gregos argumentavam que características musicais específicas são associadas com emoções específicas. Esta noção recebeu sua mais precisa formulação na doutrina dos afetos durante os séculos XVII e XVIII (JUSLIN; PERSSON, 2002, p. 220, tradução nossa)¹⁴⁹.

¹⁴⁸ A professional musician on stage knows the tricks of the trade that make audience suspend in disbelief; he knows there is no magic. When we musicians let go of our belief in magic of it all, we are then – and only then – freed to become the magician who, through stagecraft, creates marvelous illusions.

¹⁴⁹ Questions about music and emotion have occupied humans ever since antiquity. The ancient Greeks argued that specific musical features are associated with specific emotions. This notion received its most precise formulation in the doctrine of the affections during the seventeenth and eighteenth centuries.

Segundo Juslin e Persson (2002), para transmitir emoções específicas, músicos manipulam vários parâmetros musicais, de acordo com um aparato teórico, demonstrado pelo modelo de lentes proposto por E. Brunswik:



Quadro 10 - Modelo brunswikiano de lentes proposto para a comunicação emocional na Performance Musical (JUSLIN; PERSSON, 2002, p. 226)

Neste quadro, pode-se visualizar o Intérprete (*performer*), artífice da intenção, e o Ouvinte (*listener*), responsável pelo julgamento, em polos distintos, tendo entre eles a Performance. Ambos os indivíduos compartilham de um mesmo sentimento, a raiva. Eles somente podem compartilhar deste sentimento caso a comunicação emocional tenha tido um alto grau de precisão (*accuracy*). Os meios pelos quais eles se relacionam são a codificação que resulta na Performance (por parte do Intérprete) e a decodificação a partir da Performance (por parte do Ouvinte). Segundo Brunswik, ambos processos são marcados pela utilização de dicas (*cue*), que são as convenções que regem a transmissão de conteúdos expressivos na música.

Conforme observado pelos autores, músicos comumente se preocupam com suas performances em termos de ambientes psicológicos, sugestões emocionais, ou estados de espírito. No entanto, nem sempre o planejamento de como transmitir estas sensações ao público é tão eficaz.

Embora não seja atualmente posto em prática um código tão preciso quanto se pretendeu a Doutrina dos Afetos, algumas das emoções mais comumente veiculadas através da música são identificadas pelos autores como tendo convenções bastante claras, que envolvem alguns aspectos da Performance, sua codificação e decodificação, impactando profundamente na prática musical.

Alguns exemplos dessas emoções e suas respectivas dicas (*cue*) segundo Juslin e Persson (2002, p. 223) são:

- Alegria (elevada atividade, valência positiva): tempo rápido e estável, *staccato*, grande variação dinâmica, timbre brilhante.
- Tristeza (reduzida atividade, valência negativa): tempo lento, *legato*, timbre apagado, *vibrato* lento, ataques brandos.
- Raiva (elevada atividade, valência negativa): nível sonoro elevado, timbre cortante, *staccato*, acentos abruptos, *vibrato* variado.
- Ternura (reduzida atividade, valência positiva): tempo lento, ataques brandos, *legato*, acentos em notas estáveis, timbre suave.
- Medo (moderada atividade, valência negativa): *staccato*, dinâmica reduzida, tempo rápido, alta variação de tempo, *vibrato* rápido e irregular, síncopes abruptas.

Compositores (não só os da música de concerto) prestam atenção a elementos estruturais da linguagem verbal, como sílabas tônicas, pontos enfáticos numa frase, melismas vocais ascendentes ou descendentes numa sentença (conforme sua finalidade comunicativa), para a construção de música instrumental, empregando também alterações no tempo e na tessitura para expressar sensações de dúvida ou afirmação (BERTÃO; FAGERLANDE, 2015).

A formação tradicional de instrumentistas de música de concerto, realizada em conservatórios tem como uma de suas metas dotar este profissional de uma habilidade para identificar estes elementos constitutivos e interpretá-los em uma maneira análoga ao código vocal quase que intuitivamente. Juslin e Persson dizem que isto ocorre porque “a maior parte da música tonal tem estrutura fraseológica hierárquica, às vezes simplesmente chamada agrupamento” (JUSLIN; PERSSON, 2002, p. 201, grifo do autor, tradução nossa).

Juslin e Persson lançam a hipótese de que o mesmo código acústico é compartilhado pela expressão vocal e pela comunicação emocional em performances musicais (BERTÃO; FAGERLANDE, 2015, p. 138). Juslin e Persson apresentam-nos a importância do que chamam de código vocal na transmissão de conteúdos expressivos em música:

Se músicos aplicarem este código inato a sua performance, eles devem entender os paralelos entre vozes humanas e instrumentos musicais e aprender técnica suficiente para expressar emoções de acordo com o código vocal. (JUSLIN; PERSSON, 2002, p. 225, tradução nossa).

Conforme os procedimentos preconizados por Juslin e Persson, “as anotações realizadas por Noël Devos sobre o manuscrito autógrafo demonstram possibilidades coerentes de variações na manipulação da sonoridade, articulação e tempo que induzam estados de espírito diversos, dando riqueza à comunicação emotiva da obra” (BERTÃO; FAGERLANDE, 2015, P. 141).

Tomando como base os conceitos desenvolvidos ao longo da pesquisa, cabem sugestões de execução ao intérprete. Uma questão importante diz respeito à manipulação da sonoridade que parece ser proposta pelo próprio Mignone; no compasso 106, ele grava a expressão *cantando*.



Ilustração 118 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato – Compassos 106. Fac-símile do manuscrito autógrafo. Leia-se em clave de fá.

Assim, nos perguntamos: dentro do aparato de convenções expressivas do estilo mignoniano (que, em sua vertente fagotística, foi desenvolvido por músicos como o próprio Devos), o que poderia significar *cantar*? Poderia significar *vibrato*? Simular as práticas de um cantor de ópera ou de serestas? Em todas estas respostas, o *vibrato* como efeito ornamental da sonoridade parece ser uma das respostas válidas, contanto que seja realizado de maneira elegante, com ar de naturalidade. Ao mencionar a questão da manipulação do vibrato, Devos mencionou em curso na Escola de Música há 50 anos atrás:

Ao falar em vibrato, convém lembrar uma frase do grande flautista francês Taffanel: “O vibrato é a expressão dos que não têm expressão”. Isto quer dizer que não se deve considerar o vibrato por si mesmo, ou procurar antes de tudo o vibrato. Pelo contrário, êle deve vir naturalmente. Ao cantar mentalmente as notas que executa em seu instrumento, o músico permitirá que, pouco a pouco, o seu som ondule e vibre naturalmente, como fazem os verdadeiros cantores. Não se dirá mais que o

instrumentista vibra e sim canta. Êste vibrato produzido pelo sôpro não será mais aquêle sistemático, agitado, feito com os lábios do executante e que produz uma expressão vazia e de mau gôsto (DEVOS, 1966, não paginado).

Um dos princípios interpretativos que nos parece fundamental na abordagem desta obra de Mignone é a manipulação de contrastes expressivos. O Mignone que se nos apresenta em *A parte do anjo*, no artigo *Dodecafonía*, nas entrevistas ao *Jornal do Brasil*, em 1968 e 1977 é uma personalidade vigorosa, que não demonstra embaraço de mudar os rumos de sua atividade. O compositor critica-se, reavalia seus procedimentos, suas afiliações e, por vezes, revela uma visão amarga do seu passado e a ânsia de se reinventar. Sua prática ao piano, eminentemente improvisatória, e o gosto pela exuberância na “música virtuosística individual” (MIGNONE, 1947, p. 39). Especialmente, a visão de mundo dicotômica que o compositor demonstra em *A parte do anjo*, é afeita ao estabelecimento destes contrastes.

O anjo e o demônio, o doce e o irônico, a ópera italiana e a seresta, música “socialística” e música virtuosística individual, todos estes são aspectos contrastantes da personalidade artística de Mignone. No plano desenvolvido para a execução desta obra, o intérprete ganhará muito em sublinhar estes elementos.

Um princípio de expressão muito caro às práticas de Devos é a elaboração de prosódias que sublinhem o discurso instrumental. De acordo com o professor Devos, não é necessário demonstrar a seus interlocutores o conteúdo desta prosódia, mas mentalizar um texto poético (mesmo que este seja tão trivial quanto “Vou para casa” ou “Estou cansado”) pode servir de ajuda para a veiculação de significados musicais intrínsecos, utilizando-se ferramentas extramusicais (DEVOS, 2016).

Este conceito, largamente aplicado na prática interpretativa e pedagógica do Prof. Devos guarda relações com o modelo de comunicação emocional proposto por Juslin e Persson. Devos vai adiante, fala sobre a importância da respiração para a comunicação expressiva:

Todo e qualquer intérprete, que baseie sua técnica e virtuosidade em sua própria respiração, achará sempre uma correspondência essencialmente humana em seus ouvintes.

Um músico deve ser capaz de respirar um ritmo, nêle se integrando ao mesmo tempo que o exprime. Está aí o segredo da expressão dos grandes intérpretes. Êles conseguem uma verdadeira comunhão com os ouvintes através dêste elo comum da compreensão humana: a respiração. E tôda uma sala respira com o artista, num mesmo ritmo: e percebendo o ritmo, em sua totalidade, torna-se acessível a harmonia que dele se desprende (DEVOS, 1966, não paginado).

Ao lidar com este ritmo, cabe um fator de diversidade; nem todas as respirações são iguais, nem na sua função biológica, nem na função discursiva. Quando um corpo está em repouso, sua respiração se dá de maneira tranquila; durante uma corrida ou qualquer atividade física mais intensa, este mesmo corpo exige uma respiração mais urgente, mesmo que o indivíduo não se aperceba. Da mesma forma, num discurso verbal, oradores eficazes empregam princípios que são comuns a todos os indivíduos que compartilham um mesmo código vocal. Ou seja, quando se quer transmitir calma, respirações tranquilas ajudam a sublinhar o conteúdo expressivo do texto; quando se quer transmitir noções de perigo, emergência ou inquietação, respirações curtas e tensas servirão para enfatizar tais noções.

5.4.2 I Moderato

Para se iniciar as discussões sobre este movimento da *Sonatina*, cabe mencionar a questão metronômica. Como já mencionado anteriormente, o compositor grava mínima = 112. Devos, no documento em sua posse, risca esta marcação e a corrige para mínima = 92. Esta marcação metronômica permite maior leveza e uma execução mais cuidadosa das passagens mais desafiadoras deste movimento, em especial algumas ligaduras.

Devos sustenta que o compositor deu depoimento público afirmando que tinha o hábito de sugerir indicações metronômicas “quase impossíveis de tão rápidos ‘porque as pessoas têm a tendência a recuar sempre se ajeitando no tempo mais cômodo e eu acho que escrevendo mais rápido as pessoas tenderão a chegar mais próximo do escrito e assim eu terei o tempo que realmente imagino’” (MIGNONE apud JUSTI, 2007, p. 88).

Segundo Devos (2016), “o mais difícil de entender é o primeiro movimento. Mas, vendo bem, ele tem sempre uma pergunta e uma resposta”. Fazer transparecer um jogo de contraste entre frases anacrústicas e téticas, masculinas ou femininas, *forte* ou *piano*, *staccato* ou *legato*, ágeis ou meditativas é uma importante ferramenta nas mãos do intérprete. Estabelecer este jogo contrastante logo nos primeiros compassos fará com que a audiência se interesse mediante a execução.

Como já foi dito em 5.2 (Aspectos morfológicos), a seção inicial do Moderato, contém períodos regulares na estrutura de pergunta e resposta. Podem ser identificados elementos que justifiquem a percepção de semelhança entre os membros de frase, mas também de elementos de variedade entre eles:



Ilustração 119 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato. Compassos 0 a 4. Edição nossa.

A interpretação pode valorizar aqui a tensão e o relaxamento, utilizando dicas (*cue*) de medo e de ternura, em oposição uma à outra, só para citar dois exemplos. Também a questão temporal pode ser manipulada em acordo com o código vocal: é uma prática comum no canto deixar as notas agudas de uma melodia ressoando mais tempo, especialmente aquelas que se encontram no ponto central de uma frase musical.

Nossas sugestões de fraseado buscam um relacionamento com a prática vocal e a comunicação emotiva proposta por Juslin e Persson. Assim, as relações de tensão e relaxamento devem ser enfatizadas, especialmente no que diz respeito às diferenças entre registros agudo e grave. Isso quer dizer que o registro agudo do instrumento deve apresentar uma sonoridade mais rica, enquanto o grave deve soar mais tranquilo.

Outro parâmetro do código vocal explicitado por Juslin e Persson é a calma para a execução das ligaduras de intervalos mais distantes, o que privilegiará a clareza e a expressividade das frases.

Quanto à seção D, ela abriga, como já dito anteriormente, um dos elementos característicos da construção barroca da obra a partir do compasso 43. Servindo-se desta construção simétrica, Devos sugere uma imagem mental bastante clara: o mímico. Em depoimento, Devos (2016) explica:

Eu me baseio principalmente como se fosse um balé, um personagem sozinho [...], como se fosse mímica, que de repente muda o aspecto da pessoa. Tem que ter algum apoio, uma visão de alguma coisa. A gente não pode tocar sem pensar. Tem que pensar alguma coisa.

Esta metamorfose constante dos humores e características da apresentação de um personagem, para Devos, é o que permite que o público se interesse pela performance de uma obra para fagote solo nesse idioma.

Em entrevista, ele nos diz que toda esta seção de anacruses em semicolcheias, com seus pontos de chegada em oitavas descendentes *staccato* pode ser muito bem-humorada e surpreendente, utilizando especialmente o contraste permitido por uma articulação bastante clara nas notas *staccato*, em oposição à figura anterior. Também a manipulação agógica tem

importância especial importância: as semicolcheias da anacruse devem soar fluidas e ágeis, enquanto as colcheias e semínimas subsequentes são estáticas e graves (DEVOS, 2016).



Ilustração 120 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo. I. Moderato*. Compassos 42.3.2 a 45. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

A parte difícil de transmitir em palavras reside na vivacidade e brilho nos olhos que Devos demonstra ao solfejar este fragmento musical. A quem ler estas páginas caberá um pequeno trabalho de imaginação, para tentar reproduzir a sensação que o prof. Devos transmite através de sua apresentação do conteúdo expressivo da obra¹⁵⁰. Empregando o solfejo e gestos com as mãos (regendo a linha melódica do fagote solo), ele explicita os caminhos expressivos que norteiam sua prática instrumental com esta obra: lança mão de um *rubato* cuidadosamente planejado, ao solfejar canta as ligaduras de uma forma que permite um estilo *legato* muito similar com sua própria execução ao fagote (ressalva seja feita aos portamentos e quase *glissandi* que emprega frequentemente ao solfejar, mas que só são transmitidos ao fagote de maneira implícita), e acaba utilizando sua face de maneira expressiva, sorrindo em momentos que podem ser mais sarcásticos, franzindo a testa em passagens em que busca um caráter mais violento e tenso, e relaxando a expressão em resposta a momentos mais plácidos do discurso musical (DEVOS, 2016).¹⁵¹

Sobre o processo de interação e compreensão da obra de Mignone, Devos chama atenção para a comunicação não-verbal, especialmente, a transmissão aural, através da execução do próprio compositor ao piano: “Por exemplo, nas valsas, eu não perguntava o que ele pensava quando escrevia estas valsas. Ele mostrava, entusiástico, a maneira de fazer, tudo

¹⁵⁰ Para um registro visual deste tipo de transmissão de ideias, pode-se recorrer ao filme *Meu avô, o fagote*, de Tatiana Devos Gentile.

¹⁵¹ A observação destes detalhes expressivos é dificilmente verbalizada. Contudo, sua importância para a transmissão oral no seio das Práticas Interpretativas é um campo onde muitos estudos escritos ainda não conseguem transitar com naturalidade. Nos cabe aqui buscar os bons resultados que David McGill conseguiu, em seu livro, *Sound in motion*, endereçado à tradição da escola americana de instrumentos de madeira em orquestra, e como seus preceitos técnicos e expressivos foram sendo transmitidos desde seu precursor, Marcel Tabuteau, passando por alguns de seus discípulos e interlocutores, John de Lancie, Laila Storch, John Minsker e Sol Schoenbach.

isso. A maneira que ele mostrava para fazer, é como se estivesse explicando: aí que está” (DEVOS, 2016)

Voltando desta pequena digressão metodológica, continuamos a avaliar sugestões interpretativas aplicadas ao *Moderato* da *Sonatina para fagote solo*. Entre as possibilidades para o início desta seção, estão as opções de articulação. Mignone grafou uma ligadura para cada figura anacrústica (compassos 42, depois 43 e dos compassos 44 a 45). Já Devos propôs articulações internas nesses elementos anacrústicos:

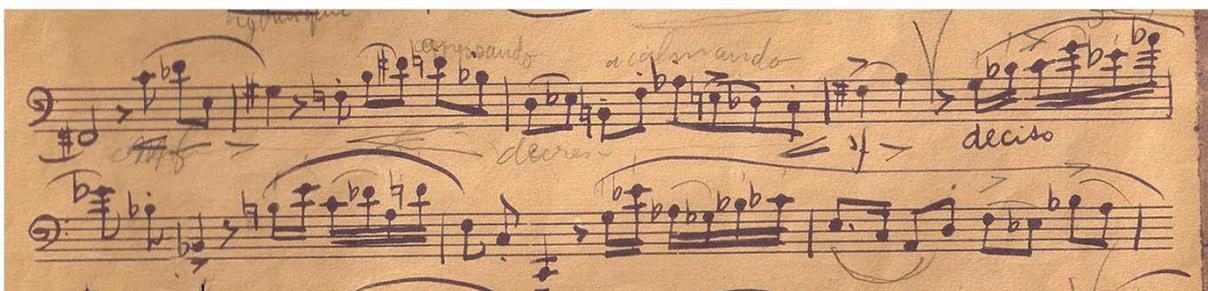


Ilustração 121- Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato. Compassos 40 a 45. Fac-símile do manuscrito autógrafo.

Depois desta seção irônica, a partir do compasso 46, uma seção forte que polariza sobre algumas notas, como o si \equiv , o sol e, ao final, um si natural. Os contrastes dinâmicos e de articulação são importantes.

Na seção E, a articulação *staccato* deve ser muito curta, com alguma ressonância, mas o valor das notas deve ser bem reduzido, mantendo-se sempre um clima de mistério, em *piano*. A escala ascendente, em Dó# mixolídio, começa em *pianíssimo*, bastante enérgica, terminando em *sforzato*.

Em especial, no primeiro movimento, alguns dos pontos mais desafiadores são as ligaduras descendentes, em especial as que trazem intervalos distantes, como os de sétima, oitava e nona, ou ainda mais distantes que isso. Já o primeiro membro de frase traz cinco notas, com um movimento anacrústico levando ao repouso na nota mi \equiv . A décima descendente deve ser realizada juntamente com um diminuendo, o que exige controle do apoio. A nota mais grave (mi \equiv) deve soar bastante relaxada, como se fosse o centro da tríade de mi \equiv maior, cujas terça e quinta foram executadas há pouco tempo executadas. O ouvido relativo aí tende a empregar a semântica tonal das tríades maiores.

Para tal, o instrumentista deve garantir que as ligaduras sejam perfeitamente realizadas, com uma sonoridade tranquila, privilegiando o relaxamento na nota final (mi \equiv)

deste membro de frase. Conforme frisado em 5.2.1 (Aspectos morfológicos – I. Moderato), esta curva melódica descendente faz-se notar ao longo de toda a primeira seção do *Moderato*. As similitudes com a prática vocal são irresistíveis. Conforme a fisiologia da voz sugere, também o fagotista deve buscar a naturalidade da diferença entre os registros, com as notas mais agudas recebendo uma sustentação mais sonora e os graves mais relaxados.

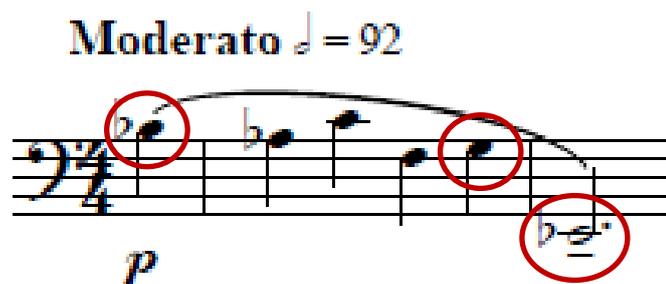


Ilustração 122 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato. Compassos 0 a 4. Edição nossa.
Ênfase no acorde de mi≡.

Na seção iniciada no compasso 23, marcada pelo Prof. Devos como *large et chanté* (*largo e cantado*, em nossa tradução), o maior desafio reside em realizar as ligaduras de notas pertencentes a diversas características acústicas do fagote em amplos saltos, pertencendo a séries harmônicas bastante diferentes. Nota-se que a sugestão *large et chanté* inscrita por Devos sugere tomar um pouco mais de tempo para que as ligaduras sejam bem realizadas, dando espaço para que a coluna de ar correspondente a cada nota seja modificada em acordo com o dedilhado empregado. Esta calma, além de permitir a perfeita alteração da coluna de ar, serve também a um propósito expressivo.

Este parâmetro de expressividade em *legato* é um importante código expressivo, que, segundo Juslin e Persson, está comumente associado ao



Ilustração 123- Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato. Compassos 23 a 28. Edição nossa.

Observando ligaduras de difícil execução, David McGill expõe:

Pode parecer uma heresia musical de alguma natureza, mas em algumas escritas para instrumentos de sopros, algumas ligaduras devem ser ignoradas. [...]. Muitos compositores compõem ao piano e muitos são pianistas. Mas no fagote, o resvalo resultante causado por ligar estes intervalos difíceis pode soar perigosamente próximo ao zurro de um burro caso as ligaduras não sejam quebradas por um uso sutil da língua. Articular suavemente com a língua a nota inferior de ligaduras estranhadas também impede que a afinação da nota superior despenque em antecipação à altura da nota mais grave. Isso também garante que a nota inferior seja emitida sem um acento (MCGILL, 2007, p. 192, tradução nossa).¹⁵²

Estes conselhos ao instrumentista, estão de acordo com aquilo que é preconizado pelo Prof. Noël Devos, em especial, no que diz respeito à seção que se inicia no terceiro compasso da *Ciranda das sete notas*, de Heitor Villa-Lobos. Paulo Justi comenta este trecho da obra de Villa:

A ligadura original de Villa-Lobos torna o trecho estranho, de execução muito arriscada, pois a emissão das notas graves pode falhar ao se tentar fazê-lo ligado a um intervalo tão grande. Como ensina o professor Devos, o bom fagotista poderá executar o trecho desprezando a ligadura com destaques para as notas de forma tão suave, que o ouvinte continuará com a impressão de que o trecho fora executado todo ligado, como consta na partitura (JUSTI, 1992, pp. 178-179).

Na ilustração a seguir, pode ser visto o tal trecho “estranho”, com suas ligaduras entre notas distantes entre si mais de uma oitava:

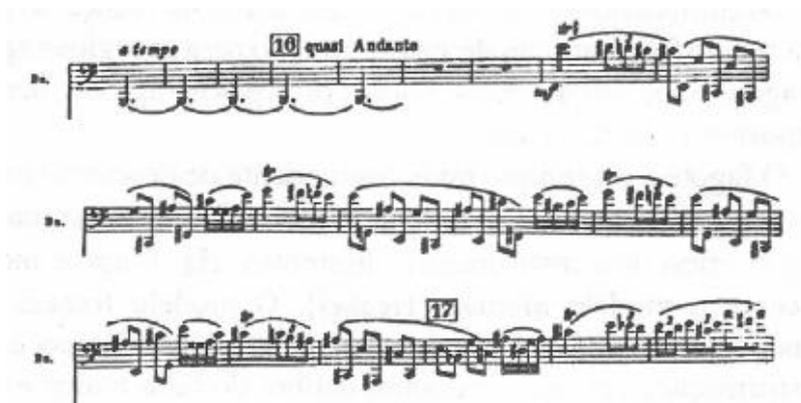


Ilustração 124 – Heitor Villa-Lobos. *Ciranda das sete notas*. De 3 compassos antes de 16 até o 3º compasso de 17. Fonte: JUSTI, 1992, p. 178.

¹⁵² It may come across as musical heresy of a sort, but in some writing for Wind instruments, certain slurs should be ignored. [...] Most composers compose at the piano and many are pianists. But on the bassoon, the resulting “downswoop” caused by slurring these difficult intervals can sound perilously close to the hee-haw of a donkey if the slurs are not broken by a subtle use of the tongue. Lightly tonguing the lower note of awkward downslurs also keeps the upper note from bending downward pitchwise in anticipation of the lower note’s pitch. It can also guarantee that the lower note speaks without an accent

De acordo com os escritos de McGill (2007), propomos que se aborde o fragmento anacrústico das quintinas (que aparece nos compassos 33-35, 82, 84, 86-87, 89-93), adotando uma construção de um fraseado a partir de suas estruturas constitutivas (ou seja, desprezando os grupetos, e executando apenas as notas iniciais de cada quintina como se fosse uma semínima ligada à nota seguinte):



Ilustração 125 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato. Compassos 33.4 a 36. Versão sem quintinas. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

Somente depois de definida a estrutura esquelética desta passagem, uma vez estabelecidas claramente as atrações entre cada anacruse e sua respectiva meta, se deve adicionar o grupeto em quintinas:

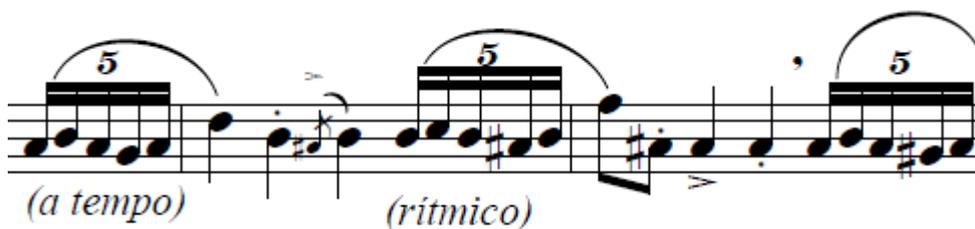


Ilustração 126 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato. Compassos 33.4 a 36. Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

A partir do compasso 66, com a volta do andamento inicial, para que este fragmento seja executado de forma *piano dolce* cabe evitar que as semínimas pontuadas soem excessivamente rítmicas. Ou seja, para dar a sensação de calma que as indicações do compositor pedem, deve-se buscar uma sonoridade calma e estática, sem *vibrato*. O contraste entre estes elementos *legato* e a célula composta pelas três colcheias (si \natural , dó e si natural) em *staccato*:



Ilustração 127 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato. Compassos 66 a 69.2. Edição nossa.

A coda do movimento é um importante elemento na estrutura discursiva da obra. Estando marcada a indicação de andamento *Piu lento*, e a dinâmica *piano*, estes dois compassos funcionam como uma última coda do movimento, sendo separados do compasso anterior por uma barra dupla. Uma solução de fraseado que gerará grande interesse é executar estes dois compassos tão lento, *piano* e neutro quanto possível, como se o instrumentista estivesse fora do alcance visual do público. Devos (2016) interpreta os pontos de *staccato* notados por Mignone como uma sugestão de articulação discreta com a l



Ilustração 128 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato. Compassos 114 a 115. . Edição nossa. Leia-se em clave de fá.

5.4.3 II Andante

Ao longo dos últimos anos de sua vida, Mignone escreveu movimentos lentos em diversas peças para fagote. Alguns exemplos são:

- a Modinha (Molto lento) da *Sonata para dois fagotes nº 1* (1961);
- o Andante plácido e contemplativo da *Sonata para dois fagotes nº 2* (1966-67);
- o Andante religioso da *Sonata a 3* (1978);
- o Andante meditativo da *Sonatina para fagote solo* (196?).

Sobre uma certa profundidade percebida nos movimentos centrais das obras de Mignone para fagotes, Devos diz:

Os *andantes* de Mignone são típicos. Dá a impressão sempre que têm o baixo de um órgão, muito plano e meditativo. Por exemplo, o *Andante* para três fagotes é muito interessante. [...]

A princípio, Mignone não tinha grafado indicações metronômicas, deixando apenas a indicação *Andante meditativo*, mas num segundo momento de seu processo composicional, sugeriu o tempo semínima = 69 a 72:

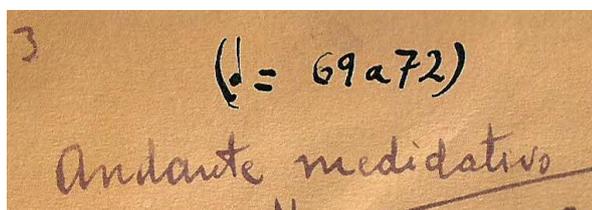


Ilustração 129 – Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. II. *Andante*. Indicação metronômica e de andamento. Fac-símile do manuscrito autógrafo.

Entre os aspectos importantes a serem considerados na execução, está o cuidado com as *apoggiaturas* escritas por Mignone no início do segundo movimento. Estes ornamentos terão um efeito mais condizente com o ambiente expressivo proposto pela indicação *Andante meditativo* se forem executadas de maneira suave.

A sonoridade deve ser calma e o vibrato deve ser evitado, deixado como recurso expressivo para salientar apenas os pontos mais tensos da condução de frase (o compasso 4, onde o registro é mais agudo e o movimento rítmico mais concentrado). Assim, a introdução do movimento deve sugerir um ambiente de meditação:

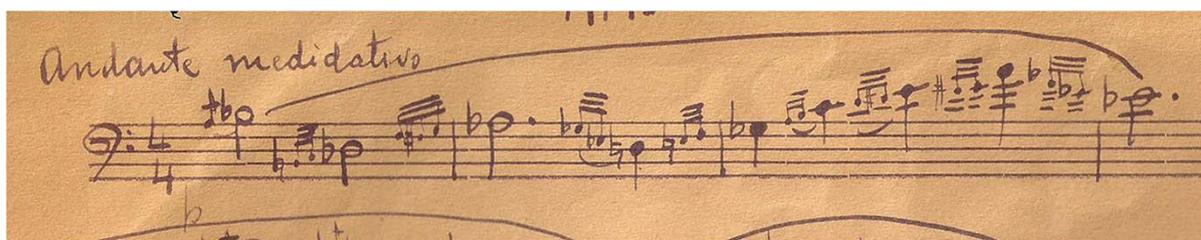


Ilustração 130 – Francisco Mignone: *Sonatina para fagote solo*. II. *Andante meditativo*. Compassos 1 a 4. Fac-símile do manuscrito autógrafo.

Deve ser buscado um legato bem realizado, permitindo que as notas se desenvolvam uma em direção à outra. Justamente para dar esta qualidade às ligaduras, é desejável que se recorra a discretas articulações com a língua em intervalos descendentes, especialmente, na oitava

diminuta que ocorre no compasso 1.3. Para alcançar este resultado, deve ser observada a técnica preconizada por David McGill, que diz que para evitar o portamento e o efeito grotesco de acento no qual estas ligaduras descendentes imperfeitamente realizadas podem resultar.¹⁵³

Após uma curta respiração, é interessante enfatizar a natureza anacrústica deste tema (anacruse do compasso 9 até o segundo tempo do compasso 12, que pode ser apresentado de maneira mais expressiva do que o período inicial, tendo em vista que ela se dirige ao registro de tenor do fagote. Procedendo desta maneira, o intérprete estará seguindo o código de expressão vocal que a comunicação verbal e a musical têm em comum. Esta premissa pode ser válida para o caso de um instrumento melódico, assim como a voz humana, e, de maneira mais específica, um instrumento de sopro, que mantém o imperativo da respiração como elemento ordenador (BERTÃO; FAGERLANDE, 2015, p. 143).

5.4.4 III Giga

Chama atenção no relato de Devos o fato de a estreia da *Sonatina* ter sido retardada justamente pelo desafio técnico que a *Giga* representava. Ao que consta, em sua primeira performance, em Curitiba, Devos fez questão de garantir que, caso não se sentisse em condições de executar publicamente a *Giga* em uma performance digna do currículo que já adquirira como fagotista, poderia fazer a estreia da *Sonatina* constando apenas dos dois primeiros movimentos, *Moderato* e *Andante*. Devos (2016) informa que, no dia da performance pública, inseguro do resultado artístico deste movimento, optou por suprimir a *Giga* desta estreia.

Suas reservas em relação a este movimento são compreensíveis. Mignone sugere que o andamento seja semínima igual a 126 a 132. Este andamento torna a obra bastante desafiadora e virtuosística. Possivelmente, estejamos diante de mais uma daquelas situações nas quais Mignone indica um andamento ainda mais rápido do que ele realmente desejava, num esforço para tirar o instrumentista de sua zona de conforto, desafiando-o a executar a obra tão rápido quanto possível.

Como mencionado em 5.2.3, os condicionantes formais da *Giga* levaram Mignone a criar um movimento que deve apresentar uma execução marcada pela agilidade, leveza, e motor rítmico.

¹⁵³ Mencionada em 5.4 Sugestões interpretativas.

Conforme foi mencionado em outros capítulos, uma execução interessante das *apoggiaturas* que ocorrem nas cabeças de primeiros e segundos tempos da *Giga* seria simular o efeito de um chicote, o que significa executar o ornamento rapidamente e com uma articulação muito incisiva:



Ilustração 131- Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. III. Giga. Compassos 21 a 22.1. Edição nossa.

As únicas três lições relativas a planos dinâmicos durante todo o movimento são dois *mezzo forte* e um *forte*¹⁵⁴. No entanto, o intérprete deve se sentir livre para criar possibilidades de dinâmica e direcionamento de frases que gerem maior interesse para ouvinte. Estas opções devem estar baseadas nos elementos estruturais da obra, de modo a cumprir uma função comunicativa da maneira mais efetiva possível.

Para tal, é importante respeitar a necessidade de respirações eficazes, entre os fragmentos temáticos. Em nossa edição, fizemos questão de transmitir as respirações marcadas pelo Prof. Devos. De acordo com seu depoimento (2016), é fundamental para uma execução satisfatória realizar bem as respirações entre cada elemento ligado. A não observância deste princípio levará a uma exaustão rápida do próprio intérprete e a uma compreensão atabalhoada por parte do público. Os elementos constitutivos internos destas frases são marcados por Mignone com ligaduras (que podem se estender por até dois compassos). No entanto, as frases só são encerradas em momentos de repouso rítmico, tais como as semínimas pontuadas, ou mesmo fermatas sobre semínimas. Separar as frases de acordo com as respirações propostas por Devos impedirá que a obra soe como um emaranhado de colcheias que não levam a lugar algum:

¹⁵⁴ Não obstante, há figuras indicativas de *crescendo* e *decrescendo* autógrafas do compositor.

The image displays two staves of musical notation for a bassoon solo. The first staff, starting at measure 29, features a series of eighth and sixteenth notes with various accents and slurs. The second staff, starting at measure 33, is marked with '(accelerando)' and '(a tempo)', indicating a change in tempo and dynamics. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings like 'rit.' and 'rit.'.

Ilustração 132 - Francisco Mignone. *Sonatina para fagote solo*. III. Giga. Compassos 29 a 36. Edição nossa.

Como um efeito adicional de interesse, os acentos sobre as *apoggiaturas* darão impulso e balanço à obra. Como é demonstrado na ilustração anterior, estes ornamentos podem vir na segunda parte do compasso (o que gera um efeito anacrústico e de negação dos tempos fortes), ou aparecer seguidas vezes no primeiro tempo (o que dá um apoio no início das seis notas ligadas e gera movimento progressivo). Estes momentos (anacrústicos-téticos) dão variedade rítmica à *Giga*. Conforme diz McGill (2007), os elementos estruturais (ou mesmo “gramaticais”) estão impressos na partitura, mas gerenciar até que ponto eles serão sublinhados é o mais profundo trabalho de interpretação de um músico. Encontrar um ponto na interpretação de acentos e direcionamentos que situe num ponto ideal entre a não-realização destes e o exagero grosseiro, é uma prova do bom-gosto adquirido pelo intérprete e do mérito de sua execução.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração as características de boa parte da produção da última metade do século XX para fagote solo, é interessante prestar atenção ao anacronismo da composição de todo o conjunto da obra de Mignone para este instrumento. Entre os fatores que podem ter levado a isso, estão o gosto tradicionalista do público brasileiro, o nacionalismo tardio que floresceu no Brasil a partir do século XX e a resistência de diversos segmentos de compositores brasileiros de música de concerto em relação a técnicas de composição como as da Segunda Escola de Viena e técnicas instrumentais *avant-garde*.

Quanto a estes dois últimos fatores, podemos enxergar como Mignone se colocou em relação a cada uma delas de forma ambígua. Em relação à dodecafonía, o compositor abraçou na *Sonatina*, um estilo de escrita bastante diverso daquele que costumava empregar. No entanto, em relação às técnicas instrumentais, Mignone não chega a ousar muito, exigindo a técnica expandida do instrumento, como exigiria da clarineta, em sua *Sonata para clarineta solo* (1970). Pode ser um elemento importante para justificar este aspecto, a *persona* artística desenvolvida por Devos através da qualidade cantábil e interpretação graciosa ao fagote (qualificada por Andrea Merenzón como a de um *pierrot de orchestre*).

A composição da *Sonatina* traz um ecletismo compatível com a trajetória de Mignone. Nesta obra, ele não aceita irrestritamente um molde pronto, seja ele a técnica serial ou a tonalidade clássica. Pelo contrário, ele ressignifica danças barrocas, construções fraseológicas tipicamente clássicas, temas seriais e mesmo rudimentos de uma forma-sonata. A dosagem desses elementos nos traz uma obra *sui generis*, altamente pessoal e descritiva das experiências artísticas de um compositor maduro e (sempre guardada a proporção da autocrítica mignoniana) autoconfiante, onde uma das características mais marcantes pode ser vista como a qualidade melódica diretamente vocal que perpassa sua produção popular (como Chico Bororó), instrumental e operística. Os processos de colagem ressaltam os múltiplos fluxos de influência que permitiram o estabelecimento de um texto musical tão único.

Utilizamos a *Sonatina* como um laboratório para a aplicação de conceitos de diversas áreas relacionadas à performance musical. Autores como Carlos Alberto Figueiredo, Howard S. Becker, David McGill e Nicholas Cook, entre outros, tiveram seus escritos comentados e avaliados quanto à adequação de seus postulados para os processos reflexivos que envolvem a interpretação musical, sendo esses conceitos aplicados na observação do material documental, entrevistas ao Prof. Devos.

Os resultados desta pesquisa foram o levantamento de dados não só sobre a *Sonatina*, mas também a respeito de diversas obras orquestrais e de música de câmara nas quais o fagote recebe destaque. Entre estes dados, estão um levantamento destas obras, o que deve, num próximo momento, ajudar a desenvolver um catálogo mais confiável do que aqueles que estão disponíveis atualmente.

Esperamos que o trabalho de edição da obra de Francisco Mignone avance, seja no campo da música sinfônica, coral, de câmara ou dramática, de modo que este compositor seja devidamente apreciado em condições satisfatórias, como alvo de execuções mais frequentes.

A editoração do material buscou trazer o texto original (que não apresenta incoerências, erros de contagem de compasso, ou lições ambíguas, como viria a ocorrer em obras de música de câmara de Mignone nos anos 1980) com a maior clareza possível, numa diagramação agradável ao leitor-intérprete, e aliando-se as sugestões interpretativas constantes do fac-simile anotado do Prof. Devos. Pode ser dito que, em última instância, esta edição é de autoria de Devos, uma vez que as lições são idênticas ao documento que foi por ele anotado.

Ao realizarmos uma edição musical, buscamos adequar os escritos de Mignone e Devos às expectativas de músicos de sopro brasileiros. Esperamos que este trabalho seja uma contribuição para músicos e público que se interessem pela música para fagote solo e pela obra de Mignone. Assim, temos esperança em um futuro no qual se tenha um acesso mais facilitado a múltiplas poéticas musicais e artísticas de diversas origens cronológicas e espaciais, contribuindo para a diversidade cultural que vem se afirmando como marca do século XXI.

O processo interpretativo que gerou este texto resultou também numa gravação em CD, primeira gravação mundial da obra, o que contribuiu para um fluxo de experiências onde a escrita e a performance se influenciaram mutuamente. Nesta posição de instrumentista enquanto crítico, como defendido por Cone, cabe ao músico não só interpretar a música usando o melhor de sua experiência artística bem como capacidade intelectual, mas também cabe defini-la em palavras, dado que num mundo contemporâneo a comunicação verbal se multipolarizou: intérpretes não podem mais só tocar, têm de ser donos de seu próprio discurso.

Ao abordar as questões interpretativas que se põem nesta obra, podemos avaliar o conteúdo expressivo veiculado nesta música. Para tal, enfocamos parâmetros técnicos que melhor possibilitassem sua realização. Os princípios defendidos pelo campo teórico da Comunicação Emocional de Juslin e Persson foram fundamentais para a busca de parâmetros

que são empregados empiricamente por instrumentistas da música de concerto para imprimir interesse a suas performances. Naturalmente, o que apresentamos é apenas um apanhado da complexidade dos processos reflexivos que levam à performance de uma obra musical.

REFERÊNCIAS

AIRTON BARBOSA. In: Dicionário MPB. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/airton-barbosa>>. Acesso em 04 jun. 2016

ANDRADE, Mário de – **71 cartas de...** Coligidas e anotadas por Lygia Fernandes. Rio de Janeiro: Livraria São José, [196-]

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

_____. **Música, doce música**. 2. Ed. São Paulo: Martins, 1976.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Comentário e hipertextos: Raquel R. Souza. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 15 jun. 2016.

BACH, Johann Sebastian. **Seis Suites para violoncelo solo**. Disponível em: <http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP215391-PMLP04291-D_B_Mus._ms._Bach_P_269.pdf>. Acesso em: 12 set. 2014

BARBOSA, Valdinha. **Nany**: suíte em cinco movimentos para uma violoncelista. Rio de Janeiro: Imprimatur, 2000.

BATISTA JÚNIOR, José. **As 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone**: transcrição para Clarone. 2013. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

BECKER, Howard S. Art as collective action. **American Sociological Review**, v. 39, n. 6, p. 767-776, dec. 1974. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2094151>>. Acesso em: 23 jul. 2014.

_____. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

_____. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BEHÁGUE, Gerard. **Mignone** In: GROVE MUSIC ONLINE. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com.ez29.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/grove/music/18634?q=mignone&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acesso em: 03 ago 2014.

BERTÃO, Carlos. O resto é conversa. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 25., 2015, Vitória. **Anais...** Vitória: ANPPOM, 2015.

BERTÃO, Carlos; FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego. **Sonatina para fagote solo de Francisco Mignone**: a validade da análise para o desenvolvimento de uma abordagem

instrumental. In: SIMPÓSIO DE PRÁTICAS INTERPRETATIVAS, 1, 2014, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ, 2015.

BOWER, Calvin M. The transmission of ancient music theory into the Middle Ages. In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, c2002

BRUDER; ALIRETTI. Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Pixinguinha no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, v. 42, p. 91-107, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/download/73451/77178>>. Acesso em: 03 jan 2016.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter. (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BURNS, Michael. Music Written for Bassoon by Bassoonists: An Overview. **The Double Reed**, v. 24, n. 2, 2001. Disponível em: <https://www.academia.edu/801757/Music_Written_for_Bassoon_by_Bassoonists_An_Overview>. Acesso em 05 jan. 2016.

CARNEIRO, Raquel dos Santos. **Quatro Peças Brasileiras para Quarteto de Fagotes (1983) de Francisco Mignone: Propostas de Edições Crítica e Prática**. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Música: Práticas Interpretativas) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

CICHELLI, Rodrigo. Fagotes bifurcados. Gravação mp3 cedida por Márcio Zen. Referência da Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <http://data.bnf.fr/16226025/rodrigo_cicchelli_velloso_fagotes_bifurcados>. Acesso em: 20 mai. 2016.

CONE, Edward T. The pianist as critic. In: RINK, John. **The practice of performance: studies in musical interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

CONTIER, Arnaldo D.. Chico Bororó Mignone. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, v. 42, 1997.

COOK, Nicholas. **Music: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, c1998.

_____. **The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna**. New York: Oxford University Press, 2007.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. **Orquestra Sinfônica Brasileira: uma realidade a desafiar o tempo, 1940-2000**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

CURY, Fábio. **Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri**. 2011. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2011.

DART, Thurston. **Interpretação da Música**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DEVOS, Noël. **O fagote (e a interpretação musical)**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1966.

DEVOS, Noël . **Obras de Francisco Mignone**. [manuscrito sem data].

_____. **Conversa de fagotista**: Entrevista ao Portal do Fagote. Disponível em: <http://www.haryschweizer.com.br/Textos/conversa_devos.htm>. Acesso em: 24 jan. 2015.

_____. **Conversa de fagotista**: Entrevista a Aloysio Fagerlande, Carlos Bertão e Pedro Paulo Parreiras, realizada em 30/07/2014. Rio de Janeiro. Registro Oral. Residência do entrevistado.

_____. Entrevista. 04 de agosto de 2013.

_____. Entrevista. 27 de janeiro de 2016

DRABKIN, William. Heinrich Schenker. In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, c2002

DUARTE, Roberto. **Villa-Lobos errou?**: subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos. São Paulo: Algor Editora, 2009.

DUPRAT; VOLPE. Vanguardas e Posturas de Esquerda na Música Brasileira (1920 a 1970). In: MUSIC AND DICTATORSHIP IN EUROPE AND LATIN AMERICA., Edition: Seria Speculum Musicae, vol. XIV., Turnhout, Belgium: Brepols Publishers, 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/258837087_Vanguardas_e_Posturas_de_Esquerda_na_Msica_Brasileira_%281920_a_1970%29. Acesso em: 01 abr 2015.

EMÍLIO, Pedro Paulo Parreiras. **2ª Sonata para dois fagotes (1966-67) Ubayêra e Ubayara, de Francisco Mignone**: resgate de uma proposta interpretativa de Noël Devos e Edição Prática. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Música: Práticas Interpretativas) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

EMÍLIO, Pedro Paulo Parreiras; FAGERLANDE, Aloysio. 2ª Sonata para dois fagotes (1966-67) Ubayêra e Ubayara, de Francisco Mignone, 1º movimento: Preparação de edição através de estudo comparativo das diferentes fontes. In: Simpósio de Práticas Interpretativas, 1, 2014, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ, 2015.

FAGERLANDE, Aloysio. **O fagote na música de câmara de Heitor Villa-Lobos**. 2008a. Tese (Doutorado em Música) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____. **Conversa de fagotista**. 2008b. Entrevista ao Portal do Fagote. Disponível em: <http://www.haryschweizer.com.br/Textos/conversa_aloisio.htm>. Acesso em: 01 abr 2015.

_____. **Uma pequena história do fagote no Brasil**. Disponível em: <http://www.haryschweizer.com.br/Textos/fagote_brasileiro.htm>. Acesso em: 11 jun 2016

_____. **Currículo Lattes**. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4781147Z9>>. Acesso em 23 mar. 2016

FAGERLANDE, Aloysio; AVVAD. Concertino: um fagote chorão? In: CONGRESSO DA ANPPOM, 25., 2015, Vitória. **Anais...** Vitória: ANPPOM, 2015.

_____. Seresta, de Francisco Mignone, para fagote e piano: considerações interpretativas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, 2., 2014, Vitória. **Anais...** Vitória: ABRAPEM, 2014.

FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego.; CURY, Fábio. ; DEVOS, Noël. ; MIGNONE, Maria. Josephina; BOTELHO, José. ; SVAB, Zdenek. . Mesa redonda '**Francisco Mignone e o fagote**', no I Festival Internacional de Fagote UFRJ-USP, Espaço Guiomar Novaes, Rio de Janeiro, 2015..

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Editar José Maurício Nunes Garcia**. 2000. Tese (Doutorado) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <http://www.academia.edu/1100960/Editar_Jose_Mauricio_Nunes_Garcia>. Acesso em: 20 set. 2013.

FLUTTER-TONGUING. In: GROVE MUSIC ONLINE. **Oxford Music Online**. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09904>>. Acesso em: 26 mai. 2016

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

FRIBERG, Anders; BATTEL, Giovanni Umberto. Structural Communication. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary (Ed.). **The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning**. New York: Oxford University Press, 2002.

HILLER, Hermann. [coluna de eventos musicais]. **Die Musik**, v. 29, p. 661-662, 1937.

JUSLIN, Patrik N.; PERSSON, Roland S.. Emotional Communication. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary (Ed.). **The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning**. New York: Oxford University Press, 2002.

GILLICK, Amy Suzanne. **Experimentation and Nationalism in Francisco Mignone's Works for Bassoon: A Performance Guide to the Second Wind Quintet and Concertino**. (Dissertation) – University of California, 2008.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. Serialism. In: GROVE MUSIC ONLINE. **Oxford Music Online**, Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25459>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

GUERRA, Regina. **Francisco Mignone: Chico, o Rei – um Súdito da Música**. Rio de

Janeiro: FAPERJ, 2002. (Série Memória do Theatro Municipal do Rio de Janeiro).

HEITOR, Luiz. **150 anos de Música no Brasil: (1800-1950)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

_____. Francisco Mignone: viver de música e para a música. In: MARIZ, Vasco. **Francisco Mignone: o homem e a obra**. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

HILLER, Hermann. [Coluna de concertos na Alemanha]. **Die Musik**, v. 29, p. 661-662, 1937.

JUSLIN, Patrik N.; PERSSON, Roland S. Emotional Communication. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary (Ed.). **The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning**. New York: Oxford University Press, 2002.

JUSTI, Luís Carlos. Considerações sobre a interpretação do 1º movimento do Duo para oboé e fagote de Villa-Lobos, baseadas em entrevista com Noël Devos . **Revista Debates**, Rio de Janeiro, v. 10, 2007. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/3975>>. Acesso em: 04 mai. 2016.

JUSTI, Paulo. De Villa-Lobos, uma Ciranda além das sete notas. **Revista Música**, São Paulo, v. 3, n. 173-183 nov. 1992. Disponível em: <<http://www.usp.br/poseca/index.php/musica/article/view/147/128>>. Acesso em: 03 jun. 2016.

KOBERSTEIN, Gustavo Herman. **Francisco Mignone's Concertino para clarineta e fagote: A performance edition**. Iowa: University of Iowa, 2015

KOENIGSBECK, Bodo. **Bassoon Bibliography - Bibliographie du Basson - Fagott Bibliographie**. Monteux: Musica Rara, 1994.

KOPP, James. **The Bassoon**. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2012.

LISTA dos laureados pelo Concours de Genève. Disponível em: <http://www.concours-geneve.ch/list_laureates/search>. Acesso em: 11 mai. 2016

LITTLE, Meredith Ellis. Gigue (i). In: GROVE MUSIC ONLINE. **Oxford Music Online**. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11123>>. Acesso em: 14 set. 2014.

MACHADO, Charlene Neotti Gouveia. **A ideologia na produção musical de Francisco Mignone: Sinfonia do Trabalho e Sinfonia da Transamazônica**. Dissertação (Mestrado em Música)-Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MARCELINO, Douglas Attila. **Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011

MARIZ, Vasco. **Francisco Mignone: O homem e a obra**. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

_____. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MARQUES, Clóvis. **40 anos de música**. Sala Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, FUNARJ, 2006.

MCGILL, David. **Sound in motion: a performer's guide to greater musical expression**. Bloomington: Indiana University Press, 2007.

MEDEIROS, Elione Alves de. **Uma abordagem técnica e interpretativa das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone**. Dissertação (Mestrado em Música)-Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

_____. **Um discurso sobre edição e interpretação das "16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone"** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/2005. Disponível em: <http://www.antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao5/elione_medeiros.pdf>. Acesso em: 11 jun 2016>

_____. **Transmissão aural e edição: as 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone**. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

MEU AVÔ O FAGOTE. Produção e direção de Tatiana Devos Gentile. Rio de Janeiro: Titânio Produções, 2011.

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

_____. **Assombração**. [partitura manuscrita]. [Rio de Janeiro]: 1976.

_____. **Canção da mãe paupérrima**. [partitura manuscrita]. [Rio de Janeiro]: 1976.

_____. **Canto de negros**. [partitura manuscrita]. [Rio de Janeiro]: 1976.

_____. **Concertino for Bassoon and Chamber Orchestra**. Score. Bloomfield, NJ: LRQ Publishing, 2003.

_____. **Mais uma lenda**. [partitura manuscrita]. [Rio de Janeiro]: 1983.

_____. **Music for Solo Bassoon: Sixteen Waltzes and Sonatina**. Bloomfield, NJ: LRQ Publishing, 2006.

_____. Dodecafonía. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 22-23, 1981.

_____. **Pinhão quente**. [partitura manuscrita]. [Rio de Janeiro]: 1976.

_____. **Quando na roça anoitece**. [partitura manuscrita]. [Rio de Janeiro]: 1976.

_____. **Quatro peças brasileiras**. [partitura manuscrita]. [Rio de Janeiro]: 1983.

MIGNONE, Francisco. **Serenata bem acabada**. [partitura manuscrita]. [Rio de Janeiro]: 1983.

_____. **Serenata Humorística**. [partitura manuscrita]. [Rio de Janeiro]: 1983.

_____. **Sexteto para quinteto de sopros e piano**. Disponível em: [www.sescpartituras](http://www.sescpartituras.com.br). Acesso em: 04 fev. 2015.

_____. **Sonatina**. [partitura manuscrita]. [Rio de Janeiro]: 1967.

_____. **Sonatina**. Edição de Franz-Jürgen Dorsam . s.d.

_____. **Tetrafonía e Variações em busca de um tema para 4 fagotes**. [partitura manuscrita]. [Rio de Janeiro]: 1967.

MIGNONE, Maria Josephina. Catálogo das obras de Francisco Mignone. 2ª parte. **Revista da Academia Nacional de Música**, Rio de Janeiro, v. V, 1995

_____. Catálogo das obras de Francisco Mignone. 3ª parte. **Revista da Academia Nacional de Música**, Rio de Janeiro, v. VI, 1995

NARDI, Paolo. **A música do fundo da alma do Brasil, em seu estado mais puro e original**. O oboísta Paolo Nardi relembra os anos de 1956 a 1971. Nauheim, Alemanha: J. Püchner Spezial-Holzblasinstrumentenbau GmbH, 2015.

NICHOLS, Robert S.; DRAKE, Jeremy. Eschig, Max. In: GROVE MUSIC ONLINE. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08967>>. Acesso em: 5 nov. 2015.

OGDEN, Sherelyn. Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: **Armazenagem e manuseio**. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos, 2001

OLIVEIRA, Afonso Barbosa. **O segundo trio para flauta, violoncelo e piano de Francisco Mignone**: abordagens técnicas e interpretativas da parte da flauta. 2011. 158p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

PETRI, Ariane Isabel. **Obras de compositores brasileiros para fagote solo**. 1999. 2 v. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Arte, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <http://www.haryschweizer.com.br/Textos/tese_ariane_sumario.htm>. Acesso em: 05 out. 2014.

RINK, John. **The practice of performance**: studies in musical interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995

RODRIGUES, Lutero. **Carlos Gomes, um tema em questão**: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ROSEN, Charles. **Sonata forms**. New York: W. W. Norton, c1988.

SAMSON, Jim. Avant-garde. In: GROVE MUSIC ONLINE. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01573>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

SANTORO, Ricardo Rossi. **Edição crítica do primeiro trio de Francisco Mignone para flauta, violoncelo e piano**. 2010. 217 p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Levantado do chão. In: _____. **Obras completas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. v. 1.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter. (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SHEPHARD, John. The legacy of Carleton Sprague Smith: pan-american holdings in the music division of the New York Public Library for the Performing Arts. **Notes**, v. 62, n. 3, p. 621-662, 2006. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4487621>>. Acesso em: 27 jul. 2014.

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

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Uma introdução às teorias analíticas da música atonal. In: BUDASZ, Rogério (Org.). **Pesquisa em música no Brasil**: métodos, domínios, perspectivas. Goiânia: ANPPOM, 2009.

SOUZA, Valdir Caires, CURY, Fábio, RAMOS. Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório. **Revista Opus**, v. 19, n. 2, 2013.

TAVARES, Mário. Peças para orquestra. In: MARIZ, Vasco. **Francisco Mignone**: O homem e a obra. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

TREITLER, Leo. **History and the ontology of the musical work**. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. 51, n. 3, p. 483-497, Summer 1993.

TWELVE-NOTE COMPOSITION. In: KENNEDY, Michael (Ed.). **The Oxford dictionary of Music**. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/opr/t237/e10517>>. Acesso em: 06 out. 2014.

WATERHOUSE, William. Bassoon. In: SADIE, Stanley. **New Grove Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

_____. **Bassoon**. London: Kahn & Averil, c2003.

WEBSTER, James. Sonata form. In: GROVE MUSIC ONLINE. **Oxford Music Online**. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/26197>>. Acesso em: 08 nov. 2015.

ZANON, Fábio. Francisco Mignone e a valsa. In: CURY, Fábio. **Mignone por Fábio Cury: 16 Valsas para fagote solo**. São Paulo: Selo Sesc, 2014. Encarte.

_____. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. **Violão com Fábio Zanon**, v. 1, 2006. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista12-mat12.pdf>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

ZEN, Marcio. **Os Fagotes Buffet e Heckel**: um estudo comparativo. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

APÊNDICE A – Edição crítica

- uma edição crítica da *Sonatina para fagote solo*

*ao exímio fagotista Noël Devos,
com toda admiração*

Francisco Mignone
(1897-1986)

Sonatina para fagote solo
(1966-1967)

Sonatina para fagote solo

ao exímio fagotista Noël Devos, com tôda admiração

Francisco Mignone (1966-67)
edição de Carlos Bertão
incluindo anotações de Noël Devos

Moderato $\text{♩} = 92$

1 *p*

6 *f* > > *p* (*cresc.*)

11 (*sfp*)

15 > > <(*mf*) (*brincando*)

19 (*mp*)

23 (*largo e cantado*) (*mp*) (*cresc.*)

26 *(cresc. e apressando)*

29 *(f) (p) < p marcha < sf p*

33 *(a tempo) (rítmico) (lírico)*

38 *(f) (mf) < > (apressando)*

41 *(dim.) < sf > deciso (acalmando)*

Devos *sf > deciso*

44 *trw < sf f*

47 *< > p (a tempo)*

52 *tr* *tr*

(largo) *p* (a tempo súbito) (apressando un poco)

56

pp *sf*

Lento (in 3, ♩ = 92)

59

f

I° Tempo (♩ = 92)

63

p rit. *pp* *p dolce*

69

(cresc.) *f*

73

f *p* (*mf*)

79

f (*mf*)

6 83

p (ritmico)

87

90

93

sf *p*

97

101

Più Calmo

106

p cantando *dim.*

Più lento

111

p

Andante meditativo

(♩ = 69 a 72)

1
p

4
5
mf \ll *f*

8
p

12
f calmo, sem apressar

14
5
p

16

19
poco rit.

Giga

Allegro (♩ = 126 a 132)

mf

4

8

sf mf

13

sf

17

sf

21

sf

25

29

rit.

Detailed description of the musical score: The score is written in bass clef with a 6/8 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf*. The first staff contains measures 1-4. The second staff contains measures 5-8. The third staff contains measures 9-12, with a dynamic change to *sf mf* at measure 10. The fourth staff contains measures 13-16, with a dynamic change to *sf* at measure 15. The fifth staff contains measures 17-20, with a dynamic change to *sf* at measure 18. The sixth staff contains measures 21-24, with a dynamic change to *sf* at measure 22. The seventh staff contains measures 25-28, with a dynamic change to *sf* at measure 26. The eighth staff contains measures 29-32, with a dynamic change to *rit.* at measure 31. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout the piece.

33 9

Musical staff 33: Bass clef, 9/8 time signature. Measures 33-36. Dynamics: (accelerando) then (a tempo).

(accelerando) (a tempo)

37

Musical staff 37: Bass clef, 9/8 time signature. Measures 37-40. Dynamics: *f* then *mp*.

f *mp*

41

Musical staff 41: Bass clef, 9/8 time signature. Measures 41-44. Dynamics: (cresc.) then (p calmo).

(cresc.) (p calmo)

45

Musical staff 45: Bass clef, 9/8 time signature. Measures 45-49. Dynamics: (mf) then (cresc.).

(mf) (cresc.)

50

Musical staff 50: Bass clef, 9/8 time signature. Measures 50-53. Dynamics: (mf) then (cresc.).

(mf) (mf) (cresc.)

54

Musical staff 54: Bass clef, 9/8 time signature. Measures 54-57. Dynamics: (decresc.).

(decresc.)

58

Musical staff 58: Bass clef, 9/8 time signature. Measures 58-61. Dynamics: *cresc.*

cresc.

62 **Deciso**

Musical staff 62: Bass clef, 9/8 time signature. Measures 62-65. Dynamics: *f*.

f

APÊNDICE B – Catálogo da obra de câmara de Mignone para sopros

Lista de fontes documentais avaliadas para a catalogação de obras de música de câmara de Francisco Mignone incluindo instrumentos de sopro. Sendo o catálogo de obras de Mignone bastante confuso e não tendo sido ainda alvo de uma solução consistente e estável a respeito da existência ou não de algumas obras e de sua datação precisa, cruzamos os dados de alguns dos mais importantes catálogos de obras de Mignone disponíveis atualmente.

OBRA	INSTRUMENTAÇÃO	DEVOS	KOENIGSB ECK	MIGNON	MARIZ	BARRE NECHEA	SILVA	GILLICK
Gavotta	Cl. solo			1984	1984		1984	
Improviso	Cl. solo			1984	1984		1984	
Invenção	Cl. solo			1984	1984		1984	
Sonata	Cl. solo			1970	1970		1970	
Valsa	Cl. solo			1984	1984		1984	
+ 1 3/4	Fg. solo	s.d.	s.d.	1981			1981	
A boa Páscoa para você, Devos	Fg. solo	s.d.	s.d.	1981	1981		1981	1981
A escrava que não era Isaura (valsa sem quadratura)	Fg. solo	s.d.	s.d.	1981	1981		1981	1981
Apanhei-te, meu fagotinho (Valsa- paródia)	Fg. solo	s.d.	s.d.	1981	1981		1981	1981
Aquela modinha que o Villa não escreveu	Fg. solo	s.d.	s.d.	1981	1981		1981	1981
Macunaima (a valsa sem caráter)	Fg. solo	s.d.	s.d.	1981	1981		1981	1981
Mistério (quanto amei-a)	Fg. solo	s.d.	s.d.	1981	1981		1981	1981
Pattapiada	Fg. solo	s.d.	s.d.	1981	1981		1981	1981
Sonata	Fg. solo			1971	1971		1971	1971
Sonatina	Fg. solo	1961		1961	1961		1961	1961
Valsa brasileira, 6ª	Fg. solo	s.d.	s.d.	1981	1981		1981	1981
Valsa da outra esquina	Fg. solo	s.d.	s.d.	1981	1981		1981	1981
Valsa declamada (O viúvo)	Fg. solo	s.d.	s.d.	1981	1981		1981	1981
Valsa em sibemol menor (Dolorosa)	Fg. solo	s.d.	s.d.	1981	1981		1981	1981
Valsa improvisada	Fg. solo	s.d.	s.d.	1981	1981		1981	1981
Valsa ingênua	Fg. solo	s.d.	s.d.	1981	1981		1981	1981
Valsa quase modinheira (A implorante)	Fg. solo	s.d.	s.d.	1981	1981		1981	1981
Valsa-choro	Fg. solo	s.d.	s.d.	1979	1979		1979	1979
Cucumbizinho	Fl. doce solo			s. d.	1984		s. d.	
Peças, 4	Fl. doce solo			1976	1976		1976	

OBRA	INSTRUMENTAÇÃO	DEVOS	KOENIGSB ECK	MIGNON	MARIZ	BARRE NECHEA	SILVA	GILLICK
Minuetto	Fl. solo			1952	1952		1952	
Sonata	Tpt. solo			1974	1974		1974	
Sonata nº 1	2 fg.	1961	1960	1961	1961		1961	1961
Sonata nº 2	2 fg.	1966-67	1965	1961	1967		1966	1967
Prelúdio	2 fl. doces			1973	1973		1973	
Peças para duas flautas doces em dó e em fá, 4	2 fl. doces em dó e em fá			1976	1976		1976	
Invenção	Cl., fg.	1961		1961	1960		1961	1960
Passacaglia	Cl., fg.	1968		1967	1968		1968	1968
Valsa brasileira, 11ª	Cl., fg.	1980		1980	1980		1980	1980
Valsa brasileira, 5ª	Cl., fg.	1980		1980	1980		1980	1980
Valsa brasileira, 8ª	Cl., fg.	1980		1980	1980		1980	1980
Seresta	Fg., pn.	1983		1983	1983		1983	1983
Peças para duas flautas doces, 5	Fl. doce em dó, fl. doce em fá						1976	
Valsinha	Fl. doce soprano, fl. doce contralto			s. d.	1976		1976	
Invenção	Fl., cl.					1963		
Invenção	Fl., fg.	1961		1961	1961	1961	1961	1961
Invenção	Fl., ob.					1963		
Sonata	Fl., ob.			1969	1969	1969	1969	
Trifonias, 2	Fl., ob., tpa.			1972		1972	1972	
Ária	Fl., pn.			1949	1949		1949	
Cucumbizinho	Fl., pn.					1966		
Sarabanda	Fl., pn.			1948	1948		1959	
Sonata	Fl., pn.			1962	1962	1962	1962	
Suite	Fl., pn.					s. d.	1949-50	
Valsa de esquina, 7ª	Fl., pn.			1935	1967	1966	1967	
Valsa-choro	Fl., pn.					1956		
Impossible lullaby	Ob., cl.				1968		1968	
Invenção	Ob., cl.	1968		1968	1968		1968	

OBRA	INSTRUMENTAÇÃO	DEVOS	KOENIGSB ECK	MIGNON	MARIZ	BARRE NECHEA	SILVA	GILLICK
Prelúdio e chorinho	Ob., cl.			1973	1973		1973	
Prelúdio e chorinho	Ob., cl.			s. d.	1980			
Impossible lullaby	Ob., fg.	1968						
Sonatina	Tpa., pn.			1966	1966		1966	
Cirandas, 5	Tpt., pn.			1983	1983		1983	
Divertimento	Tuba, pn.			1985	1985		1982	
Assombração	Voz, fg.	1976					1976	
Canção da mãe paupérrima	Voz, fg.	1976			1976		1976	1976
Canto de negros	Voz, fg.	1976			1976		1976	1976
Pinhão quente	Voz, fg.	1976			1976		1976	1976
Quando na roça anoitece	Voz, fg.	1976			1976		1976	1976
Sonata a 3	3 fg.	1978		1978	1978		1978	1978
Fantasia	Fl., ob., cl.			1961			1961	
Invenção	Fl., ob., cl.					1970		
Momentos musicais, 4	Fl., ob., cl.			1970			1970	
Sonata a 3 (nº 1)	Fl., ob., cl.			1964		1964	1964	
Sonata a 3 (nº 2)	Fl., ob., cl.						1967	
Trifonia	Fl., ob., cl.					1971	1971	
Trio, 1º	Fl., vcl., pn.			1980	1981	1981	1980	
Trio, 2º	Fl., vcl., pn.			1981		1981	1981	
Égloga, 3ª	Ob., cl., fg.						1978	
Invenção	Ob., cl., fg.			1968				
Sinfonias, 4	Ob., cl., fg.	1968		1968			1968	
Sonata a 3	Ob., cl., fg.	1967	1967	1967			1967	
Trio	ww3		1967					
Trio	ww3		1968					
Mais uma lenda	4 fg.	1983		1983	1983		1983	1983
Minuetto	4 fg.	1983		1983	1983		1983	1983
Peças brasileiras, 4	4 fg.	s.d	s.d	1983	1983		1983	1983
Sarabanda do meu jeito	4 fg.	1983		1983	1983		1983	1983

OBRA	INSTRUMENTAÇÃO	DEVOS	KOENIGSB ECK	MIGNON	MARIZ	BARRE NECHEA	SILVA	GILLICK
Serenata bem acabada	4 fg.	1983		1983	1983		1983	1983
Serenata Humorística	4 fg.	1983	s.d	1983	1983		1983	1983
Tetrafonía	4 fg.	1967	1966	1967	1967		1967	1967
Ária	4 fl.					1984		
Peças para quatro flautas, 5	4 fl.			1984	1984	1984	1984	
Urutau - O pássaro fantástico	Fl., cl., fg., pn.			s. d.				
Bahianinha	Fl., ob., cl., fg.	s. d.		s. d.	1961	1961	1951	1961
Quarteto de sopros	Fl., ob., cl., fg.			1961	1961	1961	1961	1961
Seresta e bahianinha	Fl., ob., cl., fg.	s. d.						
Seresta, 3ª	Fl., ob., cl., fg.	s.d		1951	1961	1961	1951	1961
Seresta, 3ª	Fl., ob., cl., fg.			s. d.				
Tetrafonía	Fl., ob., cl., tp.			1972	1972	1972	1972	
Suite	Fl., 2 vn., vla., vcl.			1949	1949-52		1949-52	
Cateretê	Fl., ob., cl., fg., tp.						1970	
Cucumbizinho	Fl., ob., cl., fg., tp.						ca. 1970	
Ária	Fl., ob., cl., tp., fg.			1961	1961	1961	1961	1961
Quinteto de sopros nº 1	Fl., ob., cl., tp., fg.	1961	1960	1961	1961	1961	1961	1961
Quinteto de sopros nº 2	Fl., ob., cl., tp., fg.	1961	1962	1961	1961	1961	1961	1961
Cucumbizinho	Fl., vn., vla., vcl., cb.				1947		1947	
Lenda sertaneja nº 8	Fl., vn., vla., vcl., cb.			s.d.	1940		1938	
No fundo do meu quintal	Fl., vn., vla., vcl., cb.			s. d.	1940		1938	
Pequena suite antiga	Fl., 2 vn., vla., vcl., cb.						s. d.	
Minueto e Saltarello	Fl., 2vn., vla., vcl., cb.				1950			
Valsa de esquina, 10ª	Fl., 2vn., vla., vcl., cb.			1949	1949		1949	
Valsa de esquina, 7ª	Fl., 2vn., vla., vcl., cb.			1940*	1940		1940	
Sexteto, 1º	Fl., ob., cl., tp., fg., pn.	1935	1935	1935	1935	1935	1935	1935
Sexteto, 2º	Fl., ob., cl., tp., fg., pn.	1970	s. d.	1970	1970	1970	1970	1970
Sexteto, 3º	Fl., ob., cl., tp., fg., pn.	1977		1977	1977 (2)	1977	1977	1977 (2)
Peças, 3	Fl., quint. cordas				1977		1977	

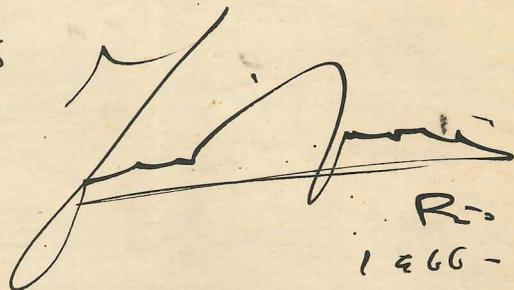
OBRA	INSTRUMENTAÇÃO	DEVOS	KOENIGSB ECK	MIGNON	MARIZ	BARRE NECHEA	SILVA	GILLICK
Peças, 3	Fl., quint. sopros			s.d				
Urutau - O pássaro fantástico	Picc., fl., req., fg., 2 pn.		s. d.	s. d.	1977	1944	1944	1977
Dengues da mulata desinteressada	Voz, fg., 2 vn., va., vcl.				1953		1953	1953
Gavotta	2 vn., vla, vcl., cb., fl., ob., fg.			s.d.	1977		s.d.	1977
Concertino	Cl., orq.			1957	1957		1957	
Frammento lirico	Cl., orq.			1919	1919		1919	
Concertino	Fg., orq.	1957	1957	1957	1957		1957	1957
Seresta	Fg., orq.	1983					1983	
Égloga, 1ª	Ob., orq.			1978	1978		1978	
Égloga, 2ª	Ob., orq.			1978	1978		1978	
Concertino	Cl., fg., orq.	1980		1980	1980		1980	1980
Pequena suite à antiga	Fl., cordas				1985		1985	
Concertino	Cl., fg., pn.			1980	1980		1980	
Concertino	Cl., pn.			1957	1957		1957	
Concertino	Fg., pn.	1957		1957	1957		1957	
Égloga, 1ª	Ob., pn.			1978	1978		1978	
Égloga, 2ª	Ob., pn.			1978	1978		1978	

ANEXO A – Cópia do Fac-símile do manuscrito

ao exímio artista

Noel Devos

em Foga admirável



Rio de Janeiro
1966-1967

Sonatina

para

FAGOTE SOLO

DE

FRANCISCO MIGNONE

MODERATO (♩ = 92)

SONATINA

POUR BASSON SEUL

FRANCISCO MIGNONE
(1961)

Handwritten musical score for Bassoon Solo, Sonatina by Francisco Mignone. The score consists of 11 staves of music in bass clef with a 4/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Handwritten annotations in French and Italian provide performance instructions.

Annotations include: *mf*, *sf*, *mp*, *schwasando*, *large et chanté*, *rit.*, *ritardando*, *decresc.*, *deciso*, *trinité*, *trinité*, *a tempo*, *large*, *a tempo subito/pressando un peu*.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 2:** *pp*, *LENTO* (with $\text{♩} = 112$), *1. tempo*, *p dolce*
- Staff 3:** *resc.*, *mp*
- Staff 4:** *f*, *ms*, *tutti*
- Staff 5:** *ms*, *rythmic*, *5*
- Staff 6:** *5*, *p*
- Staff 7:** *5*, *p*
- Staff 8:** *Piu Calmo*, *p cantando*
- Staff 9:** *dim.*, *Piu lento*
- Staff 10:** *p*, *5*

(♩ = 69 a 72)

ANDANTE

Andante medidativo

Handwritten musical score for the Andante section, consisting of five staves of music. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *ff*, *mf*, *p*, and *f*. There are also performance instructions like *calme, sans presser* and *power.* The piece concludes with a fermata on the final note of the fifth staff.

GIGA

ALLEGRO (♩ = 126 a 132)

Handwritten musical score for the Giga section, consisting of five staves of music. The notation is more complex, featuring many beamed notes and dynamic markings such as *mf*, *sf*, and *f*. The piece ends with a double bar line and a fermata on the final note of the fifth staff.



Handwritten musical score for a piece in bass clef, consisting of ten staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *cresc*, *f*, *mp*, and *p*. There are also tempo markings like *rit* and *a tempo*. The score is written in a fluid, expressive style with many slurs and accents.

DECISSO

Handwritten musical notation for a section labeled "DECISSO". It features a bass clef and a few staves of music with dynamic markings like *f* and *mf*. The notation is more rhythmic and includes some rests.