



## Francisco Mignone: música para fagote

PAINEL

*Aloysio Moraes Rego Fagerlande*  
*UFRJ – aloysiofagerlande@gmail.com*

**Resumo** O presente painel tem como objetivo principal apresentar alguns aspectos da obra de Francisco Mignone para fagote, através de três artigos sobre trabalhos em andamento. Estes abordam obras significativas da trajetória da relação do compositor com o instrumento e com Noël Devos, a quem as obras foram dedicadas. Os trabalhos estão sendo desenvolvidos no PPGM da Escola de Música da UFRJ.

**Palavras-chave:** Francisco Mignone. Fagote. Piano. Práticas Interpretativas.

**Francisco Mignone: Music for Bassoon**

**Abstract:** The aim of the present panel is to present some aspects of Francisco Mignone's work for bassoon, through three papers of ongoing dissertations. They address significant works of the composer's relationship with the bassoon and Noël Devos, whom the works were dedicated. These dissertations are being developed in the PPGM of Escola de Música of UFRJ.

**Keywords:** Francisco Mignone. Bassoon. Piano. Performance Practice

## Prefácio

Na segunda parte do século XX, o maior nome da música brasileira de concerto para fagote foi Francisco Mignone, com uma grande produção que se iniciou com o *Concertino para fagote e pequena orquestra* (1957), até quartetos de fagote em 1983, configurando um repertório inédito a nível mundial.

Todo esse conjunto de obras foi dedicado a Noël Devos, fagotista francês radicado no Brasil desde 1952, a quem Mignone muito admirava. Podemos citar: *Sonatina* para fagote solo (1961?), *Sonata n.1* para 2 fagotes (1961), *Sonata n.2 - Ubayêra e Ubayara* para 2 fagotes (1966-67), *Tetrafonia e Variações em Busca de um Tema* para 4 fagotes (1967), *Sonata a 3* para fagotes (1978), as *16 Valsas* para fagote solo (1979/81), até 1983, quando compôs uma série de quartetos para o instrumento, transcritos a partir de peças originais da década de 1930 para piano solo – *Quatro Peças Brasileiras*, *Serenata bem acabada*, *Serenata Humorística*, *Minuetto*, *Sarabanda do meu jeito*, *Mais uma lenda*.

Os trabalhos escolhidos para esse painel constituem uma jornada através de fases que permearam o relacionamento de Francisco Mignone, com o fagote e com Noël Devos. O primeiro, sobre o 2º movimento do *Concertino*, de 1957, por se tratar da primeira obra escrita pelo compositor para Devos, quando Mignone inicia esse significativo processo de aproximação e relação com o instrumento. O segundo, aborda questões editoriais de uma das *Quatro Peças Brasileiras*, *Nazareth*, composta inicialmente para piano solo em 1930, em uma linguagem nacionalista, e transcrita para quarteto de fagotes em 1983 pelo próprio compositor. E por fim, o último, *O resto é conversa: vanguardismo conservador na obra de Francisco Mignone*, aborda uma importante fase estética experimentalista do compositor, muitas vezes negligenciada ou esquecida pela maior parte dos musicólogos e intérpretes.

O *Concertino* já pode ser considerado como uma obra do repertório internacional para os fagotistas, com diversas gravações<sup>1</sup>. Em outras mídias, além da gravação original em LP de 1957, de Noël Devos com Francisco Mignone regendo a Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC, existem a de Frank Morelli com a Orpheus Chamber Orchestra (Nova York, EUA)<sup>2</sup>, e a de Aloysio Fagerlande com André Cardoso regendo a Orquestra Sinfônica da UFRJ<sup>3</sup>.

Tanto as obras atonais, pertencentes à “vanguarda conservadora”, como as *Quatro Peças Brasileiras* fazem parte de um CD recém gravado, ganhador do Edital de Apoio às Artes da FAPERJ – Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro, totalmente dedicado à música para fagote de Francisco Mignone. Nele constam três



primeiras gravações mundiais – a *Sonatina*, a *Tetrafonia e Variações em Busca de um Tema* e a *Sonata a 3-*, além das *Quatro Peças Brasileiras*, a *Sonata n.1* e a *Sonata n.2 – Ubayera e Ubayara*, ambas para dois fagotes.

O CD integra um projeto maior, dedicado à preservação desse importante acervo musical. Os manuscritos originais, pertencentes ao arquivo pessoal do Professor Noël Devos, foram digitalizados pela Biblioteca Alberto Nepomuceno-EM-UFRJ, para, posteriormente, serem editados. Essas edições observarão também os apontamentos originais de Devos nas partituras, trabalhadas em sua maior parte com supervisão do próprio Mignone, por ocasião das primeiras audições. Duas delas – *Sonatina* e *Quatro Peças Brasileiras*- já foram finalizadas, segundo metodologia adotada por Carlos Alberto Figueiredo (2014), constando das dissertações em andamento de seus autores.

O projeto está sendo desenvolvido no âmbito do Programa de Pós Graduação em Música da Escola de Música da UFRJ e do Centro de Estudos dos Instrumentos de Sopro Prof. Noël Devos, envolvendo diversos trabalhos acadêmicos sob a orientação do Professor Dr. Aloysio Fagerlande.



## ***Concertino*, de Francisco Mignone, para fagote e piano: considerações interpretativas no 2º movimento**

PAINEL

*Aloysio Moraes Rego Fagerlande*  
UFRJ – aloysiofagerlande@gmail.com

*Ana Paula da Matta Machado Avvad*  
UFRJ – paulamtt@globo.com

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo principal o estudo de questões interpretativas no segundo movimento do *Concertino*, para fagote e piano, servindo de base para a preparação da sua performance. A peça foi escrita por Francisco Mignone em 1957, em duas versões: fagote e pequena orquestra e fagote e piano. A partir de uma revisão musicográfica dos manuscritos autógrafos, baseada em Figueiredo (2014), realizou-se um estudo comparativo das partes de fagote e orquestra/piano. As principais conclusões apontaram algumas possibilidades no que diz respeito à articulação e variedade timbrística.

**Palavras-chave:** Francisco Mignone. Fagote. Piano. Práticas interpretativas

### ***Concertino*, by Francisco Mignone, for Bassoon and Piano: Interpretative Issues**

**Abstract :** The aim of the present work is the study of interpretative issues in the second movement of *Concertino* for bassoon and piano, serving as basis for its performance. The piece was composed by Mignone, in 1957, in two versions : bassoon and small orchestra and bassoon and piano. From the musicographic revision of the manuscripts, based on Figueiredo (2014), a comparative study was made regarding the parts of bassoon and orchestra/piano. The main conclusions showed some possibilities regarding articulation, and timbristic variation.

**Keywords :** Francisco Mignone. Bassoon. Piano. Performance Practice.

### **1.Introdução**

Francisco Mignone foi compositor, regente, pianista, acompanhador e ainda, como aponta Regina Guerra, “como tantos músicos, um verdadeiro proletário da arte” (GUERRA, 2002, p. 46) O autor é considerado um dos mais completos compositores brasileiros. Durante quase 80 anos de produção ininterrupta, compôs mais de 1000 obras. Escreveu para muitas formações instrumentais, dentre elas, peças para orquestra sinfônica, instrumentos solistas, cantores, grupos vocais, grupos instrumentais de câmara, além de óperas e bailados. (NASCIMENTO, 2007, p. 17). Dentre os instrumentos que mereceram destaque na produção do compositor, podemos mencionar o fagote, ao qual o compositor brasileiro dedicou diversas obras, nas mais variadas formações para esse instrumento: solista, duos, trios, quartetos e quintetos. (MEDEIROS, 1995, p. 26)

Segundo Kieffer (1983), Mignone mantinha estreitos laços com música popular. O compositor era conhecido por tocar nas rodas de choro dos bairros paulistanos do Brás, Bexiga e Barra Funda. Ainda como flautista atuou, ao lado do pai, em pequenas orquestras e nas noites tocando choros e serestas. Como compositor, em início de carreira, compunha maxixes, valsa e tangos. Toda a sua produção musical com influências da música popular, nessa época, era assinada sob o pseudônimo Chico Bororó. Sobre o pseudônimo ele explica que “... naquelas priscas eras do começo do século, escrever música popular era coisa defesa e desqualificante mesmo” (MIGNONE *apud* KIEFER, 1983, p.12).

Escrito em 1957, o *Concertino* apresenta duas versões: fagote e pequena orquestra e fagote e piano. Nelas, realizaremos, no 2º movimento, um estudo comparativo das partes de fagote e orquestra e fagote e piano, a partir de uma revisão musicográfica dos manuscritos autógrafos, baseada em Figueiredo (2014). A maior parte das questões levantadas diz respeito a diferenças de lições acidentais<sup>4</sup> entre as duas fontes autógrafas. Segundo Figueiredo, a maior parte das pesquisas de repertório de concerto brasileiro do século XX

é feita empiricamente, faltando referências metodológicas consistentes que ajudariam na melhor exposição das questões das fontes e das conclusões alcançadas. De toda forma, pelo fato de trazerem a público as “questões textuais” e as variantes<sup>5</sup> de autor, já cumprem importante tarefa no panorama sobre o assunto em nosso país. (FIGUEIREDO, 2014, p. 163).

## **2. *Concertino*, 2º movimento**

O *Concertino* é uma das grandes obras do repertório brasileiro para fagote, em que Mignone demonstra notável conhecimento do fagote, do piano, além da orquestração. As indicações de Mignone em ambas as partituras, bem como as observações de Noël Devos, fagotista a quem a obra foi dedicada e com quem o compositor mantinha estreitos laços de amizade e admiração, foram importantes para a construção das escolhas interpretativas, uma vez que o fagotista francês recebeu orientações específicas do próprio compositor.

Já nos três primeiros compassos, observamos as questões relativas à orquestração. Na parte de orquestra, o oboé apresenta a linha melódica Si- Ré≅- Dó; a flauta executa no c.1 as semifusas Sol- Lá≅- Si- Dó- Ré≅, na última metade do 2º tempo; seguida da clarineta, no c. 2, com as semifusas Fá#- Sol- Lá≅- Si- Dó, na última metade do 2º tempo. Na parte do piano, a linha melódica é mantida na mão direita, porém, as semifusas são transformadas em ornamentos com três fusas.



Exemplo 1: Mignone, F. Concertino para fagote e orquestra, 2º movimento, três compassos iniciais da introdução



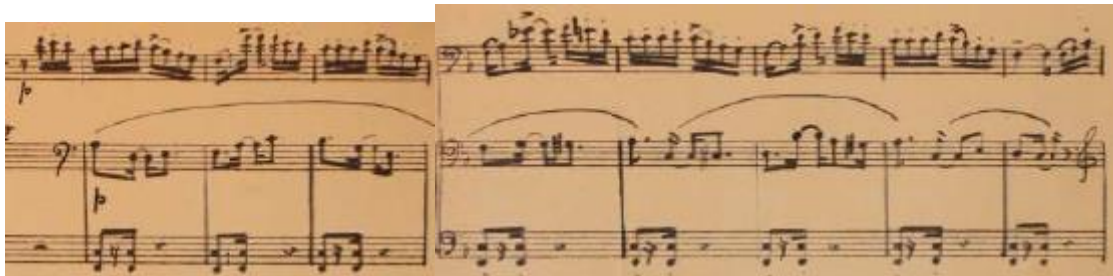
Exemplo 2: Mignone, F. Concertino para fagote e piano, 2º movimento, três compassos iniciais da introdução

Como sugestão interpretativa, o pianista deve estar atento à variedade timbrística imaginada pelo compositor e buscar toques variados, a fim de simular esses três instrumentos. As três semicolcheias devem ser executadas mais levemente do que as mínimas, a fim de criar planos sonoros diferentes. Um toque rápido com a mão bem próxima ao teclado auxiliaria nesse procedimento. As mínimas podem adquirir um som mais timbrado se o pianista fizer uma rápida separação entre elas e a última semicolcheia, dando-lhes uma sutil acentuação.

Nos oito compassos anteriores a E<sup>6</sup>, a mão direita do piano faz uma variante do ritmo do baião<sup>7</sup>, simulando as violas com arco, enquanto a mão esquerda faz os violoncelos e contrabaixo em *pizzicato*, este último, com a indicação *col legno*. Esta figura reforça o aspecto rítmico citado. Além disso, a parte do piano apresenta uma grande ligadura, enquanto que a parte orquestral aparece sem ligadura.



Exemplo 3: Mignone, F. Concertino para fagote e orquestra, 2º movimento, 8 compassos anteriores a E



Exemplo 4: Mignone, F. Concertino para fagote e piano, 2º movimento, 8 compassos anteriores a E



Exemplo 5: Pereira, M. Variante de figuração rítmica de baião

Nessa passagem, o pianista precisa ressaltar o caráter rítmico, através de diferentes formas de articulação entre as mãos. O ritmo da mão esquerda pode fazer facilmente articulado com um *staccato* de pulso, enquanto que a mão direita deve estar próxima ao teclado a fim de realizar a articulação com os dedos, porém sem perder a linha melódica.

Em E, a mão esquerda do piano, durante 4 compassos, faz a linha melódica do oboé, enquanto a mão direita apresenta as intervenções das flautas e clarinetas, em uníssono com os primeiro e segundo violinos em *pizzicato*.



Exemplo 6: Mignone, F. Concertino para fagote e orquestra, 2º movimento, 3 compassos de E



Exemplo 7: Mignone, F. Concertino para fagote e piano, 2º movimento, 4 compassos de E

O pianista deve estar atento à variedade timbrística buscar toques variados, a fim de simular instrumentos de cordas e sopros. Enquanto que a mão esquerda deve se manter bem próxima ao teclado a fim de realizar uma articulação *legato*, a mão direita deverá fazer um ataque rápido de pulso, a fim de acentuar a *appoggiatura*. Um pedal leve também pode ser utilizado, estando atento para não misturar a articulação da mão direita.

Em G, na parte do piano, novamente a figura rítmica característica do baião fica explícita na mão esquerda do piano. A mão direita apresenta a célula melódica inicial, repetida três vezes, em linha descendente, enquanto que, na versão orquestral, toda a frase é dividida entre flauta, oboé e clarineta. A mesma situação acontecerá em M<sup>8</sup>.





Exemplo 8: Mignone, F. Concertino para fagote e orquestra, 2º movimento, G.



Exemplo 9: Mignone, F. Concertino para fagote e piano, 2º movimento, G.



Exemplo 10: Pereira, M. figura rítmica característica do baião

Como sugestão interpretativa, o próprio desenho rítmico-melódico da mão esquerda pede uma articulação *staccato*, feita com o cruzamento dos braços, enquanto que a mão direita deve jogar com pesos diferentes a fim de simular as variedades timbrísticas.

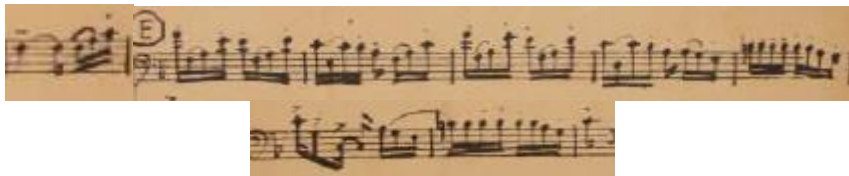
Em E, H, N, e *Più vivo* final, na parte do fagote, o manuscrito com orquestra apresenta grandes ligaduras de frase, provavelmente a intenção musical original do compositor. Posteriormente, as sugestões interpretativas de Devos<sup>9</sup> fizeram com que Mignone acrescentasse uma articulação característica do choro, adequando-a a questões idiomáticas do fagote. Tal solução mostrou ser ideal para a execução desses trechos.

Uma situação análoga de variante alternativa envolvendo fontes diferentes aconteceu também no *Concertino* para clarineta, de Mignone:

Mignone, então, deu liberdade para que (José) Botelho compusesse sua própria versão para esse trecho. Tal versão sugerida por Botelho foi ouvida por Mignone, que autorizou sua execução. Tal sugestão não foi executada na primeira audição da obra, só posteriormente. (SILVEIRA, apud FIGUEIREDO, 2014, p. 135).



Exemplo 12: Mignone, F. Concertino para fagote e orquestra, 2º movimento, E.



Exemplo 11: Mignone, F. Concertino para fagote e piano, 2º movimento, E.

### 3. Considerações finais

Os resultados da pesquisa possibilitaram o levantamento das diversas questões interpretativas e apontaram algumas possibilidades no que diz respeito à articulação e variação timbrística.

O presente estudo auxiliou a criar referências para a execução ao piano, contribuindo para a elaboração de uma imagem sonora, rica em variedade timbrística e articulações. O aspecto rítmico será muito enfatizado no instrumento, uma vez que, ao simular uma orquestra, o piano executará células rítmicas características do baíão.



Para o fagote, esse trabalho revelou algumas diferenças entre as duas fontes autógrafas. O levantamento de procedimentos típicos do choro, como a articulação, aliado às observações do fagotista Noel Devos, ajudaram a entender tais diferenças e servir de base para as escolhas interpretativas.

Por fim, o estudo comparativo das fontes ajudou a estabelecer parâmetros de fundamental importância para a construção da performance.

**Referências:**

- DEVOS, Noël. Entrevista a Aloysio Fagerlande, realizada em 18/12/2012. Rio de Janeiro. Gravação/ depoimento para o CEISopro. Rio de Janeiro. Residência do entrevistado.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX- Teorias e práticas editoriais. Carlos Alberto Figueiredo Pinto: Rio de Janeiro, 2014
- 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).
- KIEFER, Bruno. *Mignone: Vida e obra*, Editora Movimento: Porto Alegre, 1983.
- MEDEIROS, Elione A. de. *Uma abordagem técnica e interpretativa das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone*. Dissertação de Mestrado em Música – UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.
- NASCIMENTO, Andréia Miranda de Moraes. *Mignone e as Valsas Seresteiras*. Campinas, Instituto de Artes – Universidade Federal de Campinas, 2007.
- PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros*. 1ª edição. Garbolights Produções Artísticas: Rio de Janeiro, 2007.



## ***Quatro Peças Brasileiras (Nazareth), para quarteto de fagotes, de Francisco Mignone: questões para uma edição crítica.***

PAINEL

*Raquel Santos Carneiro*

*Escola de Música da UFRJ – quelse@yahoo.com.br*

*Aloysio Moraes Rego Fagerlande*

*Escola de Música da UFRJ – aloysiofagerlande@gmail.com*

**Resumo:** O presente trabalho tem como objetivo principal a apresentação de resultados parciais de uma pesquisa, sobre questões editoriais da obra *Quatro Peças Brasileiras, Nazareth, (1930)* de Francisco Mignone, em transcrição do próprio autor para quarteto de fagotes (1983). Ele consiste na estruturação de um arcabouço teórico, apresentando aparato e comentários críticos, visando à elaboração de uma Edição Crítica. A metodologia utilizada foi baseada nos conceitos desenvolvidos por Figueiredo (2014), para os aspectos editoriais, e McGill (2007) e Waterhouse (2005), para aspectos idiomáticos do fagote.

**Palavras-chave:** Francisco Mignone. Fagote. Práticas interpretativas. Edição

**Quatro Peças Brasileiras (Nazareth), for Bassoon Quartet, from Francisco Mignone: some questions for a Critical Edition.**

**Abstract:** The aim of the present work is to demonstrate some preliminary results of the research about editorial issues of *Quatro Peças Brasileiras - Nazareth (1930)* by Francisco Mignone, in the author's own transcription for bassoon quartet (1983). It consists of structuring a theoretical framework, showing some Critical Apparatus and Commentary, in order to develop a Critical Edition based on Figueiredo (2014), and McGill (2007) and Waterhouse (2005) for idiomatic aspects for the bassoon.

**Keywords:** Francisco Mignone. Bassoon. Performance Practice. Edition

### **1. Introdução**

Para o presente trabalho, apresentaremos resultados da elaboração de uma Edição Crítica de um dos movimentos da obra *Quatro Peças Brasileiras (1983), Nazareth*, para quarteto de fagotes, composta por Francisco Mignone (1897-1986). Nela, o editor “investiga a intenção de escrita do compositor a partir do maior número de fontes, autógrafas ou de tradição” (FIGUEIREDO, 2014, p.360). Para Castagna, “todas as anotações, critérios e interferências devem ser evidenciados” (2008, p. 10).

Utilizamos como principal referencial o livro de Carlos Alberto Figueiredo (2014), *Música Sacra e Religiosa Brasileira dos Séculos XVIII e XIX – Teorias e Práticas Editoriais*, na qual o autor aborda diversos tipos de edição. Também foi importante, para a

questão idiomática do fagote, a utilização de bibliografia específica, como McGill (2007) e Waterhouse (2005).

## 2. Edição Crítica

Para o estudo em questão, utilizamos os seguintes itens adotados por Figueiredo (2014) para uma Edição Crítica:

a) nota introdutória: é a seção de uma edição em que há a apresentação da biografia do autor e dados históricos acerca da obra.

b) recenseamento: na pesquisa editorial, é necessário que haja coleta, avaliação, identificação, classificação e organização das fontes. Nesse sentido, para o estudo da obra *Quatro Peças Brasileiras* usamos a derivação das fontes abaixo:

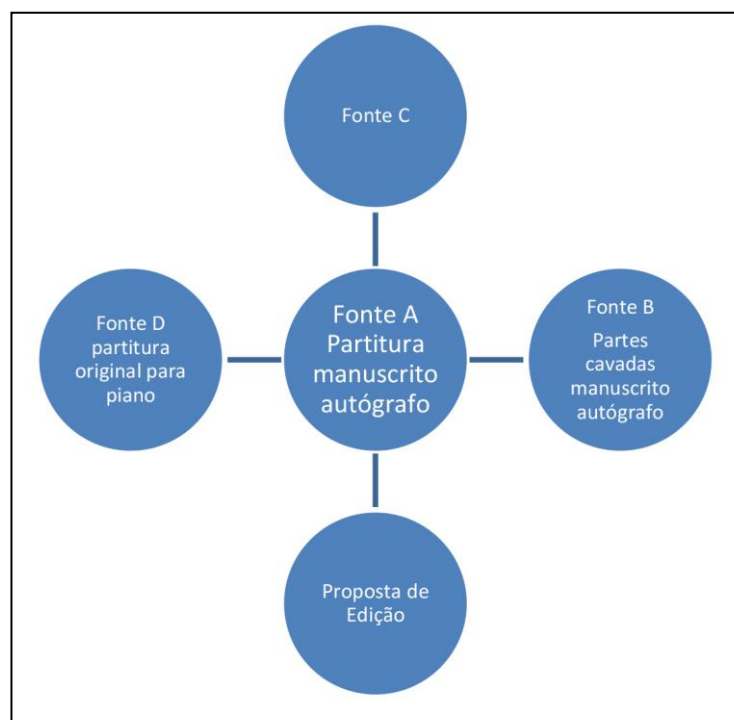


Figura 1 – Derivação das fontes (elaboração dos autores)

A coleta, identificação, classificação e organização das fontes ocorreram da seguinte maneira: FONTE A – Manuscrito autógrafo da partitura (1983); FONTE B – Manuscrito autógrafo das partes cavadas (1983); FONTE C – Gravação feita pelo quarteto de fagotes Airton Barbosa (1985); FONTE D – Partitura impressa, original para piano (1930). O resultado final da pesquisa encontra-se em PE – Proposta de Edição (2015).

As fontes A e B fazem parte do acervo particular do professor Noël Devos, gentilmente cedido para a realização da pesquisa *Música para fagote de Francisco Mignone - solo, duos, trio e quartetos: organização do acervo Noel Devos - digitalização e edição*<sup>10</sup>. Os

manuscritos, tanto das partes cavadas quanto da partitura, foram digitalizados pela equipe da Biblioteca Alberto Nepomuceno (EM-UFRJ), de acordo com as normas adequadas.

Neste processo, separamos os equívocos, manchas, notas trocadas, correções posteriores e qualquer fator que dificultasse ou deixasse ambígua a leitura das partes. Quanto às fontes estudadas, é importante ressaltar que sua classificação e organização, no recenseamento, conservam uma hierarquia cronológica. (FIGUEIREDO, 2014). No presente caso, a fonte primária é a partitura original para piano, de 1930. Assim, as demais derivam-se dela, por ter sido a primeira a ser composta e editada. Entretanto, neste trabalho, podemos considerar como referências principais as FONTES A e B, correspondentes as fontes originais para quarteto de fagotes, de 1983. Desta forma, ao tomarmos decisões editoriais relativas às divergências entre as FONTES A e B, fizemos uso das FONTES C e D. Por meio de análise da gravação, além de um estudo minucioso da parte de piano, confirmamos os possíveis enganos encontrados entre as FONTES A e B. Também é válido ressaltar que as FONTES C e D foram utilizadas como elementos auxiliares, para dirimir dúvidas quanto a acordes, além de outros problemas como notas erradas, armaduras de clave e claves trocadas.

c) aparato crítico e comentário crítico: nessa etapa, apresentamos as derivações das fontes, os erros presentes nos referenciais utilizados e as justificativas das intervenções editoriais – que constituem o aparato crítico – e o comentário sobre cada intervenção. Dividimos a seção pelos movimentos e separamos cada divergência por parâmetros, a saber: articulação, dinâmica e erros de notação (notas erradas, divergências de ritmo e erros de escrita em geral).

Para a elaboração deste trabalho nos apoiamos nos três parâmetros supracitados. Desta forma, compreendemos que as demais divergências entre as fontes, que não foram aqui registradas, não comprometem a legitimidade da presente proposta de edição.

### **3. Quatro Peças Brasileiras**

A obra *Quatro Peças Brasileiras* foi composta primeiramente para piano, em 1930, e transcrita para quarteto de fagotes, pelo próprio compositor, no ano de 1983. Constitui-se de quatro movimentos, trazendo em sua essência reminiscências da antiga estética explorada por Mignone. Segundo ele: “São pecinhas que lembram muitíssimo Chico Bororó” (MIGNONE *apud* KIEFER, 1983, p.52).

No terceiro movimento, *Nazareth*, Mignone presta uma homenagem ao compositor Ernesto Nazareth (1863-1934). Com indicação de andamento *Allegro Comodo*, o motivo se desenvolve através de uma linha melódica com ornamentações para o primeiro fagote, que se entrelaça às demais vozes, sugerindo um caráter de improvisação.

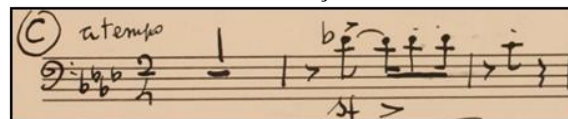
### 3.1. Nazareth – Aparato e Comentário Críticos

#### 1) Articulação

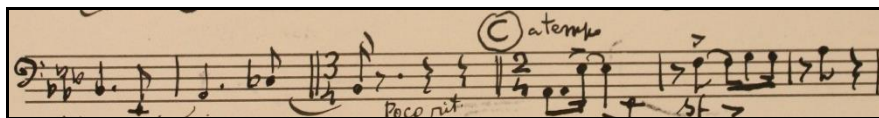
Na ilustração abaixo, a articulação encontra-se diferente entre as FONTES A e B, na voz do terceiro fagote. A articulação do quarto fagote, embora esteja igual entre as FONTES A e B, diverge da voz do terceiro fagote.




Ex.1– Mignone, F. Nazareth, FONTE A, 3º fgt. c. 26: *Stacatto*-c.27: sem *stacatto*; 4º fgt., C. 26 e 27: sem articulação.



Ex.2– Mignone, F. Nazareth, FONTE B, 3º fgt., c. 26 e 27: *Stacatto*.



Ex.3– Mignone, F. Nazareth, FONTE B, 4º fgt., c. 26 e 27: Articulação.



Ex.4– Mignone, F. Nazareth, PE, 3º e 4º fgt., c. 26 e 27: *Stacatto*.

COMENTÁRIO: Embora não haja uma concordância entre as FONTES A e B, respectivamente, nesta proposta de edição optamos pela coerência, com relação à articulação entre as vozes - 3º e 4º fagotes.

## 2) Dinâmica

Muitos compositores deixam os intérpretes livres para tomarem decisões próprias, ao interpretarem os textos, não grafando alguns parâmetros como, por exemplo, a dinâmica. No entanto, quando as fontes diferem entre si, entendemos ter havido algum equívoco. No trecho abaixo, podemos observar a divergência quanto à dinâmica entre as FONTES A e B. Neste caso, a FONTE A encontra-se sem marcação de dinâmica, enquanto a FONTE B possui a indicação de *piano*.



Ex.5– Mignone, F. Nazareth, FONTE, 3º fgt., c.13: Falta a dinâmica.



Ex.6– Mignone, F. Nazareth, FONTE B, 3º fgt., c.13: Dinâmica *piano*.

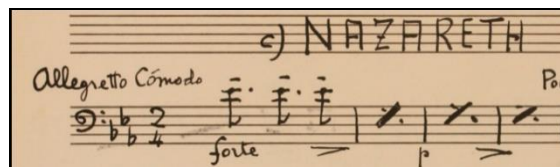


Ex.7– Mignone, F. Nazareth, PE, 3º fgt., c.13: Dinâmica *piano*.

COMENTÁRIO: Optamos por adotar a dinâmica *piano* neste trecho, pois a linha melódica do primeiro fagote - a solista - precisa sobressair, enquanto as demais vozes acompanham em um segundo plano. Esta observação atende a questões idiomáticas do instrumento.

## 3) Erros de Notação

Na ilustração abaixo, há um equívoco na armadura de clave.

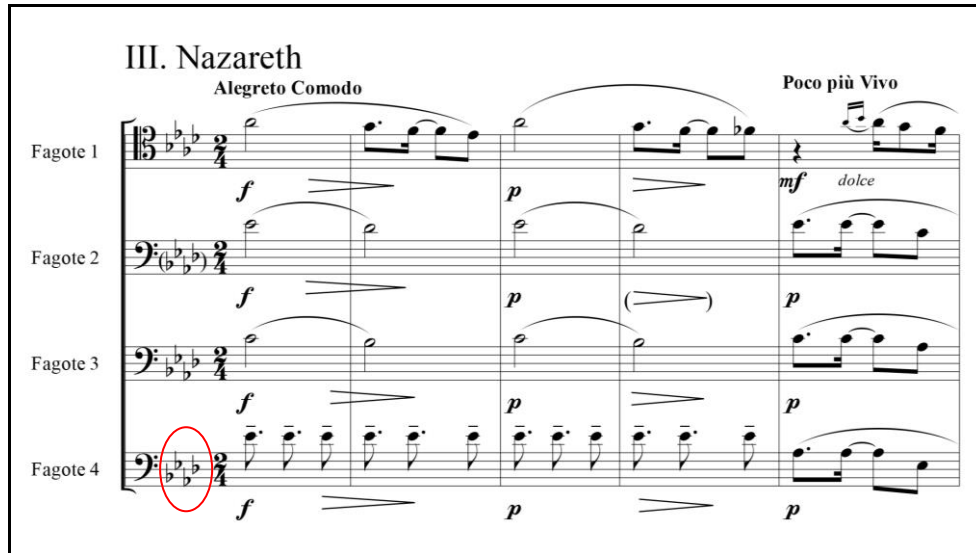


Ex.8– Mignone, F. Nazareth, FONTE B: 4º fgt., Armadura de clave equivocada





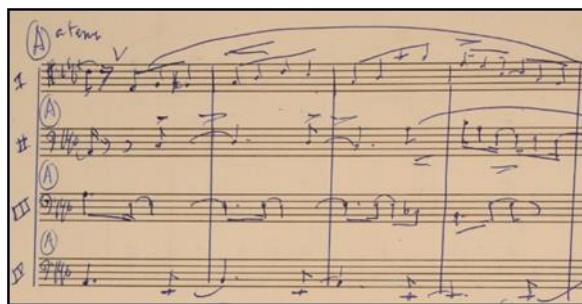
Ex.9– Mignone, F. Nazareth, FONTE D: Armadura de clave.



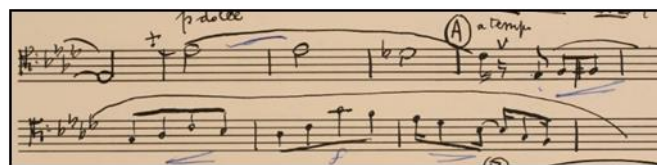
Ex.: 10 – Mignone, F. Nazareth, PE: 4º fgt., Parte editada com a armadura de clave correta.

COMENTÁRIO: Na PE corrigimos este erro, baseando-nos na FONTE D.

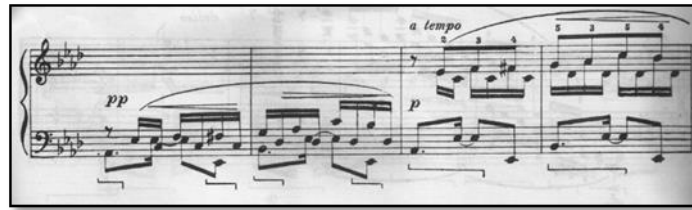
Nos manuscritos, notas equivocadas também geram dúvidas quanto ao que o compositor desejava de fato expressar. No trecho abaixo, a FONTE A apresenta notas divergentes da FONTE B.



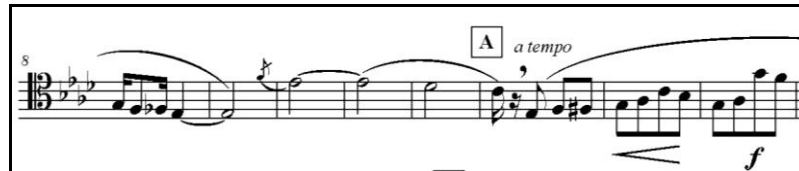
Ex.11– Mignone, F. Nazareth, FONTE A, 1º fgt., c. 15: Notas Sol e Lá.



Ex.12 – Mignone, F. Nazareth, FONTE B, 1º fgt., c. 15: Notas Lá e Dó.



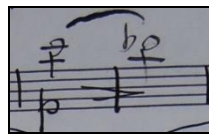
Ex.13 – Mignone, F. Nazareth, FONTE D: Notas Sol e Lá .



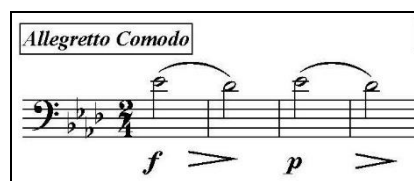
Ex.14– Mignone, F. Nazareth, PE, 1º fgt., c. 15: Notas Sol e Lá.

COMENTÁRIO: Na PE, nosso guia para a escolha das notas foi a FONTE D, que corresponde à criação original do compositor, indicada na FONTE A. Portanto, a sequência das notas fica: Mi, Fá, Fá#, Sol, Lá Dó, Si, Sol, Lá, Sol, Fá e não Mi, Fá, Fá#, Sol, Lá Dó, Si, Lá, Dó, Sol, Fá.

No Ex.15, a imprecisão da notação do sinal de dinâmica pode gerar dúvidas. Neste caso específico, o sinal de *decrescendo* encontra-se no meio da barra de compasso da FONTE B.



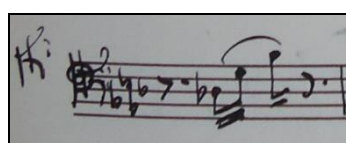
Ex.15– Mignone, F. Nazareth, FONTE B, 2º Fgt., c.3-4: Sinal de dinâmica posicionado no meio do pentagrama



Ex.16– Mignone, F. Nazareth, PE, 2º Fgt., c.3-4: Sinal de dinâmica posicionado no lugar correto

COMENTÁRIO: Em nossa proposta de edição, a dinâmica *decrescendo* foi grafada no local exato na PE, evitando as dúvidas de interpretação.

Outro problema são as correções posteriores, fora do local exato destas. No exemplo seguinte, percebemos que há uma sobreposição de claves - Fá e Dó, e encontramos uma correção fora da pauta.

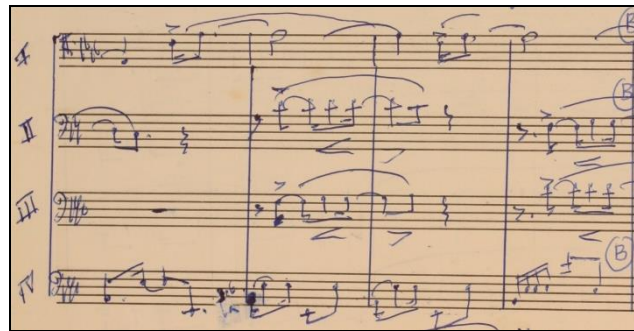
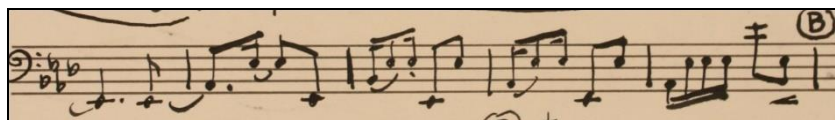


Ex.17– Mignone, F. Nazareth, FONTE B, 3º Fgt., c.40: Clave de Dó posicionada fora do pentagrama


 Ex.18– Mignone, F. Nazareth, PE, 3º Fgt., c.40: Clave de *Fá*

COMENTÁRIO: Neste trecho, ao compararmos a FONTE B com a FONTE A, constatamos que a clave correta é a de *Dó*. A linha melódica também leva a esta conclusão. Entretanto, pela tessitura da região em que a voz está grafada, optamos por transpor a linha melódica para a clave de *Fá*.

Na seção a seguir, na voz do quarto fagote, um compasso antes da letra de ensaio *B*, a primeira nota do grupo de *semicolcheias* da FONTE A é a nota *Si*, enquanto na FONTE B é a nota *Lá*.


 Ex.19– Mignone, F. Nazareth, FONTE A, 4º fgt., c.20: Nota *Si*.

 Ex.20– Mignone, F. Nazareth, FONTE B, 4º fgt., c.20: Nota *Lá*.

 Ex.21– Mignone, F. Nazareth, FONTE D: Nota *Si*.

 Ex.22 – Mignone, F. Nazareth, PE, 4º fgt., c.20: Nota *Si*.

COMENTÁRIO: Em nossa proposta de edição, optamos pela nota *Si*, seguindo a indicação das FONTES C e D, pois a frase é construída de 4 em 4 compassos, conduzindo para a nota *Si*.

Figueiredo considera que “o aparato crítico apresentado como tabela organiza substancialmente o campo visual do leitor, tornando as informações mais claras” (2014,

p.158). Desse modo, finalizamos o presente trabalho apresentando uma tabela com o aparato crítico utilizado.

**Aparato Crítico**

**Quatro Peças Brasileiras – III Movimento (Nazareth)**

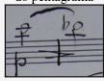

Instrumento	Número de compasso	FA	FB	FC	FD	PE	Comentários
Fagote I	C - 15	Notas Sol e Lá	Notas Lá e Dó	Notas Sol e Lá	Notas Sol e Lá	Notas Sol e Lá	Nesse trecho, optamos por nos guiar pela FONTE D, que é o original pensado pelo compositor, sendo conveniente com a FONTE A.
Fagote II	C- 3-4	Sinal de dinâmica	Sinal de dinâmica posicionado no meio do pentagrama 	Não se aplica	Não se aplica	Sinal de dinâmica no local correto 	Em nossa proposta de edição, a dinâmica <i>decrescendo</i> foi grafada no local exato.
Fagote III	C - 13	Sem indicação de dinâmica.	Indicação de dinâmica <i>p</i>	Não foi possível a audição	Não se aplica	Dinâmica <i>p</i>	Optamos por notar a dinâmica nesse trecho em <i>piano</i> , pois a linha melódica do primeiro fagote precisa sobressair.
	C – 26 e 27	<i>Staccato</i>	<i>Staccato</i>	Não foi possível a audição	Não se aplica	<i>Staccato</i>	A articulação proposta define melhor as notas a serem executadas.
	C – 40	Clave de Dó	Sobreposição de claves	Clave de Dó	Não se aplica	Clave de Dó	A linha melódica desse trecho indica que a clave correta é a clave de Dó.
	C - 53	Sem <i>crescendo</i>	<i>Crescendo</i>	<i>Crescendo</i>	Não se aplica	<i>Crescendo</i>	Optamos pelo <i>crescendo</i> , por ser um fim de frase e fim do movimento.
Fagote IV	Armadura de Clave com 3 <i>bemóis</i>	Armadura de clave com 4 <i>bemóis</i>	Armadura de clave com 3 <i>bemóis</i>	Não se aplica	Armadura de clave com 4 <i>bemóis</i>	Armadura de clave com 4 <i>bemóis</i>	Na PE corrigimos esse erro, nos guiando pela FONTE D.
	C – 10 -12	Sem ligadura	Ligadura por 3 compassos	Não foi possível a audição	Não se aplica	Ligadura por compasso	A articulação proposta define melhor as notas a serem executadas.
	C - 20	Nota Si	Nota Lá	Nota Si	Nota Si	Nota Si	Na edição da FONTE E, optamos pela nota Si, seguindo dessa forma a indicação da FONTE C e D
	C – 26 e 27	Sem <i>staccato</i>	Sem <i>staccato</i>	Não foi possível a audição	Não se aplica	Com <i>staccato</i>	Coerência com a voz do 3º fagote.
	C – 37 - 43	Dinâmica <i>p</i>	Dinâmica <i>p</i>	Dinâmica <i>p</i>	Não se aplica	Dinâmica <i>mp</i>	Nesse trecho optamos por grafar a dinâmica <i>mp</i> , no 4º fagote, devido a importância da linha melódica do trecho.

Figura 2 – Nazareth, aparato crítico

#### 4.Considerações Finais

A maioria do repertório de Francisco Mignone encontra-se em manuscritos autógrafos ou em fotocópias e, muitas vezes, em más condições de leitura. Apresentamos nesse trabalho o aparato crítico levantado nas diversas fontes do 3º movimento das *Quatro Peças Brasileiras, Nazareth*, além dos comentários críticos necessários para a edição. A metodologia desta pesquisa privilegiou o estudo minucioso das fontes utilizadas, onde foram identificados equívocos que pudessem deixar a leitura das partes confusa e ou ambígua.

Editar um repertório contribui para que ele seja recriado e interpretado em momentos distintos. Portanto, acreditamos que, com a edição das *Quatro Peças Brasileiras* os instrumentistas poderão trabalhar com partituras limpas e precisas. Desse modo, conhecer os tipos de edição e como utilizá-los adequadamente torna-se um processo fundamental para a pesquisa nesta área.



## Referências

- CASTAGNA, Paulo. Dualidades nas Propostas Editoriais de Música Antiga Brasileira. *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 18, 2008, p. 7-16.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música Sacra e Religiosa Brasileira dos Séculos XVIII e XIX – Teorias e Práticas Editoriais*. Rio de Janeiro: Carlos Alberto Figueiredo Pinto, 2014.
- KIEFER, Bruno. *Mignone: Vida e obra*. Porto Alegre RS: Editora Movimento, 1983.
- McGILL, David. *A Performer's Guide to Greater Musical Expression*. Bloomington, EUA: Indiana University Press, 2007.
- MIGNONE, Francisco. *Quatro Peças Brasileiras*. Rio de Janeiro, 1983. Partitura manuscrita.
- \_\_\_\_\_. *Quatro Peças Brasileiras*. Rio de Janeiro, 1983. Partes manuscritas.
- \_\_\_\_\_. *Quatro Peças Brasileiras*. Rio de Janeiro. Ricordi, 1930. Partitura impressa.
- QUARTETO DE FAGOTES AIRTON BARBOSA. Francisco Mignone e outros (compositores). Noël Devos, Antonio Bruno, Ricardo Rapoport, Aloysio Fagerlande (intérpretes, fagotes). Rio de Janeiro. Produção independente, 1985. LP.
- WATERHOUSE, William. *The bassoon*. London, England: Kahn & Averill, 2003.



## O resto é conversa: vanguardismo conservador na obra para fagote de Francisco Mignone

PAINEL

Carlos Henrique Bertão

Escola de Música da UFRJ, ch.bertao@gmail.com

**Resumo:** O presente trabalho se propõe a investigar as tendências de inovação ou de apego à tradição presentes na obra para fagote de Francisco Mignone. A dialética destas tendências será focalizada através de conceitos de vanguardismo de Jim Samson, da percepção do próprio Mignone a respeito de suas intenções estéticas e as opiniões de estudiosos de sua obra. Nota-se, nas obras selecionadas para esta pesquisa, uma flutuação entre estilos diversos como o nacionalismo, o choro, a ópera italiana, o dodecafonismo e o barroco.

**Palavras-chave:** Francisco Mignone. Fagote. Práticas interpretativas

**Title of the Paper in English :** Everything else is talk: conservative *avant-garde* in Francisco Mignone's work for bassoon.

**Abstract:** This paper intends to investigate innovative or tradition-attached trends present in Francisco Mignone's work for bassoon. The dialectics of these trends will be focused through the concept of *avant-garde* by Jim Samson, through Mignone's perception about his own aesthetical intentions and through the opinion of researchers of his work. Throughout the selected repertoire, the style fluctuation between nationalism, choro, italian opera, dodecafonism, and baroque it's noteworthy.

**Keywords:** Music – Francisco Mignone. Bassoon. Performance practice.

### 1. Introdução

Investigar vanguardismo e conservadorismo na obra de Mignone é utilizar a tensão dialética para buscar reflexões a respeito uma figura musical que temos por compreendida. Mignone passou à história da música brasileira de concerto com o apelido de “rei da valsa”. Também se leva em consideração sua atividade como Chico Bororó e a convicção nacionalista orientada pelos ideais de Mário de Andrade<sup>11</sup>. Mas seu legado é muito mais complexo e multifacetado (ZANON, 2014). Nas últimas décadas de sua vida, Mignone desenvolveu um repertório eclético em diversos gêneros, como a ópera, canções, música sinfônica, de câmara e obras para instrumentos solo.

Nestes últimos universos se insere a produção que abordaremos neste artigo. O interesse de Francisco Mignone pelo fagote o incluiu em obras para variadas formações camerísticas, concertantes, mas também em canções e solos. Sendo a obra de Mignone uma das mais extensas da música brasileira de concerto (ZANON, 2014), cabe aqui analisar em perspectiva apenas a obra onde o fagote recebe um papel proeminente. Nosso objetivo é

debater aspectos técnicos e semânticos da música de Mignone para fagote à luz dos conceitos que nortearam sua concepção. Para tal, abordaremos exemplos musicais destas obras e textos que tratam sobre as inovações da música do século XX, enfocando duas poéticas bastante específicas, o dodecafonismo e o neoclassicismo. Além destes, importantes fontes são o material crítico produzido pelo compositor e a respeito dele por seus contemporâneos.

Afortunadamente, o compositor nos deixou numerosos documentos textuais sobre sua visão artística, em uma forma direta e sincera. Estes textos foram publicados em jornais, revistas, periódicos especializados em música, além de um ensaio de autoanálise publicado em livro, em 1947. *A parte do anjo* 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. É este fator que procuramos explicitar, seja na relação entre obras, ou na construção interna das mesmas.

Antes de nos aprofundarmos na obra de Mignone para fagote, há que conceituar o que é o vanguardismo em música. De acordo com Jim Samson, vanguardismo é um termo que, atualmente, é utilizado indiscriminadamente, para definir desvios da tradição. Para a música do final do século XIX e início do XX, no entanto, é convencionalizado 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; e que preguem que este progresso não cabe em barreiras intelectuais (SAMSON, s. d.).

## **2.O anjo e o demônio**

A autocrítica de Mignone, em seu cinquentenário, demonstra sua insegurança e desconfiança com os frutos mais imediatos de sua atividade de composição:

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)

Pode ser vista, nesta situação, uma complexa relação entre o que Mignone julgava serem suas inclinações e tendências “pessoais” e os ideais “elevados” que norteavam 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.

Muito se fala da importância da relação entre Mário de Andrade e Mignone. Sendo este livro publicado em 1947, temos a visão do compositor ainda intensamente

tributária a Andrade. A amizade entre ambos conheceu turbulências, e uma polarização marcada por algumas das visões mais radicais de Mário. Ao que parece, Mignone teve de adaptar muitas de suas ações às convicções do ensaísta. É impossível imaginar a obra mignoniana pós-1929 sem as reflexões exigidas pela campanha pública contra ele empreendida por Mário de Andrade, após a estreia de sua ópera *L'innocente* no Teatro Municipal de São Paulo<sup>12</sup>, mas a especulação nos permite dizer que talvez Mignone jamais enveredasse pelo tipo peculiar de nacionalismo que resultou nas obras de sua fase negra, como *Maracatu de Chico Rei* e *Congada*.

O mesmo tipo de especulação lança 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 cessou a atuação deste como “polícia estética” de Mignone<sup>13</sup>. O estreito caminho que Andrade “permitia” que Mignone trilhasse incluía uma interpretação bastante restrita do que poderia ser “fazer música determinadamente socialística, fazer arte para a comunidade.” (MIGNONE, 1947, p. 46)

Fora do terreno da especulação, Mário de Andrade, Luiz Heitor e o próprio Mignone já chamavam atenção para o esgotamento da fase negra quando este se lançou a pesquisas mais ousadas envolvendo escalas de doze sons. Este era um terreno visto como arriscado por Mignone, dado que ele prezava uma profunda pesquisa em detrimento dos efeitos fáceis, no entanto, teria dúvidas sobre a justificativa social de uma música que perdesse a comunicação imediata com o público. Neste momento de sua carreira, entre o anjo e o demônio, Mignone entra em uma prolongada crise criativa<sup>14</sup>.

Entre as obras oriundas do período de influência direta de Mário de Andrade, não encontramos nenhuma que trate o fagote com o mesmo destaque que as obras que abordaremos neste texto. 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.

Mesmo após sua morte, Mignone opta por publicar, em sua autocrítica, um capítulo biográfico da autoria de Andrade, onde sua obra é caracterizada como “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)”.



### 3.Vanguarda “do meu jeito”

Como foi definido por Samson, nas páginas anteriores, vanguarda é um termo que pode ser usado com alguma liberdade em certos contextos, mas que no caso da música próxima ao ano 1900, implica o atendimento de alguns critérios<sup>15</sup>. Entre 1957 e 1983, o compositor percorreu diversas estéticas e formações para conjunto de fagotes. Em cada uma destas obras, é possível perceber algum caráter experimental na técnica do instrumento e na estruturação do discurso musical (*ars nova*); em muitas delas é notável uma estética “elitista”, ou seja, música composta sem preocupação excessiva com ampla comunicação com o público (*ars subtilior*).

Dois aspectos fundamentais, na visão de Samson, tem uma variação mais complexa nestas obras: a questão da crença no progresso contínuo da arte e a não-aceitação de quaisquer limitações à expressão artística. Durante a interação com Mário de Andrade, ambas premissas foram, cada a seu modo, refutadas, pela orientação deste. Mas, a época da composição das obras para fagote, a atuação do compositor tende a ser mais confiante, enxergando a possibilidade de criar livremente sem o risco de receber o título de “reverendíssima besta”. (MIGNONE, 1968, p.4)

É complicado dizer em que momento Mignone teve contato com as técnicas de harmonia celebrizadas pela Segunda Escola de Viena. A dodecafonía (termo empregado por ele) foi difundida entre músicos brasileiros pelo alemão Hans-Joachim Kollreuter, a partir de sua chegada ao país em 1937. Durante a querela entre partidários de Kollreuter e nacionalistas, ilustrada pela *Carta aberta a músicos e Críticos do Brasil* de Camargo Guarnieri<sup>16</sup>, Mignone manteve uma posição surpreendentemente neutra, repudiando a condenação do uso das técnicas dodecafônicas pelo grupo Música Viva.

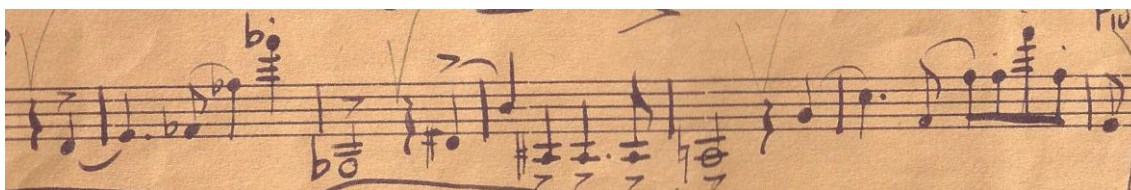
Segundo Duprat e Volpe, “o debate nacionalismo vs dodecafonismo foi estéril e desgastante” (DUPRAT; VOLPE, 2009, p. 588). Em 1963, o Manifesto de Música Nova julga que nenhuma das duas tendências representava já qualquer revolução estética.

Nos anos seguintes, a curiosidade técnica levou Mignone, um compositor veterano, a exercitar a composição segundo esses preceitos e, num momento seguinte, a publicar obras, expressando sua crença de que “todo músico-compositor deve conhecer todos os processos de composição” (MIGNONE, 1981, p. 23)

A pesquisa por processos de estruturação musical perpassa toda a carreira de Mignone e, como numerosos compositores atuantes na primeira metade do século XX, entre os quais Stravinsky, Villa-Lobos e Britten, modelos formais e de organização sonora oriundos dos séculos XVII e XVIII foram adotados em conjunto com as tendências mais vanguardistas.

É, portanto, um paradoxo que o neoclassicismo tenha sido uma tendência revolucionária nesta época. A retomada de modelos antigos com elementos de novidade foi uma contraposição veemente à estética pós-romântica (GRIFFITHS, 1998).

Diversos elementos estruturais da *Sonatina para fagote solo* (196?) remetem à morfologia típica do estilo barroco<sup>17</sup>. 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. Mignone se alinha a estes, neste exemplo:



Ex.1 – Mignone, F. *Sonatina para fagote solo*. I. Moderato - compassos 100 a 106. Exemplo de emprego de uma série com onze sons, comum nesta obra.

#### 4. O pensamento dialético como agente estruturador

O pensamento dialético, ou seja, o princípio da contradição de ideias, tem sido uma constante na música ocidental, obtendo um destaque ainda maior em muitas poéticas musicais do século XX, tais como o dodecafonismo. Mesmo ao falar sobre a música de Beethoven, na *Sonata Appassionata* (um exemplo marcante de utilização de contrastes extremos), Schönberg 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)

Ao final dos anos 1960, Mignone emprega este conceito em outro nível 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 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, figuras rítmicas e movimentos contrários confirmam a opção pelo contraste.



Ex.2 Mignone, F. *Sonata n. 2 para dois fagotes. Allegro Moderato* - compassos 81 a 83. Contrastes expressivos entre as duas vozes instrumentais (piano x forte x piano, legato x staccato, tético x anacrústico)

O próprio subtítulo *Ubayera e Ubayara* indica, como dado para a sua compreensão, que a peça trata de alguma espécie de diálogo entre duas personagens indígenas<sup>18</sup>. Em geral, o protagonismo na exposição de ideias é compartilhado, existindo no terceiro movimento uma discreta tendência de predominância do primeiro fagote. A obra se desenvolve 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 pretendidas pelo compositor.

Em alguns casos, os dois fagotes expõem ideias simultaneamente, cada um em um universo sonoro particular. As possibilidades expressivas para este tipo de situação são riquíssimas, como se um personagem falasse poética e expressivamente, sendo instantaneamente ironizada pelo seu interlocutor, por exemplo.



Ex.3 – Mignone, F. *Sonata n. 2 para dois fagotes. Allegro Moderato* - compassos 31 a 33. Primeiro fagote com elementos curtos e humorísticos (*scherzando*) em contraponto ao segundo fagote, em figurações amplas e líricas (*cantando*)

Em uma obra de 1967, *Tetrafonia e Variações em busca de um tema para quatro fagotes*, dois pares de fagotes atuam em confronto durante boa parte do texto musical<sup>19</sup>.



Ex. 4 – Mignone, F. *Tetrafonía e Variações em busca de um tema para quatro fagotes*. De 3 compassos antes de 18 até o quinto compasso de 18. Neste trecho, se percebe a atuação de dois pares de vozes, cada qual atuando em oposição ao outro.

### 5. Alguns passos a diante, outros para trás

Ao longo das declarações sinceras de Mignone à imprensa, percebemos um artista convicto em suas opiniões, mesmo sendo elas de alguma forma, perceptíveis como incoerentes com aquelas emitidas anteriormente. 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)

Nove anos depois, em entrevista ao mesmo *Jornal do Brasil*, encontramos o compositor com uma opinião bastante diversa:

“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” (ALENCAR, 1977).

Em 1979 e, depois, 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 comumente associada com seu legado. Assim, o compositor tem mais um encontro com o 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<sup>20</sup>.

Em dezembro de 1983, transcreve para quarteto de fagotes, seis obras originais para piano, da década de 1930. Assim, encerra 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).

## 6. Considerações finais

Olhando em perspectiva a obra para fagote de Francisco Mignone de 1957 a 1983, percebemos uma preocupação com questionamentos estéticos e pesquisa estilística. Em cada obra, vemos múltiplas influências, com o estabelecimento de procedimentos diversos de acordo com as finalidades expressivas características de cada empreitada.

A trajetória da obra para fagote de Mignone pode ser definida como uma estrada que parte do nacionalismo e a ele retorna, passando pelas pesquisas dodecafônicas, tendo como constante uma certa ousadia nas propostas estéticas. Mesmo as *Dezesseis valsas para fagote solo* propõem um humor sarcástico e desafiador, carregado nas referências à música popular urbana que se fazia décadas antes, em especial aos chorões e a Nazareth. Estas obras, que podem soar ingênuas, exigem do público e do instrumentista uma atenção renovada a detalhes desafiadores e (por que não?) vanguardistas.

Para tal, o instrumentista deve sublinhar estes elementos, chamando atenção especial para os contrastes externos que permeiam a visão de mundo dicotômica do compositor, i.e., o anjo e o demônio, o doce e o irônico, o popular e o erudito. Acreditamos que, dado o contexto ideológico onde estas obras foram produzidas, dificilmente o contraste pelo qual o intérprete optar será excessivo. Por outro lado, aquele que souber exagerar estas oposições abruptas trará maior interesse expressivo para sua interpretação, ajudando o ouvinte a perceber diferenças que, de outra forma, ficariam apenas grafadas no papel.

Ao fim de seu artigo 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).



## Referências

- ALENCAR, Míriam. Francisco Mignone. Aos 80 anos uma preocupação: compor mais (e é autor de 700 peças). Entrevista. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 de abril de 1977.
- ANDRADE, Mário de. Francisco Mignone. In MIGNONE, Francisco: *A parte do anjo: autocrítica de um cinquentenário*. São Paulo: Mangione, 1947.
- 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](https://www.researchgate.net/publication/258837087_Vanguardas_e_Posturas_de_Esquerda_na_Msica_Brasileira_%281920_a_1970%29). Acesso em: 01 abr 2015.
- MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: O homem e a obra*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.
- MEDEIROS, Eliane Alves de. *Uma Abordagem técnica e interpretativa das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone*. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, 1995.
- MIGNONE, Francisco: *A parte do anjo: autocrítica de um cinquentenário*. São Paulo: Mangione, 1947.
- \_\_\_\_\_. Dodecafonía. In: *Revista Brasileira de Música*, volume 11 – Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1981 (páginas 22-23)
- \_\_\_\_\_. Do nacionalismo à música pela música. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 6 de abril de 1968.
- RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes - Um tema em questão*. A ótica modernista e a visão de Mário de Andrade. São Paulo: Editora UNESP, 2011
- 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: 03 mar 2015
- SILVA, Flavio. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade In: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 20, No. 2. Austin, University of Texas Press, 1999. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/780020>. Acesso em: 24 mar 2015
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução: Clóvis Marques; com a colaboração de Silvio Augusto Merhy. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- 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.

---

Notas

Prefácio

<sup>1</sup> <https://www.google.com.br/#q=%22Mignone,+concertino+para+fagote+e+orquestra%22&start=0>, consulta realizada em 07/03/2015, 9h02.

<sup>2</sup> <http://www.morelibassoon.com/#!discography/ca0c>, Orpheus, MSR Classics # 1110, consulta realizada em 07/03/2015, 9h07.

<sup>3</sup> CD Música Brasileira de Concerto para Fagote- Compositores da Escola de Música da UFRJ. FAPERJ/UFRJ;EMUFRJ-011.

---

*Concertino*, de Francisco Mignone, para fagote e piano: considerações interpretativas no 2º movimento

<sup>4</sup> Para Figueiredo (2014, p. 363), lição acidental é “qualquer porção ou segmento de um texto”, e, para Grier, lição acidental trata-se daquela “que não carrega sentido, como por exemplo, pontuação, formas de escrita, etc.” (GRIER apud FIGUEIREDO, 2014, p. 263).

<sup>5</sup> Segundo Figueiredo, “variante é um desvio da lição ou estrutura original, quando conhecida, ou discrepância entre fontes quanto a uma mesma lição ou estrutura”. (FIGUEIREDO, 2014, p.365)

<sup>6</sup> Nesse trabalho, adotamos as letras de ensaio utilizadas pelo compositor e presente em ambas as fontes.

<sup>7</sup> É interessante observarmos que Mignone, em texto encartado no LP *Francisco Mignone- Compositores dirigem suas Obras- Documentos da Música Brasileira-Vol.3*, PROMEMUS-FUNARTE, MMB79 003, afirma ser este 2º movimento “um chorinho de envolvente caráter carioca”. Mas como observaremos em vários pontos, há a predominância de ritmos nordestinos, como o baião.

<sup>8</sup> Há uma divergência nas letras de ensaio entre as duas fontes. Na parte do piano, a letra M corresponde à letra N na parte de orquestra, não existindo esta última. Corrigimos este erro evidente.

<sup>9</sup> Devos observou, em comunicação pessoal, que Mignone sempre lhe deu total liberdade para a escolha de articulações que melhor se adaptassem ao idiomatismo do fagote.

*Quatro Peças Brasileiras (Nazareth)*, para quarteto de fagotes, de Francisco Mignone: questões para edições crítica.

<sup>10</sup> Essa pesquisa faz parte de um trabalho atualmente desenvolvido por alunos do Programa de Pós-Graduação em Música da EM-UFRJ, sob a orientação do Prof. Aloysio Fagerlande, sendo parcialmente financiado, através de projeto de gravação, pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro. A obra em questão já foi gravada

O resto é conversa: vanguardismo conservador na obra para fagote de Francisco Mignone

<sup>11</sup> Chico Bororó foi o pseudônimo com que Mignone assinou algumas obras de música popular urbana, que fizeram sucesso nas primeiras décadas do século XX, mas cuja autoria poderia manchar a reputação de Mignone junto ao público de música de concerto (MARIZ, 1997).

<sup>12</sup> Num momento onde o grande herói da música nacional, Carlos Gomes, e sua obra emblemática, *Il Guarany* (1870), eram atacados pelo movimento modernista por representarem um Brasil que, para aquele movimento, era 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 de uma posição ideológica inadequada (RODRIGUES, 2011).

<sup>13</sup> Ver também SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri e Mário de Andrade*. Flávio cita uma entrevista com Mignone na qual o compositor avalia a influência de Andrade sobre si como mais “maléfica que útil” (SILVA, 1967, apud SILVA, 1999), aprofundando Mignone em sua insegurança.

<sup>14</sup> “A Francisco Mignone, o seu excepcional conhecimento técnico da música leva atualmente a uma espécie de sceticismo musical que se demonstra por muitas partes. A bem dizer, o compositor atravessa agora um período de infecundidade aparente, derivada desse sceticismo” (ANDRADE, 1947, p. 63).

<sup>15</sup> Apesar do repertório estudado se espalhar desde 1957 até o ano de 1983, buscamos a inscrição nas categorias elencadas por Samson, devido à permanência destas questões na escola dodecafônica e à chegada tardia deste movimento no Brasil.

<sup>16</sup> Nesta carta, Guarnieri ataca com veemência o dodecafonismo, caracterizando-o como “um artifício cerebralista, anti-nacional, anti-popular, levado ao extremo: é química, é arquitetura, é matemática da música – é tudo o que quiserem – mas não é música! (GUARNIERI, 1950, apud DUPRAT; VOLPE, 2009)”.

<sup>17</sup> O compositor datou o manuscrito original de duas formas: no frontispício como 1966-67 e na primeira página como 1961.

<sup>18</sup> Comunicação pessoal de Noel Devos.

<sup>19</sup> Outro fator de novidade nesta *Tetrafonía e variações em busca de um tema para quatro fagotes* é a própria formação para a qual é destinada. A obra é a primeira escrita originalmente para a formação quarteto de fagotes no Brasil.

<sup>20</sup> Mignone utiliza títulos irônicos e procedimentos de paródia do repertório de choro e de música brasileira de concerto, como nos casos da *Pattapiada*, onde o tema principal é uma inversão, em tom menor do choro *Primeiro amor* de Pattapio Silva (MEDEIROS, 1996)