UNIRIO

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

TRANSMISSÃO AURAL E EDIÇÃO:
AS 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO DE FRANCISCO MIGNONE

ELIONE ALVES DE MEDEIROS

RIO DE JANEIRO, 2015

APRESENTAÇÃO

TRANSMISSÃO AURAL E EDIÇÃO:
AS 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO DE FRANCISCO MIGNONE

POR

ELIONE ALVES DE MEDEIROS

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação da Professora Doutora Laura Rónai.

RIO DE JANEIRO, 2015

Medeiros, Elione Alves de.
M488 Transmissão aural e edição: as 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone / Elione Alves de Medeiros, 2015.
217 f.; 30 cm + 1 CD

Orientadora: Laura Rónai.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Mignone, Francisco, 1897-1986. 2. Música para fagote. 3. Valsas. 4. Fagote. 5. Música - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). I. Rónai, Laura. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 788.58

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM MUSICA BRASILEIRA
DOUTORADO EM MÚSICA

TRANSMISSÃO AURAL E EDIÇÃO: AS 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO DE FRANCISCO MIGNONE

por

ELIONE ALVES DE MEDEIROS
Tese de Doutorado

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Laura Tausz Rónai (Orientadora)

Professor Doutor Rodrigo Cicchelli Velloso (UFRJ)

Professor Doutor Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)

Professor Doutor Marco Túlio de Paula Pinto (UNIRIO)

Professora Doutora Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)

CONCEITO
APROVADO

Rio de Janeiro, 04 de dezembro de 2015.

MEDEIROS, Elione Alves de. Transmissão aural e edição: as 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone, 2015 Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO

Essa tese trata de questões que envolvem a interpretação, a edição musical e a transmissão aural nas 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone (1897-1986). Os problemas encontrados nos textos musicais e as influências interpretativas promovidas pela transmissão aural nas gravações das valsas, a partir da escuta do primeiro registro fonográfico do intérprete e professor, Noël Devos, criaram hipóteses de trabalho a respeito de uma edição crítica e evidenciaram a importância da transmissão aural na interpretação musical.

MEDEIROS, Elione Alves de. Transmissão aural e edição: The 16 Waltz for Bassoon solo of Francisco Mignone, 2015 Tese (Doutorado em Música) – *Dissertation* Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro

ABSTRACT

This dissertation deals with issues involving the interpretation, the aural transmission and music publishing in the 16 waltzes for bassoon solo by Francisco Mignone (1897-1986). The problems encountered in the musical texts and interpretive influences promoted by aural transmission in recordings of waltzes, from listening to the first phonograph record from the interpreter and teacher, Noël Devos, helped create working hypotheses concerning a critic edition and reaffirmed the importance of aural transmission in musical interpretation.

MEDEIROS, Elione Alves de. Transmission aural e edição: Les 16 valsas pour Basson solo de Francisco Mignone, 2015 Thèse (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro

RESUMÉ

Ce travail a trait à des questions qui visent l'interprétation, l'édition musicale et la transmission aural dans les 16 valses de Francisco Mignone pour basson solo (1897-1986). Les problèmes rencontrés dans les textes musicaux et les influences interprétatives procurées par la transmission aurale dans les enregistrements des valses, à partir de l'écoute du premier enregistrement phonographique de l'interprète et professeur Noel Devos, ont crée des hipothèses de travail concernant une édition critic et concernant l'importance de la transmission aural dans l'interprétation musicale.

Dedico esse trabalho à minha família e aos amigos, que acreditaram em mim.

AGRADECIMENTOS

(Por ordem alfabética)

Carlos Alberto Figueiredo

Elizete Higino

Katia Pierre da Costa Medeiros

Laura Tausz Rónai

Luís Costa-Lima Neto (Lula)

Marco Túlio Paula Pinto

Martha Ulhôa

Rodrigo Cicchelli Velloso

LISTA DE FIGURAS

LISTA DE TABELAS

LISTA DE GRÁFICOS

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é basicamente a continuação da minha pesquisa de dissertação de mestrado, realizada entre 1990 e 1995 (*Uma abordagem técnica e interpretativa das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone*). Nessa época, meu mestre e orientador musical, Noël Devos, incentivava a mim, e também aos colegas, a estudar essas peças. Confesso que das 16, eu apreciava apenas algumas, e isso era percebido também entre outros colegas e alunos de fagote.

Contudo, apesar da inicial não apreciação de todas as valsas solo, depois da pesquisa de mestrado, do estudo de todas elas, e de me aprofundar nas análises e nas descobertas sonoras daquilo que antes não percebia em cada uma dessas composições, fui mudando de opinião. Aos poucos, analisando-as pela forma e também executando-as, fui descobrindo traços estéticos novos e me deixando conquistar pela beleza velada que cada uma revelava. Às orientações interpretativas das valsas, recebidas do mestre Devos, foram adicionadas aos meus estudos dissertativos, que abordavam a análise morfológica e interpretativa sob o viés do próprio compositor.

Mignone já havia falecido, porém, eu dispunha das orientações do professor Devos, importante agente da tradição oral. Além disso, havia outra fonte de forte impacto: a primeira gravação das 16 valsas solo, realizada em 1981 pelo nosso querido fagotista, professor e orientador.

Um ano antes de iniciar esses estudos e pesquisas para o mestrado, em 1989 foi lançada a segunda gravação dessas valsas, realizada pelo fagotista russo, Andris Arnicans. Isso foi para nós, fagotistas, um reconhecimento internacional do valor dessas composições. Após essa segunda gravação, veio uma próxima do reconhecido professor e fagotista americano Barrick Stees, que ao ter conhecimento dessa obra, por intermédio da gravação de Devos e de outras fontes musicais, também as registrou em 1993. Um ano depois da gravação de Stees, em 1994, outro conhecido fagotista, Arthur Grossman, também de origem americana, gravou sua versão das 16 valsas.

Passou-se um decênio até que o conceituado fagotista americano Frank Morelli, registrasse todo o conjunto das valsas solo, com o curioso título de *Bassoon Brasileiro, Heitor Villa Lobos e Francisco Mignone* (Fagote Brasileiro), adicionando ainda ao seu CD,

o *concertino para fagote e pequena orquestra* (1957) de Francisco Mignone e a *Ciranda das 7 notas* (1953) de Villa-Lobos. Com esse CD, Morelli fez uma bela homenagem à música brasileira para fagote.

Em 2008 seria lançado outro registro integral das valsas, dessa vez realizado por mim. Essa intenção de gravar todas as 16 pequenas peças, era antiga. A gravação realizada complementou meus objetivos musicais, se somando ao trabalho teórico e ilustrando minhas aspirações como fagotista. Queria dar uma contribuição interpretativa a essa obra, tentando não ser influenciado pela escuta de outras gravações. Em especial, não queria ser influenciado em demasia pela tradição oral ou pela escuta das interpretações do mestre Devos. Isso era um problema inquietante que queria contornar. Devido aos traços interpretativos da primeira gravação, nas outras, pretendia ser diferente, e dar uma contribuição pessoal.

Dada a importância dessas obras, já mencionada, outros fagotistas gravaram algumas das valsas separadamente: *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, foi a mais gravada, ou a *Valsa-choro*, que também teve diversas gravações. Entretanto, aqui referencio apenas ao registro integral dessas composições. Todas essas obras gravadas chegaram ao conhecimento do professor Noël, através de mim, ou de outras pessoas. Percebi recorrentemente que quando escutávamos um ou outro registro ele frequentemente exclamava: “ele está tocando como eu”! Isso não acontecia com todas as valsas escutadas, mas com algumas que lhe chamavam ligeiramente mais a atenção.

Após a terceira gravação das valsas para fagote solo, realizada pelo professor Stees, fui me dando conta do interesse crescente sobre essa obra. Essa percepção se deu principalmente, devido à minha pesquisa sobre o assunto, que abordava uma análise formal das obras. Com o mecanismo da escuta dessas gravações e da comparação entre elas, comecei um autoquestionamento a respeito da sua interpretação, assim como das suas relações com a maneira de Devos executa-las. Por que eles se aproximavam tanto da visão interpretativa de Devos, nessa obra?

Munido dessa questão iniciei a pesquisa também pelas fontes escritas, constatando diferenças importantes entre o manuscrito autógrafo e a edição realizada pela Funarte em 1983. Eu não sabia que material teriam usado os intérpretes, poderia ser uma cópia do texto original ou um exemplar da edição da Funarte. Comecei então uma pesquisa sobre edição musical, comparando as valsas editadas pela Funarte com os manuscritos de Mignone, e verifiquei várias incongruências. Eram erros e ausência de textos.

Essas diferenças levaram-me a pensar em elaborar algo a respeito, que informasse esse microuniverso da música para fagote sobre o que percebera nessas fontes. Surgiria assim, alguns trabalhos avulsos apresentados na ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música) e na *Eldorado*, revista latino-americana sobre instrumentos de palheta. Esses trabalhos serviriam de motivação para realizar uma edição dessas valsas que fosse fiel ao texto original.

Na presente tese, no segundo capítulo, abordo aspectos interpretativos das valsas para fagote. Para tanto, achei relevante utilizar algumas bibliografias que versam a respeito de interpretação musical e citei vários autores. Procurei além disso, trazer à discussão os atributos da criatividade e da intuição do intérprete. A literatura que achei mais interessante sobre o tema foi a da artista plástica Fayga Ostrower, pois ela aborda questões de natureza intuitivas e criativas da consciência artística; e também fala sobre a maturidade como somatório de experiências de vida levadas de eito na caminhada do artista. Busquei evitar qualquer indução a alguma ideia interpretativa que venha do meu próprio olhar, apenas delineio aspectos colhidos das informações de diversos autores e principalmente do mais importante intérprete de Francisco Mignone, o notável fagotista Noël Devos.

No terceiro capítulo, realizei uma análise comparativa das edições, das cópias e da fonte primária. Procurando pontuar tudo aquilo que pudesse perceber de diferente entre elas. Busquei figuras para todos os exemplos para facilitar o entendimento. O enfoque de análise comparativa principal foi sobre o texto do manuscrito e a segunda edição da Funarte, pois essa edição foi a mais divulgada internacionalmente. O objetivo foi de criar o arcabouço sustentável para uma edição das valsas a partir do manuscrito do compositor. Alguns autores me deram suporte, entre eles o professor doutor Carlo Alberto de Figueiredo e James Grier. Com essa análise e a pesquisa de campo, evidenciei todos os erros e diferenças entre o texto da Funarte e a fonte primária. Pude ainda responder questões que me levaram à pesquisa comparativa, que foram muito importantes em definir a forma mais apropriada de edição dessas valsas.

No quarto e último capítulo, discuto questões a respeito da transmissão aural das valsas gravadas. Busquei literaturas que abordassem o assunto, porém por causa da escassa bibliografia, procurei ajuda da Professora Doutora Martha Ulhôa, que me recomendou o pesquisador inglês, Leech-Wilkinson (2000), indicando alguns programas de análise e edição musical com os quais precisei me familiarizar. No decorrer da pesquisa encontrei

outros autores que se debruçaram sobre o assunto da transmissão aural, como Timothy Day (2002) e Robert Philip (2004).

Tendo a gravação do professor Devos como fonte primária, reuni todos os registros dos outros intérpretes que gravaram as 16 valsas, inclusive o meu. Analisei as gravações por meio da escuta dos áudios e do uso de um interessante *software* de análise musical, o *Sonic Vizualiser*, criado por Leech-Wilkinson e colaboradores. Esse programa, distribuído gratuitamente, possibilitou identificar as diferenças e similitudes interpretativas, possíveis de serem observadas pela escuta e pelos gráficos, que identificaram os movimentos sonoros de cada frase, distinguindo compassos, notas e suas durações, e ainda o tempo total de cada peça gravada.

Alguns aspectos facilitaram a análise: o fato dessa obra ser escrita apenas para um instrumento sem acompanhamento, o trabalho de exemplificar por meio de gráficos e a ação interpretativa da gravação de cada fagotista. É necessário deixar claro que o objetivo final desse capítulo é concluir se esses intérpretes foram influenciados em suas interpretações pela escuta da gravação do professor Noël Devos e pela edição utilizada sem, contudo, negar o valor intrínseco dessas interpretações. Sem qualquer demérito, tais gravações são valiosíssimas para o nosso acervo cultural e musical, guardando traços interpretativos pessoais e intransferíveis.

Não aponto nenhuma possível falha técnica, ou notas erradas nas interpretações desses caros colegas, nem entro em considerações técnicas a respeito de como as gravações foram realizadas. Mesmo porque, se assim fizesse, teria primeiro que apontar os erros que inadvertidamente provoquei na minha gravação, apesar de todo o estudo e a atenção que tive. Apenas, considerei todas as escolhas realizadas, a partir do primeiro registro sonoro, feito por Devos. Minha intenção nessa questão foi de buscar hipóteses para embasar a importância da transmissão aural. Se esta seria um suporte ao intérprete ou se diminuiria sua capacidade criativa, ou intuitiva, ou ainda, se poderia ser ambígua.

Finalmente, me ative à análise de poucas valsas, tendo em vista que o trabalho ficaria volumoso se me dedicasse a todas elas. Dessa forma, procurei me concentrar naquelas em que a influência da interpretação do mestre Noël Devos era mais perceptível através da escuta. Finalmente, os três capítulos me ajudaram a definir qual tipo de edição final eu deveria realizar para o trabalho de tese. A edição encontra-se em anexo com as cópias do manuscrito de Francisco Mignone e um CD com os áudios utilizados na pesquisa.

1 MIGNONE E AS VALSAS, CONTEXTUALIZAÇÃO BIOGRÁFICA

Francisco Mignone (1897-1986), foi o compositor brasileiro que mais produziu peças para o fagote, e isto foi possível graças à influência do notável fagotista e professor Noël Devos, de quem Mignone era muito amigo. Discorrer de maneira completa sobre a biografia de qualquer compositor, enfatizando a sua relação com a música, sua obra e suas realizações é uma tarefa extenuante. Não seria diferente com o pianista, professor, compositor e regente, Francisco Mignone, que desde tenra idade veio produzindo música na linguagem popular e depois erudita; produzindo peças de câmera até composições para grande orquestra, canto, coral, chegando a compor várias óperas, sendo considerado um Carlos Gomes do século XX[1]. A sua biografia seria assim, uma grande realização a parte. Desta forma, o foco da atenção se deu sobre um conjunto particular de obras, as *16 valsas para fagote solo*. A intenção aqui é apenas a de dar algumas pinceladas biográficas sobre o autor das valsas para fagote, dando ênfase ao gênero valsa e finalmente à obra em questão.

Francisco de Paula Mignone era filho de italianos que no século XIX mudaram-se para o Brasil e se estabeleceram em São Paulo. Muitos imigrantes vieram para o nosso país atraídos pela cultura de café, e o Estado de São Paulo mantinha uma hegemonia nessa lavoura, por isso, oferecia muitas oportunidades de trabalho. Contudo, o pai de Mignone, Alferio Mignone, na esperança de uma oportunidade de emprego e de vida melhor para a família, não veio em busca de uma fazenda de café. Alferio era flautista, violinista e professor. Chegou em São Paulo atraído por melhores oportunidades musicais em um país novo e inexplorado, aportando nessas plagas no ano de 1896 (KIEFER, 1983:9).

Francisco Mignone nasceu em São Paulo no dia 3 de setembro de 1897 e era o mais velho dos cinco irmãos: Renato, Filomena, Domingos e Guilherme (IKEDA, 1995:5). Ainda em tenra idade, Mignone recebeu do pai as primeiras lições musicais. Segundo ele: “Meu pai realmente foi quem me colocou à frente de um piano vertical e surrado [...] Devia eu ter mais ou menos cinco ou seis anos de idade” (KIEFER, 1983:10). Do pai, Francisco Mignone recebeu aulas de flauta, violoncelo e ainda algumas noções sobre a trompa (MIGNONE, 1991:2). Naquela época era comum ter conhecimentos sobre mais de um instrumento.

---

1 Em suas críticas arrazoadas sobre a forte influência que a música lírica italiana exercia sobre Francisco Mignone, Mario de Andrade buscou identificar no compositor os traços musicais que ele possuía, valorizando e explorando as riquezas rítmicas e musicais do Brasil, para tornar-se um grande compositor brasileiro. (ANDRADE, Jornal do Brasil, 1963).

Toda a formação musical de Mignone foi forjada muito cedo, ora vivenciando gêneros musicais brasileiros, ora estrangeiros. Desde cedo, Francisco Mignone era levado pela mão do pai a assistir óperas e concertos sinfônicos. Já na adolescência começou a trabalhar com pequenos arranjos e algumas orquestrações para filmes mudos; o jovem músico também atuava como flautista e como pianista. Isso também pela necessidade de ganhar algum dinheiro, devido à falta de recursos financeiros da família (MEDEIROS, 1995:7).

Assim, Mignone desenvolveu grande versatilidade no universo musical em que vivia. Além dessa experiência significativa, ele compunha peças populares e também participava de encontros dos grupos de seresta, tocando o instrumento de que mais gostava, a flauta, para o qual dedicou mais de uma dezena de obras. Os gêneros musicais nacionais como o maxixe, o chorinho, o cateretê e também a valsa dita brasileira, e a polca, eram apreciados pelo compositor e levados ao som de sua flauta em execuções musicais das serestas, vividas nas esquinas das ruas da Paulicéia, iluminadas sob os postes de lampião a gás (Ibid.).

Entre as diversas obras para flauta, em que em geral ele não utilizou o gênero valsa, se destaca apenas uma, a *7ª Valsa de Esquina* (1940), escrita originalmente para piano e em 1962 transcrita para flauta e piano (MEDEIROS, 1995:8). Devido ao preconceito na época contra compositores eruditos que escrevessem peças populares, Mignone adotou alguns pseudônimos. O que ficou mais conhecido foi Chico Bororó. Com esse pseudônimo ele compôs valsas, tangos, maxixes e obras populares (KIEFER, 1983:12). Mignone era tão habilidoso que, além da música, frequentemente era responsável também pelo texto de suas composições, com outro pseudônimo ainda. Assinando como Sybica, ele foi, por exemplo, o autor das letras das cinco canções para soprano e piano, posteriormente transcritas por ele mesmo para soprano e fagote (MIGNONE,[2] Maria Josephina, 2005).

1.1 OS MESTRES DE MIGNONE

Mignone teve vários professores. Como já mencionado, começou seus estudos musicais com seu pai Alferio, depois estudou harmonia teórica com o professor Savino de Benedictis. No ano de 1907 começou os estudos de piano com o professor Silvio Motto, um toscano diplomado em Roma, de quem foi aluno durante três anos. Finalmente, em 1911, Francisco

2 Artisticamente conhecida como Maria Josephina Mignone, Marie Joséphine Bensoussan Mignone, nasceu em Belém do Pará em 23 de março de 1923. É formada pelo Instituto Carlos Gomes em Belém do Pará e pelo Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro. Teve como professores: Arnaldo Estrella e Magda Tagliaferro. Além de solista formava um dueto com o compositor e seu marido Francisco Mignone (Enciclopédia da Música Brasileira. 1998, 513)

Mignone foi levado pelo pai a estudar estética com o professor Mário de Andrade, futuro amigo e grande crítico musical. A respeito de Mário de Andrade, Mignone fez um interessante comentário:

> Conhecia o Mario de vista, mesmo moço, já incipientemente calvo. Não sabia quem era esse rapaz que estava por toda parte: eu ia a uma reunião estava o Mário; a um teatro estava o Mário; a um cinema estava o Mário. Ele chegava com aquela cara característica de saxofone. Numa ocasião, o João Gomes de Araújo apresentou uma ária da ópera Carmosina cantada por um tenor, e quem era o tenor? Mário de Andrade. A ária começava com a expressão italiana nessuno é qui (ninguém está aqui), ele ficou com esse apelido (MIGNONE, 1991:3)

Procurei outras alusões ao "tenor" Mário de Andrade, sem obter sucesso. Parece que Andrade não se destacou como cantor lírico, não obstante, sua importância é inegável como escritor e crítico musical. No que diz respeito à figura do compositor Francisco Mignone, a relação de amizade entre os dois, e as influências do crítico musical sobre o compositor foram de grande valia, pois dessa relação originou-se expressiva construção de um acervo musical brasileiro do gênero Valsa (ibid.).

Mignone prosseguiu seus estudos de piano com outros professores como Augusto Cantú, também italiano, mantendo aulas particulares no CDM (*Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*). Em 1917, com a idade de 20 anos, junto ao colega Mário de Andrade, se diplomou em piano, flauta e composição. Do final da década de 20 até o limiar dos seus 22 anos de idade, Mignone manteve o pseudônimo de Chico Bororó. Existe em edição da *Ricordi* de São Paulo, um Fox intitulado *Mimi* escrito por Chico Bororó, com data de 1927 (KIEFER, 1983:12).

Como já dissemos, ainda bem jovem, Mignone já se mostrava um músico completo, que transitava com destreza entre a música popular e a erudita; vale ressaltar que quando o compositor tinha apenas 20 anos várias de suas obras foram executadas pela *Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo*, a saber: *Farândula das horas* (1918) para soprano e orquestra; *Andante* para violino e orquestra (1918); *Romanza* em lá (1917) para orquestra; *Caramuru* Poema Sinfônico (1917) para orquestra, e *Suíte Campestre* (1918), tendo sido todas as obras regidas pelo seu pai, Alferio Mignone.

Depois de sua formação no Brasil, Mignone foi à Itália para se aperfeiçoar, graças a uma bolsa de estudos concedida pelo *Pensionato Artístico de São Paulo*. Para a obtenção desta bolsa, o compositor contou com a ajuda de um amigo de seu pai, o Senador Freitas Valle, que era mecenas e apreciava o talento do jovem compositor. Assim, após um concerto de despedida com suas obras sinfônicas, em 1920 Mignone partiu para Milão onde, no *Real Conservatório*

Guiseppe Verdi continuou seus estudos com o professor e compositor Vicenzo Ferroni (1858-1934), discípulo de Massenet. Na Itália, naturalmente influenciado pela música italiana, Mignone, já no ano seguinte, compôs sua primeira ópera, *O Contratador de Diamantes* (KIEFER, 1983:14).

1.2 AS VALSAS PARA PIANO

Apesar do *italianismo* dominante na sociedade paulistana em que os imigrantes italianos representavam quarenta por cento da população (*Chang et all*, 1994) e da orientação musical eminentemente erudita, Mignone não abandonou sua inspiração de compor peças populares. No gênero valsa, podemos citar: *Celeste; Coca; Luar da minha terra; Céu do rio claro; Flor de Jurema; No cinema; Ema; Naná; Alma em festa; Brasileira; Suave tormento;* e *Saudades de Araraquara*. (MIGNONE, Josephina, 1993).

É sabido que o grande amigo de Mignone, Mario de Andrade, foi quem estimulou o compositor a se debruçar sobre um caminho musical "genuinamente brasileira" em suas composições, encorajando-o a explorar a valsa dentro de uma visão nacionalista. O próprio Mignone conta:

> [...] numa ocasião, numa discussão, sempre com Mário de Andrade, o homem que mais me ajudou nessa parte, notamos que de todas as músicas brasileiras, a que menos tinha sofrido influência da música americana era a valsa, ela se mantém genuinamente brasileira, apesar de suas origens serem de Chopin, italianas, espanholas, como queiram... (MIGNONE, 1991).

Desde cedo, como fica evidente por sua menção às conversas com Andrade, Francisco Mignone mostra interesse pelo gênero valsa. É curioso observar que em meio à produção de valsas do compositor, existe uma em especial intitulada *Brasileira* (1932). Ela bem poderia ser a semente geradora desse acervo importantíssimo da nossa literatura musical, as *Valsas Brasileiras*, que Mignone compôs para piano, seu principal instrumento de trabalho. Depois dessas, vieram as valsas para violão (1970), instrumento seresteiro considerado por Mignone – apesar de não o apreciar tanto – um instrumento romântico por excelência (MIGNONE, 1991:5). Finalmente no final da década de setenta, o compositor dedicou ao fagote as *16 Valsas solo*.

No que tange as obras de Mignone do gênero valsa, classificando-as no tempo, observamos alguns hiatos entre suas composições: em 1938 o compositor começou a elaborar as *12 Valsas de Esquina* para piano. Esse conjunto de valsas foi composto a partir de um estudo

minucioso que ele realizou, sobre os *24 Prelúdios* em tonalidades maiores e menores, de Fréderic Chopin (1810-1849). Mignone compôs as *12 Valsas de Esquina* em tons menores, seguindo o ciclo de tonalidades. Em 1946 Mignone escreveu a primeira *Valsa-Choro* para piano. Depois, em 1955, escreveu as *valsas-choros* 2, 3, 4 e 5. E finalmente, em 1957, elaborou as v*alsas-choro* nº 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12 concluindo a série de *12 valsas-choro*, para piano, todas elas também em tons menores (MEDEIROS, 1995:17).

1.3 MIGNONE COMPÕE PARA DEVOS

Em 1964, ainda entusiasmado pelo gênero valsa, Mignone elaborou as *6 pequenas valsas de esquina*. Todas elas evocam as características seresteiras que começaram a fazer parte do seu universo musical desde quando o "Rei da valsa[3]" ainda usava o pseudônimo de Chico Bororó. Em 1970, escreveu as *12 Valsas-choro* para violão, que finalizaram o ciclo de valsas-choro. Entre 1979 e 1981 ele compôs finalmente as *16 Valsas para fagote solo*. É necessário salientar que essas valsas foram criadas por influência de uma mulher, a pianista e professora da Escola de Música da UFRJ Irany Leme. Ela foi a principal responsável pela existência dessas valsas para fagote solo. Inspirada no gênero valsa, Leme elaborou em 1979 um projeto musical com um ciclo de apresentações nas quais o foco era este gênero musical. O título era: *Em tempo de Valsa*. Irany Leme acreditava na importância de outros colegas não-pianistas apresentarem-se nesse ciclo, haja vista a popularidade desse gênero de composição, e desse modo os intérpretes convidados acabaram buscando um farto repertório para todos os instrumentos.

Tendo convidado seu colega e famoso fagotista Noël Devos, a professora ficou surpresa ao descobrir que em seu repertório não havia qualquer valsa para o fagote, e ele mesmo desconhecia qualquer peça desse gênero no repertório do instrumento. Imbuída do desconforto de não ter o professor Devos em seu projeto de valsas, a professora Irany se dirigiu ao compositor Francisco Mignone, já conhecido por suas obras do gênero, e pediu-lhe que escrevesse algo para fagote, para que Devos pudesse assim, participar do ciclo musical, *Em tempo de Valsa* (LEME, Irany, 1994).

Em 1979 Mignone escreveu as duas primeiras valsas para seu amigo Noël: *Valsa-choro* e *Macunaíma*, essa, em homenagem a Mario de Andrade. Em 1980, certamente influenciado

---

3 O poeta e escritor Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho, nasceu em Recife no dia 19 de abril de 1886 e faleceu no Hospital Samaritano no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro. Deu esse título em 1982 em homenagem ao compositor Francisco Mignone, naturalmente pela produção de obras musicais do gênero Valsa. (Grifo meu) <www.releituras/mbandeira_bio.asp>

pelas figuras ímpares de Noël Devos e do clarinetista José Botelho, o compositor transcreveu para duo de clarineta e fagote, as *Valsas Brasileiras para piano* de número 5, 8 e 11. Nesse mesmo ano, ainda pensando nessa dupla de grandes músicos e amigos inseparáveis, ele escreveu o *Concertino* para clarineta, fagote e orquestra. (DEVOS, 2013)

Finalmente, no ano de 1981, ele concluiu o ciclo de 16 valsas solo, compondo mais 14 peças. Em novembro do mesmo ano a sua primeira gravação foi realizada no Rio de Janeiro, por Noël Devos, sob os auspícios da *Funarte*. Nesse espaço de tempo as *Valsas Brasileiras para piano* estavam em processo de composição.

O "Rei das Valsas" prosseguiu compondo obras do gênero de forma incansável; e assim em resumo, surgiram as *24 Valsas Brasileiras*; as *12 Valsas de Esquina para piano* e as *12 valsas-choro para violão*. Mignone faleceu em 1986, quando tinha quase 89 anos de idade. Sua última obra foi uma valsa, muito apropriadamente chamada de *A última Valsa* (MIGNONE, Josephina, 2005).

1.4 NOËL DEVOS O MESTRE FAGOTISTA

Natural de Calais, França, Noël Devos estudou no Conservatório de Música de sua cidade, preparando-se nos seus estudos musicais com o flautista e professor Julien Clouet. Segundo Devos: "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 c*onservatório Nacional de Paris"*. (SCHWEIZER, 2013).

Nesse conservatório o jovem fagotista obteve, por unanimidade, o *Primeiro Prêmio*. Em 1952 ele veio para o Brasil, a convite do Maestro Eleazar de Carvalho, para ocupar o lugar de primeiro-fagote solista da *Orquestra Sinfônica Brasileira*, onde atuou por mais de quarenta anos. Quando já estava estabelecido em sua nova pátria, conquistou o *Segundo Prêmio* do Concurso Internacional de Genebra. Em 1992, foi homenageado com um concerto no *Festival Villa-Lobos*, pelos 40 anos dedicados à música brasileira. Neste concerto-homenagem o músico tocou a *Ciranda das 7 notas* de Villa-Lobos (Ibid).

Devos, um estudioso do fagote, sempre demonstrou profundo interesse pela literatura brasileira para esse instrumento. Pode-se dizer sem hesitação alguma, que no Brasil, foi ele o principal catalisador e difusor de quase todas as obras para fagote de sua época. Foi a partir de Francisco Mignone que mais obras surgiram, vindas de diversos compositores brasileiros, todas inspiradas pela notável figura do músico e virtuose do fagote, que jamais criava qualquer

exigência em relação às composições que chegassem às suas mãos. Assim, o fagotista apresentou em primeira audição mundial várias peças oriundas de compositores conhecidos, desconhecidos e até mesmo de alunos de composição ou de alunos de fagote.

Em várias ocasiões pudemos assistir, no âmbito acadêmico, o professor Devos tocando em público as composições dirigidas a ele, em sua maioria, com dedicatórias. Além de Mignone, e apenas citando alguns dos mais conhecidos, temos: Alceo Bocchino, Henrique de Curitiba, Aylton Escobar, Guerra-Peixe, Bruno Kiefer, Oswaldo Lacerda, Nelson de Macedo, José Siqueira, Ricardo Tacuchian e Mário Tavares. Homem cordial e generoso, Noël tornou-se um grande artista que viveu dedicado ao instrumento. Assim, é admirado não apenas por suas qualidades intrínsecas, mas também por ter sido o mestre de grande parte dos fagotistas brasileiros. Sua gravação das valsas de Mignone são sem dúvida um registro importantíssimo que norteia intérpretes de todos os quadrantes.

Na cátedra da Escola de Música da UFRJ, na década de 50, esse importante músico deu aulas de fagote e Música de Câmara. Esse foi o primeiro curso de fagote aberto em uma universidade brasileira. Noël Devos tornou-se uma referência no Brasil, tanto como solista e professor de fagote quanto como camerista. Muitos alunos e profissionais de outros instrumentos o procuravam para orientações musicais. Ele foi responsável pela formação de uma excepcional classe de alunos, muitos hoje profissionais, músicos de orquestra e professores, estabelecendo um patamar de qualidade inédito para seu instrumento no país.

2 AS VALSAS PARA FAGOTE SOLO

Antes das *Valsas para fagote solo* de Francisco Mignone surgirem no cenário musical brasileiro, a primeira obra do compositor para fagote solo, datada de 1961, foi uma *Sonatina* com dedicatória a Noël Devos. Antes desta obra seminal, já em 1957, o compositor havia presenteado o ainda jovem Devos, com um *Concertino para fagote e pequena orquestra*. A primeira peça solo, a acima mencionada *Sonatina*, foi criada a partir das conversas de Mignone – quando regia a OSB (Orquestra Sinfônica Brasileira) – com Devos nos intervalos dos ensaios. Esse relacionamento entre os dois amigos foi catalizador de um grande acervo de obras para fagote. Podemos encontrar duos, trios, quartetos, concertinos e canções para soprano e fagote além das *16 valsas para fagote solo* iniciadas em 1979.

2.1 A PRIMEIRA GRAVAÇÃO

A primeira gravação das *16 valsas para fagote solo* foi feita em 1981, realizada pelo professor Noël Devos. Esse registro sonoro, segundo o próprio intérprete, foi produzido em apenas duas horas. Acostumado às gravações realizadas em recitais ao vivo, Devos achava que a gravação seria feita da mesma forma. Sua experiência com gravações de grupos de câmara ou com piano na *Sala Cecilia Meireles*, era toda baseada em registros de concertos com público. Contudo, pela primeira vez ele foi gravar num estúdio, e estranhou aquela nova condição, pois era desconfortável gravar em um ambiente fechado, com os microfones bem perto de si. A despeito disso, Devos buscou tocar como se estivesse se apresentando em recital; e assim, gravou as 16 valsas repetindo cada uma, mas sem tocar pequenos trechos separadamente, e colando, como se faz comumente hoje em dia.

Em seguida, junto à sua esposa e violoncelista, Nani Devos, que estava no estúdio, Devos selecionou as faixas que julgou serem as melhores (Devos, 2014). Essa primeira gravação transformou-se ao longo do tempo em uma grande referência para o fagotista atento e preocupado em buscar uma compreensão mais fiel da interpretação dessas obras.

O disco em vinil foi produzido pela *Promemus* (Projeto Pro-memória musical) com selo da *Funarte*, lançado em 1981. O primeiro fagotista estrangeiro a ter em mãos a edição da *Funarte* das 16 valsas para fagote solo, junto com a primeira gravação, talvez tenha sido o Sr. Andris Arnicans, primeiro fagote solo da *Orquestra Sinfônica de Moscou*. Ele recebeu esse material das mãos do professor, fagotista e *luthier*, Hary Schweizer, em 1986 em Brasília, durante a *tournée* dessa orquestra no Brasil (SCHWEIZER, 2005). A segunda gravação foi registrada em Moscou (1989), realizada pelo mesmo fagotista, que motivado pelo material a seu alcance, resolveu grava-las.

Ao longo do tempo outras gravações foram feitas, apresentadas aqui em ordem cronológica, tendo como intérpretes: Barrick Stees, Arthur Grossman e Frank Morelli (EUA). No Brasil, Elione Medeiros e o violoncelista Raïff Dantas, chefe de naipe da *Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo*, que em exceção à regra, gravou as valsas adaptando-as ao violoncelo. A fagotista Andrea Merenzon (Argentina), e o fagotista, professor e luthier, Hary Schweizer, gravaram apenas uma valsa: *Aquela modinha que o Villa não escreveu*. Assim, temos ao todo, além da gravação de Devos, seis gravações integrais das valsas solo com o fagote.

O último registro em CD, foi realizado em São Paulo, pelo talentoso fagotista Fabio Cury. Esta gravação mais recente, com lançamento previsto para 2015, somada às outras, certamente enriquecerá o universo das valsas com possíveis informações aurais com novas perspectivas de releituras, que indubitavelmente virão corroborar com as pesquisas sobre a influência da transmissão aural, na interpretação musical dessa obra.

Durante o curso do trabalho, fui informado das intenções de outros intérpretes em realizar gravações incluindo essas obra. A escuta das gravações às quais tive acesso me levou a pensar na influência da transmissão aural, haja vista, que os intérpretes conheciam o primeiro registro em áudio feito por Noël Devos. Stees, Morelli e Arnicans usaram as edições da Funarte. Stees, Grossman e Morelli tinham cópia do manuscrito do autor. Obtive essas informações por meio de comunicação via e-mail, pelas análises da escuta dos áudios ou entrevistas pessoais.

Devos tomou conhecimento dessas gravações e em comunicação pessoal fez referências a pelo menos duas delas. Ele observou que a interpretação dos fagotistas se parecia muito com a dele, sugerindo que os intérpretes teriam absorvido aspectos interpretativos da sua gravação, apontando alguns fraseados muito particulares executados por ele e que foram observados com certa semelhança nessas gravações posteriores.

As *16 valsas para fagote solo* de Francisco Mignone possuem grandes riquezas de detalhes interpretativos, podendo-se observar em poucos compassos quase uma dezena de sinais (ver figuras 7 e 30 do capítulo 3), que evidenciam o quanto Mignone era preocupado em passar ao intérprete as suas intenções musicais. A edição da FUNARTE[4] e o manuscrito do compositor, por conseguinte, a cópia do autógrafo manuseada pelo intérprete Devos e também os aspectos musicais de Mignone enquanto intérprete, poderão servir como referências para o intérprete das valsas solo. Para estruturar essas informações, foram realizadas a pesquisa de campo envolvendo as comunicações pessoais, a pesquisa de análise gráfica com o uso de programa computacional e a revisão das fontes bibliográficas e das fontes de áudio. O trabalho de escuta foi essencial para apontar possíveis traços de transmissão aural nos registros gravados dessas valsas.

Não há, no Brasil, qualquer outra referência de obras do gênero musical "valsa", sem acompanhamento polifônico ou melódico, além dessas valsas para fagote. Existe ainda outra particularidade: quase todas elas foram compostas em tons menores, com exceção de uma, *Apanhei-te meu fagotinho*, em tom maior, que é uma paródia da conhecida composição de Ernesto Nazareth[5], *Apanhei-te cavaquinho*, composta em tonalidade maior. Vale ressaltar que entre as 16 valsas, uma, a *6ª valsa brasileira* composta para piano, foi transcrita[6]. Ao que parece, no Brasil, até o presente momento, essas valsas são as únicas existentes com tal característica na literatura para o instrumento[7].

Esse conjunto de obras de construção ternária tornou-se importante por várias razões: é o maior acervo brasileiro que reúne tantas composições do gênero para o fagote; foram compostas em um momento de vida madura do compositor, que revivia lembranças da juventude e das serestas em que participava tocando flauta. Esse gênero musical faz parte da intenção de Mignone de ser nacionalista, e por isso as valsas têm forte presença de traços seresteiros.

---

4 As 16 Valsas para fagote solo (PM4002) foram editadas pela FUNARTE, Fundação Nacional de Artes, em 1983.
5 Ernesto Júlio de Nazareth, nasceu em 20 de março de 1863 e faleceu em 04 de fevereiro de 1934. Um dos compositores de maior importância para a cultura brasileira, deixou obra essencialmente instrumental [...] dedicada ao piano. Suas composições, apesar de extremamente pianísticas, que por muitas vezes retrataram o ambiente musical das serestas e choros, expressando através do instrumento a musicalidade típica do violão. Disponível em: http://www.dicionariompb.com.br/ernesto-nazareth. Acesso em: 21. Jun. 2014
6 Mignone apreciava transcrever suas próprias obras como exercício técnico passando noites em claro exercendo esse trabalho, tendo como companheiro o cigarro e o cafezinho. (Josephina Mignone, comunicação pessoal, 1995)
7 Tive um aluno de fagote chamado Romeu Lemos, que ao receber de presente um CD contendo as 16 valsas gravadas, se empolgou e escreveu duas valsas para fagote solo e me ofereceu. Uma tem como título, Lembrando Mignone.

É importante frisar que Mignone era bastante conhecido entre os fagotistas brasileiros e estrangeiros, pois seu *Concertino para fagote e pequena orquestra* dedicado a Noël Devos (1957) tornou-se famoso entre professores e alunos de fagote. As valsas solo foram paulatinamente tornando-se importantes pelas suas características; o uso de toda a tessitura do instrumento e os grandes desafios técnicos em passagens de difícil execução. Devido ao grau de dificuldade técnica e interpretativa, esse conjunto de peças solo definitivamente não é uma obra para ser executada por músicos amadores. Mignone escreveu-as para um músico com alto nível de especialização. Como já mencionei, o "Rei da Valsa" elaborou as peças motivado pela amizade e pensando na capacidade técnica e musical de Noël.

É importante acrescentar que as valsas para fagote solo são utilizadas frequentemente em ementas de curso de graduação para o instrumento. Pelas razões citadas acima, estas obras são também requeridas em provas para concursos internacionais e testes para ingresso em orquestras. As valsas solo foram registradas em diversas gravações. A primeira que surgiu foi em vinil de 33 rotações, e os registros fonográficos posteriores foram realizados em vinil (Andris Arnicans) e CD. Tudo isso justifica sua escolha como objeto de pesquisa em trabalho acadêmico.

2.2 A QUESTÃO INTERPRETATIVA

Quando discutimos interpretação musical, abre-se um campo bastante complexo que trata do que é ter um bom desempenho na execução de uma obra. A discussão a respeito de uma interpretação "ideal" pode partir de vários ângulos e perspectivas. Pode surgir a partir da forma de diferentes intérpretes tocarem, ou pode vir pela orientação dos professores de fagote, do próprio compositor ou pelas edições. Finalmente, passando ainda pela influência da transmissão aural. Pode-se até mesmo discorrer sobre a compreensão de cunho mais pessoal embasada às vezes em argumentos construídos pela experiência musical do intérprete, ou ainda nos conhecimentos musicológicos de teóricos. Marvin Carlson em *Performance, uma introdução crítica*, diz que: *a performance* (sic) *deve ser compreendida como uma praxis que é contraditória, fluida e mutante* (CARLSON, 2010:218). E sendo assim, o desempenho interpretativo não pode ser sustentado por questões normativas. Pela própria ambiguidade do assunto e pela carência de embasamentos científicos/teóricos possíveis de estabelecer condutas padrão, ou "receitas de bolo" para se interpretar quaisquer obras, não pretendo sugerir nada de cunho interpretativo sobre as valsas para fagote solo. Afinal, discutir essa relação entre

gravação e interpretação ou onde a música está, se está no texto, na escuta, ou na nossa mente, não é uma tarefa fácil (LEECH-WILKINSON, 2009).

Uma interpretação musical, seja ela de composições históricas ou contemporâneas, pode possuir caráter ambíguo por dar margens a semelhantes caminhos. Contudo, é necessário sinalizar a importância de que esses caminhos nos levem a um mesmo lugar. A reflexão sobre essa ambiguidade na questão "interpretativa" pode ser uma ferramenta pragmática. Pode, por exemplo, demonstrar uma interpretação mais harmoniosa ou mais de acordo com o texto que está sendo apresentado, contrastando-a com outras interpretações onde alguma coisa a mais (exibicionismo, por exemplo) possa interferir (WALLS, 2002:17).

Toda interpretação pode ser válida, não como uma busca de algo ideal, mas como uma escolha (Cone, 1968:34). Por outro lado, apenas apontaremos questões que analisadas possibilitem alguma motivação ou pensamento crítico sobre a compreensão da obra para o intérprete. Aquilo que, nas suas relações implícitas possamos enfatizar para se tornarem explícitas (Ibid.)

Segundo Görem Hermerén, podemos classificar os caminhos por onde dar os primeiros passos na busca de uma interpretação coerente de um texto musical, classificando-os em: 1: o objeto da interpretação; 2: o problema da interpretação. As informações que seriam importantes para o intérprete selecionar, como por exemplo, as intenções do compositor, as informações sobre os registros aurais existentes e pertinentes à análise; 3: o material usado na interpretação. A edição utilizada. O manuscrito do autor, ou alguma edição critica; 4: o método usado para interpretar. Por qual viés o intérprete procurou solucionar os problemas técnicos mais difíceis da obra; 5:o propósito da interpretação. Este pode visar um desejo pessoal, ou mesmo de ser fiel às ideias do autor; e 6: o resultado da interpretação. Diferenciação de outras interpretações, ou comparação com registros aurais cabíveis (HERMERÉN, 1993:12).

2.3 MATURIDADE, INTUIÇÃO E CRIATIVIDADE

A execução das valsas solo para fagote dependerá de uma boa base técnica e domínio do instrumento. Outras condições dizem respeito ao grau de conhecimento em música, seja ele teórico ou prático. A maturidade é também um fator aglutinador dessas condições. Pontuamos atributos como a intuição e a criatividade, condições essenciais, que potencializam a análise musical e por conseguinte a interpretação (RINK, 2002:35). Quanto ao que diz respeito às questões cognitivas, intuitivas e criativas, podemos pensar sobre a criatividade nesse contexto interpretativo, como um atributo da consciência madura de um intérprete. Ostrower enfatiza

que “só se cria mesmo a partir da maturidade, pois criar significa reformular e reestruturar, e o que se reformula são os conteúdos de vida” [...] (OSTROWER, Fayga[8], 1995:96).

Para o professor e violonista, Flávio Apro, um artista deve exercer sua capacidade criativa e utilizar esses elementos de forma simultaneamente inspirada e racional (APRO, 1960, 27). Com a compreensão dessas qualidades, o intérprete terá uma base possível para um bom desempenho nessas peças solo. Fundamentado nesses atributos importantes ao intérprete, nota-se que tanto Devos, — ao interpretar e gravar as 16 valsas, — quanto Mignone, o compositor, — ao compor tais valsas para fagote — pela vida pregressa de realizações artísticas e musicais, estavam bem maduros em suas profícuas atividades. Os conhecimentos relativos aos conteúdos de vida tornam-se deveras importantes para o intérprete que se sente responsável pelo seu desempenho nas obras que deseja executar.

Há muito que se discutir a respeito de valores intrínsecos ao ato de interpretar. Existem certos questionamentos sobre a interpretação musical que são necessários frisar, e que tendem a preocupar o intérprete. A intenção de interpretar uma composição musical é expor o que o autor quer da sua obra? Qual a melhor forma de interpretar um texto musical? Podemos fazer qualquer coisa numa interpretação? Sobre a primeira questão, alguns musicólogos defendem que somente o compositor seja considerado criador da música e que o intérprete seja o mais preciso possível na execução musical, respeitando tudo aquilo que a partitura pede (LEECH-WILKINSON, 2009).

Supõe-se que todo o texto musical posto à frente do músico, está preenchido de todas as informações de que ele necessita para executa-lo. Contudo, por mais meticulosa que se apresente a partitura, há questões que extrapolam a notação, pois existem elementos ocultos e a realização desses traços depende da experiência e da intuição do intérprete (STRAVINSKY, 1996:112).

O que é interpretar senão dar vida ao texto através de uma ação? Seria apenas isso, ou essa definição é simplista? Quando se discute o texto, levantando-se a interpretação, ou quando se diz que essa era a visão passada por tradição oral pelo autor, intérprete ou compositor (em vida) lembramo-nos dos teóricos ou musicólogos de um lado e músicos e intérpretes do outro, com as suas convicções particulares, retiradas de compêndios e métodos. Aqui, Hermerén lembra essa questão quando faz considerações a respeito da música barroca e sua interpretação.

Fayga Perla Ostrower (1920–2001) foi uma importante artista plástica e escritora de origem polonesa. Naturalizou-se brasileira e foi docente na área de pós-graduação em várias universidades no Brasil, Europa e Estados Unidos.

> Consideremos a música barroca, do ponto de vista tanto do musicólogo quanto do intérprete. As instruções dadas para quem executa essa música, por exemplo em várias obras padrão, é diferente daquele tipo de instruções metodológicas dadas ao jovem musicólogo, que estão envolvidos na interpretação dessa música. As evidências usadas para dar suporte às interpretações propostas não são necessariamente as mesmas nos dois casos [...] (HERMEREN, Apud KRAUSZ, Michael. *The interpretation of music, philosophical essays*, 2001, 18). Tradução nossa[9].

Além das informações contidas em alguns métodos de época, naturalmente não existe uma concretude sobre como executar ou interpretar a música barroca, logo não podemos apontar regras como fatos. Não possuímos nenhuma prova de transmissão aural (de registro sonoro), e tal registro seria impossível de se obter haja vista que, apesar de Thomas Edison ter tornado possível em 1877 a reprodução de sons, as primeiras gravações surgiram somente no início do século XX e foram realizadas por músicos que nasceram no século XIX (Leech-Wilkinson, 2009). Se existissem gravações do período barroco, possivelmente teríamos um substrato para o início de uma discussão sobre a poética do estilo barroco e sua interpretação.

Interpretar é materializar o texto musical, é ir além das regras, dando a ele a contribuição do intérprete e, de forma indissociável, impregnando-o com uma personalidade única e intransferível; e a isso, poderíamos chamar de estilo. Fayga Ostrower define estilo assim: "Estilo é quando o autor se torna autêntico na sua interpretação". Uma boa interpretação poderia ser medida pela capacidade criativa e intuitiva do intérprete, acrescentando — *a priori* — a esses resultados sonoros, os traços do microuniverso de saberes e experiências do executante musical. Somando com tudo isso a responsabilidade e as referências, levando em conta os critérios e as avaliações. (OSTROWER, 1995:252).

2.4 ANTES DE INTERPRETAR

Quando o músico busca uma partitura com o intuito de interpretá-la, o material escolhido é muito importante e a confiança na edição é fundamental. Um estudo prévio sobre as fontes e sobre o compositor é de grande valia. Ao nos debruçarmos sobre a partitura, enxergamos um desenho que costumo chamar de semblante composicional, que compõe o conjunto de traços musicais observados no texto. Existem partituras com uma incrível riqueza de detalhes e outras muito simples. Se verificarmos um *fac simile* de uma obra do período

---

9 Let us consider baroque music, from the point of view of both performers and musicologist. The instructions given to P- performers-interpreters e.g. of that music, e.g. in various standards works, is different from the kind of methodological instructions given to young musicologist who are about to T - interpret that music. The evidence used to support proposed interpretations are not necessarily the same in two cases.

barroco, como a do exemplo na figura 1, notamos que seu semblante, além de conter os símbolos usuais, é quase inexpressivo de detalhes; salvo apenas, no caso de modificações feitas pelo revisor ou editor. Contudo, se olharmos uma peça contemporânea veremos uma grande variação nesse sentido. A nossa atenção poderá ser tomada por uma grande quantidade de detalhes ou ainda não observar detalhe algum, deixando o intérprete à luz da sua criatividade e intuição artísticas.

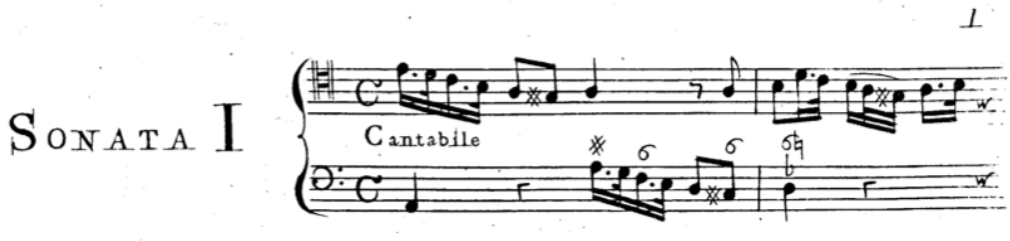


Figura 1 - Sonata I para fagote e contínuo de Ernst Galliard (1687-1749)

Imaginando uma partitura com muitos traços indicativos para sua execução, seja ela moderna ou não, podemos ver diversos tipos de articulações, várias indicações, abreviaturas, anotações de dinâmicas, de expressões, e não raro, informações, que necessitam de um roteiro dado pelo compositor, como sinais gráficos bem particulares. Assim precisamos de um olhar cuidadoso para podermos ter uma visão do conjunto.

Nessa observação teremos uma visão um tanto “arquitetônica” da obra, que observa ligeiramente os desenhos das figuras rítmicas, as expressões, notações, enfim, todos os componentes que formam o conjunto. A interpretação já foi iniciada, mas ainda não é música pois ela ainda está interiorizada na consciência, embora já ressoe dentro de nós. (SCHOENBERG, apud Chueke, 2005:117). Um razoável conhecimento de solfejo é essencial à compreensão melódica. Uma compreensão sólida de teoria facilitará a observação das tensões harmônicas, dos movimentos cadenciais, e ainda, *da percepção de uma harmonia oculta e subentendida nas valsas para fagote* (DEVOS, 2005). Essas observações darão o suporte adequado ao intérprete.

2.5 MÚSICA E TEXTO

O renomado fagotista e professor Noël Devos, em entrevistas ou aulas, nos lembrava pela tradição oral o compositor Francisco Mignone, quando demonstrava nas suas valsas para

fagote a semelhança com um texto literário, dizendo que nelas poder-se-ia “enxergar” as vírgulas, os pontos de exclamação, ou de interrogação. Pela melodia poderíamos identificar também as atmosferas sentimentais evocadas. Guardando as devidas proporções, a observação desses traços nas valsas solo pode ser uma fonte importante para o intérprete somar aos seus conhecimentos musicais (Devos, 2014).

Um texto, uma poesia, ou um simples parágrafo de modo geral, tem algo a informar. Essa possível informação, dependendo de seu teor, pode vir carregada das intenções do autor. Isso depende tão somente de como ela se expressa, deixando essa liberdade para o leitor, que a interpretará e assim, de acordo com o seu significado e significante[10], que é aqui um resultado musical, e por intermédio dele, o leitor sentirá (emoção) e compreenderá (razão) o sentido do texto, se ele existir. (GENTIL, 2006:3).

Em linguagem musical podemos fazer comparações com a linguagem literária e falada. Pode-se dizer ‘eu te amo’ de várias formas, mas o significado é o mesmo, pois encerra o signo ‘amar’. A variação acontece a partir de quem se exprime nesse amor. Portanto, podemos carregar o som da voz com a mesma intenção com que carregamos o som de um instrumento. Isso pode ocorrer quando executamos uma frase musical, e detectamos algo na melodia ou na harmonia que evoca esse sentimento pessoal e transferível pela escuta. Entre os recursos que podemos utilizar para atingir esses fins estão o uso do vibrato com velocidade de pulsos mais ou menos rápidos, ou a provocação de uma leve modificação da embocadura, buscando mudanças nas “cores” do som. Podemos também alterar as dinâmicas e o andamento, variando-os intencionalmente.

Muitas indicações de andamentos nos títulos e os subtítulos das valsas de Mignone para fagote solo sugerem sentimentos. Por exemplo, a valsa *Mistério* com o subtítulo: *(quanto amei-a!);* ou a *Valsa declamada (o viuvo),* que tem uma interessante indicação entre parênteses no andamento *moderadamente (quase falando).* Nessa valsa solo as informações textuais “monólogo doentio”, “quase falando” e o subtítulo “o viuvo”, evocam uma forte e significativa dramaticidade (MEDEIROS, 1995:98).

---

10 Significado e significante está relacionado com o signo e com o som. Árvore por exemplo é um signo que está indissociavelmente interligado com o seu significado e seu significante. Ao ouvir trazemos à memória aquilo que compreendemos e sentimos como é a árvore. Disponível em: http://uegsemiotica.blogspot.com.br/2013/03/signo-significante-e-significado.html, acesso em: 29. Ago. 2015

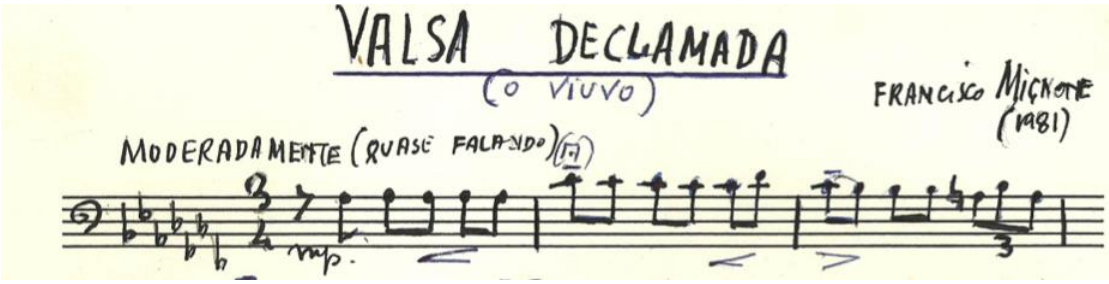


Figura 2 - *valsa declamada (o viuvo)*

O que fazer quando o autor indica na partitura "quase falando"? Isso seria murmurando? E como criar esse efeito? As notas precisam ser articuladas de tal forma, e dentro de uma dinâmica necessária em "*mp"* para que isso se pareça com um murmúrio? As respostas a essas questões caberão tão somente ao fagotista seja ele brasileiro ou estrangeiro. Ele deverá buscar seus próprios meios de "murmurar" ao som do seu instrumento. Isso o remeterá a questões sobre articulação; "pronunciando" as notas musicais como sílabas de acordo com cada entendimento (RÓNAI, 2008:177).

Portanto, para um fagotista nativo as articulações estarão relacionadas à língua falada com seus recursos próprios. Dessa forma, os sons articulados no fagote podem ser pensados ou imaginados se assim lhe convier, mas, certamente o intérprete não deverá de forma alienada ignorar as indicações do compositor, simplesmente por achar desnecessário perder tempo em indicações como essa (TIMBRELL, 1982:184). Interpretar é mais do que fazer um julgamento de algo que se remete à realidade imediata. Aliás, fazemos isso o tempo todo, enquanto estamos em estado de vigília. Interpretar é mais do que pensar e repensar sobre o texto, *é ter autoconsciência sobre o fazer* (CARLSON, 2010:221).

O uso da intuição é também importante no processo criativo da interpretação musical. Ostrower nos diz que "a intuição vem a ser um dos mais importantes modos cognitivos do homem [...] ela é reação da personalidade humana; e mais do que reação, é sempre uma ação" [...] complementando: "a intuição está na base dos processos da criação" (OSTROWER, 2012:56).

Tendo como fundamento as qualidades inerentes ao fazer artístico, e mesmo frente a todas possíveis dificuldades informativas sobre essas valsas solo, um fagotista com boa técnica as executaria, usando para isso todo seu potencial intuitivo e criativo, obtendo um resultado sonoro convincente e original. Contudo, é necessário destacar, que apesar da intuição ser uma ferramenta necessária ao mecanismo interpretativo, ela não é suficiente para a compreensão do todo, pois é embasada em processos puramente subjetivos, necessitando de uma complementação do conhecimento da estrutura e da análise musical.

Essas questões sobre interpretação poderiam ser aceitas de forma consensual por outros colegas fagotistas, intérpretes de Mignone, ou ouvintes. Contudo é necessário dizer que, pelas minhas observações, as fortes influências notadas nas interpretações mais contemporâneas do registro sonoro de Devos foram exercidas pelas transmissões aurais oriundas da primeira gravação do mestre fagotista. Isso demonstra que, mesmo de forma não-intencional, o intérprete pode ser influenciado por uma escuta meramente apreciativa. Ele poderá criar uma memória aural e por ela ser influenciado. Por outro lado, o intérprete também pode fazer suas escolhas e apreciações entre o que ouve e aquilo que as fontes apresentam.

Aqui registro as palavras do reconhecido fagotista Frank Morelli que, ao ser indagado por mim a respeito do material musical usado para seus estudos e gravação das 16 valsas solo, respondeu: "Eu usei todas as edições quando estava me preparando para gravar as valsas e eu tinha as cópias dos manuscritos na letra do Maestro Mignone. Como você sabe, existem algumas questões sobre quais notas tocar, mas nenhuma dessas decisões é um problema lá muito grande. Eu também tive a sorte de ouvir o disco do maestro Devos das valsas e ouvi gravações (antigas e novas) de choros"[11]. (MORELLI, 2009).

Observa-se que Morelli foi muito cuidadoso e responsável com o material pesquisado. Um verdadeiro profissional, que demonstrou senso crítico e artístico de alto padrão nas escolhas pessoais. Na sua gravação das 16 valsas para fagote solo ele optou pelas mesmas notas efetivamente gravadas por Devos e divergentes do manuscrito. Isso aconteceu com outros intérpretes, como veremos no capítulo 4. Aqui a hipótese é de que isso se deva à força da transmissão aural, às considerações do intérprete a respeito das ideias do compositor transmitidas por Noël Devos. Isso remete à música antiga, na qual o compositor deixava para o intérprete toda a responsabilidade em executar a sua obra, colocando apenas alguns sinais sugestivos que davam margens a múltiplas escolhas para o intérprete. Os compositores contemporâneos passaram a "interpretar" a sua própria obra, escrevendo na partitura todas as indicações daquilo que eles gostariam de ouvir do intérprete (DONINGTON, 1982:6).

---

11 I used all the editions when preparing to record the waltzes and I had copies of the manuscripts in Maestro Mignone's handwriting. As you know, there are a few questions about what notes to play, but none of those decisions is too much of a problem. I also had the good luck to hear Maestro Devos' recording of the Waltzes and I listened to recordings (old and new) of Choro music (F. Morelli, via e-mail 2009).

2.6 VALSAS E ESTILO

Parece-me, a princípio, que a definição de estilo seja de uma palavra "guarda-chuva", que poderia abarcar comportamentos variados sob muitos pontos de vista sociais e culturais. Principalmente uma vez que essa palavra é mencionada em uma sociedade tão miscigenada por comportamentos multiculturais e conectada quase de forma onipresente pelos meios eletrônicos. A Internet representa uma caixa de Pandora virtual onde os estilos e comportamentos são observados *on line*.

Estilo pode ser uma maneira de se apresentar na sociedade, pode ser um comportamento bem particular, pode ser a manifestação de um grupo, ou ainda de um pensamento. Em música, "estilo" pode ser um termo que engloba amplamente vários gêneros musicais dentro de uma única classificação reducionista. Por isso quando perguntamos de forma corriqueira qual é o estilo preferido de música de alguém, ouvimos frequentemente como resposta algo próximo de: "O estilo de música que aprecio é o clássico" ou samba, ou assim por diante. Para uma compreensão mais objetiva neste trabalho de pesquisa, quando nos referimos a "estilo" estaremos nos referindo ao desempenho musical, aqui entendido como uma forma pessoal de interpretação de uma obra musical.

A discussão aqui apresentada baseia-se na influência do estilo pessoal de Devos, na interpretação das valsas para fagote, a partir do registro fonográfico da primeira gravação do fagotista. Ele criou um estilo particular e a partir daí, por meio da transmissão aural, influenciou os intérpretes que tiveram acesso a este primeiro registro sonoro. Quanto ao estilo relacionado à valsa, como gênero musical, este é logo entendido como algo relativo à dança, ou aos passos que atendem as demandas de cada particularidade da valsa. É assim que o Grove nos norteia a esse respeito: "A dança de salão mais popular do século XIX. Suas origens são obscuras, mas estão ligadas à história de outras danças em compasso ternário" [...]. (GROVE, 1994:977).

Como alguns exemplos poderíamos citar a mazurka; a valsa-musette, uma valsa bastante popular na França do século XIX; a valsa-tango, a valsa-mexicana e outras com estilos diferentes e variantes rítmicas que possuem andamentos e pulsações distintos, possibilitando à dança movimentos diversos e mais ou menos graciosos.[12] Quando se fala de estilo em música é necessária uma definição mais apropriada ou pertinente daquilo de que se pretende tratar especificamente no caso das valsas. Aqui, o estilo trata da música e da performance musical; como uma forma particular, observada em gravações e em performances ao vivo. Segundo Leech-Wilkinson, a música gravada sofre modificações através do tempo quanto ao seu estilo e interpretação, assim como o comportamento do ouvinte também se modifica.

Tudo isso inserido em um contexto social cria uma história que começa desde as primeiras gravações até o presente momento (Leech-Wilkinson, 2009).

Existem intérpretes que ficaram famosos ao registrar em gravação obras de certos compositores. Assim algumas obras ficaram marcadas pela execução de determinados intérpretes. Essas gravações criaram as tradições. Por esses caminhos, forja-se uma marca de relacionamento entre certo intérprete e certo compositor. Podemos citar, por exemplo, Dietrich Fischer-Dieskau[13], o cantor, e Franz Schubert, o compositor de famosos *Lieder*, que marcaram um momento tão expressivo nessa relação a ponto de o cantor ter de fato criado uma tradição na maneira de cantar os *Lieder* do compositor. A interpretação inovadora de Fischer-Dieskau que caracterizou a música de Schubert, levou os musicólogos a interpretarem as canções de Schubert a partir de uma perspectiva nova e menos inocente (Ibid.).

As 16 valsas para fagote solo suscitam uma questão importante que as diferenciam sobremaneira de outras peças para esse instrumento. Falo de uma questão particular, pois tratam-se de obras do gênero valsa, à capela, ou peças solo executadas por um instrumento melódico. Nelas não se encontra nenhuma referência harmônica, que não seja apenas aquela subentendida nas melodias e nas cadências. Curiosamente, no gênero valsa é raro encontrar uma só peça que não seja sem outras vozes ou acompanhamento. Ao ser indagado sobre isso pelo professor Noël Devos, Francisco Mignone, o Rei das Valsas, respondeu “foi justamente pelo fato de que toda valsa tem acompanhamento, caindo assim em lugar comum. “Por isso criei essas, sem partes acompanhantes” (DEVOS, 2005).

---

12 Disponível em http://es.wikipedia.org/wiki/Vals acessado em 02 de abr. de 2013

13 Dietrich Fischer-Dieskau nasceu em Berlim em 1925. Foi considerado o maior cantor de lied de sua geração e grande intérprete dos Lieder de Franz Schubert. Foi admirado por suas qualidades tonais, sua voz, seu senso rítmico e impecável dicção. Tem em sua bagagem artística inúmeros prêmios e homenagens pelas suas atividades artísticas e gravações. Faleceu em Berg em 2012. Disponível em www.mwolf.de/biography.html. Acesso em: 11. Mai. 2014

2.7 UMA VALSA ÍMPAR

O fato de o intérprete encontrar-se sozinho com seu instrumento e sendo senhor absoluto de seu desempenho traz certo senso de liberdade. Contudo, traz também muita responsabilidade pessoal e intransferível. Isto é, nesse caso não existe cumplicidade com outros intérpretes. Exemplificando: em um duo de fagote e piano, existe uma interdependência que norteia o resultado interpretativo. Nesse caso estabelece-se o produto final derivado da soma das experiências musicais individuais, assim também da interação entre os dois intérpretes. Mesmo quando se enfatiza um intérprete, evocando seu estilo pessoal, temos de convir que o resultado final e as considerações a esse respeito envolvem outras demandas, que incluem o desempenho de outrem. Em seu famoso método sobre a flauta transversal, Quantz (1697-1773), nos revela em seu método para flauta, escrito em 1774 (On playing the Flute, 2001), destacando de forma enfática a ação do baixo contínuo em um grupo de câmera, seja um duo, ou um trio, por exemplo quando se remete à importância desse elemento para dar suporte ao solista ou solistas. Ele valoriza de tal modo a função do acompanhante, que chega a dizer que o baixo contínuo tem em suas qualidades de acompanhamento o poder de dar um apoio vital ao solista, tornando-se para o intérprete a condição de uma boa execução. Se o acompanhante não for eficiente, o solista terá um mau desempenho.

Pelo viés do pensamento de Quantz poderíamos dizer, a respeito de Fischer-Dieskau interpretando Schubert, e que tratando-se da sua maneira de expressar as canções e assim criar um estilo, este deveu-se não apenas ao cantor mas também ao pianista. Pois o duo interagiu de tal forma que a produção artística decorrente dessa cumplicidade conseguiu, na sua época, apontar um novo olhar aos críticos e ouvintes sobre os *Lieder* de Schubert (LEECH-WILKINSON, 2009).

2.8 O ANDAMENTO DAS VALSAS PARA FAGOTE

Nas valsas de Mignone a intuição é um atributo muito valioso e necessário para o intérprete sentir suas próprias necessidades de criar e recriar sobre o texto musical, observando as questões que delimitam os andamentos, criando um pulso pessoal e coerente principalmente com seu ritmo orgânico. Nas valsas para fagote solo o pulso e o andamento são mais afeitos ao estado de ser do intérprete do que a uma medida estabelecida por indicação de metrônomo, isto é, a manutenção de um mesmo pulso não obedece a questões matemáticas e o andamento das valsas estão mais sujeitos à subjetividade, até mesmo pelas sugestões do próprio compositor.

As valsas para fagote solo são muito expressivas e envolvidas em grande lirismo. O compositor Francisco Mignone viveu imerso no mundo lírico e quando esteve na Itália por 9 anos escreveu 2 óperas e operetas, (Lima, 2007:86). Além desses aspectos líricos, as valsas solo também apresentam características evocativas e românticas da época das serestas (MEDEIROS, 1995:24). Essas referências poéticas tão importantes para a interpretação nos remetem ao período barroco, em que era comum ausência de indicação numérica de andamento deixando assim, o intérprete com mais liberdade para achar o andamento mais apropriado à peça a ser executada. Diz Sonia Albano de Lima, que: "Ainda que fosse a preocupação de boa parte dos teóricos da época (barroca), não se conseguiu organizar um sistema de andamentos racional, completo e rigoroso" (LIMA, 2006:53).

Só no século XIX a questão de racionalizar melhor esse sistema de pulso e andamentos por intermédio do metrônomo, foi acatado pelos músicos e compositores. Antes disso, o uso de um sistema racional de pulso musical já existia, mas não era bem aceito pelos músicos em geral, pois não admitiam que uma medida de metrônomo dessa conta dos matizes dos andamentos, necessários para traduzir a beleza da obra musical interpretada (Rónai, 2008:113). Nas 16 valsas de Mignone para fagote as indicações de andamento são bastante sugestivas, e excetuando-se a valsa *Mistério*, que tem a medida de metrônomo, semínima igual a 72, não há uma prescrição de medida exata de andamento nas outras valsas restantes. Nelas, encontramos termos poéticos, ou de caráter evocativo, o que facilita a escolha do andamento, mas ainda assim, esta é uma opção bem particular e dependendo do gosto do intérprete, pode ser influenciada por sutilidades inerentes ao pulso rítmico sentido pelo executante. Quantz aborda no seu método uma maneira muito interessante que ele chama de método para guiar-se na escolha dos andamentos, utilizando o ritmo ou as batidas sentidas ao tocar no próprio pulso ou munheca. Cada batida corresponde às figuras rítmicas e aos andamentos. Esse método foi usado nos primórdios de 1592 para o estabelecimento do andamento musical (QUANTZ, 2001:284). Dessa forma bem natural e orgânica pode-se buscar um andamento mais adequado ao executante, lembrando-se, evidentemente, das indicações de autor dos compassos e andamentos sugeridos para cada peça. Quantz se refere a essa escolha porque relaciona os cuidados com os andamentos e evoca-os no texto a respeito de Loulié e de sua invenção, o cronômetro (1694) e disse: "O meio que eu considero mais útil como um guia para o andamento é o mais conveniente por causa da facilidade com a qual é obtido, já que todos o tem sempre consigo. É a batida do pulso da mão de uma pessoa saudável" (QUANTZ, 2001:283) [14].

O metrônomo foi criado frente à falta de confiança na medida humana, pela sua imprecisão e variabilidade. Esse aparelho só apareceu no início do século XIX quando o romantismo florescia e as tendências eram a fluidez e inconstância próprias de uma sociedade embevecida pelas vivências emocionais. Assim o metrônomo, como medida matemática e constante, se opõe ao comportamento biológico e variável do ritmo humano. Em qualquer performance haverá sempre uma variabilidade na medida escolhida ou sentida pelo intérprete em relação ao andamento; e certamente as flutuações de andamentos e os movimentos rítmicos acontecerão de forma consciente ou não (CAZNOK, 2008:60).

É interessante frisar que segundo Caznok, "a categorização dos diferentes andamentos apoiou-se nos movimentos físicos e emocionais humanos: na pulsação do coração, na velocidade da respiração, do andar e das danças; nos humores e estados de espírito". Como já mencionei, entre as valsas de Mignone para fagote solo, apenas uma delas possui medida de metrônomo, a valsa *Mistério*, com indicação métrica de semínima igual a 72. Não saberia responder porque Mignone apenas nessa valsa usou essa medida. Mesmo no tocante à indicação metronômica, dificilmente o intérprete manterá esse andamento de forma constante; pois isso seria um movimento puramente mecânico fugindo assim dos princípios naturais ou orgânicos já discutidos nos parágrafos anteriores.

Em uma execução musical em estúdio ou em salas de concertos todos os humores se apresentam, influenciando com razoável força o resultado interpretativo. As flutuações no andamento se tornam presentes de forma consciente ou inconsciente. São conscientes quando o intérprete realiza intencionalmente as frases e as cadências musicais, levando em conta as acentuações, as dinâmicas e o *rubato*, (tempo roubado). São inconscientes quando acontecem pelo próprio estado involuntário dos processos orgânicos e psicológicos do executante (ibid.).

A valsa *mistério*, tem ainda um subtítulo que aparece entre parênteses ("quanto amei-a"), "tempo de valsa sentimental e doentia", dando a liberdade ao intérprete de entender ou não que, para Mignone, as valsas sentimentais e doentias teriam uma indicação de andamento igual a 72. Mignone usou o termo em inglês [15]*spleen* no seu estudo número 11 para violão como indicação de andamento.

---

14 The means that I consider most useful as a guide for tempo is the more convenient because of the ease with which it is obtained, since everyone always has it upon himself. It is the pulse beat at the hand of a healthy person.
15 Spleen foi uma característica presente tanto no romantismo europeu como no brasileiro. A palavra denotava melancolia extrema, desejo de autodestruição, diante da qual a morte é a única solução definitiva para os problemas do homem disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Spleen Acesso em: 20. Ago. 2014

Segundo Flavio Apro, esse termo era favorito do jargão romântico e significa em português o baço, que é um órgão romanticamente considerado como aquele da sede da melancolia. Esse vocábulo ainda era usado na época de Mignone quando ele era moço (APRO, Interpretação Musical, um Universo (ainda) em construção, apud De Lima, 2006:34).

Na figura 3 pode-se observar os detalhes de sugestões interpretativas da valsa *Mistério*. Nota-se que o subtítulo e o andamento foram adicionados posteriormente, pois a caneta usada aqui era do tipo mais popular e de cor azul[16].

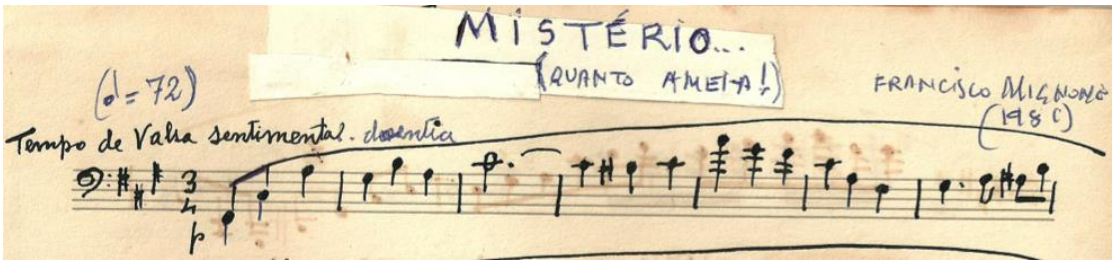


Figura 3 - Mistério (quanto amei-a!)

Talvez nessa valsa ele quisesse sublinhar a importância da medida de metrônomo, exatamente por ter ouvido Devos e ter achado o andamento mais rápido, e assim, indicando um pulso mais lento, contudo isso se torna apenas uma sugestão do compositor, e, ao contrário do esperado, pela escuta, notei interpretações bem livres em relação ao andamento recomendado. Na maioria das vezes os intérpretes executam-na em andamento mais rápido do que o sugerido pelo autor. Pode-se aventar a possibilidade de que os intérpretes podem ter sido influenciados pela escuta de Devos, que pela comparação feita pelo metrônomo, na gravação, ele inicia a mesma valsa em semínima aproximada a 96. Em outras valsas para fagote solo de Mignone aparecem sugestões de andamentos, mas com total ausência de medida. Como exemplo destacam-se as seguintes sugestões: “Como saudosa canção suspirada”, ou “valsa viva” ou ainda: “Valsa lenta”; ou “com muito entusiasmo” ou “com alegria interior”, ou então, “valsa dolorosa”.

16 Infelizmente não aparece a cor azul por causa da impressão em preto. Contudo a linha da escrita a que me refiro é mais fina e mais clara, dando a perceber as diferenças entre uma e outra.

É importante acentuar a compreensão que o compositor de valsas tinha sobre os andamentos. Mignone, em entrevista, falou de Ernesto Nazareth e de como o conheceu pessoalmente. Nesse discurso o compositor conta que em 1917 encontrou Nazareth tocando obras para piano na famosa casa de música Eduardo Souto na rua da Carioca, Rio de Janeiro. Mignone contou que declarou a Nazareth que conhecia suas composições e perguntou ao compositor dos tangos brasileiros se poderia executar seu tango "Brejeiro". Nazareth, surpreso ao ver um jovem de aproximadamente 20 anos que sabia tocar suas músicas, acenou positivamente e logo Mignone ao piano executou a peça. Nazareth, ainda surpreso, elogiou Mignone, porém comentou que "essa não é a minha música", e ao piano, tocou seu famoso tango na metade do andamento que o jovem Mignone havia utilizado. Na entrevista, o Rei das Valsas, confessou que havia tocado o tango de Ernesto Nazareth "com muito entusiasmo". Ora, essa expressão é justamente aquela usada por Mignone na *6ª Valsa brasileira*, como indicação de andamento; levando-nos a crer, que ele desejava naquela valsa uma execução rápida.[17]

Podemos observar na figura 4 o título e subtítulo da valsa *Valsa quase modinheira*, e na figura 5 *a 6ª valsa brasileira* com indicação de andamento "com muito entusiasmo. "

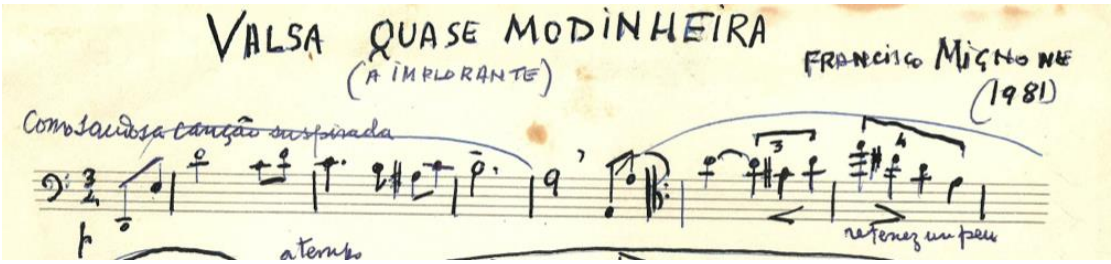


Figura 4 - *valsa quase modinheira (a implorante)*

Figura 5 - 6ª *valsa brasileira* com a indicação de andamento "com muito entusiasmo".

17 Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=-cwwzKHfOC0 Acesso em: 6. Mar. 14

Na *valsa quase modinheira*, pode-se perceber nitidamente a clara intenção personalista de Mignone, que parecia confiar mais na sensibilidade de seu intérprete do que em números frios de uma máquina pulsante. Nessa valsa o andamento é plenamente evocativo: "como saudosa canção suspirada". Essas expressões de caráter romântico podem suscitar andamentos mais lentos por lembrar a Modinha que remete ao mesmo caráter; por evocação de sentimentos profundos, identificados pelo tom menor de uma atmosfera introspectiva. Nessa peça, mais uma vez podemos citar a questão esplênica utilizada no estudo número 11 para violão, de Mignone.

Noël Devos buscou total fidelidade às ideias do compositor e amigo ao gravar suas valsas na década de 1980. Sem ignorar o fato de que a influência musical do compositor em vida foi muito importante nesse registro, hoje, 25 anos depois, essa gravação histórica tornou-se um roteiro indispensável para qualquer fagotista que se aventure nessas paragens musicais. Vale salientar que um registro sonoro dessa natureza é o resultado de um trabalho criterioso, em que vários elementos psicológicos e artificiais próprios de gravações entram em cena. Destacam-se ainda fatores históricos pessoais e culturais do intérprete que contribuem para um desempenho amadurecido da composição criando assim, seu próprio estilo.

Se podemos dizer que existe um estilo nessas valsas, ele foi impresso pela marca indelével do grande e emblemático fagotista e professor. Todas elas foram paulatinamente executadas na presença do compositor. Este contemplando a interpretação de Noël, concentrava-se ora com gestos largos das mãos, ora cantarolando, ora executando os trechos pertinentes ao piano (Devos, 2008). Era dessa forma que Mignone buscava trazer para Devos a atmosfera musical e a contemplação sonora das 16 valsas para fagote solo. Nesse processo de mão dupla Devos, ao tocar as valsas para Mignone, buscava obter pelo zelo da interpretação musical uma maior aproximação das ideias musicais do autor e amigo. Seguindo esse mesmo cuidado interpretativo muitos dos intérpretes se esforçam no intuito de explorar os conteúdos emocionais das peças tentando honrar as intenções do compositor (WALLS, 2002:17).

Voltando à questão do estilo e lembrando do cantor alemão Fischer-Dieskau que mencionei no início deste capítulo, se posso dizer que Dieskau estabeleceu um estilo nas canções de Schubert em duo de voz e piano, posso igualmente afirmar que as gravações de Devos criaram um autêntico marco interpretativo. Pela importância dessas gravações, dentro de um contexto histórico, esse registro tornou-se uma referência no universo nacional e internacional particularmente para os executantes de fagote; e posso considerar que o mestre francês teve como parceiro e cúmplice o próprio compositor das valsas solo.

A presença de um compositor durante a leitura de sua própria obra não seria condição **si ne qua non** para uma interpretação significativa. Certamente suas ideias interpretativas sobre

a própria obra são importantes, mas é fato que a presença de alguns compositores em ensaios e gravações chega a prejudicar a divulgação e a adoção generalizada de suas obras. Posso enumerar situações em que o compositor presente aos ensaios ou gravações, interrompe a leitura do texto de forma abrupta, com exigências que estão mais no seu imaginário do que naquilo que ele elaborou de fato, tornando sua presença e abordagens desmotivadoras para os intérpretes. No caso de Mignone, sua cordialidade e gentileza faziam com que a presença fosse bem-vinda e profícua.

Göram Hermerén, no seu ensaio *The FULL voic'd quire*, diz que o problema da interpretação não pode ser resolvido consultando-se o compositor da obra. Ele afirma também que alguns problemas poderiam ser solucionados desta maneira, com consultas ao compositor, ao menos teoricamente [...] entretanto o que se poderia obter desta forma talvez somente diga respeito ao que o compositor pensa "agora" e o não ao que ele pensará "depois". Ou seja, temos que levar em conta que mesmo a opinião do próprio compositor, sendo ele humano, é passível de mudanças e reviravoltas. (Apud KRAUSZ, *The Interpretations of Music, Philosophic Essays*, 1995:17).

Isso é por demais pertinente, principalmente "depois" de ouvir, o que o compositor achou de certa interpretação. Em entrevista pessoal, antes de uma apresentação orquestral, o maestro Roberto Duarte lembrou-se de uma ocasião em Curitiba quando ensaiava uma obra de Francisco Mignone intitulada *Suite à Antiga*, com a presença do compositor na plateia. Ao exigir que a orquestra executasse uma dinâmica em ***p*** crescendo paulatinamente para um ***f*** anotada pelo próprio compositor no autógrafo, este, ao ouvir o trecho, gritou: "toquem piano"! O *spalla* da orquestra curitibana perguntou ao maestro: quem eu sigo, o senhor ou o compositor? E de imediato o maestro Duarte respondeu: "o compositor"! No intervalo de ensaio o maestro Duarte, procurou Mignone e mostrou para ele que, onde ele pedira uma indicação de dinâmica em ***p*** de piano, havia a indicação ***ff*** de fortíssimo. Mignone, simplesmente respondeu: "Mas em piano fica tão mais bonito..." (DUARTE, 2013). Por esse viés, podemos naturalmente verificar que as percepções que os compositores têm de suas próprias obras podem sofrer ao longo do tempo, alterações pontuais de andamentos, dinâmicas ou outras situações particulares.

Francisco Mignone já tinha ouvido e apreciado várias vezes Devos interpretando suas valsas e todas as escutas foram discutidas e aprovadas pelo dileto compositor como já mencionamos. Assim, o resultado desse somatório de ideias musicais tornou-se em 1982 um registro em disco de vinil[18]. O assunto principal dessa dissertação é o que veio após esta gravação histórica: a transmissão aural dessas obras. Anos depois, a gravação foi remasterizada e transformada em CD. Esse último produto foi o registro mais acessível e apreciado pelos fagotistas, já que ele de uma forma ou de outra trouxe dados interpretativos do Mestre Devos pelo viés da audição musical e para os estudos interpretativos das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone. Sobre essa reedição, o mestre do fagote reclamou: "tiraram minhas respirações, que estavam na gravação do LP" (Devos, 2014). A questão de manter a respiração do intérprete nas gravações é de suma importância, simplesmente porque torna o registro sonoro menos artificial, mais orgânico. Noël, além de respirar entre as frases tinha uma técnica de controle do ar, bem peculiar. Ele expulsava o ar em excesso enquanto tocava, e isso era possível de ouvir tanto nos recitais quanto nas gravações antigas. Com o advento das gravações digitais e a obsessão pela assepsia sonora, a reedição do LP de valsas, assim tratada, acabou sofrendo esse possível excesso entendido pelo técnico de edição e masterização.

2.9 CONSIDERAÇÕES INTERPRETATIVAS

Ao ser agraciado com as valsas entre os anos de 1979 e 1982, o professor Noël Devos sentiu-se valorizado em seu ofício. Além de gratificado ele percebia também a grande responsabilidade que era executar obras de um compositor importante e ainda vivo. Entre o período em que Noël Devos visitava Mignone para tocar as valsas e o período de sua gravação, o professor se apresentou em público tocando-as por diversas vezes e nunca interpretou a mesma valsa de forma igual (Devos, 2014).

A releitura de uma obra musical sempre suscita revisões, novas ponderações e criatividade. Assim, sem perder as características principais da obra, o intérprete sempre buscará mais formas de se expressar no desempenho musical e artístico. Em termos comuns e práticos, ele poderá modificar sutilmente os andamentos, os finais de frases ou cadências e alguns *rubato*s. Pode também acrescentar articulações, outras dinâmicas e vibrato como recursos interpretativos.

---

18 Francisco Mignone 16 Valsas para fagote solo; 1982, Pro-Memus/Fundação Nacional de Artes; Supervisão Edino Krieger. MMB 82.026

Quando discutimos aqui a interpretação das valsas e a preocupação de Devos em respeitar a visão do compositor, notamos que isso de maneira geral constitui um cuidado natural de todo intérprete em buscar a maior fidelidade possível ao autógrafo, e às ideias do compositor. Mesmo que o intérprete acrescente seus valores pessoais, sua criatividade, seus conhecimentos, intuição e fruição artística, o é desejável que ele procure manter a deferência em relação à visão do compositor. Contudo pode acontecer de, devido justamente a esta deferência, o intérprete negligenciar suas próprias qualidades musicais em detrimento das ideias do compositor, esquecendo-se de que essas também são mutáveis, como vimos acima.

Encerrando o capítulo, enfatizo que toda a informação aqui contida, sobre a questão interpretativa dessas obras, tem como objetivo agregar ao conhecimento do fagotista, os detalhes interpretativos colhidos dessas valsas tanto a partir de seu principal intérprete, quanto do compositor, sem esquecer de frisar a importância da criatividade e da intuição musical como traços vitais para uma boa interpretação.

3 EDITANDO AS 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO DE FRANCISCO MIGNONE

Editar é realizar um trabalho crítico e, esta ação dependerá das escolhas, das atitudes do editor, de sua cultura e também de sua autoridade O produto final de uma edição é o texto. A exata natureza daquele texto, e o que ele representa em relação às suas várias fontes, depende inteiramente da concepção e do trabalho do editor (GRIER, 1996:6). O texto enfim, é o produto final de um trabalho de pesquisa e de análise.

Para se empreender uma edição crítica, é necessário considerar um texto musical pelo viés da pesquisa e da reflexão sobre um ou diversos documentos, conhecidos em geral como fontes. Essas fontes podem ser encontradas em forma de manuscritos, autógrafos e materiais secundários. Ou seja: cópias do texto original ou do autógrafo, edições, gravações, e ainda outros documentos de tradição oral. O texto editado seria um exemplar a ser impresso (Figueiredo, 2000:66). Para se empreender uma edição crítica, é necessário considerar um texto musical pelo viés da pesquisa e da reflexão sobre um ou diversos documentos, conhecidos em geral como fontes. Essas fontes podem ser encontradas em forma de manuscritos, autógrafos e materiais secundários. Ou seja: cópias do texto original ou do autógrafo, edições, gravações, e ainda outros documentos de tradição oral (Figueiredo, 2000: 66).

O somatório das ações oriundas da pesquisa das reflexões resultantes dela é que vai determinar qual o tipo de edição será realizado. Existem diversos tipos de edição, como: edição genética, edição *urtext*, edição crítica, edição prática, *fac-símile*, ou diplomática[19] (Ibid.). Esta parte do meu trabalho de pesquisa visa evidenciar algumas questões que têm relações diretas com a compreensão e com a interpretação do texto musical das *valsas para fagote solo de Francisco Mignone*. Aqui, além das reflexões sobre as relações entre o compositor, o intérprete e as gravações, aplico a pesquisa comparativa e a pesquisa de campo, incluindo meu contato com o principal intérprete, Noël Devos.

Na verificação dos recursos que foram elaborados, com as amostras em forma de tabelas, foram confrontadas as fontes mais importantes: o autógrafo (1979-1981), suas cópias, o texto editado pela Funarte/Promemus em 1983, e o primeiro registro sonoro, realizado em novembro

---

19 As Edições Fac-similar e Diplomática têm por objetivo precípuo, mostrar o conteúdo notacional de uma determinada fonte tal como é, a primeira através de uma reprodução fotográfica e a segunda através de transcrição, o mais fiel possível à fonte utilizada. As Edições Urtext e Crítica já apresentam desvios maiores ou menores daquilo que está fixado nas fontes, que são apenas um ponto de partida para o exercício interpretativo-crítico do editor. As Edições Genética e Aberta têm por objetivo, também, aquilo que está fixado nas fontes utilizadas, conteúdo esse que poderá ser apresentado facsimilarmente ou através de transcrição diplomática (FIGUEIREDO, 2000, 83).

de 1981, a interpretação de Noël Devos. Essas, portanto, são as principais fontes sobre as quais me debruço nessa pesquisa.

Para cada tabela comparativa exemplifico com figuras, que identificarão a fonte primária, a fonte secundária e o texto editado pela Funarte. Criei algumas abreviaturas para a identificação dos problemas nas partituras. Nesse mecanismo de análise, fica transparente a figura interveniente do executante, historicamente situada entre o compositor e o registro sonoro. No presente caso, logo depois surge a edição da Funarte como texto final desse processo.

Creio ser esse conteúdo suficiente para a elaboração de um texto, formando uma edição das valsas para fagote a ser adicionada à presente tese. Tal edição será dirigida a músicos tanto de forma prática quanto musicológica, isto é, pretende ser útil tanto para a execução quanto para o estudo (Figueiredo, 2014, 54). Outra fonte secundária foi feita em terras estrangeiras, nos EUA. Essa edição foi elaborada em 2006 pela LRQ *publishing.* Podemos afirmar que se trata de um trabalho com excelente apresentação e conteúdo primoroso, digno das 16 valsas para fagote. O editor e fagotista Harry Searing[20] adicionou também uma edição (única) da *Sonatina para fagote solo* (1961) de Mignone. Essa realização da LRQ, a edição das 16 valsas solo, se mostra bastante fiel ao texto do autógrafo.

O editor introduziu traduções significativas para a língua inglesa das indicações da fonte A, que estavam em português e francês. Sendo o inglês uma das línguas mais faladas no mundo, essa tradução facilita a difusão do texto mundialmente O editor também decidiu alterar as claves de dó na quarta linha, que estavam no autógrafo para clave de sol nos trechos mais agudos, no intuito de facilitar a leitura das notas em linhas suplementares superiores. O texto final mostra-se uma excelente edição prática, contendo também as *ossias* (trecho alternativo para ser executado no lugar do original) resultantes das notas diferentes encontradas na primeira gravação das 16 valsas solo. Essas diferenças podem ser observadas em gravações de outros intérpretes, possivelmente como resultado da influência da gravação de Devos. Oportunamente voltarei a tratar dessas partituras, tão somente para evidenciar algumas decisões do editor. Aqui uma pequena ilustração da edição da LRQ.

---

20 Harry Searing, fagotista americano, tem uma extensa carreira na edição de música, tendo trabalhado para editoras como Boosey & Hawkes, Schott, e G. Schirmer. Em 2003, fundou sua própria editora, LRQ Publishing, dedicada à música para fagote do grande compositor brasileiro Francisco Mignone. Disponível em http://www.westchesterphil.org/aboutsearing.asp. Acesso em: 12. Jul. 2014

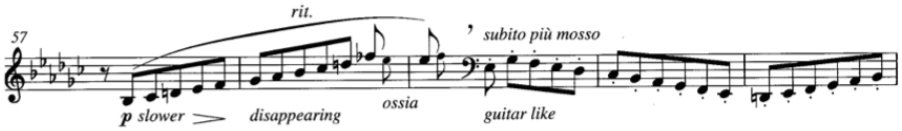


Figura 6 - trecho da *6ª valsa brasileira*.

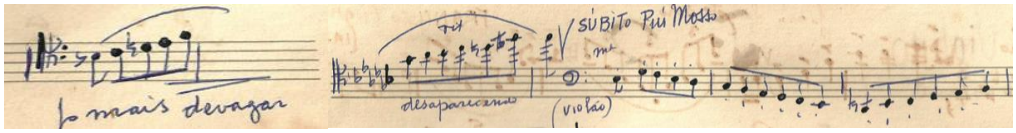


Figura 7 - trecho do manuscrito do compositor para comparação

3.1 ESQUEMA

O esquema abaixo procurou simplificar o mecanismo histórico que possibilitou a pesquisa. Francisco Mignone, paulatinamente foi compondo as valsas para Devos entre os anos de 1979 e 1981. Ao longo desses anos o intérprete seguiu estudando e executando essas peças ao vivo. No ano de 1981, o intérprete de Mignone gravou todas as 16 valsas solo. Em 1983 essas composições foram editadas comercialmente. Entre a composição e a edição, surgiram cópias para estudo divulgadas entre fagotistas.

O manuscrito autógrafo, que constitui nossa primeira fonte, chamarei de fonte A; a cópia do autógrafo, que foi modificada pelo trabalho do intérprete, e autorizada pelo compositor, classifico de fonte B; uma cópia em manuscrito da fonte A, classifico de A1, e as edições da Funarte que foram trabalhadas sob o viés da cópia autorizada do intérprete, classifico de fonte C e fonte C1. A edição LRQ, classifico de fonte D.

Compositor ↦ fonte A↤ executante ↦ fonte B ↦ gravação ↦ fonte C1

Na análise comparativa entre a fonte A e a edição da Funarte, fonte C1, observei muitas variantes e alguns erros. São perceptíveis ausências de sinais ou adições de sinais de dinâmica e articulações, o que não constitui um problema específico para a nossa pesquisa, pois de modo geral acontecem em outras edições, ou fontes primárias e também manuscritos. (GRIER, 1996, 1). Sabe-se que a investigação histórica e semiótica da obra musical e, consequentemente, sua edição, dependem da concepção do editor sobre as fontes, que determinará como o editor fará o seu trabalho (opus cit: 28).

Segundo Grier, em diversas situações a forma gráfica pode mudar; toda vez que for

copiada ou transmitida por copistas, compositores, editores e intérpretes (GRIER, 1995:78). Devemos considerar que este caso é menos complexo, pois não se trata nem de uma obra polifônica, — que requereria um olhar atento sobre muitas vozes, — nem de uma obra derivada de muitas fontes de investigações históricas. Assim, como já vimos, o que temos é o autógrafo e as cópias, autorizadas pelo compositor (DEVOS, 2014) e utilizadas para a edição. A edição da Funarte, junto com a primeira gravação confrontada com os registros fonográficos posteriores, apoiados pelos questionamentos da pesquisa de campo, possibilitou fazer uma revisão e, consequentemente, uma edição bastante criteriosa dessas valsas.

Procurarei responder algumas questões que surgiram da análise comparativa entre as fontes A e C1. Por exemplo: por quê quase todas as apojaturas que na fonte A se apresentam no tempo fraco do compasso, na fonte C1 se apresentam no tempo forte? Por quê todas as importantes anotações em francês registradas na fonte A estão ausentes na fonte C1? Por quê diversos sinais de caráter interpretativo que estão presentes na fonte C são inexistentes na fonte A? Existem outras questões ainda a serem respondidas, por exemplo, sobre o estilo pessoal da escrita de Mignone e sobre sua concepção sonora das valsas para fagote. O compositor, segundo nosso entendimento, busca ser o mais claro possível nas articulações das notas, ora separando as figuras rítmicas, ora ligando-as em duas, ou mais, de acordo com as articulações desejadas.

Pontuar todas essas diferenças entre as duas fontes seria enfadonho e aumentaria consideravelmente o volume desta tese. Contudo, exemplificarei algumas situações pertinentes para melhor entendimento. Apenas como ilustração, na figura 8, um pequeno detalhe comparativo entre o estilo da escrita de Mignone e o estilo da impressão da edição da Funarte/Promemus.

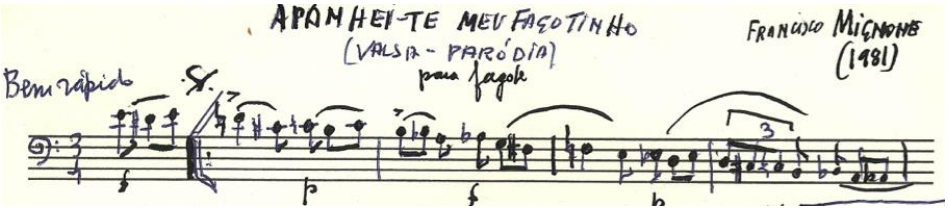


Figura 8 - fonte A

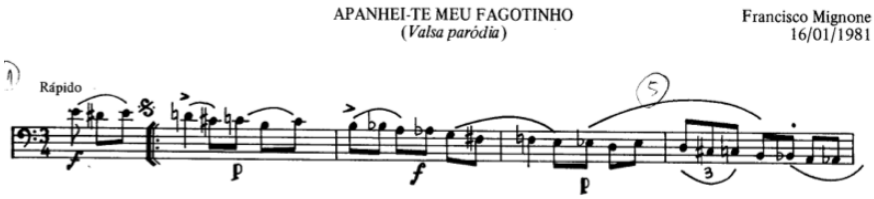


Figura 9 - Fonte C1, *edição da Funarte/Promemus*

Mignone procura destacar as articulações com as figuras rítmicas, um estilo prático de escrita que facilita a leitura e, portanto, a interpretação. Pode-se também observar o andamento "*bem rápido"* na fonte A e na fonte C1 a ausência de parte do texto; onde lê-se *"bem rápido"* na fonte A temos apenas *"rápido"* na fonte C1. Ao olhar rapidamente estes dois excertos da mesma frase, pode-se perceber claramente que o manuscrito é musicalmente mais eficiente: quando a haste entre as colcheias é grafada "quebrada" a gente entende que existe aqui também uma "quebra" no fraseado, ou uma espécie de vírgula nele. Apesar de a articulação e dos valores das notas não terem sido mudados, a visualização e compreensão imediata de qual nota pertence a qual membro de frase foi prejudicada na edição. Na fonte A fica muito evidente que o dó sustenido é a nota principal da apojatura anterior, e o dó natural é o levare do membro de frase posterior. Já na edição, ainda que estejam presentes os sinais de dinâmica (***p***) e articulação, esta ideia se dilui, justamente porque as hastes das colcheias estão unidas.

Como se pode ver na figura 9, os editores da Funarte não aproveitaram o pragmatismo do compositor. Levando-se em conta essas considerações, é necessário frisar que, por outro lado, essa mesma importância sobre o estilo de escrita do compositor parece evidente em outras valsas, principalmente quando essa forma é mais óbvia no sentido em que a figura rítmica se estabelece dentro de uma regra. Nas figuras 10e 11, como exemplos, pode-se observar a valsa *Aquela Modinha que o Villa não escreveu* na qual o editor manteve as características do texto da fonte A Considerando o estilo, ou as características semióticas[21] da escrita de Mignone nessa valsa. O editor manteve a forma da fonte A na escrita dos sinais, porém acrescentou articulações na fonte C1, que estão ausentes na fonte A mas, presentes na fonte B como se vê na fig. 12.

Figura 10 - Fonte A, as notas musicais não possuem sinais de articulação.

21 A Semiótica é a ciência geral dos signos que estuda os fenômenos culturais como se fossem sistemas sígnicos, isto é, sistemas de significação. Ambos os termos são derivados da palavra grega σημεῖον (smeion), que significa "signo". Disponível em: pt.wikepedia.org/wiki/Semiotica Acesso em: 12. Out. 2013.

Figura 11 - Fonte B, com as anotações do intérprete

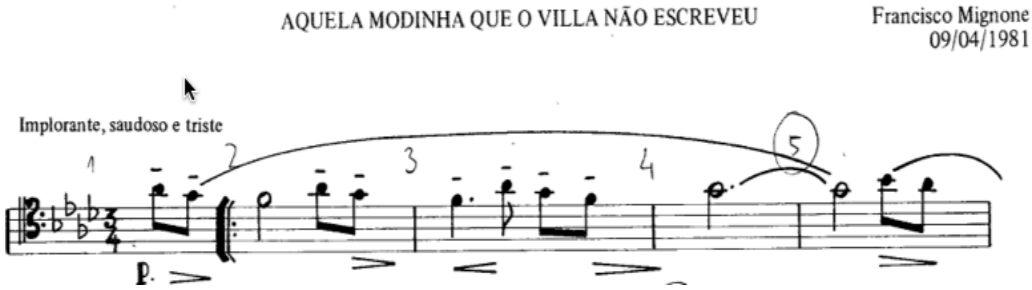


Figura 12 - fonte C1 *aquela modinha que o Villa não escreveu*, tema A

Sobre as articulações das notas, lembro das aulas com o mestre Devos nas quais ele assinalava a sua importância, tendo em vista que o próprio compositor ao se referir às frases com grandes ligaduras, as pretendia como ligaduras de frase, podendo o intérprete" quebra-las" com articulações quando fosse necessário. Dessa forma o compositor dava ao executante total liberdade técnica e musical na interpretação das valsas para fagote.

Todavia parece que essas articulações podem ter sido acrescentadas a partir das anotações do próprio intérprete. Figueiredo nos diz que: "os executantes podem ser considerados como agentes modificadores de um texto escrito, desde que, de sua atividade modificadora, sejam deixados vestígios documentais" (FIGUEIREDO, 2000:19).

Nesse caso, possivelmente o Noël Devos pode ter agido como agente modificador, a partir das fontes primárias que iam chegando aos poucos em suas mãos (DEVOS, 2014). Quando optei por confrontar a fonte A com a fonte C1, o propósito foi evidenciar tudo que se diferenciava entre as duas fontes e assim buscar subsídios para sustentar o argumento de que o editor praticamente ignorou a fonte A, para se utilizar fonte B, anotada pelo intérprete. Figueiredo, a esse respeito nos diz:

> Havendo, porém, mais de uma (fonte), deverá o editor decidir quanto ao número de fontes a serem consultadas para a realização da edição, bem como a sua avaliação, ou seja, o seu nível de importância, principalmente no que diz respeito ao seu grau de proximidade com o autor: autógrafos, autorizadas, cópias, edições da época do compositor ou de épocas posteriores (FIGUEIREDO, 2000:68).

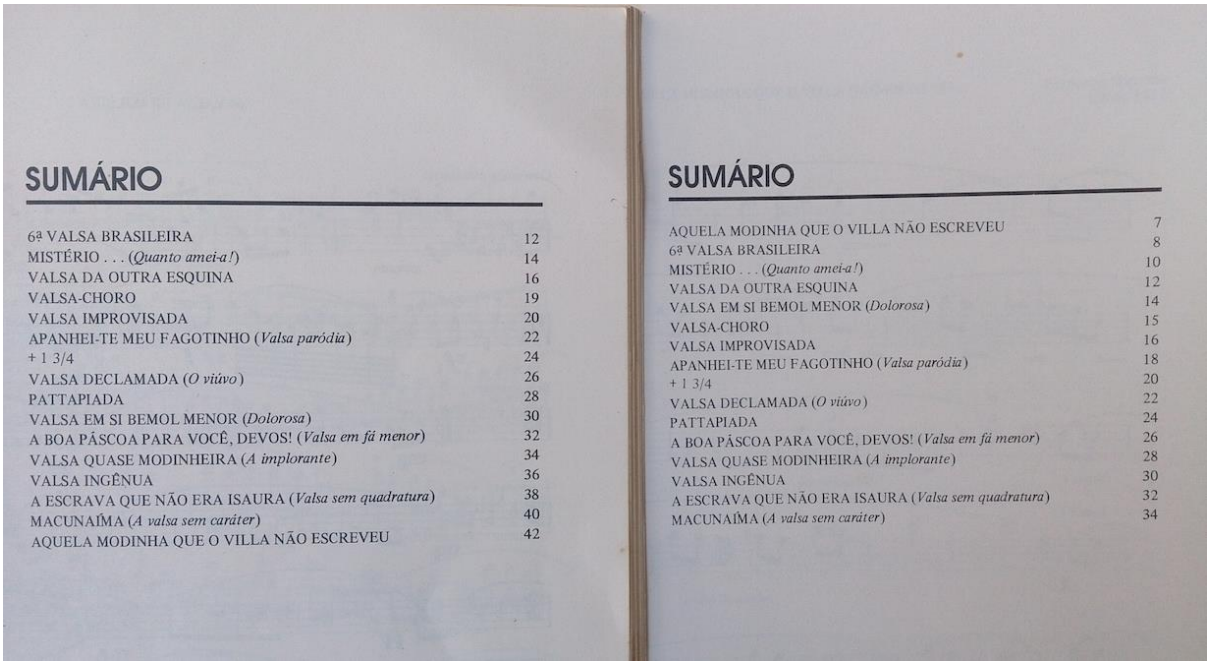
Noël Devos tinha a fonte A em suas mãos, mas se utilizou das cópias (fonte B) e essas adições anotadas na cópia, que fazem parte dos estudos e das necessidades interpretativas do fagotista, foram anteriores a performance e ao primeiro registro fonográfico realizado pela Funarte/Promemus. Francisco Mignone costumava entregar seus manuscritos a seus intérpretes e por isso mesmo, chegou a perder algumas obras importantes já que, por razões desconhecidas, algumas não foram devolvidas (Mignone, Catálogo de obras, 2007:9).

Por analogia supõe-se que Devos teve os manuscritos autografados em mãos que posteriormente, foram para as mãos do editor em forma de cópias. O editor, por sua vez, acrescentou os sinais adicionados a lápis pelo intérprete, observados na fonte B. Esses sinais pontuados pelo fagotista Noël Devos respondem em parte questões sobre as diferenças entre o texto da Funarte, fonte C1, em relação a fonte A (DEVOS, 2014). A respeito de texto editado, Figueiredo nos diz:

> O fato da leitura de um documento musical poder provocar modificações no texto escrito, a partir do processo de interpretação dos leitores, é um aspecto que nos interessa particularmente. A esse grupo de leitores pertencem o próprio compositor, que ao reler sua obra introduz modificações, o arranjador, o orquestrador, o editor e o copista. O próprio executante poderia fazer parte desse grupo, ao introduzir modificações no texto musical, durante a execução. A diferença reside no fato de que os primeiros produzem, necessariamente, novos documentos, a partir de suas leituras, enquanto que as modificações introduzidas pelo executante não são conservadas através da escrita, a não ser eventualmente. (FIGUEIREDO, 2000:49).

Segundo o professor Devos, o maestro Francisco Mignone teve a boneca (uma prova do material antes de editado) em mãos e pôde verificar as omissões e os possíveis equívocos. Noël afirmou que o compositor fez observações aos editores, e esses por sua vez se comprometeram a retificar o trabalho de edição (Devos, 2008). Em 2014, o mestre do fagote comunicou que haveria uma primeira impressão, não lançada ao público, por conter muitas falhas. Fui em busca dessa edição, e achei um exemplar na Seção de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Comparei as edições e fiz algumas observações importantes.

A primeira edição data de 1982 e tem no sumário uma pequena modificação na ordem das valsas observada logo na figura 13 onde vemos que na versão de 1982 a ordem das peças se inicia com a *6ª valsa brasileira* e termina com *aquela modinha que o Villa não escreveu*. A versão de 1983 inicia no sumário com *aquela modinha que o Villa não escreveu* e termina com *Macunaíma*.



SUMÁRIO

SUMÁRIO

Figura 13 - as fontes C e C1 da esquerda para a direita, 1982 e 1983,

A fonte C de 1982 traz a ordem do sumário diferente da fonte C1 e apresenta alguns erros, tornando-se confusa no manejo, pois traz informações que estão ausentes na fonte C1 de 1983. Curiosamente, algumas valsas dessa edição de 1982 apresentam os textos em francês, que estão ausentes na Fonte C1, porém essas indicações contêm erros, como por exemplo, a expressão *dramatiquement* está escrita *dram**m**ati**g**uement*, como pode-se ver na figura 14:

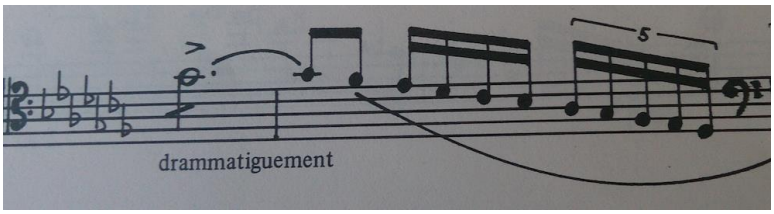


Figura 14 - fonte C *valsa declamada, (o viuvo)*

Pode-se observar ainda o mau aproveitamento dos espaços com pentagrama e a ausência de algumas *ossias*. Além dessas diferenças, o restante do conteúdo se apresenta igual ao da segunda edição, ou fonte C1. Abaixo, ilustrado na figura 15, mais um texto confuso e com erros.

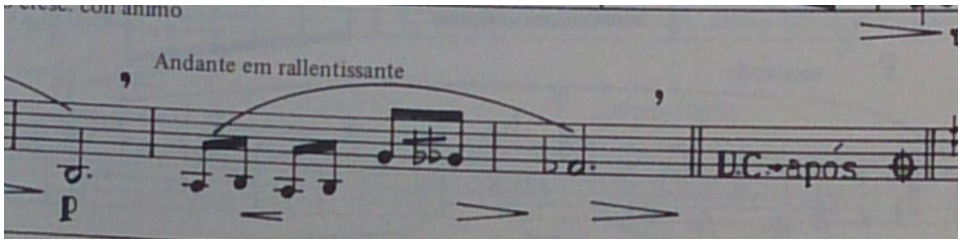


Figura 15 - fonte C *valsa A escrava que não era Isaura*

O texto se mostra confuso com indicação de andamento em português e em francês. A expressão em francês está errada, em vez de *em* r*allentissante*, o correto seria *en ralentissant*. Achei pertinente não expor aqui todos os equívocos dessa edição de 1982 em relação à edição de 1983, pois além da ausência de *ossias*, os outros equívocos se passam praticamente pelos mesmos vieses dessa última edição, ou fonte C1, na qual preferi me dedicar ao estudo e análise. Enfim, apenas cito essa edição como mais um documento, que embora não lançado à venda e ao uso musical, pode servir de referência musicológica.

A fonte C1 que existe atualmente é a edição que a maioria de nós, fagotistas, usamos; e possivelmente a única em circulação no Brasil, com as mesmas questões assinaladas a seguir. No exemplo da figura 16 citando a fonte C, o texto final da 6ª valsa brasileira, não apresenta nenhuma das *ossias* dessa valsa, que foram inseridas na fonte C1 (fig. 31).

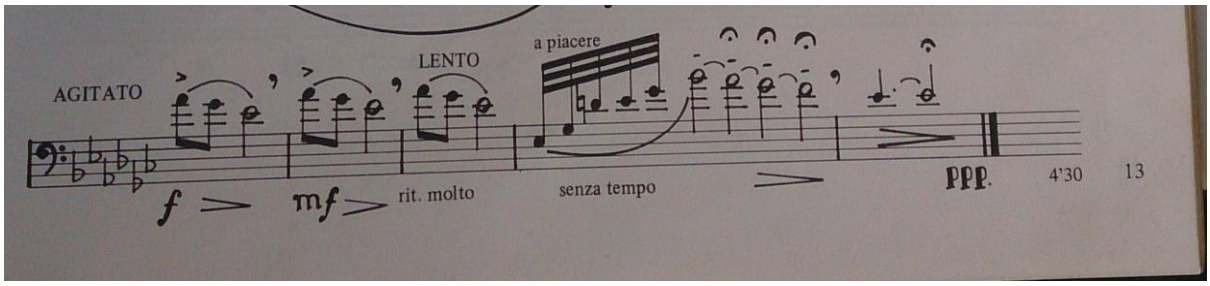


Figura 16 - fonte C *6ª valsa brasileira*, edição de 1982

3.2 TABELA COMPARATIVA DAS FONTES A E C1

Para facilitar o entendimento do leitor no que concerne as diferentes edições, foram feitas tabelas de cunho prático. Foram utilizadas siglas para definir as questões ora apresentadas na fonte A, ora apresentadas na fonte C1. Também foram exemplificadas as questões com figuras, que facilitam a observação de algumas situações particulares, para maior clareza sobre o texto e as tabelas.

As abreviações utilizadas são as seguintes:

Fonte A – manuscrito autógrafo

Fonte B – cópia autorizada da fonte autografada (Devos)

Fonte A1 – cópia manuscrita da fonte A

Fonte C – fonte secundária e editada pela Funarte/Promemus não comercializada.

Fonte C1 fonte secundária e editada pela Funarte/Promemus

Fonte D edição americana LRQ

T - texto

AD – apojatura deslocada.

AA – ausente na fonte A

DA – dinâmica ausente.

EA – equívoco na fonte A

AT – ausência de texto.

TA – tempo ausente.

SI – sinal inexistente.

Comp. - compasso

Iniciei o processo comparativo a partir da fonte A onde, além da ação do compositor, não existe qualquer outra interferência externa de intérprete ou editor. Confrontei essa fonte autêntica com a fonte C1, editada e impressa, evidenciando as diferenças entre as duas. Nos exemplos ilustrados pus em observação a fonte B com as interferências do intérprete, Noël Devos, para demonstrar que o editor usou a cópia do manuscrito modificada pelo intérprete.

Essa fonte tornou-se um fator interventor entre as fontes A e C1, o que é evidenciado nas representações em tabelas apresentadas aqui. Ainda vale salientar que utilizamos uma cópia da fonte A, da valsa *Macunaíma*, realizada à mão pela então esposa do intérprete, Nani Devos, no intuito de facilitar a leitura do executante. O editor da Funarte usou essa mesma cópia da valsa *Macunaíma*.

Sobre as marcações de minutagem existentes, tanto na fonte B enviada para o editor quanto fonte C1, informo que foram acrescentadas pelo intérprete Devos, para um cálculo aproximado da duração da gravação; curiosamente essas durações não coincidem com aquelas encontradas na primeira gravação (2014). Naturalmente poder-se-ia esperar que o editor, tendo em mãos a gravação já prensada, tivesse simplesmente utilizado a minutagem real, disponível para cada faixa, ao invés de simplesmente reproduzir as estimativas do intérprete em suas anotações de estudo!

3.2.1 AQUELA MODINHA QUE O VILLA NÃO ESCREVEU

Tabela 1 *Aquela modinha que o Villa não escreveu*

Fonte A	Fonte C1
Data 08/04/1981	Data 08/04/1981
Título: *Aquela Modinha que o Villa não escreveu*. Andamento: implorante, saudoso e triste. Comp.: 1, 2 e 3 com grande legato. Sem duração.	Título: *Aquela Modinha que o Villa não escreveu* Andamento: “implorante, saudoso e triste” AA: comp. 1, 2 e 3, articulações sobre as notas musicais. Duração: ± 3’30

Apesar do *legato* em Mignone não ser uma condição obrigatória na execução das valsas, as articulações adicionadas na fonte secundária supõem a intervenção de alguém que estava ao par das questões interpretativas dessas composições. Esse alguém poderia ter sido o próprio Noël Devos, mas este, ao ser indagado a respeito, disse que não se lembrava se havia interferido na edição, ou não. (Devos, 2014). Nas aulas com Devos, o mestre do fagote lembrava que essas articulações deveriam ser executadas com suave pronúncia, quase em legato.

3.2.2 PATTAPIADA

Tabela 2 Pattapiada

Fonte A	Fonte C1
Data 08/04/1981	Data 08/04/1981
Título: Título: *Pattapiada* (*Les plus vite possible*). *Ossia* em rit. comp. 58 (adicionada após a gravação). SI: Comp. 06 sem indicação de símbolo de dinâmica Sem duração.	Título: *Pattapiada* AT (sem subtítulo) Comp. 58 *Ossia* apresenta-se sem sinal de *rit.* AA: Comp. 06 com indicação de símbolo de dinâmica Duração: ±1’45

Aqui, em relação à valsa *Pattapiada* comparando as figuras 17, 18 e 19, podemos ver que mais uma vez o editor adicionou sinais de dinâmica e articulação, sugerindo traços

interpretativos que não existem na fonte A, reforçando a hipótese de que seu intérprete principal tenha sugerido algumas modificações do texto musical para deixa-lo mais acessível aos alunos de fagote. Podemos evidenciar essa intervenção na fonte B com a fig. 18.

Figura 17 - fonte A, a articulação em estacato

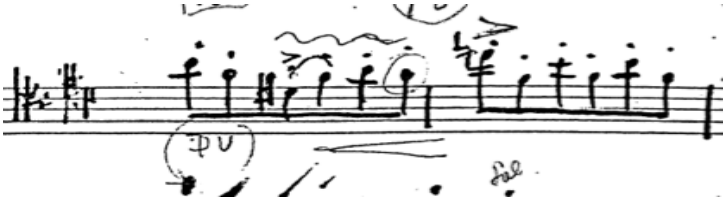


Figura 18 - Fonte B, articulação modificada pelo intérprete,

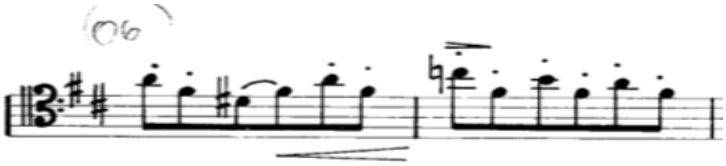


Figura 19 - fonte C1, articulação modificada

Na figura 18 observa-se uma linha ondulada indicando o movimento mais lento das 4 colcheias e um sinal de dinâmica e articulação adicionados com lápis pelo intérprete (Devos, 2014). Ainda na mesma ilustração observamos a evidência dos sinais de dinâmica no fim do primeiro e no início do segundo compasso na parte superior. A articulação em legato se encontra da terceira para a quarta colcheia. A figura 20 da fonte A com sinal de dinâmica em ***p*** no segundo compasso. Na figura 21 a alteração aparece no primeiro compasso, onde a dinâmica em ***p*** foi realizada pelo intérprete e justificada na fonte C1.

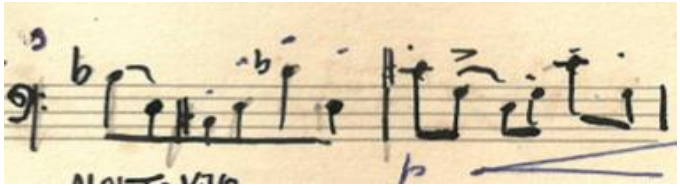


Figura 20 - fonte A, pattapiada

Figura 21 - fonte B, pattapiada

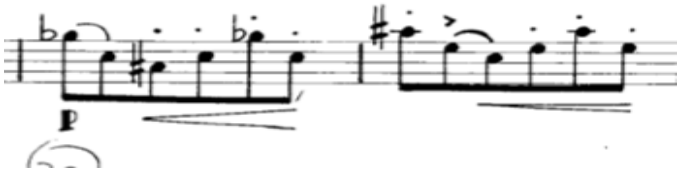


Figura 22 - fonte C1, pattapiada

Na figura 22 com sinal de dinâmica em ***p*** no primeiro compasso. Sinal esse que foi identificado no segundo compasso na fonte A. Em seguida vemos nos exemplos comparativos a adição de sinais que demonstra a intervenção de um intérprete. Na edição da Funarte podemos ver duas *fermatas* sobre as semínimas que na fonte A se apresentam tão somente com traços de articulação. Porém o nosso professor Devos dizia que nessa valsa Mignone tocava essas duas notas ao piano com uma das mãos e com a outra mão fazia um largo gesto lento. Assim ele evidenciava que essas notas deviam ser executadas largamente sugerindo "duas fermatas", apesar da existência de uma indicação de "*molto rit",* que pede uma desaceleração rítmica do andamento nas quatro semicolcheias e naturalmente indo em direção das duas semínimas para logo em seguida indicar um andamento rápido.

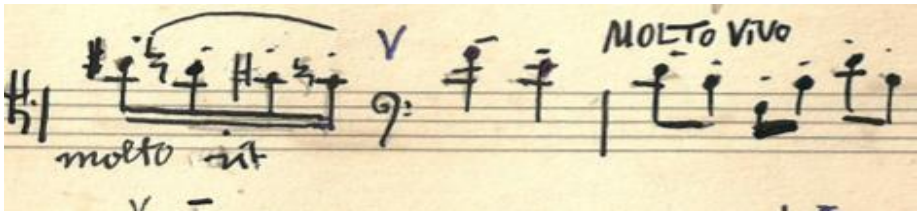


Figura 23 - fonte A. articulação nas duas semínimas

Figura 24 - fonte B, fermatas nas duas semínimas

Observa-se na fig. 23 (fonte A) no primeiro compasso a indicação de *molto rit* e as articulações nas semínimas. Já na figura 24 (fonte B) pode-se ver mudanças nas duas semínimas acrescentadas por Devos, evidenciando que essa partitura de estudo do fagotista foi usada pelo editor da Funarte/Promemus. Logo abaixo o exemplo da figura 25, fonte C1 apresenta as duas fermatas sobre as semínimas demonstrando que o editor usou também essa interferência de Devos.

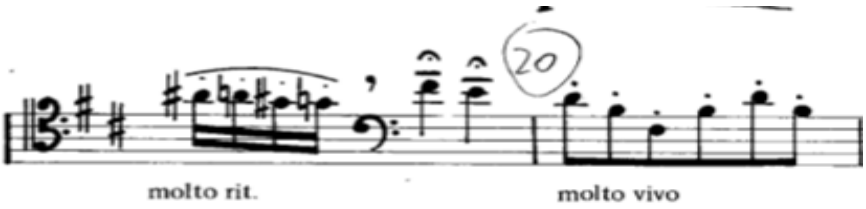


Figura 25 - fonte C1, com fermatas

3.2.3 VALSA QUASE MODINHEIRA (A IMPLORANTE)

Tabela 3 *valsa quase modinheira*

Fonte A	Fonte C1
Data 16/04/1981	Data 16/04/1981
T : *retenez un peu* comp. 07.	AT: comp. 07
Título: *Valsa Modinheira* (A implorante).	*Valsa Modinheira* (A implorante)
Comp.: 23, indicação de *crescendo.*	Comp.: 23 (sem indicação)
T: comp.: 21 *sans prècipitation*	AT: comp. 21 (sem indicação)
AD: comp. 53, apojatura em tempo fraco.	AD: comp. 54, apojatura em tempo forte
AD: comp. 57, apojatura em tempo fraco.	AD: comp. 58, apojatura em tempo forte
Comp. 73: *brusque.*	Comp. 73: *brusco* (única palavra traduzida do francês)
Comp. 06: com indicação de dinâmica.	SI- Comp. 06: sem indicação
Sem duração.	Duração: ± 3’00

Nessa valsa, o único termo em francês que está indicado e traduzido para o português reafirma a ideia de que a fonte C1 foi orientada para ser de ordem prática. Nesse compasso se não houvesse a indicação “brusco”, a realização musical poderia ser bem diferente, levando a interpretação para outro entendimento. Podemos observar nas figuras 26 e 27 a indicação de *largamente* na fonte primária, evidenciando assim uma mudança de andamento para mais lento. Sem a indicação “*brusco”* o intérprete, levando em consideração a indicação anterior do compositor, poderia realizar o último compasso desse movimento de forma cadenciada, largamente. Se assim não fosse, por que as outras indicações em língua francesa não foram respeitadas nessas valsas solo, traduzidas ou não? Na figura 26, uma ilustração da fonte A, observa-se a palavra em francês que foi traduzida na fonte C1, figura 27.

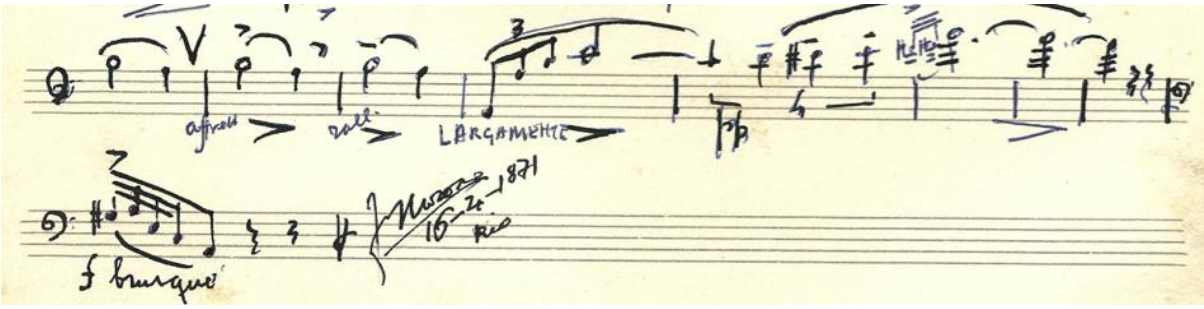


Figura 26 - Valsa quase modinheira (a implorante), fonte A

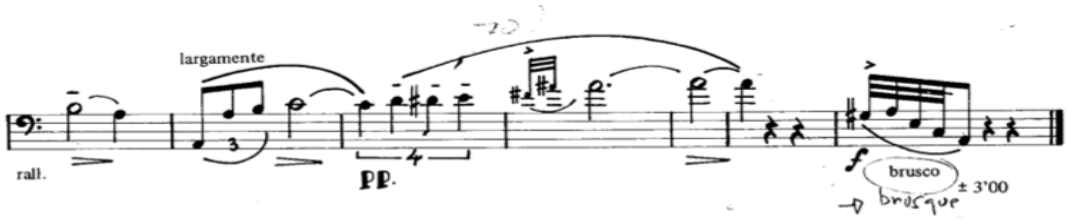


Figura 27 - Valsa quase modinheira, (a implorante), fonte C1

Em outros momentos essas importantes indicações interpretativas estão totalmente ausentes tanto nessa quanto em outras valsas para fagote solo. Pode-se afirmar que esse caso é uma exceção à regra. Para ilustrar a ausência dos termos indicativos de caráter nesta edição, temos entre os exemplos abaixo a figura 28 da *Valsa quase modinheira.* Observe na figura 28, do compasso 5 a escrita do compositor sugere facilitar a leitura das ligaduras em graus distantes e descendentes com intervalos de 9ª, separando as colcheias. O editor (figura 29) não considerou a grafia nem o texto em francês *sans prècipitation* (sem precipitação

Figura 28 - Fonte A, valsa quase modinheira (a implorante), evidenciando o texto em francês.

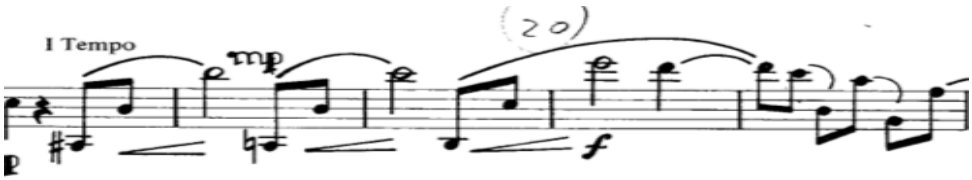


Figura 29 - a mesma valsa, fonte C1, sem o texto em francês

Vale a pena observar também a diferença entre a grafia das colcheias no último compasso deste trecho entre o manuscrito e a partitura editada. A versão na caligrafia de Mignone é aparentemente mais “complicada”, mas na verdade indica claramente ao intérprete como o trecho deve ser fraseado, com 3 “gestos” separados. Já a edição, com o intuito de simplificar a grafia, acaba anulando essa sugestão interpretativa.

3.2.4 6ª VALSA BRASILEIRA

Tabela 4 *6ª valsa brasileira*

FONTE A	FONTE C1
Data 23/04/1981	Título: *6ª valsa brasileira*
Comp. 8: indicação *rit.*	SI: Comp. 8
Comp. 54: apojatura em tempo fraco.	Comp. 55: apojatura em tempo forte
Comp 53: e 58.	Comp. 53: e 58 com *ossia*
Comp. 69: com apojatura em tempo fraco.	DA: comp. 70, apojatura em tempo forte
Comp. 63 : indicação: *très agile comme une flûte*	AT: comp. 63
Comp. 74 : indicação: *largissé bien (sic)*	AT : comp 74
Sem duração.	Duração ± 4’30

Por alguma razão na *6ª valsa brasileira*, ao comparar a fonte A e B com a fonte C1, observei que Mignone não adicionou na sua fonte (A) as *ossias* encontradas na fonte C1, não obstante tenha utilizado a *ossia* na valsa *pattapiada.* Na entrevista com o principal intérprete das valsas solo, o professor Devos, descobrimos que o próprio compositor autorizou a adição das *ossias*[22]. Ver exemplo na figura 30 (Noël Devos, 2014).

Ainda nesta entrevista, o professor Devos nos informou que Mignone havia ratificado a maneira pela qual o emérito fagotista executou aquelas passagens musicais, ora em arpejo, ora em escala ascendente. O mestre Devos, seguindo naturalmente a sequência das notas, não observou que na última o arpejo mudava, e na escala ascendente as duas últimas notas declinavam de forma descendente em cromatismo. Aqui, acredito que precisamos levar em conta a própria escrita de Mignone. Mas é compreensível que Devos não tivesse atentado para este detalhe: com mais de oitenta anos de idade, Mignone começava a sofrer um declínio do controle da escrita, da visão, e da própria autonomia fisiológica.

O manuscrito se apresenta com uma notação miúda, e à primeira vista um arpejo e uma escala, sejam em que tonalidade estiverem, têm uma leitura geralmente bem previsível, pois já estão na memória e na mecânica da digitação. Todo músico que estudou com métodos sabe de

22 A palavra ossia (tônica na letra "i") vem do italiano ou seja, e era originalmente "o sia utilizado em indicações alternativas para a execução de uma seção ou passagem musical, que podemos traduzir como: “pode ser assim”. (Divulgado em https://pt.wikipedia.org/wiki/Ossia. Acesso em: 3. Out. 2015.

cor executar uma ordem de notas em arpejos. Isso cria normalmente uma automatização da leitura: quando se depara com um arpejo, o intérprete entra em “modo automático” e lê apenas o início da sequência, completando o resto enquanto já está lendo o trecho seguinte (DEVOS, 2015). Nas figuras 30 e 31, respectivamente, pode-se observar detalhadamente as diferenças entre a fonte A e a fonte C1.

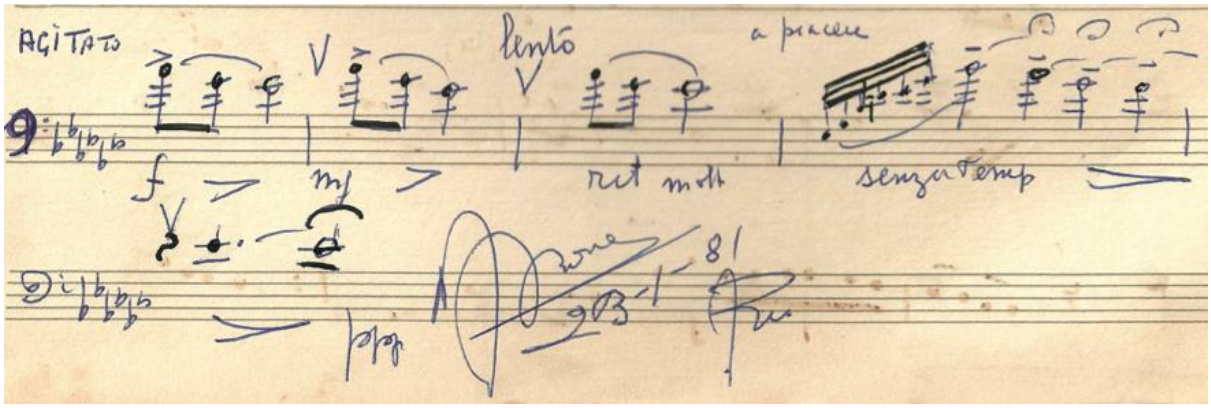


Figura 30 - Figura fonte A

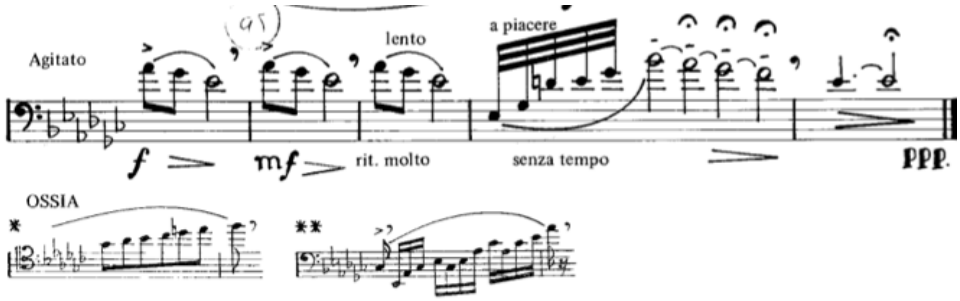


Figura 31 - fonte C1 com as *ossias*

3.2.5 VALSA DA OUTRA ESQUINA

Tabela 5 *valsa da outra esquina*

FONTE A	FONTE C1
Data 07/04/1981	Data 07/04/1981
Título: *valsa da outra esquina* Comp. 11: apojatura em tempo fraco Comp. 19: ***sfz*** Comp. 53: *cantabile* Sem duração.	Título: *valsa da outra esquina* DA: comp. 12 Apojatura em tempo forte SI: comp. 19 SI: comp. 53 Duração: ± 4’00

Nessa valsa, a ausência do sinal de dinâmica ***sfz*** na fonte C1 não teve na origem a interferênca do intérprete, parececendo que foi falta de atenção do editor. Aqui ilustro o mesmo

sinal "***sfz***" que aparece na fonte A e B (fig. 32 e 33), contudo, como pode-se observar na figura 34 fonte C1, ele não aparece. A indicação "*cantabile"* também está ausente na fonte C1 (figura 37), entretanto, a indicação aparece nas fontes A e B (fig. 35 e 36) respectivamente. O intérprete pôs entre parênteses a indicação de dinâmica ***mp***, talvez no intuito de chamar atenção para isso.

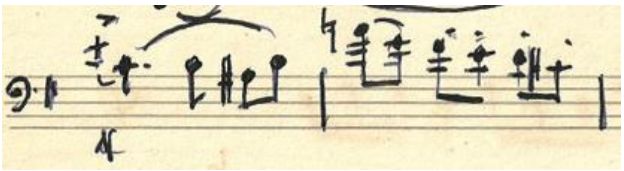


Figura 32 - fonte A com o sinal "***sfz***"

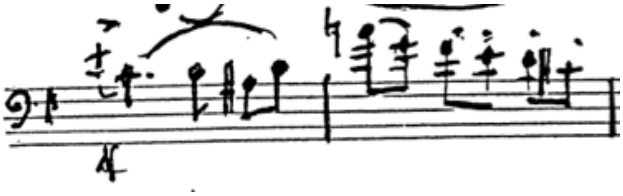


Figura 33 - fonte B com o sinal "***sfz***"

Figura 34 - fonte C1 o sinal ***sfz***

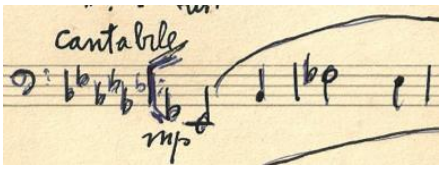


Figura 35 - fonte A com indicação "cantabile" com dinâmica em ***mp***

Figura 36 - fonte B com indicação "cantabile" e com dinâmica em ***mp*** entre parênteses

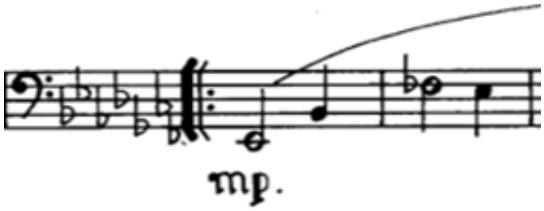


Figura 37 - fonte C1 sem a indicação “cantabile”

3.2.6 A ESCRAVA QUE NÃO ERA ISAURA

Tabela 6 *A escrava que não era Isaura*

FONTE A	FONTE C1
Data 06/04/1981	Data 06/04/1981
Título: *A escrava que não era Isaura*	Título: *A escrava que não era Isaura*
Comp.: 18 e 19 *un peu*	AT: comp. 18 e 19
Comp.: 42 *èlargissante un peu (sic)*	AT: comp. 42
Comp.: 61 *bien rendu*	AT: comp. 61 sem texto e com *ossia*
Comp.: 80 *en ralentissante*	AT: comp.80
Comp.: 82 *mouvementente (sic) mouvementé*	AT: comp. 82
Comp.: 69 apojatura em tempo fraco	Comp.: 69 uma semínima no lugar da apojatura
Comp.: 87 *retenez*	AT: comp. 87
Comp.: 90, 94 e 95, apojaturas em tempo fraco	DA comp.: 91, 95 e 96, apojatura em tempo forte
Sem duração.	Duração: ± 4’00

Curiosamente, a *ossia* não aparece nem na fonte A nem na fonte B, utilizada por Devos. A adição da *ossia* possivelmente foi criada para facilitar a execução da passagem em notas agudas, naquele trecho em que Mignone colocou um sinal de ornamento em forma de S deitado, (∽) conhecido como *grupetto*, cuja execução se dá por uma variação mais ou menos rápida, utilizando intervalos conjuntos de essencialmente 4 notas. As notas podem ser executadas de início com a figura principal ascendendo ou descendendo, e isso depende tão somente se o símbolo está ou não invertido (Grove, 1988:392). Na edição da Funarte, o *grupetto* aparece com um sinal de asterisco anunciando a *ossia* e a execução deveria ter o si♭ anterior na quarta figura.

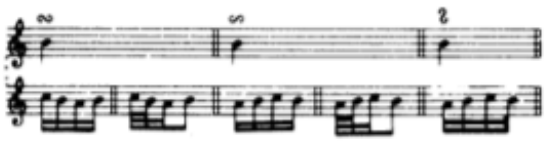


Figura 38 - detalhes das inversões do *grupeto* (GROVE, 1988:393)

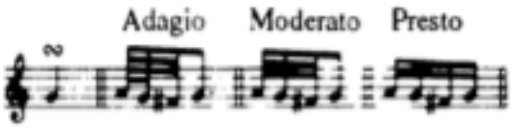


Figura 39 - detalhe da execução de acordo com o andamento (Ibid.)

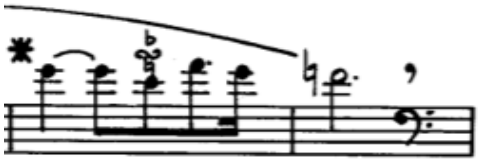


Figura 40 - fonte C1 detalhe do *grupetto*

Figura 41 - fonte C1, *ossia*

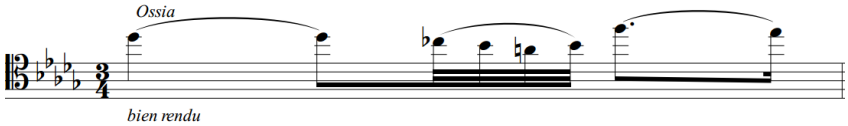


Figura 42 - sugestão de execução do *grupetto*

3.2.7 APANHEI-TE MEU FAGOTINHO (VALSA PARÓDIA)

Tabela 7 *Apanhei-te meu fagotinho*

FONTE A	FONTE C1
Data 07/04/1981	Data 07/04/1981
Título: *Apanhei-te meu fagotinho* (Valsa paródia). Andamento: bem rápido Comp. 13: *presque indifferente* Comp. 33: ausência de ritornelo e dos sinais. Comp. 35: *Toujours très rapide* Comp. 60: *tènez un peu* Sem duração.	Título: *Apanhei-te meu fagotinho* (Valsa paródia) Andamento: bem rápido AT: comp. 13 35: ritornelo e sinais adicionados AT:comp. 35 AT: comp.60. Comp. 35: ritornelo e sinais adicionados Duração: ± 1’45

Curiosamente, nessa valsa todas as *apojaturas* se encontram em tempo fraco, de acordo com a fonte A. A falta do sinal (𝄋) de volta ao início da valsa *Apanhei-te meu fagotinho* na

fonte A possivelmente deve-se a um lapso do autor, pois a forma e a construção melódica levam logicamente o músico, ou editor musical, ao entendimento da necessidade de voltar ao tema A onde aparece o mesmo símbolo. Para compreender melhor, observe na figura 43 o inciso indicado pela seta no início da peça. No exemplo da figura 44 o símbolo de indicação de volta está sobre a barra dupla de compasso. A figura 44 mostra o inciso indicando um retorno ao tema A com a ausência do sinal de repetição.

↓

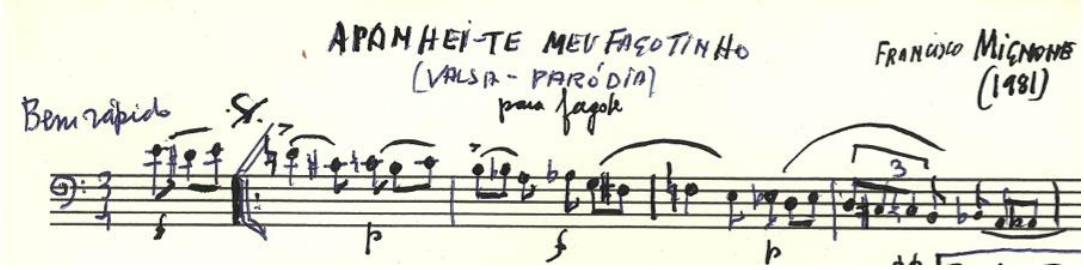


Figura 43 - fonte A, início de *Apanhei-te meu fagotinho*

↓

Figura 44 - fonte A, *Apanhei-te meu fagotinho*. A seta indica o inciso temático.

3.2.8 VALSA + 1 ¾

Tabela 8 *valsa + 1 ¾*

FONTE A	FONTE C1
Data 21/04/1981	Data 21/04/1981
Título: + 1 ¾ Andamento: com alegria interior Comp.: 1, 3 e 28: apojaturas em tempo fraco Sem duração.	Título: + 1 ¾ Andamento: com alegria interior DA: comp. 2, 4 e 29, apojaturas em tempo forte Duração: ± 2’00

.2.9 VALSA DECLAMADA (O VIUVO)

Tabela 9 *valsa declamada (o viuvo)*

FONTE A	FONTE C1
Data 16/04/1981	Data 16/04/1981
Título: Valsa declamada (o viuvo). Andamento: moderadamente (quase falando). Comp.: 2, indicação de *fermata* na Primeira colcheia Comp.: 17, sinal de *crescendo* Sem duração.	Título: Valsa declamada (o viuvo) Andamento: moderadamente (quase falando) SI: comp. 2 DA: comp. 17 Duração: ± 1’30

Pode-se constatar nessa valsa na figura 45, fonte A, uma fermata de curta duração entre parênteses, logo na primeira colcheia do segundo compasso. Com isso Mignone sugere uma pequena suspensão na primeira nota, dando-lhe mais valor, quebrando a métrica. Esse símbolo importante para a interpretação foi suprimido na fonte C1. pode-se verificar na figura 46, fonte C1, a ausência desse sinal suspensivo.

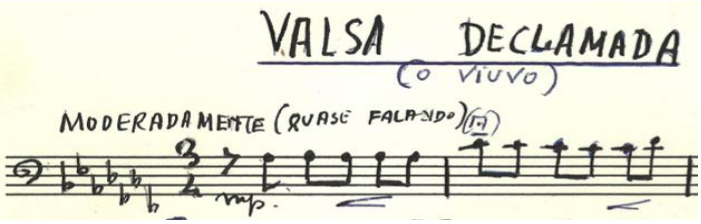


Figura 45 - fonte A, evidenciando o símbolo entre parênteses da fermata

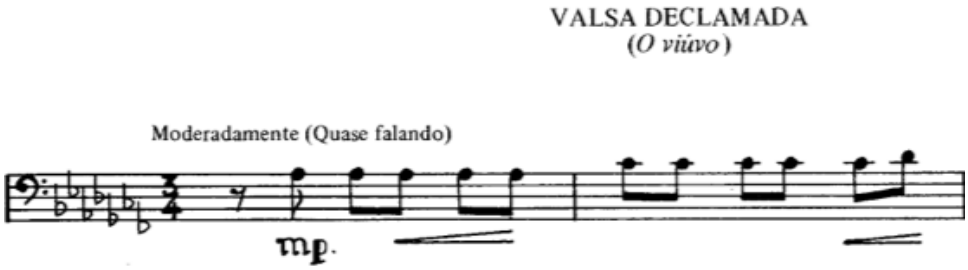


Figura 46 - fonte C1, com ausência de fermata na primeira colcheia do segundo compasso

3.2.10 A BOA PÁSCOA PRA VOCÊ! DEVOS

Tabela 10 *A boa páscoa prá você! Devos*

FONTE A	FONTE C1
Data 16/04/1981	Data 16/04/1981
Título: A boa páscoa pra você! Devos	Título: A boa páscoa pra você! Devos
Andamento: Andante moderato	Título: A boa páscoa pra você! Devos
Comp.: 2, 3 e 8	A/A: comp. 2 e 3, semínima pontuadas; comp. 8, sinal de dinâmica
Comp. 12: sinal de *rit*	DA: comp. 12
Comp. 13: - a*nimando*	DA: comp. 12
Comp. 26: sinal de *p*	DA: comp. 13
Comp. 34: *frétiller* e *affret*	DA: comp. 34
Comp. 45: apojatura em tempo fraco	AD: comp. 46, apojatura em tempo forte
E/A – comp. 47, clave de 𝄢	Comp.: 47 Clave de 𝄡

Nessa valsa, foi observado que o editor da fonte C1 acrescentou dados inexistentes na fonte A, levando-nos a considerar a possibilidade de alguma intervenção de Devos na orientação da edição, haja vista que a edição da Funarte só foi realizada após a gravação das valsas para fagote solo. Isso pode ser depreendido pela existência da indicação de duração de tempo de cada uma das valsas na edição da fonte C1. Essa indicação é oriunda da fonte B que, ao ser trabalhada pelo intérprete ganhou anotações de duração. É curioso que, considerando-se que à época da edição já existia a gravação de Devos, o editor da Funarte tenha preferido utilizar as estimativas de duração anotadas pelo intérprete na sua partitura de estudo, ao invés das durações da própria gravação.

3.2.11 VALSA-CHORO

Tabela 11 *valsa-choro*

FONTE A	FONTE C1
Data 10/10/1981	Data 10/10/1981
Comp. 25: *"a última vez bem rall*	AT: comp. 26
Comp. 55: apojatura em tempo fraco	DA: comp. 56, apojatura em tempo forte
Sem duração	Duração: ± 3'30

Nos 3 últimos compassos do trecho que aparece na figura 46 observam-se dois sinais que, pela textura mais fina e clara, presumem terem sido posteriormente acrescentados a lápis, indicando que o intérprete deve tocar um grupo de notas em oitavas. No compasso 2 do exemplo a clave de fá estava equivocada no autógrafo e foi corrigida na edição da Funarte para clave de dó.

Nesses encontros em que Devos tocava para Mignone, o compositor pode ter feito alguns acréscimos e revisões no manuscrito, para dar mais clareza às ideias interpretativas ou à leitura do texto musical. Pode-se distinguir no compasso 3, figura 47, notas diferentes (lá e fá) na sequência ascendentes do grupo de colcheia, Devos registrou essa valsa mantendo as diferenças. Contudo a fonte C1 modificou algumas notas, onde na fonte A são as notas *lá* e *fá*, na fonte C1 se tornaram *ré* e *dó* pode-se ver na figura 49. Talvez o editor tenha decidido pela probabilidade de erro do compositor, tendo em vista que existe uma sequência que acontece nesse exemplo e ao longo dessa mesma valsa (ver em anexo). Tal decisão é no mínimo polêmica, em se tratando de compositor tão detalhista e cuidadoso como Mignone.

↓

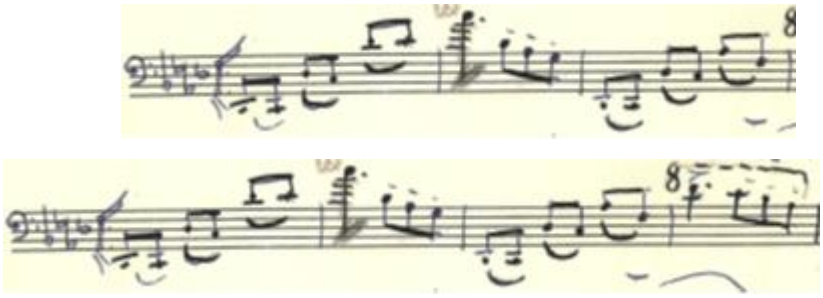


Figura 47 - fonte A.

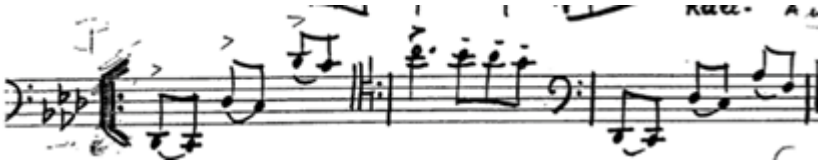


Figura 48 - Fonte, A1

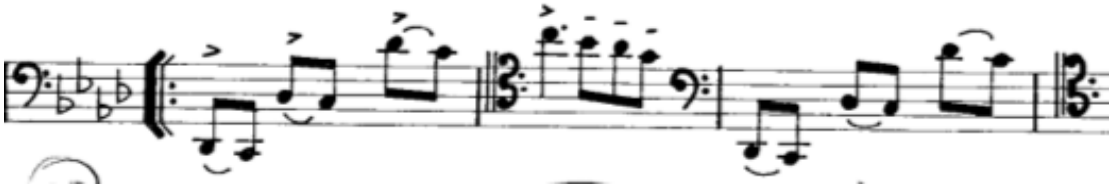


Figura 49 - fonte C1

Observa-se na fonte A1, figura 48, a clave de *dó* no segundo compasso, corrigindo o sinal de oitava existente na fonte A e a sequência de notas ascendentes iguais. Observa-se também que o editor decidiu manter as duas últimas colcheias do compasso 3 como na fonte A.

As articulações do primeiro compasso não existem na fonte A, mas estão presentes na fonte A1, com as intervenções de Devos. Elas também foram acrescentadas na fonte C1.

3.2.12 VALSA IMPROVISADA

Tabela 12 *valsa-choro*

FONTE A	FONTE C1
Data 1981	Data 1981
Título: *Valsa improvisada*	Título: *Valsa improvisada*
Comp. 1:dinâmica em ***p***	Comp.: 1 – dinâmica em ***mf***
Comp. 3 e 5: sem dinâmica	Comp: 3 e 5 ambos com dinâmicas em: ***p*** e ***mp***
Comp. 45 e 46: apojatura em tempo fraco	DA: comp. 46 e 47, apojatura em tempo forte
Comp. 48: mínima pontuada em legato	Comp. 48/49: repetição do compasso ver fig. 17
Comp. 50, 51, 54 e 58: apojatura em tempo fraco	Comp. 52, 56, 59: apojatura em tempo forte
Composição com 80 compassos	Composição com 81 compassos
Sem duração	Duração: ± 3’30

A *valsa improvisada* apresenta na fonte C1 em relação a fonte A, algumas diferenças e um erro: a repetição de um compasso. Temos ainda a adição e mudança de dinâmica, Isso leva a pensar que talvez elas tenham sido acrescentadas pela intervenção de Devos, ou pela orientação do compositor após ouvir as gravações. Pode-se perceber que o editor da fonte C1 usou a fonte B com as anotações de Mignone ou possivelmente de Devos. Comparando a figura 50 (fonte A) com a figura 51 (fonte B) nota-se os sinais de dinâmica adicionados e a mudança da dinâmica do primeiro compasso de ***p*** *para* ***mp*** e presentes na fonte C1, figura 52. Na figura 54, fonte C1 percebe-se um compasso a mais em relação à fonte A, figura 53.

Figura 50 - fonte A com indicação de dinâmica no compasso 1

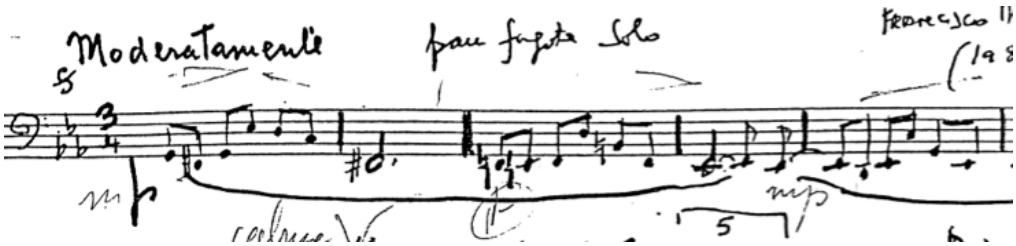


Figura 51, fonte B, onde podemos ver a dinâmica modificada com traços mais finos.

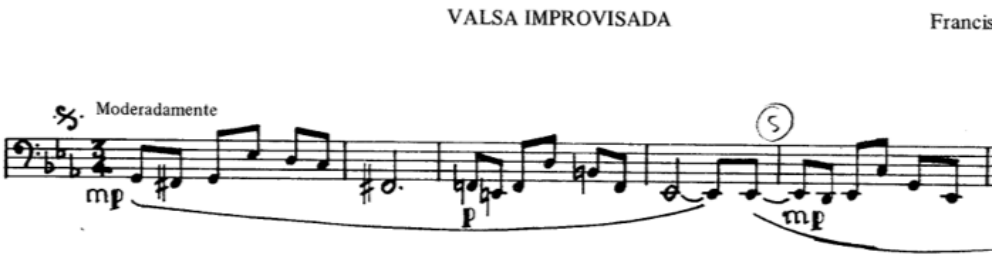


Figura 52 - fonte C1

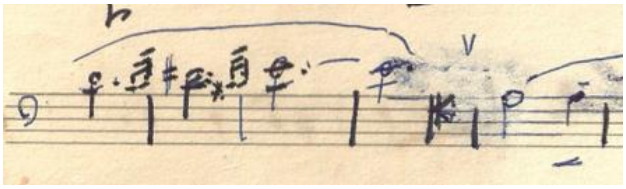


Figura 53 - fonte A, Valsa improvisada,

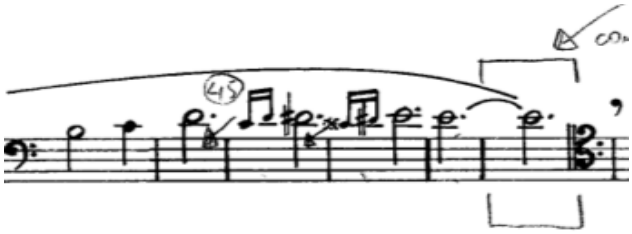


Figura 54 - fonte C1, Valsa improvisada com compasso repetido

3.2.13 MISTÉRIO (QUANTO AMEI-A!)

Tabela 13 *mistério (quanto amei-a!)*

FONTE A	FONTE C1
Data 17/04/1981	Data 17/04/1981
Título: *Mistério (Quanto amei-a!)* Andamento: (♩ = 72) *Tempo de valsa sentimental e doentia* Comp. 30, 55 e 59: apojatura em tempo fraco Comp. 74: indicando quiáltera de 7 Sem duração	Título: *Mistério (Quanto amei-a!)* Andamento: (♩ = 72) *Tempo de valsa sentimental e doentia* DA: comp. 31, 56 e 60: apojatura em tempo forte Comp. 74: sem indicação Duração: ± 2’30

Na valsa *Mistério* é importante pontuar um detalhe no compasso 2 do exemplo da fonte A, figura 55, que não aparece na fonte C1, figura 56. Mignone buscava um melhor entendimento nos finais de cadências. Lembrando o baixo do violão no gênero “choro” com grandes e espontâneos movimentos em *rubato* ele usava artifícios rítmicos que ajudam o

intérprete a executar essas passagens com justeza musical. Se percebe no exemplo citado que ele busca dar esse entendimento, colocando um 7 sobre 7 notas separadas em 2+2+3. O editor da fonte C1 entendeu 4 colcheias uma quiáltera de 3, talvez com o intuito de facilitar a prática interpretativa. Nesse momento de produção musical, as lembranças de Mignone se relacionavam muito à sua época de jovem músico que participava das serestas nas esquinas das ruas da cidade de São Paulo (Medeiros, 1995:43). “Aqui uma flauta, ali uma clarineta, acolá um violão, alhures uma namorada ouvindo o embalo acariciante de uma serenata cantada ao luar” (MIGNONE apud CAMPOS, 1979:5).

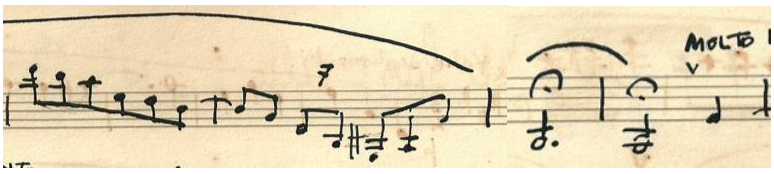


Figura 55 - Valsa *mistério*, Fonte A

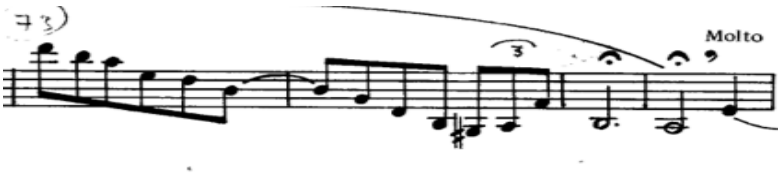


Figura 56 - Valsa *mistério*, fonte C1, as 4 colcheias ligadas e a quiáltera de três

3.2.14 MACUNAÍMA (A VALSA SEM CARÁTER)

Tabela 14 Macunaíma (valsa sem caráter

FONTE A	FONTE C1
Data 1979	Data 1979
Título: *Macunaíma* (A valsa sem caráter)	Título: *Macunaíma* (A valsa sem caráter)
Comp. 21: apojatura em tempo fraco Comp. 22: dinâmica Comp. 50: *èlargissante”*(sic) Comp. 53, 60, 61 e 62: com articulações sobre a apojatura. Comp.: 77: *“aisement” (sic) (aisément)* Sem duração	DA: comp. 22: apojatura em tempo forte A/a: comp. 22: dinâmica em crescendo AT: comp. 50 AS: comp. 53, 60, 61 e 62: sem articulações. AT: comp. 77: sem indicação alguma Duração: ± 2’4

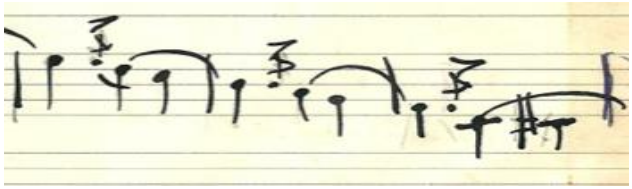


Figura 57 - *Valsa Macunaíma*, fonte A, com detalhe dos acentos notados

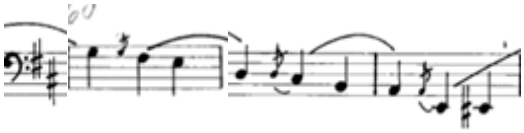


Figura 58 - *Valsa Macunaíma*, fonte C1, sem os sinais de acento

3.2.15 VALSA EM SI♭ MENOR (DOLOROSA)

Tabela 15 *valsa em si♭ menor (dolorosa)*

FONTE A	FONTE C1
Data 04/1981	Data 04/1981
Título: *Valsa em si♭ menor (Dolorosa)*	Título: *Valsa em si♭ menor (Dolorosa)*
Comp. 2, 4, 6, 28 e 38: apojatura em tempo fraco	DA: comp. 3, 5, 7, 29 e 39: apojatura em tempo forte
Comp. 17: sem sinal	A/A: comp. 17: com sinal de dinâmica em ***f***
Comp. 19: sem sinal	A/A: comp. 19: sinal de dinâmica em ***mf***
Comp. 21: ***rit***	SI: comp. 21
Comp. 22:– sem sinal	A/A: comp. 22: sinal de fermata sobre a mínima
Comp. 35: *Sanglotant*	AT: comp. 35
Comp. 39: *"sans réspirer*	AT: comp. 39
Sem duração	Duração: ± 2'00

3.2.16 VALSA INGÊNUA

Tabela 16 *valsa ingênua*

FONTE A	FONTE C1
Data 04/1981	Data 04/1981
Título: *Valsa ingênua*	Título: *Valsa ingênua*
Comp. 23 e 33 – apojatura em tempo fraco	DA: comp. 24 e 34, apojatura em tempo forte
Comp. 52*: I tempo e calmo*	AT: comp. 52 *I tempo*
Comp. 52*: "très liée"(sic) lié*	AT: comp. 52
Comp: 69: *"rit*	AT: comp. 59
Sem duração	Duração: ± 1'55

Na pesquisa comparativa A *Valsa ingênua* aparece com poucas diferenças. Nela, é interessante observar duas situações que ocorrem também nas outras valsas para fagote; a primeira refere-se à ligadura de frase que Mignone enfatiza, dessa vez com o texto em francês *trés liée,* ou *muito ligado*. Nessa frase o "Rei da Valsa" deseja que o intérprete **realmente** não articule as notas. Aqui a ligadura utilizada tinha não apenas um caráter fraseológico, mas também de articulação das notas, daí o reforço. Essa observação importante está ausente na fonte C1. Lembrando, que os editores da Funarte praticamente não reproduziram qualquer dos termos em francês, com exceção da *Valsa quase modinheira,* em que a palavra *brusque* aparece traduzida para "brusco". A segunda observação é a indicação "*I tempo e calmo*" que sugere ao intérprete uma condição de serenidade. Talvez para que o executante não apresse a execução das notas, que evidenciam uma variação temática relativa ao tema "A" (MEDEIROS, 2005:69). Essa mesma variação se repete com a indicação de "*vivo",* levando a crer que o desejo do compositor era diferenciar interpretativamente as duas frases, que são idênticas. As figuras abaixo mostram os detalhes entre as duas fontes.

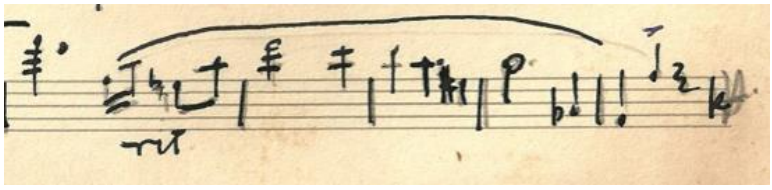


Figura 59 - fonte A *Valsa ingênua*, com sinal de "rit." (retardando).

Figura 60 - fonte C1, *Valsa ingênua* sem sinal de "rit."

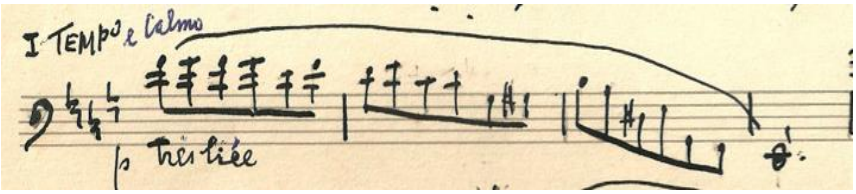


Figura 61 - fonte A, *Valsa ingênua*

Figura 62 - fonte C1, *Valsa ingênua*

No exemplo da *valsa ingênua*, fonte A, figura 61, temos as indicações "*trés liée"* (muito ligado) e "*I tempo e calmo*". O editor da fonte C1, por esquecimento, equívoco, ou decisão editorial, não acrescentou nem o andamento, nem o texto em francês, como pode-se observar na figura 62. Na pesquisa comparativa, utilizando essas fontes musicais, ficou claro que a fonte B, encontrada na pasta de documentos do maestro Mignone, na Seção de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, foi o material utilizado pelos editores da Funarte[23] para o trabalho e a edição das 16 valsas para fagote solo. Assim, todos os acréscimos de dinâmica, de articulação e duração de tempo, que existem na fonte C1, e que estão ausentes na fonte A, têm suas origens na fonte B, modificada pelo trabalho do intérprete, e autorizada pelo compositor. Não obstante, as outras diferenças, erros e ausências de texto encontradas na fonte C1 são de responsabilidade dos editores da Funarte. Levando em conta essas questões, e ainda os registros sonoros, resolvi elaborar uma edição das 16 valsas.

3.3 AS 16 VALSAS, EDIÇÃO CRÍTICA

Depois de ter investigado as várias fontes e analisado o conjunto das valsas solo, através das características interpretativas inseridas no capítulo 2 verifiquei comparativamente os vários documentos no capítulo 3 e também os registros sonoros no capítulo 4. Tudo isso foi com o propósito de realizar uma edição crítica dessas valsas, baseado na soma dos resultados dos três capítulos.

Essa edição contemplaria os traços de dinâmica, expressão, articulações, notas diferentes, afinal todos os pontos observados nos textos, utilizados pelo intérprete, em que ele adicionou anotações importantes para a compreensão da sua interpretação. Busquei referenciar isto no capítulo II, fazendo a relação com as fontes A, B, e C. Também utilizei, com esse objetivo editorial, outras observações importantes a respeito da execução gravada, tendo em vista, que a transmissão aural da gravação histórica de Noël Devos influenciou as outras

23 Pudemos identificar no envelope onde as cópias do autógrafo se encontravam, um endereçamento desse material para a Funarte e tiramos uma foto para possível comprovação.

gravações mais modernas de reconhecidos fagotistas. Finalmente uma edição crítica se encaixava bem nessa pesquisa, pois ela se caracteriza pelo embasamento em fonte primária, fontes autorizadas e também por buscar identificar a intenção sonora do compositor, ou práticas de execução histórica (FEDER, apud FIGUEIREDO, 2014:93).

Quando já estava com o último capítulo em andamento descobri uma edição americana, lançada em 2006 pelo fagotista Harry Searing, que teve a aprovação jurídica da professora e pianista Maria Josephina Mignone (viúva do compositor) para editar todas as obras para fagote do compositor brasileiro. Essa edição, apesar de conter alguns erros e traduzir todos os textos em francês e português para o inglês, manteve ainda algumas decisões editoriais sobre o uso das apojaturas, que são semelhantes à fonte C1. Essa edição da LRQ, excetuando alguns detalhes, contempla a maior parte do que eu gostaria de acentuar no meu trabalho. Ela adiciona inclusive todos os ornamentos e notas diferentes que constam na gravação de Devos, e, por conseguinte, estão também nas outras gravações influenciadas pela primeira. A partir dessas observações na edição da LRQ, edição bastante prática da fonte A. reconsiderei o trabalho de edição, pois não via sentido em realizar uma edição semelhante à da LRQ, nomeada de fonte D.

Resolvi então, elaborar uma edição refletida na fonte A, buscando transparecer no trabalho editorial tudo que ele contém. Decidi me manter fiel ao manuscrito do compositor por todos os vieses, por exemplo: editar os ornamentos no tempo fraco do compasso, onde eles existirem, e evidentemente, no tempo forte, onde Mignone resolveu acrescenta-los. Decidi seguir as mesmas instruções registradas nas figuras rítmicas, assinalar todos os textos em francês, não contemplados em qualquer das edições pesquisadas. Seria uma edição musicológica, talvez diplomática, *ou seja, o mais fiel possível ao original* [...] *baseada numa única fonte, mas com possibilidade de metodologia crítica* (Figueiredo, 2014:62). Modificando apenas aquilo que realmente foi equívoco evidente do autor, ou as passagens não revisadas por ele, que dificultariam por demais a leitura do texto. Entretanto, existe um ponto pacífico com relação a certas incongruências do texto, como os equívocos ou erros do compositor, que podem ser encontrados tanto no manuscrito autógrafo quanto em outras cópias ou edições e que segundo Figueiredo, devem ser corrigidos (Idem: 64). Abaixo, nos exemplos ilustrados nas figuras 63 e 64, pode-se notar que o autor não revisou o texto:

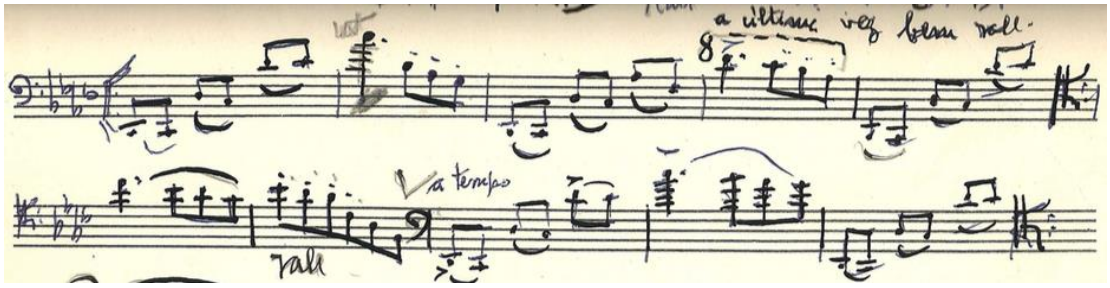


Figura 63 fonte A, *Valsa-choro*

Aqui na figura 63, podemos destacar as notas agudas nas linhas suplementares da clave de *fá* e as indicações de linha de oitava. Sabedor deste uso, o autor poderia ter utilizado as claves de *dó* (𝄡) na quarta linha, ou de *sol* (𝄞) na segunda linha, que facilitariam sobremaneira a leitura do intérprete. Exemplifico a edição crítica digitalizada, figura 64, mantendo o texto do autógrafo, porém modificando a clave de *fá* (𝄢) para clave de *dó* nos compassos onde a leitura no texto original é dificultada pelas linhas suplementares em sinal de oitava.

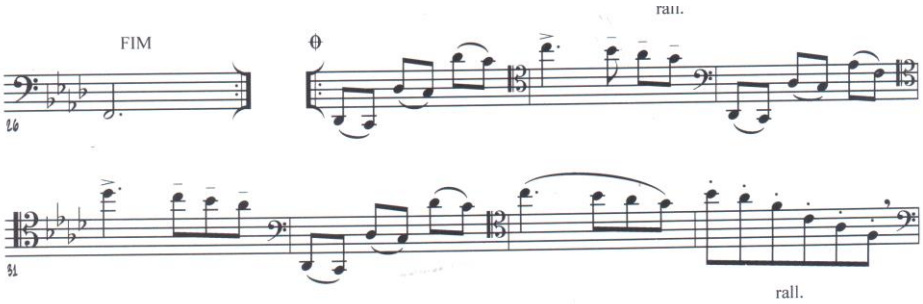


Figura 64 - *Valsa-choro*, edição Crítica.

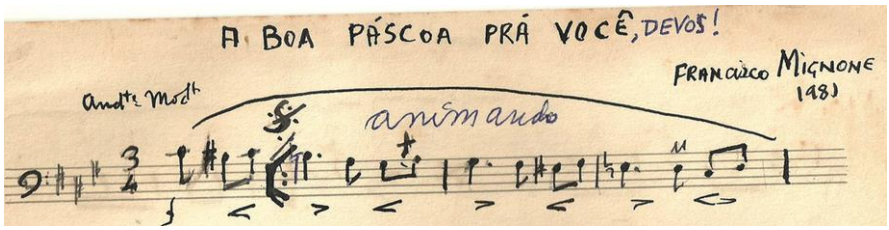


Figura 65 - fonte A, *A boa Páscoa prá você, Devos!* Início

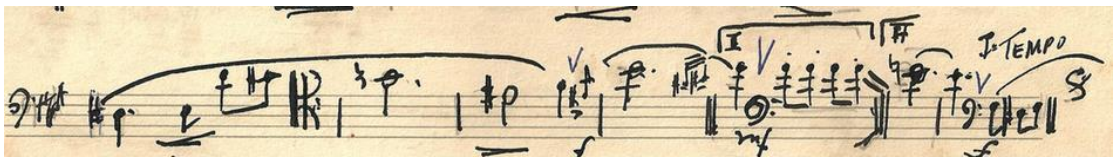


Figura 66 - fonte A, *A boa Páscoa prá você, Devos!*

Reproduzo aqui dois trechos da valsa *A boa Páscoa pra você, Devos!* O primeiro deles (fig. 65) inicia o tema na clave de fá (𝄢) em tempo acéfalo. O segundo (fig. 66), no último

compasso do trecho, apresenta o mesmo motivo temático e com sinal de repetição. Mignone equivocou-se com a clave na volta ao tema inicial, indicada pelo sinal 𝄢; talvez, pela disposição das notas, tenha pensado que a clave era de *dó* na quarta linha, quando deveria manter a clave de *fá* na quarta linha, porém com as notas nas linhas suplementares, como exemplifico na figura 67.

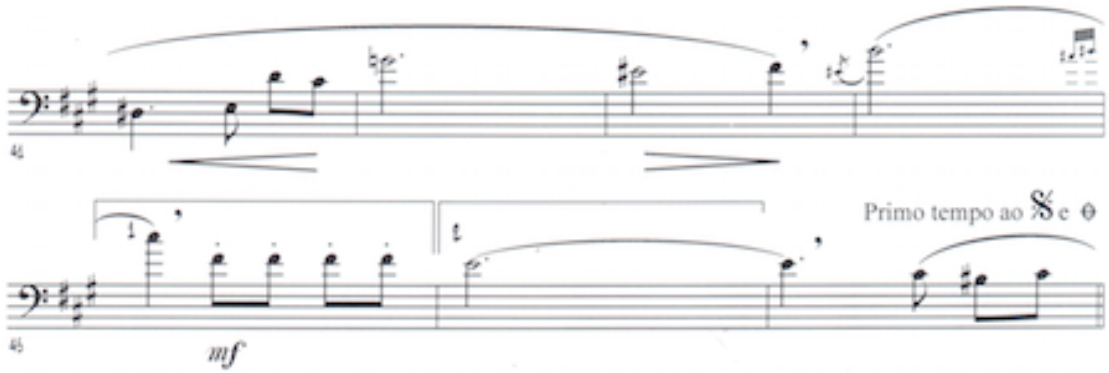


Figura 67 - *A boa Páscoa prá você, Devos!* Edição Crítica.

Finalmente, para facilitar o estudo das partituras abordadas, adicionei um pequeno glossário das expressões em francês utilizadas pelo compositor nas 16 valsas para fagote solo.

3.4 EXPRESSÕES EM FRANCÊS ENCONTRADAS NA FONTE A, TRADUZIDAS PARA O PORTUGUÊS[24].

aisément – com facilidade.

bien rendu - bem feito

en ralentissante – ralentando.

brusque – apressado. Essa palavra, na fonte A aparece sem o acento agudo na última vogal. Na edição da Funarte/Promemus o editor traduziu como “brusco”.

élargissante – alargador. Levando para o lado musical, podemos entender como alargando de “allargando” do italiano.

dramatiquement – dramaticamente.

élargissé bien – bem alargado/bem expandido.

élargissante un peu – alargar um pouco.

24 Traduzido gentilmente pela violista e tradutora de francês, Ana Maria Scherer.

frétiller – se agitar com movimentos curtos e vivos de uma maneira alegre) Aqui, Mignone possivelmente se equivocou, pois na fonte A entendi *fretenez.* Segundo a tradutora Ana Maria Scherer, essa palavra não foi encontrada em sua pesquisa.

le plus vite possible – o mais rápido possível.
mouvement – movimento.
presque indifférente – quase indiferente.
sans précipitation – sem precipitação.
tenez en peu – segurar um pouco.
toujours très rapide – sempre muito rápido.
très agile comme une flûte – muito ágil como uma flauta.
retenez un peu – sustentar, segurar um pouco.
sanglotante – soluçante.
sans respirer – sem respirar.
très liées – muito ligado.

4 A TRANSMISSÃO AURAL E SUAS CONSEQUÊNCIAS

Em musicologia, quando se fala de transmissão aural[25], o termo se refere a tudo aquilo que tem como base o mecanismo da escuta do som. A manifestação dessa transmissão pode ser consciente ou não; e a influência dessa escuta pode ser observada em forma de texto musical ou em forma de sons recriados a partir da memória auditiva. A transmissão aural refere-se à escuta de execuções ao vivo e, principalmente, pelos mecanismos tecnológicos de gravação como por exemplo: CD, fita cassete; mp3; mp4; vídeos musicais e audições de músicas pela internet.

A diferença entre transmissão aural e tradição oral é que a última se relaciona principalmente com a palavra falada, instruções orais que se perpetuam no tempo, tornando-se tradição e por conseguinte, história. A transmissão aural tratada aqui tem mais a ver com gravações, e o termo aural, com o senso de ouvir. Segundo Ulhôa:

> "Oral" tem a ver com a palavra, tanto que o termo história oral é ligado a relatos históricos obtidos através de depoimentos e entrevistas. "Aural" tem a ver com a escuta, sendo um conceito adequado tanto para se referir ao campo da música tradicional, geralmente transmitida da boca para o ouvido, quanto para indicar o campo da música eletroacústica, onde a escuta do som altamente mediado e transformado pela máquina é central (ULHÔA, 2008: 2).

Thomas Alva Edison não tinha nem uma cultura musical refinada, nem um ouvido com particular discernimento para ouvir música, quando no final do século dezenove inventou a maneira de gravar sons (DAY, 2002:58). Pode-se deduzir que Thomas Edison não deve ter pensado em quanto a sua invenção poderia intervir nas decisões e escolhas de músicos e intérpretes, e em quantos compositores e ouvintes poderiam ser influenciados a partir da escuta de gravações. É fato que, na história da performance musical, as primeiras gravações do início do século XX fizeram surgir uma grande novidade no campo da interpretação musical. Estávamos antes limitados somente aos documentos escritos e às partituras musicais do passado, em que o conhecimento das práticas interpretativas era imperfeitamente registrado (PHILIP, 2004:2).

---

25 Disponível em http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/aural. Acesso em 15. Jun. 2013

No limiar do século XX, o surgimento das primeiras gravações de artistas internacionais, tendo Caruso como exemplo, trouxeram benefícios para ouvintes e intérpretes de toda parte da Europa. Ouvir e observar as gravações e delas tirar proveitos musicais, foi algo logo reconhecido. Considerando essas possibilidades pelo aproveitamento das gravações para fins interpretativos, em 1909 foi publicada uma obra composta de quatro volumes: *The Herman Klein Phono-vocal method*, que era dedicado às vozes de soprano, tenor, contralto e baixo, contendo exercícios técnicos específicos e exemplos gravados de cada uma dessas vozes. A ideia foi levada adiante pela soprano americana Lilian Nordica[26], a *American Columbia Gramophone Company*, que era também sua gravadora, e segundo ela, poderia por esse meio prestar uma inestimável ajuda pedagógica (DAY, 2002:220). Nordica acreditava que a transmissão aural dessas grandes gravações ou "boas canções" como ela chamava, seriam úteis, naturalmente somadas a exercícios vocais e algumas técnicas organizadas por um professor, ou seja, Herman Klein cujo nome consta do título da obra (ibid.)

Ulhôa diz que a transmissão aural pode diminuir as possibilidades interpretativas do músico/executante, se ele apenas orientar sua interpretação a partir da escuta da gravação, sem ater-se às possibilidades do texto musical, porém para isso, o músico precisa ter conhecimentos teóricos que o tornem capazes de decifrar todas as notações existentes numa partitura (ULHÔA, 2008:2). Com esses conhecimentos, as possibilidades de aproveitamento podem ser benéficas em alguns casos.

Narro aqui, a mais expressiva das minhas experiências a respeito da força da transmissão aural. Certa vez, ministrando aulas de fagote em um projeto pedagógico, um novo aluno se apresentou, e como era seu primeiro dia de aula, pedi que ele apresentasse algo que dominasse tecnicamente, para que eu pudesse avaliar seus conhecimentos e assim programar os estudos.

O aluno anunciou seu desejo de tocar o primeiro movimento do concerto em mi menor de Vivaldi, para fagote e cordas, RV 484. Ao escutar o rapaz, observei que ele estava usando ornamentações, expressões de dinâmicas e *rubato* idênticos à gravação de um famoso fagotista alemão do século XX, Klaus Thünemann[27]. Existem inúmeras gravações desse concerto, porém,

---

26 Lillian Nordica (1857-1914), foi a soprano norte americana que mais ascendeu como cantora de ópera no seu país e na Europa. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Lillian_Nordica acesso em: 03 Abr. 2014

27 O alemão Klaus Thünemann (1937-) estudou piano desde tenra idade, mas aos 18 anos resolveu estudar fagote na Hochschule für Musik em Berlim. Participou de trabalhos orquestrais e camerísticos, lecionou em Berlim e Hannover e tornou-se um dos maiores solistas da história do instrumento. Provavelmente foi o fagotista que mais gravou. Aposentou-se do ensino em 2005 e em 2006 foi condecorado pelo governo alemão com uma medalha de honra ao mérito, pelos serviços prestados à Arte. Fonte disponível em: http://www.answers.com/topic/klaus-thunemann. Acesso em: 12. Mai. 2014.

Thünemann deixou sua marca pessoal registrada nas gravações dos concertos de Vivaldi, principalmente a sua linda sonoridade, vibrato, dinâmicas e ornamentações. Isto influenciou aquele rapaz de tal maneira, que sem a escuta ele nunca poderia ter intuído e criado aquela interpretação ou algo parecido. O aluno tinha técnica, mas tinha pouco conhecimento teórico. Faltava-lhe a maturidade, ele ainda era uma tábula rasa. Seus conhecimentos musicais e sua experiência eram insuficientes para aquela interpretação.

Sabe-se que existem pessoas com habilidades artísticas para imitar outras pessoas, seja nos trejeitos fisiológicos, como imitação da voz, ou seja nos movimentos corporais, haja vista os comediantes. É possível por esse viés, admitir que alguns músicos podem fazer o mesmo pela escuta e pela vivência cotidiana com outro músico. No caso do aluno em questão, pela escuta, até o vibrato do som do fagotista ele buscava expressar. Após ser indagado, ele confessou que apreciava bastante o fabuloso Thünemann, e por isso de tanto ouvir e desejar tocar como ele, imitava seus traços naquele concerto de Vivaldi.

Penso que se houve algum malefício nesse caso, foi apenas aquele causado pela imitação, porém creio que o aluno absorveu algo de bom pela facilidade da escuta aliada à técnica. Sua condição sonora era boa, e ele dominava bem o vibrato, que era bem regular. Mas nem sempre é assim.

4.1 A SÍNDROME DE CARUSO

Antes da amplificação elétrica (1925), a música era gravada mecanicamente. O som era concentrado ou “dobrado” por um ou mais cones (*horns*) e assim o som era transmitido para uma máquina onde as ondas passavam pelo processo de inserção dentro de um cilindro de cera macia ou disco. Pela restrita condição mecânica de gravar, o músico era posto em ambientes contidos, dentro de uma sala fechada com pouco espaço para executar seu instrumento. O som era melhor captado por intermédio do cone, como aparece na figura 65, o microfone ainda não existia nessa época (PHILIP, 2000:27).

Figura 68 - homem segurando o cone de captação (DAY, 2002:84)

Enrico Caruso foi um dos primeiros cantores a gravar suas interpretações e logo obteve notoriedade por causa desses registros sonoros. A captação dos registros fonográficos no início do século XX era limitada às frequências baixas, de 150 a 2000 Hertz, e a voz humana era melhor captada por essas frequências. Ela podia ser melhor direcionada, com mais foco do que o som dos instrumentos musicais, como o piano ou o violino. Por esse motivo, no início desse processo de gravação, havia mais gravações líricas (LEECH-WILKINSON, 2009).

Um caso interessante ocorreu em 1924 com um jovem tenor que o preparador vocal inglês Sir Henry Wood conheceu na cidade de Londres. Wood preparou esse jovem por cerca de cinco anos com aulas de canto lírico. O rapaz através desses estudos, tornou-se muito refinado e verdadeiro com relação à sua capacidade lírica. Entretanto, após ausentar-se por dois anos, durante os quais ninguém dele ouviu-se falar, retornou a Londres e procurou Sir Wood para uma audição. Ao ouvi-lo novamente seu preparador ficou horrorizado com a mudança da sua voz, pois ela tornara-se “branca”, apertada, gritante como um berro. Isso se deu porque nesses dois anos de ausência, o jovem cantor, comprou todas as gravações de Enrico Caruso, e em casa as ouvia, todos os dias. Segundo Wood, isso o arruinou (DAY, 2002:221).

Essa questão é de fato importante. Percebo que apesar do conhecimento musical conquistado pelo estudante ou músico profissional, a gravação pode influenciar de tal maneira, que seus resultados podem ser danosos ao desenvolvimento musical do intérprete. Os riscos vão além da diminuição das possibilidades interpretativas, facultando até a distorção da capacidade técnica do executante (Ibid.). A seguinte narrativa é mais um exemplo desses malefícios.

Herman Klein, cantor, escritor e conselheiro musical da *American Columbia Gramophone Company*, em 1933 esteve presente em uma audição de canto de um jovem que haviam informado possuir um inconfundível e excelente timbre de voz de tenor. Esse rapaz nunca havia tido aulas de canto e também não sabia ler música. Contudo, havia "estudado" canto por intermédio da escuta das gravações de Enrico Caruso, um Caruso "amplificado" pelas reedições das gravações originais do início do século XX. Quando o jovem iniciou a cantar e soltou sua voz com muita força e de forma intensa, que ele buscou sustentar com forte pressão, seu peito inflou. Sua face se desfigurou, seus olhos brilharam, suas narinas dilataram-se, no esforço de talvez rivalizar com o volume de voz da gravação que ouvira. (DAY, 2002:220).

Nesses dois casos as experiências da escuta de gravação trouxeram um suporte inadequado para um bom desempenho interpretativo do músico. Muitos músicos e, entre eles, o compositor e regente francês Pierre Boulez (1925 -), dizia a respeito da escuta e da interpretação de outrem: "Não é que eu não queira um toca-discos, eu não preciso disso... eu prefiro ler a partitura. Se você ouve você sabe e isso pode ser simplesmente um entretenimento[28]" (DAY, 2002:222). Boulez possivelmente estava se referindo ao que acontece com músicos, regentes e intérpretes, que se debruçam na escuta das gravações mais tradicionais, para delas tirarem proveito, em vez de se aprofundar em busca do entendimento e da análise do texto musical e desse trabalho minucioso extrair suas interpretações. Ele estava de acordo com o grande compositor alemão Gustav Mahler (1860 – 1911), que dizia: "A tradição é a preguiça e o dever do artista é se aprofundar na partitura, para descobrir suas possibilidades através do texto de modo a não se deixar levar pela interpretação de terceiros, imitando-os" (DAY, 2002: 224). Alguns instrumentistas entendiam, que pela escuta poderiam sofrer alguma influência musical sobre sua interpretação e assim evitavam ouvir qualquer registro fonográfico daquilo que iriam apresentar ou gravar. Outros artistas ouviam gravações como simples entretenimento. Contudo, existia quem enxergasse nas grandes gravações um meio sério de extrair conteúdos, cujos traços implementassem a criatividade e criassem suas próprias sínteses interpretativas (ibid.).

Um exemplo de quem achava útil a escuta de gravações como meio de agregar valores interpretativos, era o produtor de gravação da multinacional EMI, o inglês, Walter Legge (1906 – 1979), marido da famosa soprano alemã, Elizabeth Schwarzkopf (1915 – 2006). Legge tratava seriamente dessas possibilidades, e mostrava à cantora, que traços positivos poderiam ser

---

28 It is not that I don't want a record player, I don't need it... I prefer to read a score... If you listen, you know, it can be just entertainment.

observados e criteriosamente pontuados em relação a determinados intérpretes. Ele se baseava em condições tais como aspectos sonoros, timbre, qualidades rítmicas do intérprete. Também apontava qualidades subjetivas na interpretação; e ainda, a leveza ou a tensão dramática, a "cor escura" de um determinado trecho de uma melodia, como na interpretação do não menos famoso violinista e compositor austríaco, Friedrich Fritz Kreisler (1875 – 1962). Enfim, pensava Legge, que analisando aquilo que há de mais admirável nos grandes intérpretes, poder-se-ia construir um modelo ou síntese própria a partir dessa apreciação (ibid.).

Até recentemente, ouvir uma gravação e "copiar" a interpretação era um recurso usado por muitos alunos, algumas vezes com o apoio do professor, outras enfrentando a proibição expressa do mestre, que temia ver seu pupilo incapaz de uma interpretação própria. Mas hoje em dia, quando já existem tantas versões gravadas de praticamente tudo que já foi escrito, a questão mudou de foco mais uma vez. É perfeitamente possível imaginar que um grande intérprete, ao se deparar com versões interpretativas cheias de nuances e gestos adequados me menor ou maior grau ao caráter de cada peça executada, ouça um grande número de gravações de outros intérpretes e, levando em conta os defeitos e virtudes de cada uma, extraia o que há de melhor em cada registro, exatamente como um pintor que escolhesse as tonalidades precisas a serem aplicadas à tela.

4.2 AS 16 VALSAS PARA NOËL DEVOS

Quando Devos gravou as 16 valsas para fagote solo, ele marcou ali, no primeiro registro dessas pequenas peças, todos os seus traços musicais, tanto pessoais quanto aqueles passados pelo "Rei das Valsas". É fácil para o ouvinte imaginar as visitas entre os amigos, quando o ícone dos fagotistas brasileiros tocava as valsas, esperando as críticas bem-vindas do compositor.

Abro um parêntese, para dizer algumas palavras a respeito do estilo do professor Noël em relação ao seu instrumento, que é de origem francesa. Embora não se saiba exatamente de que país europeu surgiu o primeiro fagote, e essa questão ainda se encontre envolta em mistério (LANGWILL, 1975:7). Existe atualmente um modelo de fagote desenvolvido na França e outro desenvolvido na Alemanha. Cada um com qualidades sonoras muito próprias, mas mantendo ainda características comuns que nos fazem reconhecer a ambos como" fagote". Com seu fagote francês, Devos tinha um som bem pessoal, que buscou manter ao longo da carreira, apesar das mudanças que ocorreram nas últimas décadas e que apontam para a hegemonia do fagote alemão em todo o mundo.

O fagote fabricado pela fábrica alemã *Heckel*, era usado na Alemanha e na Áustria no final do século XIX. Na França, o fagote fabricado pela *Buffet* foi também muito usado no início do século e era preferido por suas qualidades, pois era mais flexível e de som mais delicado do que o fagote alemão, que tinha um som mais arrojado e era mais fácil de afinar. O fagote francês era particularmente adequado em sua construção para a emissão das notas mais agudas, em detrimento do fagote alemão, no qual tais notas eram de difícil emissão (PHILIP, 2004:131).

No início do século XX, o fagote francês era preferido e de longe era considerado o superior entre os dois. As palhetas do fagote francês, principalmente daqueles tocados na França, eram mais leves do que as do fagote alemão. No final dos anos de 1920, um pequeno texto na *L'avignac Encyclopédie* dizia que é raro (na Alemanha) encontrar músicos tocando tão bem seus instrumentos quanto os franceses, primeiro porque os alemães não sabem fazer suas palhetas perfeitamente, segundo, porque a abertura do tubo do fagote deles produzia uma sonoridade muito inferior à do fagote francês (Ibid.:132).

Havia de fato uma certa beligerância entre os apreciadores do fagote francês e os do alemão; por um lado se dizia que o fagote alemão soava como uma trompa de madeira e a oposição dizia que o fagote francês soava como um enxame de abelhas furiosas (LANGWILL, 1975:69). No final do século XX a mudança do fagote francês para o fagote alemão era um fato claramente observado em toda Europa, América e mesmo na França. (PHILIP 2004:226). Aqui, no Brasil, como mencionei, Noël Devos manteve-se fiel ao fagote francês, e à sua sonoridade bem particular. Seus alunos permaneceram fiéis ao instrumento francês durante certo tempo, mas acabaram capitulando e adotando o sistema Heckel.

Ao escrever as 16 valsas para Noël Devos, certamente o compositor Francisco Mignone pensou na sonoridade introspectiva e no timbre mais agudo do fagote francês, dos quais Devos nunca arredaria o pé. Sua fidelidade ao instrumento aliada ao seu nacionalismo jamais permitiria alguma mudança para o sistema alemão. Envolvido na convivência com Devos, com a atmosfera sonora do seu fagote e da musicalidade e expressividade pessoal do amigo francês, Mignone certamente se deixou influenciar pela sonoridade favorecida por Devos ao compor essas valsas. Enfatizo essa lembrança, tendo em vista que todas as gravações posteriores à de Noël foram realizadas com fagotes de sistema alemão, com timbre mais escuro e grande projeção. Até o presente momento, desconheço qualquer outra gravação das 16 valsas solo, registrada com fagote francês. Também por isso, por ser a única em fagote francês, e cultivar uma sonoridade que já está desaparecendo do nosso meio musical, considero esse registro fonográfico particularmente relevante também do ponto de vista histórico.

Ao gravar essas valsas Noël com seu fagote francês registrou sua sonoridade única, além da sua criatividade, sua técnica e sua personalidade. Tudo isso ainda somado ao fácil acesso às ideias do compositor poderia certamente influir na interpretação de outrem pela escuta das gravações. A proximidade com o maestro Francisco Mignone também poderia fazer com que outros intérpretes confiassem cem por cento nas escolhas interpretativas do mestre. É importante dizer sobretudo, que toda e qualquer mudança observada na partitura e na gravação, foram consentidas por Mignone (DEVOS, 2014).

Assim, essas gravações podem ser consideradas canônicas e como tal influenciam inegavelmente todas as outras surgidas depois, seja como corroboração ou negação. Muitos intérpretes imitam o que consideram adequado e até mesmo exageram os gestos sugeridos por Devos, já outros propositalmente tentam fazer o oposto. Seja como for, a interpretação inicial de Devos continua sendo o eixo em torno do qual revolvem as outras. (LEECH-WILKINSON, 2009).

Nessa tese procurei evidenciar aquilo que pude perceber nessas versões, que remetesse à transmissão aural. Nas gravações das16 valsas para fagote, notei que os intérpretes por escolha ou de forma inconsciente, acabaram imprimindo traços interpretativos da gravação de Devos. Esses traços envolvem algumas escolhas que vão desde os pequenos detalhes de variação de andamento, de notas diferentes e até de decisões de não repetição de seções indicadas na partitura (Fonte A).

4.3 VALSA FANTASIA

No primeiro capítulo informei que, pelo fato de não ter acompanhamento, essa coleção de valsas possibilita um caráter bastante livre nas suas interpretações. Enfatizei isso também, quando lembrei da liberdade do intérprete em poder usar todos os artifícios das expressões musicais para imprimir na execução das valsas suas intenções interpretativas. Chamo atenção para isso, porque um dos intérpretes que gravou as 16 valsas, o professor e fagotista americano *Arthur Grossman*[29], membro do quinteto de sopros *Sono Ventorum*, gentilmente, disse via *e-mail* que as valsas executadas por Devos, são interpretadas como se fossem fantasias. Isso me

29 Arthur Grossman é um reconhecido fagotista e professor. Foi fagotista da Indianapolis Symphony, da Cincinnati Symphony, e da Filarmônica de Israel. Foi professor do Conservatório de Música de Porto Rico e a Universidade de Washington. Durante seu mandato na Universidade de Washington, ele também atuou como Diretor Associado de Artes da Faculdade de Artes e Ciências, uma posição que ele manteve durante 10 anos Grossman é membro fundador do Quinteto de Sopros Soni Ventorum. Tem muitas gravações com o selo Christal. Ele também é reconhecido nos Estados Unidos como um executante notável do heckelphone .

pareceu curioso, pelo fato de Grossman ter afirmado que antes de gravar as valsas para fagote, nunca havia ouvido uma só execução musical ou interpretativa das mesmas; ele afirmou que só posteriormente aos seus estudos e registro sonoro, pôde ouvir outros intérpretes, incluindo Noël Devos. Grossman disse que preferiu tocar as valsas dando a devida importância ao gênero musical Valsa, buscando demonstrar que, apesar das valsas para fagote não terem um acompanhamento, elas não prescindem da necessidade de evidenciar, no ritmo, que são valsas. Lembro que a valsa é um gênero musical muito popular e "sentida" pelo pulso ternário, o que é ponto pacífico no entendimento desse gênero musical. Pensando assim, ninguém executaria um samba retirando dele sua matéria rítmica que é a sua essência. Dessa forma, Grossman entendeu e executou essas valsas enfatizando seu ritmo ternário característico e diminuindo em muito a utilização de *rubato*s que poderiam distorcer tal efeito.

Ouvindo e analisando a gravação de Grossman em comparação à de Devos, posso dizer, que pela ausência das influências de transmissões aurais da gravação do fagotista franco-brasileiro, ela ficaria bem situada nessa pesquisa, como grupo de controle, ou seja, como não tem indicações de influência aural em seus registros sonoros não sofre as variantes observadas nas outras gravações, portanto, seria o único registro entre esses aqui pesquisados que está livre das influências interpretativas da gravação de Devos. Assim, posso referencia-lo como um modelo isento de transmissão aural. Em seguida as palavras do Sr. Arthur Grossman[30].

> Quanto à "Valsas", eu sei que eu ouvi Noel executá-las ao vivo, mas acho que, provavelmente foi depois que eu fiz a gravação, mas não tenho certeza. Definitivamente, é uma ideia muito diferente sobre como executá-las. A execução de Noel (e a gravação) é muito livre, como Fantasias, e eu sei que ele trabalhou com Mignone. Minha ideia foi preservar o ritmo Valsa o tempo todo, de modo que se pudesse sentir e ouvir o ritmo de 3/4 constantemente, sem tanta liberdade. Baseado nisso, acho que eu devo ter ouvido a interpretação de Noel DEPOIS de ter feito a gravação, porque eu provavelmente teria sido influenciado pelo seu trabalho com o compositor, se eu soubesse. Minha gravação é baseada no manuscrito, pois não tive acesso a qualquer versão publicada na época (GROSSMAN, 5 de julho de 2014).

30 Texto original de Grossman: for the "Valsas", I know that I heard Noel play them live, but I think that probably it was after I made the recording, but I am not sure. Definitely, there is a very different idea about how to perform them. Noel's performance (and recording) is very free, like Fantasies, and I know that he worked with Mignone. My idea was to preserve the Waltz rhythm throughout, so that one could feel and hear the 3/4 rhythm throughout, without so much freedom. Based on this, I suppose that I must have heard Noel's performance AFTER I made the recording, because I would likely have been influenced by his work with the composer, had I known. My recording is based on the manuscript, as I had no access to any published version at that time (GROSSMAN, 2014).

Grossman me informou ainda, que não teve a edição da Funarte nas mãos, porque "tendo ele conhecimento da língua portuguesa", se possuísse essa edição, talvez tivesse observado as indicações textuais do próprio Noël, com as dicas interpretativas de cada Valsa. Contudo, é curioso que antes de ter gravado, ele não tenha ouvido as duas outras gravações realizadas antes da dele, a do fagotista russo, Andris Arnicans ou a do seu colega americano Barrick Stees, que em proporções diferentes, foram influenciados pela interpretação da gravação de Devos.

4.4 ANÁLISE AURAL DAS GRAVAÇÕES

Entre as gravações existentes, selecionei os cinco intérpretes já mencionados ao longo dessa pesquisa. Das 16 valsas gravadas, separei aquelas em que a influência da transmissão aural observada a partir da primeira gravação era mais notável. Para a primeira gravação classifico como Gráfico I Devos, que se refere à gravação realizada pelo professor Noël Devos, e esta será a fonte de referência. O material do Gráfico I – Devos se constitui em um LP de 33 rotações e uma reedição em CD desse original. As outras fontes posteriores são constituídas de um LP 33 rpm e de gravações em CD. Assim ficam classificadas:

Gráfico I: Noël Devos: Funarte/Promemus; LP MMB82.026; 1982. Fagote: sistema francês (a reedição em CD não foi utilizada para o gráfico).

Gráfico II: Andris Arnicans: Melodia; LP C10 28093 005; 1989; Fagote: sistema alemão.

Gráfico III: Barrick Stees: MCD13. 1993; Fagote: sistema alemão

Gráfico IV: Frank Morelli: MSR Classics; MS 1110; 2003; Fagote: sistema alemão

Gráfico V: Elione Medeiros: Casa Studio; ASMCD003; 2008; Fagote: sistema alemão.

Gráfico controle: Arthur Grossman: MHS 513565T; 1994; Fagote: sistema alemão

4.5 O SONIC VISUALIZER[31]

O *Sonic Visualizer* ou SV, é um programa de computador que foi desenvolvido por *Chris Cannam* e outros pesquisadores do Centro de Música Digital da Universidade *Queen*

---

31 CANNAM, Chris, LANDONE, Christian, and SANDLER, Mark. Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. In Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference. Disponível em**:** http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf. Acesso em: 20. Jul .2013

Mary, em Londres. Esse *software* de uso livre, é essencial para a análise de gravações[32]. Ele foi idealizado para musicólogos e músicos, pesquisadores em geral, que desejavam analisar obras gravadas, sejam elas antigas ou atuais. Possui um ambiente que pode reproduzir o som e visualizar seu espectro ou ondas. Possibilita projetar na tela, por meio de comandos simples, os compassos de uma peça musical gravada, ou apenas um trecho da mesma. Geralmente esses comandos são conhecidos como *plug-ins*[33] que são criados por desenvolvedores. Os *plug-ins* são leves o bastante para carregar suas funções no programa. Esses recursos, no *SV* criam camadas sobre camadas, semelhantes a um editor digital de fotos. As camadas fornecem informações precisas sobre o andamento e a dinâmica da obra inteira ou do trecho escolhido. Assim, pode-se quantificar e demonstrar pelo espectrograma, aquilo que foi observado na escuta, como influência da transmissão aural.

No intuito de facilitar a identificação dos autores nos gráficos do *SV*, resolvi apenas indicar o sobrenome em caixa alta, assim, DEVOS é o primeiro dos autores, depois por ordem cronológica, vem ARNICANS, STEES, GROSSMAN, MORELLI e MEDEIROS. O autor GROSSMAN, pertencente a fonte controle, sempre aparecerá (quando pertinente for) no estudo comparativo utilizando os recursos do programa de análise de gravações, *Sonic Visualizer* ou *SV*.

Com a aplicação dessa ferramenta, procurei identificar nos gráficos as diferenças interpretativas, principalmente pelas linhas de andamento assinaladas entre os compassos. Ainda, pela natureza da análise, busquei quantificar a duração entre cada compasso, usando um cronômetro digital com medidas em segundos e milésimos de segundos. Assim, naquilo que concerne as relações de andamento e suas variações, que são dimensões importantes da expressão de uma interpretação, fica mais fácil identificar as diferenças e semelhanças entre as escolhas interpretativas dos fagotistas em relação à primeira interpretação das 16 valsas gravada em 1982 por Noël Devos.

Busco também evidenciar pelo SV as notas diferentes da Fonte A, que estão na gravação de Devos e que foram usadas por outros intérpretes. O SV mostra de forma bastante confiável a influência da escuta em diferentes gravações, por intermédio de seus gráficos, transformando em imagens as diferenças que por vezes são tão sutis que não são imediatamente apreendidas

---

[32] Disponível em em http://www4.unirio.br/mpb/sv/ Acesso em: 11. Set. 2014

[33] Disponível em http://www.tecmundo.com.br/hardware/210-o-que-e-plugin-.htm. Acesso em: 25. Out. 2014

em uma primeira audição. Por outro lado, o *Audacity* é um software de edição musical leve e de livre distribuição, que se prestou para selecionar e editar os trechos musicais a serem analisados e depois remetidos ao SV, que não possui essas funções.

4.6 A DURAÇÃO DAS VALSAS GRAVADAS

Nas tabelas abaixo busquei comparar os tempos de duração de cada valsa de acordo com seus intérpretes. Fiz isso para procurar alguma evidência de uma possível influência da transmissão aural, nos andamentos estabelecidos pelos intérpretes nos registros sonoros realizados em Vinil e em CD. Utilizei como método de pesquisa, a extração para o computador de todas as faixas de cada CD e Disco de vinil, A extração em qualidade *wave* dos CDs, foi realizada pelo programa *Itunes* da *Apple*. Os áudios dos discos em vinil foram extraídos para o computador por intermédio do toca-disco *Numark* USB; TTUSB.

Como já disse, para a marcação de durações de tempo, foram utilizadas duas ferramentas de edição musical: o SV e o *Audacity*, onde cada valsa foi analisada, retirando-se todo o silêncio anterior e posterior de cada uma, permanecendo apenas os sons musicais. Naturalmente, com o cuidado de não retirar do início do registro sonoro, a respiração do intérprete, que julguei importante, pois fazia parte de uma ação orgânica. Feito isso, cada faixa foi enviada para o SV, onde foi quantificada a duração em minutos, segundos e milésimos de segundo. Para normatizar as amostras nessa ordem, foi utilizada a descrição matemática de tempo do SV.

O sinal de asterisco colocado no início de cada título das valsas, indica que o intérprete, optou por não repetir as sessões indicadas pelo compositor na fonte A. Consequentemente, Stees e Morelli, influenciados pela escuta de Devos, seguiram os mesmos passos, fazendo as mesmas escolhas existentes na gravação do nosso querido fagotista. Se houvesse as repetições indicadas pelo compositor, a duração do tempo deveria se diferenciar sensivelmente. É fácil observar que no texto musical da edição da Funarte/Promemus, pode-se ver a indicação aproximada de duração das respectivas valsas como por exemplo: 3:30 para *Aquela modinha que o Villa não escreveu* e 3:00 para a *Valsa quase modinheira*, que aparentemente inclui a repetição. Para maiores detalhes, vide anexos.

A duração de tempo também está determinada pelo andamento das execuções, que variam de acordo com cada intérprete. Na fonte C1 (Edição da Funarte, 1983) foi observado no final da partitura, a indicação possível da duração de cada peça, sendo essa indicação do próprio

Noël Devos, anotada em uma cópia do original para estudos e utilizada pelos editores da Edição Promemus/Funarte. Na fig. 68 um pequeno exemplo.

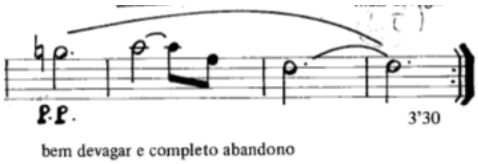


Figura 69 - Fonte C1, *aquela modinha que o Villa não escreveu*.

Tabela de duração das valsas para fagote solo

Tabela 17 - duração das valsas para fagote solo

VALSAS	Devos	Arnicans	Stees	Grossman	Morelli	Medeiros
Aquela modinha que o Villa não escreveu	*1:32.21	2:47.478	*2:56.827	3:08.651	*2:00.893	3:17.913
6ª valsa brasileira	5:03.328	3:55.829	3:54.699	4:13.651	4:34.311	4:33.631
Mistério	2:48.644	2:08.649	2:00.532	2:18.933	2:50.495	2:43.665
Valsa da outra esquina	*2:58.907	2:08.649	*3:02.072	5:07.669	*3:25.675	3:39.682
Valsa-choro	3:56.131	4:18.142	3:11.594	3:55.584	3:18.828	3:11.425
Valsa improvisada	2:26.568	3:28.673	2:32.379	2:41.902	2:49.569	3:22.084
Apanhei-te meu fagotinho	1:18.633	2:37.452	1:25.963	2:05.127	1:31.146	1:35.674
+ 1 ¾	2:14.232	2:16.427	2:39.03	2:25.829	2:59.36	2:40.706
Valsa declamada	2:23.00	2:16.137	1:44.148	2:14.145	2:22.256	2:01.584
Pattapiada	1:42.62	1:48.133	1:49.054	1:55.519	1:59.078	1:54.987
Valsa em si♭ menor	*2:55	1:58.658	*2:19.466	3:48.378	*3:35.103	5:04.928
A boa Páscoa pra você, Devos!	*1:50.358	3:31.245	1:59.713	2:33.36	2:07.093	3:08.966
Valsa quase modinheira	*2:3.21	2:53.412	*2:37.427	2:39.309	*2:55.545	3:17.913
Valsa ingênua	1:25.38	1:57.706	1:32.72	2:04.993	1:56.402	2:00.034
A escrava que não era Isaura	4:10	3:41.6	4:17.415	4:35.725	4:27.885	5:04.928
Macunaíma	*2:14.931	2:48.633	*2:31.376	2:38.318	*2:41.02	2:52.401

Como já foi dito, dada a influência da transmissão aural nas escolhas das seções das valsas que Devos não repetiu, seguida pelos outros intérpretes observados em asterisco na tabela anterior, resolvi forjar uma tabela que simulasse todas essas valsas com as repetições não realizadas nas gravações. Outra vez o editor musical *Audacity* me auxiliou em adicionar as seções indicadas para repetição. A intenção é a de demonstrar, pela simulação, a duração de cada valsa, independentemente da repetição de seções. Assim, pode-se comparar melhor os andamentos.

Como os registros fonográficos de Stees e Morelli contemplam outras obras, além das *16 valsas para fagote solo*, eles talvez tenham feito essas escolhas não apenas para repetir as opções de Noël Devos, mas sim para ter mais espaço no CD para as outras músicas. Mesmo

assim, a influência da transmissão aural se faz presente, pois, eles poderiam ter feito isso com outras das 16 valsas onde as repetições foram consideradas e repetidas.

Tabela 18 - duração das valsas considerando as repetições

VALSAS	Devos	Stees	Morelli
*Valsa da outra esquina	3:31.999	*3:19.18	*3:50.215
*Apanhei-te meu fagotinho	1:32.918	*1:41.688	*1:55.417
*Valsa em si♭ menor	3:54.208	*3:06.246	*4:50.903
*A boa Páscoa	2:11.57	*2:27.808	*2:39.532
*Valsa quase modinheira	2:23.355	*3:00.91	*3:03.48
*Macunaíma	2:32.916	*2:58.544	*3:09.304
*Aquela modinha que o Villa não escreveu.	3:23.55	*3:53.654	*4:04.531

Em entrevista com o professor Devos, perguntei sobre a não repetição de algumas valsas. Ele respondeu que gravou como se estivesse em um recital, e faria dessa forma, com o simples objetivo de não cansar o público. Quanto a essas mudanças, o professor Devos também foi autorizado pelo próprio compositor, que concordou com seus argumentos (DEVOS, 2014). Citando um simples exemplo, a *Valsa quase modinheira*, tem nos mesmos intérpretes Stees e Morelli a influência de Devos. Pode-se notar pelo tempo percorrido, que esses intérpretes, ao gravarem a valsa citada, influenciados pela versão de Devos, também preferiram gravar sem a volta ou seja, o ritornelo, indicado na partitura. Na tabela 18, as durações de tempo com as repetições adicionadas nessas valsas, se aproximam bastante, com diferenças de segundos. Salvo na Valsa em si♭ menor que na versão de Morelli, tem a diferença de quase um minuto em relação à de Devos.

Os intérpretes Arnicans, Grossman (que não ouviu a gravação de Devos) e Medeiros (por opção) mantiveram a repetição na execução da valsa *aquela modinha que o Villa não escreveu*, considerando as indicações da partitura. Assim, a duração do tempo é visivelmente maior, apesar das diferenças de andamentos de cada intérprete. As apojaturas encontradas na Fonte A e que foram modificadas na gravação, pelo intérprete DEVOS, também influenciaram a escuta dos outros intérpretes.

Vale lembrar, que essas modificações foram editadas na edição americana LRQ. O editor, possivelmente, foi levado a isso pela escuta de DEVOS. Na figura 71 damos um exemplo da valsa *A escrava que não era Isaura*, onde a segunda apojatura aparece como mi bemol, e na edição da LRQ aparece como Devos gravou, isto é, dó natural. Os outros intérpretes, Stees e Morelli, gravaram assim. Como a edição da LRQ é uma edição prática, considero uma

observação muito atenta do editor, haja vista a observância do consentimento do compositor nessas mudanças.

Na intenção de evidenciar este fato, na figura 70 podemos ver, pela escrita do compositor, – que já estava com seus 84 anos de idade[34] – dois traços horizontais e entre esses, outro traço inclinado, realizado com tinta. É possível observar que Mignone primeiro compôs usando lápis e depois, por cima do texto musical passou a tinta. A tinta aparece mais escura.

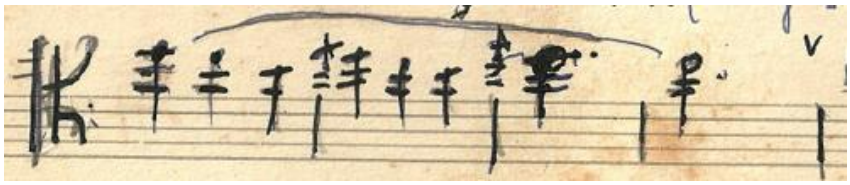


Figura 70 - trecho da *Valsa A escrava que não era Isaura* com a segunda apojatura diferente da primeira

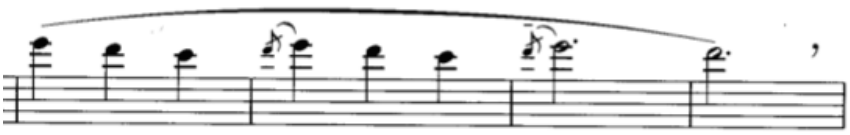


Figura 71 - o mesmo trecho na edição da LRQ com as apojaturas iguais àquelas da gravação de- Devos

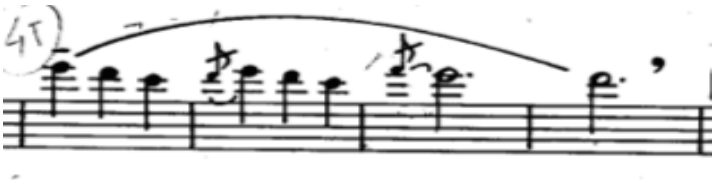


Figura 72 - o mesmo trecho na Fonte C1 (Funarte) com as apojaturas de acordo com a Fonte A

4.7 A EVIDÊNCIA DA TRANSMISSÃO AURAL

Posso dizer que o Sonic Visualizer me propiciou uma análise confiável e descritiva do que acontece em uma gravação ou parte dela. Foi primordial para mim a possibilidade de demonstrar e apontar por meios gráficos, as semelhanças interpretativas entre os fagotistas aqui relacionados com a primeira gravação (DEVOS). Devido à quantidade das valsas, precisei limitar os exemplos nos quais a influência da transmissão aural foi mais evidente. Levei em conta os valores artísticos e técnicos, pessoais e intransferíveis de cada intérprete, que sem dúvida enriquecem as interpretações gravadas.

[34] Vale lembrar que nessa idade o compositor já não possuía uma mão tão firme para escrever.

Os gráficos do SV são coloridos, optei por configura-los nas cores preto e branco e com tons de cinza. Fiz isso dada a dificuldade de imprimir a presente tese em vários tomos, com figuras coloridas. Essa decisão não altera sobremaneira os resultados, pois o colorido se presta mais a evidenciar os harmônicos e as notas padrão que podem ser visualizadas em cinza claro ou escuro.

Em entrevista com Noël Devos, abordando as questões que dizem respeito à gravação da Funarte, editada em áudio digital, em 1982, disse o professor: “eles retiraram as minhas respirações. ” (DEVOS, 2014). É provável que quando a Funarte reeditou comercialmente as 16 valsas em formato de CD, tenha buscado retocar os aspectos técnicos da gravação, no intuito de apurar o áudio e assim, tenha apagado as respirações do intérprete, que se ouviam no disco de vinil. Por essa razão, optei pelo primeiro registro. Essas respirações eram traços bem peculiares do professor Noël, percebidas claramente até nos recitais. Era uma técnica pessoal que ele usava para expulsar, pelo nariz, o ar acumulado nos pulmões (DEVOS, 2015). Dava ênfase bem orgânica, ou “viva” à música.

4.8 ANDAMENTO e *RUBATO*

Deixo claro, que não fazem parte dessa pesquisa questões a respeito das diferentes articulações usadas por cada intérprete nas valsas para fagote, que apesar de indicadas pelo autor, sofrem interferência dos intérpretes, por escolhas musicais ou técnicas. Assim, uma frase que tem um grande legato, pode ser executada com articulações, sobre uma ou outras notas. Não obstante, apesar de ter feito essa observação na escuta das composições, me debrucei especificamente sobre o contexto da flutuação do andamento, causada pelo uso do *rubato* ou “tempo roubado”, que tem como função ampliar ou diminuir o andamento musical além da métrica indicada, “assim, retardado, prolongado, ampliado ou diminuído” (GROVE, 1994:805). O uso do *rubato* pode modificar sensivelmente o andamento e a duração de uma obra musical. Reduzi a pesquisa, por achar que o estudo das articulações, pela sua extensão e complexidade nessas 16 peças, caberia em outra pesquisa.

Quando, ao tecer suas ideias sobre a interpretação das 16 valsas para fagote, o professor Grossman citou o gênero Fantasia como uma forma de dizer que a interpretação é bastante livre — não deixando perceber na escuta a presença constante de um ritmo ternário de valsa — ele quis também expressar o uso frequente de *ritardando* e acelerando nos fraseados, cadências ou movimentos melódicos. Isto é, que o *rubato* está muito presente nas interpretações. Isso, sobretudo, permeia a questão de toda a influência da transmissão aural da gravação do professor

Devos nas outras gravações. Deve-se levar em conta que existem flutuações variáveis dos andamentos da primeira gravação em todas os registros fonográficos posteriores ao de Devos. Vale informar que esses traços interpretativos são mais ricos nas valsas mais lentas. As valsas de caráter alegre ou rápidas apresentam bastante evidenciados os aspectos rítmicos que lembram o seu gênero, sofrendo menos diferenciação no *rubato*. Esta singularidade verificada nos andamentos lentos pode estar ligada à questão dos traços líricos e românticos nessas composições, já comentados.

4.9 ANALISANDO AS GRAVAÇÕES NO SONIC VISUALIZER

Logo que avaliei o número de valsas e de gráficos resultantes que gostaria de analisar utilizando o *Sonic Visualizer*, para minha preocupação descobri de imediato o quão enorme ficaria esse último capítulo. São 16 valsas, multiplicadas por 6 intérpretes. Achei impossível nesse trabalho analisar todas e apontar as evocações interpretativas de cada uma pelo ponto de vista da pesquisa comparativa, a partir do gráfico de DEVOS, tendo GROSSMAN como controle, e depois somando os outros quatro intérpretes. Lembro ainda, que conforme já mencionei, nas valsas rápidas as similitudes são mais sutis, necessitando ainda mais atenção e acuidade.

Dentro desta ótica, se selecionasse apenas algumas faixas mais representativas das valsas para essa análise, assim mesmo, o esforço se tornaria hercúleo. O número de laudas cresceria exponencialmente. Decidi, assim, analisar somente aquelas valsas que apresentaram detalhes importantes da transmissão aural e me concentrei na *6ª valsa brasileira*, posto que a mesma reflete mais claramente as influências da transmissão aural. A *6a valsa brasileira* é a única realizada a partir de uma transcrição de obra para piano, no caso, das *24 Valsas Brasileiras*. Mignone elegeu a *6a valsa brasileira* para o fagote, transcrevendo-a, num exercício composicional, que que aliás era bastante habitual para o compositor (MIGNONE, Maria Josephina, 1994).

Sabendo da raridade desse tipo de análise da influência aural em obras eruditas, quis demonstrar nesse capítulo uma inquietação que me perseguia há mais de uma década: o questionamento passava pelo viés do “por quê” de um intérprete sofrer influências da transmissão aural, e quais mecanismos provocam isso. Me intrigava também o julgamento decorrente deste fato: a escuta e consequente influência na interpretação, é fato prejudicial ou positivo? Apenas isso; sem nenhum interesse crítico de fazer julgamentos desse ou de outro intérprete, mesmo porque eu mesmo me coloco como um dos grandes influenciados, tanto pela

transmissão aural, quanto pela tradição oral. Lembro que, mesmo influenciado pela escuta, o intérprete pode deixar a marca indelével dos traços pessoais da sua interpretação, seja em qual obra for.

Confesso que ao pensar em gravar essas valsas, motivado pela questão aural, tive a intenção de **não** ser influenciado pelas ideias do meu professor, nem pela escuta da sua gravação. Isso de nada adiantou. Só pelo fato de interpretar as valsas sem a preocupação de evidencia-las com um claro pulso ternário eu já estava sendo influenciado. Sem falar de todas as aulas que tive com o professor Noël, onde inúmeras vezes precisei tocar e ouvi-lo tocar essas valsas. Como não me influenciar? A única forma seria simplesmente nunca ter ouvido antes.

4.10 ENTENDENDO O SONIC VISUALIZER

Em conformidade com a análise dos fonogramas e com o intuito de levar ao entendimento os gráficos do *Sonic Visualizer* aqui apresentados, aproveito o gráfico DEVOS que será visto ao longo dessa pesquisa, repetidas vezes. Para a orientação comparativa do texto musical, optei pela fonte A, e não pela fonte digitalizada, por causa da verossimilhança do documento, evitando assim possíveis erros de alguma outra fonte. Dessa forma todas as figuras com trechos da partitura original são assinaladas em forma de figuras logo abaixo dos gráficos.

O gráfico DEVOS consiste em uma primeira análise comparativa, que envolve a transmissão aural da *6ª valsa brasileira*, das seções A e B da interpretação gravada de Devos em relação à dos outros intérpretes. Nessa mesma obra, outros aspectos são abordados em relação às *ossias* e às notas que diferem da partitura que ocorreram na gravação de Devos, e que posteriormente foram consentidas por Mignone. Ao longo dessa análise, as mesmas abordagens são apresentadas em outras valsas selecionadas. As decisões de não repetir seções de algumas valsas demonstradas anteriormente nas tabelas, não foram inseridas aqui em gráficos por duas razões: a própria tabela já expõe as diferenças pela minutagem e o gráfico ficaria demasiado grande e complexo.

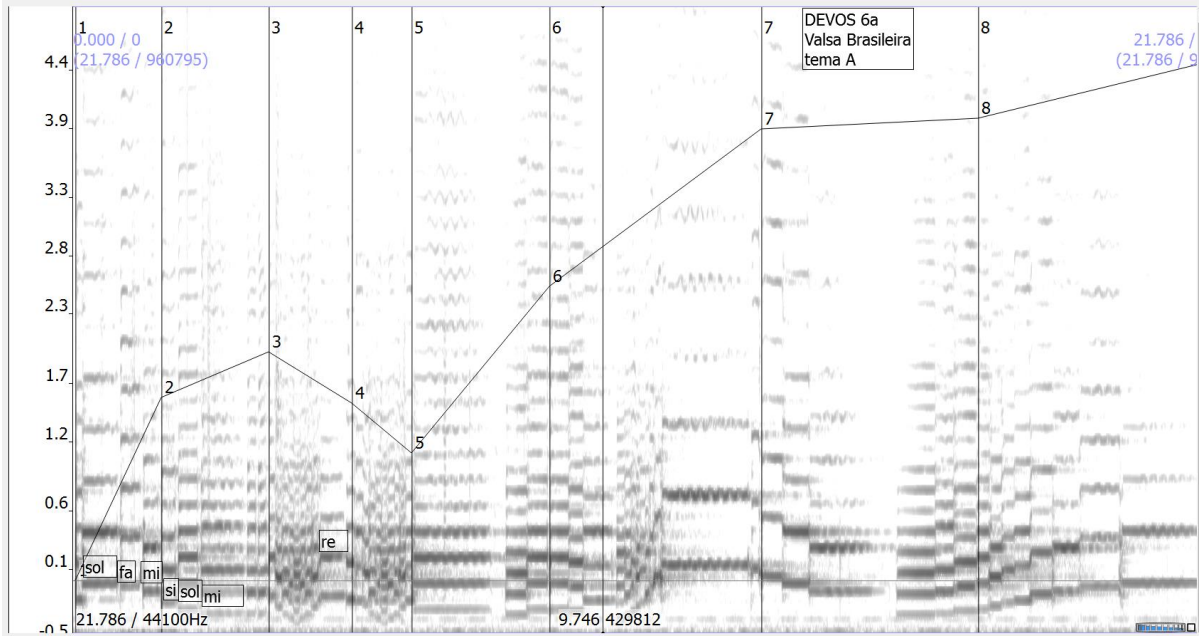


Gráfico 1 - DEVOS, *6ª Valsa brasileira*. Trecho inicial de 8 compassos da seção A

Figura 73 - DEVOS, *6ª Valsa brasileira*. Trecho inicial de 8 compassos da seção A

Observando a imagem do gráfico DEVOS, no SV, podemos logo distinguir diversos detalhes como: à esquerda no eixo horizontal aparecem números, 21.786 (21 segundos e 786 milissegundos), refere-se à duração desse trecho; de baixo para cima o espectro sonoro em traços cinza, que toma conta de todo o gráfico, esvaecendo-se aos poucos à medida que sobe. Na base, estão os sons fundamentais referentes às notas musicais, e acima desses, seus parciais. As notas musicais que busco evidenciar para melhor entendimento, estão assinaladas com o nome: sol, fá, mi, si, sol, mi, relativas às da fig. 73 As linhas verticais representam as barras de compasso que nesse gráfico são os 8 compassos referentes ao tema A. Ver figura 73.

Pode-se observar que, da esquerda para direita, com numeração de 1 a 8, localizada mais no centro do gráfico, aparece a linha de andamento acompanhada no eixo vertical esquerdo, de uma indicação de duração que se inicia com 0.1 segundo e aqui, ascendendo até 4.4 segundos de acordo com a linha de andamento, que é ligada de compasso a compasso. Elas aumentam e diminuem de acordo com o andamento em cada compasso. No nosso exemplo, ela ascende até o comp. 3, declina até o comp. 5 e ascende até o compasso 8 do gráfico, continuando até o final do mesmo.

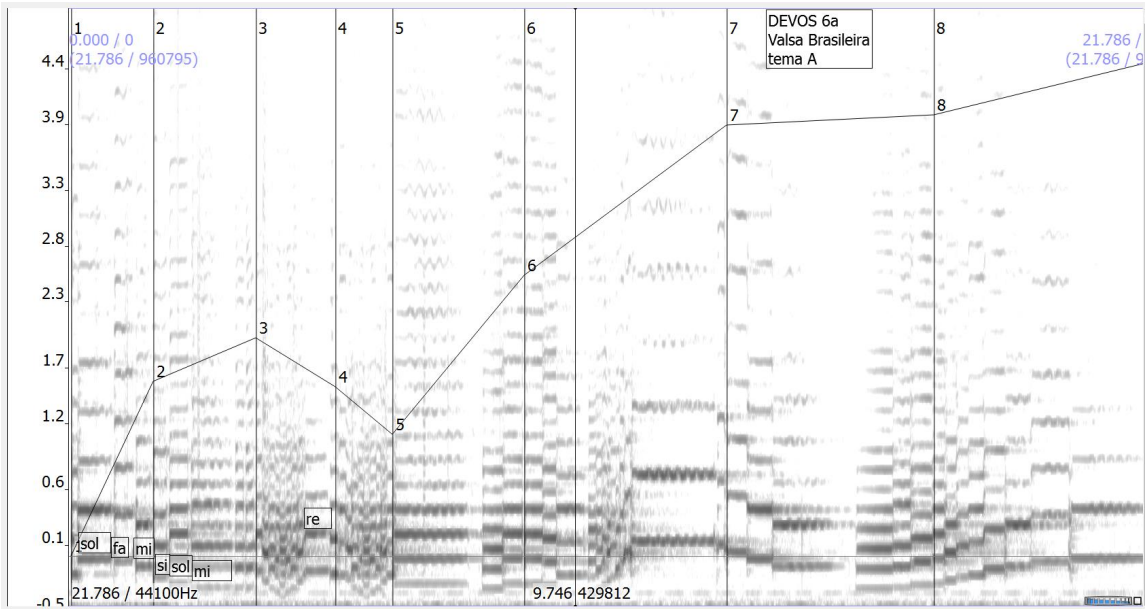
Apesar de parecer um tanto contra intuitivo, quando a linha do andamento sobe, indica que o intérprete desacelerou e quando a linha do andamento desce, indica aceleração. As linhas do andamento em várias inclinações, com a repetição da numeração de compassos, representam o tempo percorrido em cada compasso, de acordo com a medida verificada, como por exemplo: do compasso 1 ao compasso 3, a variação de andamento fica entre 0.1 e 2.3 segundos. Pode-se medir ainda, a variação de compasso a compasso e até mesmo pelas distâncias entre as linhas de compasso.

Os números de compasso de 1 a 8 aparecem com linhas verticais numeradas no eixo horizontal da esquerda para a direita. É preciso atentar que todo gráfico do SV tem uma linha divisória vertical como eixo central, que aqui apresenta-se entre a linha de compasso 6 e 7. Essa orientação já possibilita identificar a diferença de andamentos do trecho mais movido nos primeiros compassos, e mais lento na segunda parte da frase.

Iniciei a análise no gráfico DEVOS, buscando demonstrar mais detalhes do SV e melhorar o entendimento. De acordo com a medida do som fundamental, que é variável, pode-se estimar a duração de cada som ou espectro. As frequências acima das notas principais conhecidas como fundamentais, que aparecem na base, são os sons parciais ou harmônicos, que às vezes são pontuados, pelo fato de aparecerem com mais relevância que o próprio som fundamental.

Assim, pelo número dos pequeninos retângulos dos sons fundamentais ou dos parciais em cada compasso, pode-se revelar as notas na partitura (fig.72). Por exemplo: no primeiro compasso (no gráfico) pode-se "ver" as três primeiras notas *sol*, *fá* e *mi*, em ordem descendente, e um pequenino espectro que aparece abaixo da fundamental de *sol* à esquerda, que representa uma apojatura do *dó*, (de menor duração). Essas notas estão representadas no exemplo da figura 72 onde se vê a pequena parte da partitura, fonte A, da *6ª Valsa brasileira* para fagote solo.

4.11 O GRÁFICO 1 DEVOS



DEVOS - *6ª Valsa brasileira*. Trecho inicial de 8 compassos da seção A

Observando o gráfico DEVOS com o texto musical, a assimetria das distâncias entre os compassos e as linhas de andamento (linhas verticais numeradas) mostram a variação de tempo de acordo com o eixo vertical esquerdo, essas variações nos números, que se situam entre 0.1 e 4.4 segundos e são percebidas também nas distâncias entre as linhas de andamento. Todo o trecho de 8 compassos tem a duração de 21 segundos e 786 milissegundos,

No compasso 3 percebe-se que o intérprete Devos imprimiu um grande *rubato*, que valorizou mais a última nota do último grupo de quiálteras (ver partitura, nota *ré*) onde no espectro, a nota *ré* (assinalada) aparece com maior duração. Ele também valorizou a apojatura em *ré♭♭*, que vem logo depois da nota *ré*, e executou-a antes do compasso seguinte, como está na Fonte A, figura acima, compasso 3. É mister lembrar, que Mignone enfatizava sempre a apojatura e assim passou a mesma ideia ao seu intérprete (DEVOS, 2014).

A diferença de tempo entre os compassos 3 e 4 observados pelo gráfico de andamento são sensíveis, porque pode ser medida no SV pelas barras de compasso entre 3, 4 e 5, com a

distância variada. Em seguida comparo as diferenças de andamento entre os compassos, e de uso do *rubato* nos gráficos DEVOS e GROSMANN.

4.12 DEVOS E GROSSMAN

No gráfico DEVOS, na linha de andamento, pode-se notar, pela diferença de inclinação para cima, que o andamento inicia mais lento no compasso 1, com o tempo de duração entre 01 e 1.7 segundos, e com cada espectro representando as notas, com tamanhos diferentes, correspondendo à duração, até o compasso 2 com menos variação de tempo, que fica entre 1.2 e 2.3 segundos e assim, com pouca inclinação na linha de andamento. Pela distância entre as linhas de compasso, é possível notar as variações de andamento, ora mais rápido, ora mais lento e vice-versa. No compasso 4, a linha de andamento desce, indicando mudança de andamento para mais rápido. A menor distância (ao olho nu) entre a linha de compasso 3 e 4, indica que este compasso foi o de menor duração dentro desse trecho de 8 compassos iniciais.

Além das sensíveis variações de andamento existentes em cada compasso do gráfico DEVOS, o uso do *rubato* na interpretação é visível entre o valor de tempo das notas do texto musical e como se apresentam executadas. No espectro DEVOS, busquei sublinhar cada som gravado pelo seu fagote, e identificado no SV. No compasso 3, por exemplo, a apojatura identificada como *ré* tem maior duração que as notas anteriores, identificadas no texto musical.

No gráfico GROSSMAN, pertencente ao grupo de controle, nota-se na medida dos espectros que representam cada nota do fagote, que o intérprete realizou um andamento mais regular do que Devos. Comparando com DEVOS, existe uma assimetria na distância entre esses compassos, evidenciando a variação de andamento, observável também pelo próprio gráfico da linha de andamento. Em outras palavras, Devos foi mais livre na métrica pelo uso do *rubato*, como Grossman declarou: “de tocar em forma de Fantasia”, sem maiores preocupações em evidenciar o gênero Valsa pela manutenção do andamento. Isso reforça a afirmação de que o Grossman não ouviu Devos, antes de gravar as 16 valsas.

Do compasso 6 para o 7, existe uma fermata identificada pela linha maior do espectro. No texto musical essa fermata é precedida de 8 semifusas ascendentes. Aqui, pela distância das linhas de compasso, podemos identificar que houve uma maior duração de tempo tanto em DEVOS como em GROSSMAN, isto devido à fermata. Do compasso 7 ao 8 existe indicação de *rallentando*, por isso este trecho é mostrado com maior duração, já que os intérpretes seguiram a indicação do compositor.

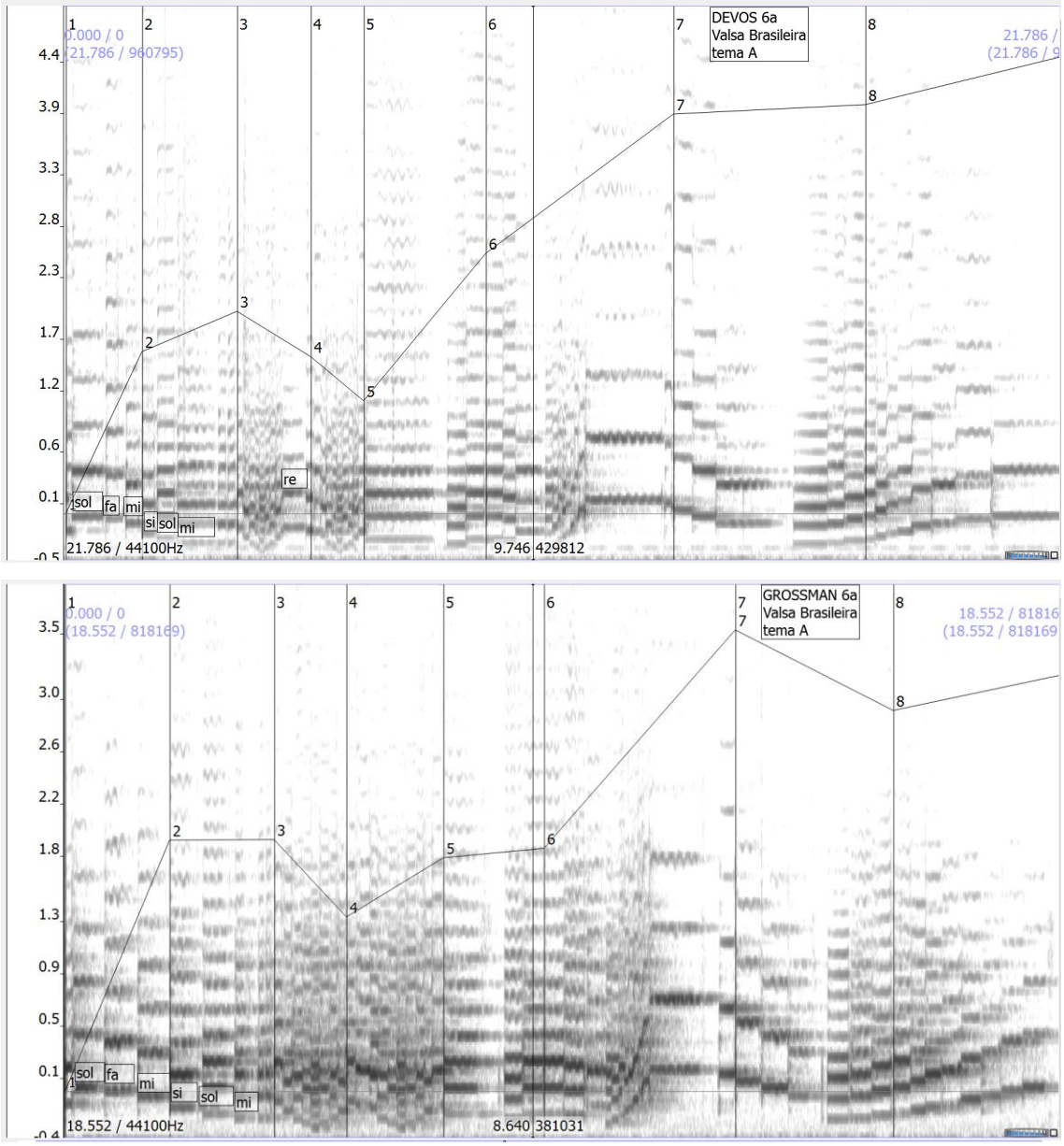


Gráfico 2 - GROSSMAN, *6a Valsa brasileira*, Trecho inicial de 8 compassos da seç

Em GROSSMAN, o pequeno espectro logo abaixo da primeira nota *sol* (comp.1) representa a apojatura do *dó natural*, que se percebe também em DEVOS. Prestando a devida atenção ao espectro de GROSSMAN, dos compassos de 1 a 4 é possível – pela comparação entre o texto e o gráfico – notar a simetria rítmica do som, e principalmente das quiálteras no

compasso 3, que descendem e ascendem em pulso bem semelhante. A linha de andamento em GROSSMAN se situa entre o mínimo de 0.1 e o máximo próximo de 3.5 segundos. Em DEVOS estão entre 0.1 e 4.4 As diferenças mais importantes estão no *rubato* que modifica a duração das notas em cada compasso. Abaixo, busco demonstrar as diferenças interpretativas nessa comparação mais detalhada dos gráficos de DEVOS e GROSSMAN.

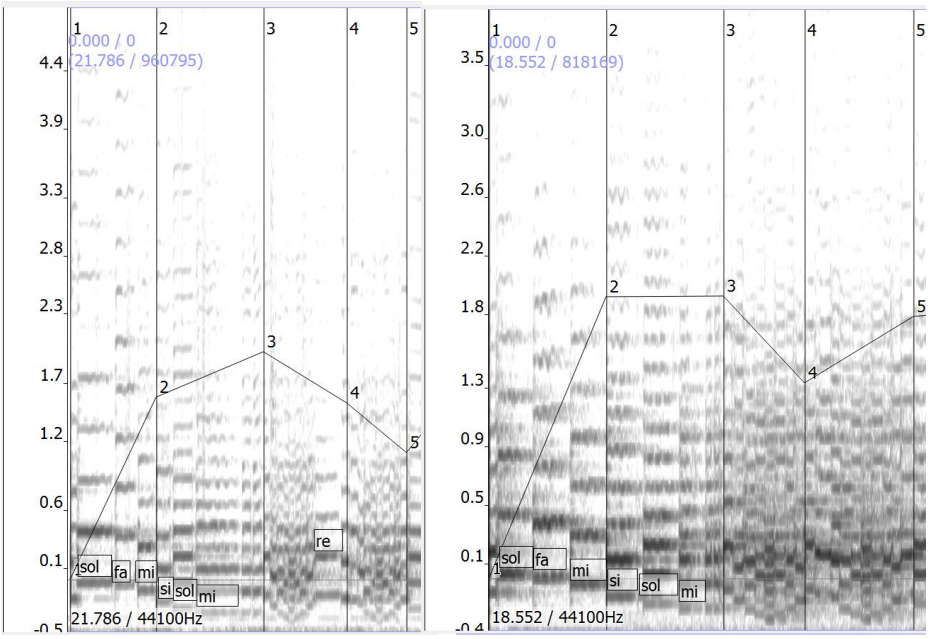


Gráfico 3 - DEVOS *6ª Valsa brasileira* GROSSMAN *6ª Valsa brasileira*

Em GROSSMAN, nos compassos 3 e 4 acima, as quiálteras são mais regulares do que em DEVOS, que no compasso 3, pelo uso do *rubato*, acelerou as 5 colcheias do grupo de quiálteras e sustentou a sexta colcheia (*ré bemol*), antes da apojatura. Pode-se ver a declinação da linha de andamento nos compassos 3 e 4 e suas relações de tempo em segundos, no eixo vertical esquerdo. Na comparação com GROSSMAN o semblante dos pequenos retângulos representando os sons das notas revela certa semelhança de dimensão entre eles, indicando aqui, um pulso mais constante. No compasso 4 a linha de andamento sobe, indicando queda de velocidade. Enquanto que em DEVOS, ela declina sempre.

Comparando GROSSMAN a DEVOS, as distâncias entre compassos são muito parecidas entre os dois; o que difere essencialmente é o uso de grandes *rubato*s em DEVOS. Em GROSSMAN, a variação gráfica da linha de andamento define que o compasso 3 foi

realizado mais rápido do que o seguinte, pois a linha de andamento desce e depois sobe no compasso 4. Para comparação, é bastante observar como são diferentes no gráfico de DEVOS, no qual, entre os compassos 3, 4 e 5, a linha declina sempre entre 2.3 e 1.7 até chegar a menos de 1.2 segundos. Com um olhar mais atento, nota-se também que a apojatura do compasso 3 para o compasso 4 é executada dentro do compasso 3, e com essa observação posso crer que Grossman seguiu a indicação do documento que usou, segundo ele, a Fonte A. Salvo essa fonte, todas as edições aqui pesquisadas consideram as apojaturas dentro do compasso seguinte (ver capítulo 2).

Em seguida, os próximos gráficos, referentes à seção da seção B da *6ª valsa brasileira*, em que comparo o gráfico de DEVOS com os gráficos de GROSSMAN. Procederei da mesma forma, com os gráficos: ARNICANS, STEES, MORELLI e MEDEIROS.

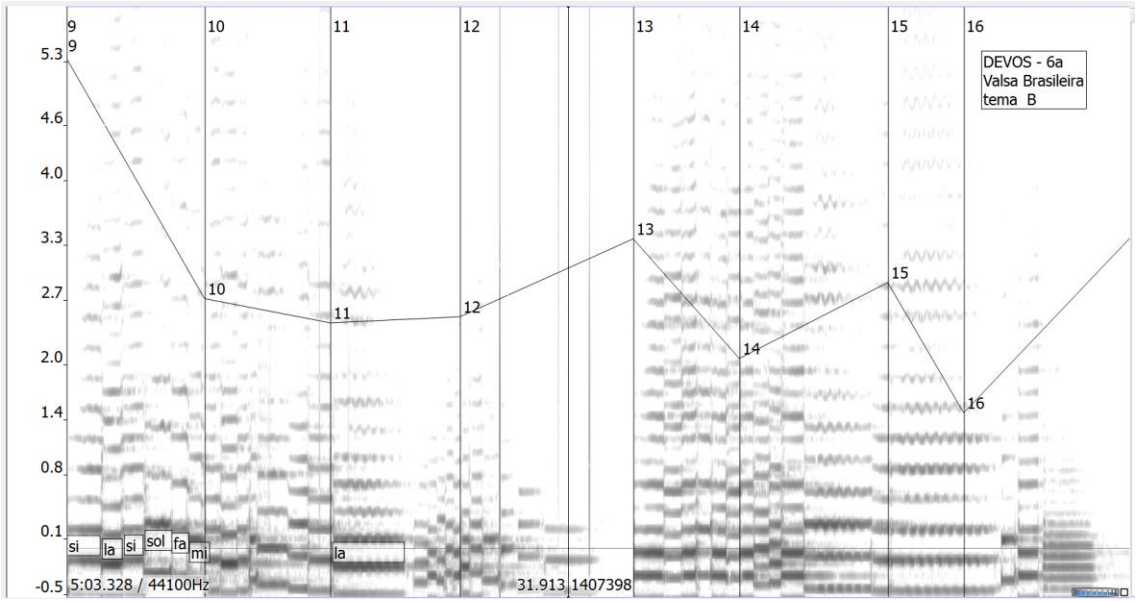


Gráfico 4 - DEVOS *6ª valsa brasileira* tema B, trecho do compasso 9 ao 16,

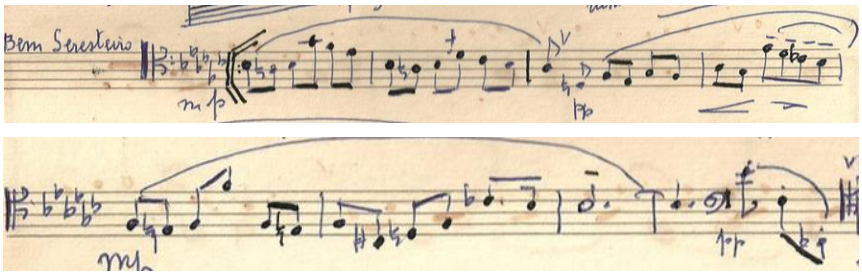
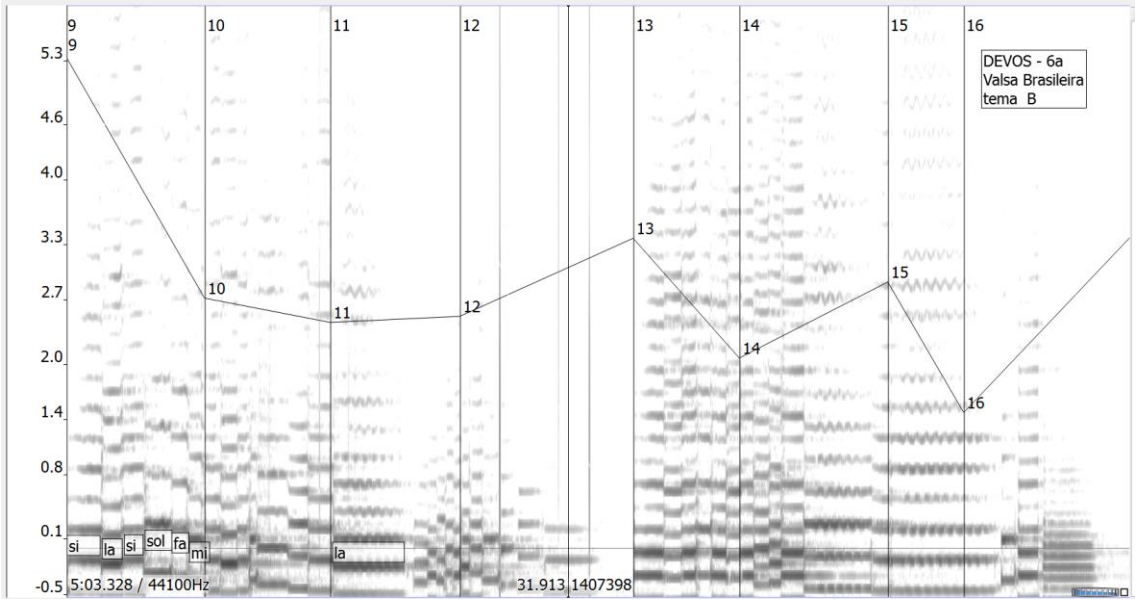


Figura 74 - *6ª valsa brasileira*, Tema B, do compasso 9 ao 16

Nessa seção B da *6ª valsa brasileira*, no gráfico DEVOS, pode-se perceber a linha de andamento mostrando pouca variação de tempo entre os compassos 10, 11 e 12. O *rubato* é o principal agente de ação interpretativa, bastante evidenciado pela duração de algumas notas. Pode-se perceber no comprimento dos pequenos espectros, compasso 9 (fig. 73), que a primeira

das 6 colcheias (*si*♭) se alonga mais do que as outras, a nota *sol*♭ (quarta colcheia) se alonga menos que *si*♭ e mais que as outras. No compasso 10, a nota *ré*♭ que precede a apojatura é bem mais valorizada na sua duração. No compasso 11, com 6 colcheias, a nota *lá*♭ ganhou grande valor, e as 5 colcheias restantes são executadas com redução de sua duração como figura rítmica, assim, com presteza, como se fossem semicolcheias. No compasso 15, no qual existe uma mínima pontuada, fica evidente, pela linha de andamento que declina, e pela relação de distância entre os compassos na linha do eixo vertical, que com o *rubato*, Devos reduziu a duração dessa nota (comp. 15 ao 16).



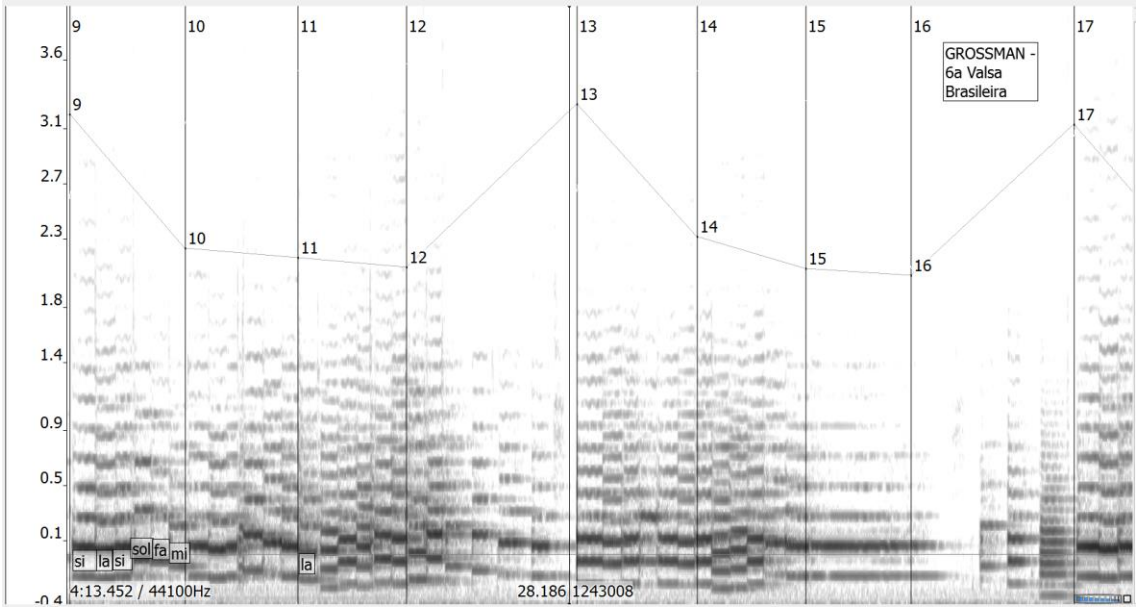
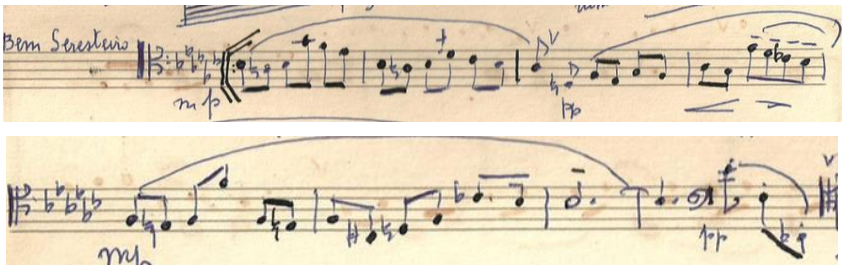


Gráfico 5 - GROSSMAN *6a valsa brasileira*, tema B, trecho do compasso 9 ao 16



Comparando-se os gráficos DEVOS e GROSSMAN, pode-se ver as semelhanças na linha de andamento, entre os compassos 10 e 11 dos dois gráficos. Contudo, apesar dessa similitude, ao olhar atentamente para o compasso 11, no gráfico de DEVOS, a primeira nota (*lá*♭), que é uma colcheia, é mais longa em detrimento das cinco colcheias restantes, como já

mencionei. Portanto, apesar da duração de cada compasso ser semelhante entre os dois gráficos (DEVOS e GROSSMANN) a distribuição das notas dentro de cada compasso é significativamente diferente, pois o uso do *rubato* por um e por outro é evidentemente muito diverso. A linha de andamento evidencia as suaves flutuações de tempo, pois cada intérprete variou organicamente em cada compasso; principalmente onde as indicações claras de final de frase resultam em um maior relaxamento da pulsação.

Em GROSSMAN, a linha de andamento no todo, se estabelece entre 3.1 e 3.6 segundos, diferentemente da de DEVOS, que fica entre 5.3 e 3.3 segundos, isto é, com maior duração de tempo nesses compassos. Como já dissemos, isso se deve ao *rubato* advindo da própria interpretação. Já em GROSSMAN, o pouco uso de *rubato* ocasiona um pulso mais constante e, portanto, uma semelhança de tamanho entre os compassos. Isso, por si só, parece identificar no gráfico do intérprete, que ele, Grossman, ao interpretar as valsas optou mais por um pulso constante, que evidenciasse o gênero Valsa, como, aliás, havia afirmado.

4.14 DEVOS e ARNICANS

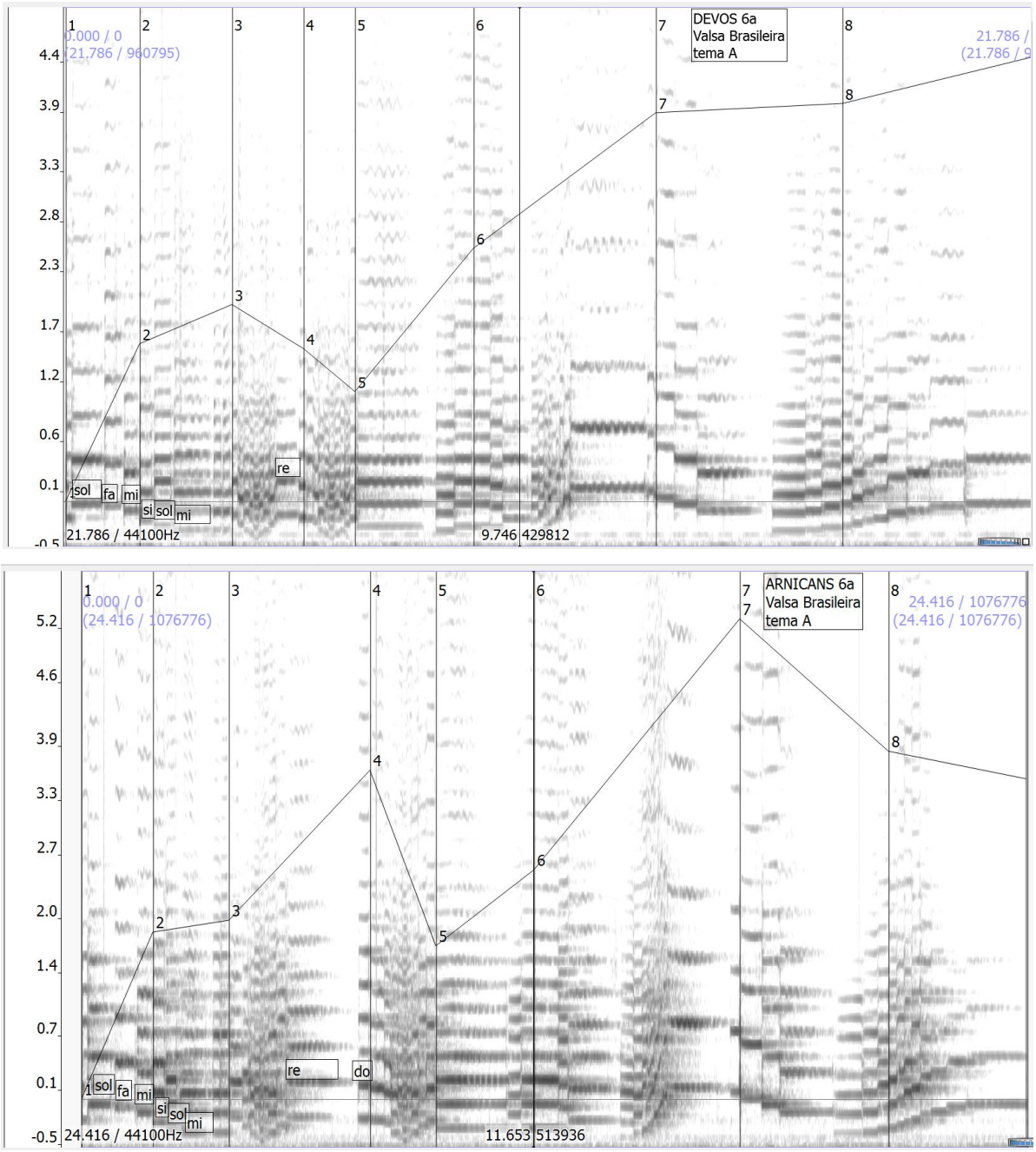


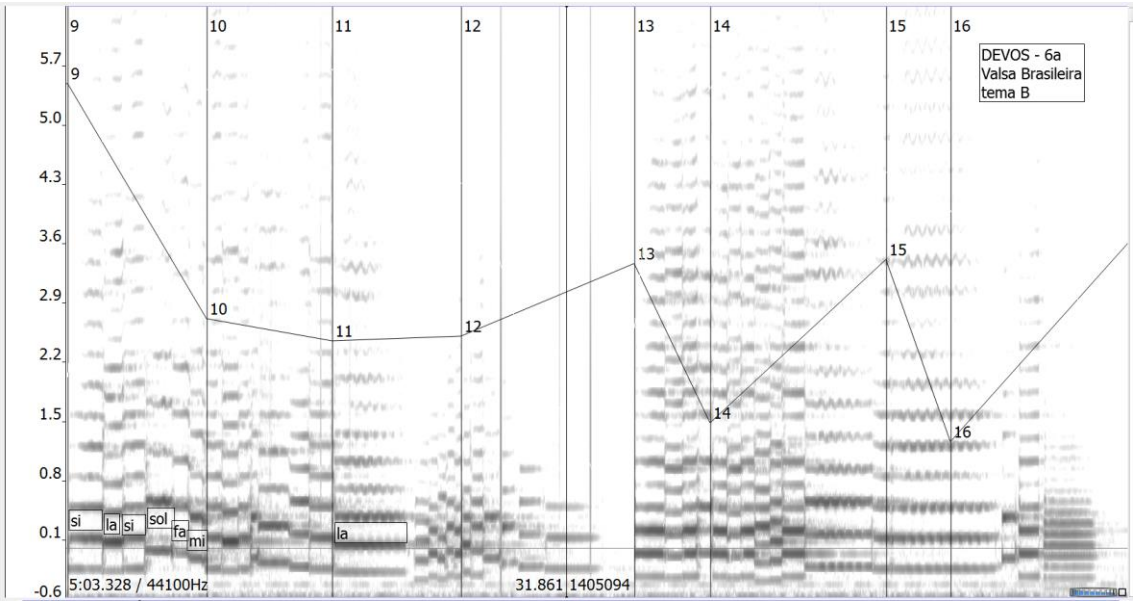
Gráfico 6 - ARNICANS, *6a valsa brasileira*, Trecho inicial de 8 compassos da seção A

Lembro que o intérprete Arnicans foi o segundo a gravar essas valsas e ouvindo-as, percebe-se logo que o ilustre fagotista russo buscou evidenciar ainda mais a liberdade interpretativa e rica do mestre Devos. Alguns traços relativos ao uso do *rubato*, que já estavam contidos na primeira gravação de DEVOS foram enfatizados. Isto é, a influência da escuta da interpretação das valsas da gravação de Devos, provocou na interpretação de Arnicans, uma supervalorização da atmosfera musical realizada por Noël Devos. Aqui busco, pela análise comparativa, demonstrar isso nos gráficos de DEVOS e ARNICANS.

Prestando atenção no gráfico e no texto musical onde as figuras aparecem, pela comparação da linha de andamento de cada compasso, pode-se constatar essa similitude ampliada, visível também pela duração já observada das mesmas notas no gráfico de DEVOS, nos compassos 3, 4 e 5. No compasso 3 do gráfico de ARNICANS, a última nota *ré* pertencente à quiáltera do terceiro tempo, é ainda mais longa do que em DEVOS, e da mesma forma também a apojatura, que é executada antes do compasso seguinte. A linha de andamento em ARNICANS inicia-se em 0.1 e vai até 5.2 segundos, isto é, com andamento mais lento do que em DEVOS.

Continuamos a análise, desta vez com outro gráfico da mesma valsa, DEVOS e ARNICANS, seção B com 8 compassos, que vão do 9 ao 16 do texto musical Comparando o gráfico DEVOS com o texto musical, percebe-se nas notas assinaladas, respectivamente *si sol* no compasso 9, que elas apresentam variações de duração. No compasso 11, a nota *lá*♯, que tem como figura rítmica, a colcheia, aparece em DEVOS com maior ampliação na sua duração, enquanto as colcheias seguintes são executadas rapidamente, compensando a medida de tempo que permanece parecida nos dois gráficos entre os compassos 10 e 11. No compasso 10, existe uma ligeira variação de tempo observada pela distância da linha vertical de compasso, principalmente pela declinação da linha de andamento que evidencia que nesse compasso a duração foi menor do que nos compassos 11 e 12, por exemplo.

Observando o gráfico de ARNICANS, pode-se perceber na duração das notas no compasso 9, que a primeira colcheia (*si*♭) é a mais longa do compasso. A nota (*lá*♮) do compasso 11 também tem maior duração em relação às outras 5 colcheias com a mesma aparência do compasso 11 do gráfico de DEVOS. Isso significa que Arnicans, ao dar durações diferentes às mesmas notas em que Devos o fez, demonstra a influência da escuta da gravação do mestre franco-brasileiro.



DEVOS - *6ª valsa brasileira*, sessão do tema B, do compasso 9 ao 16

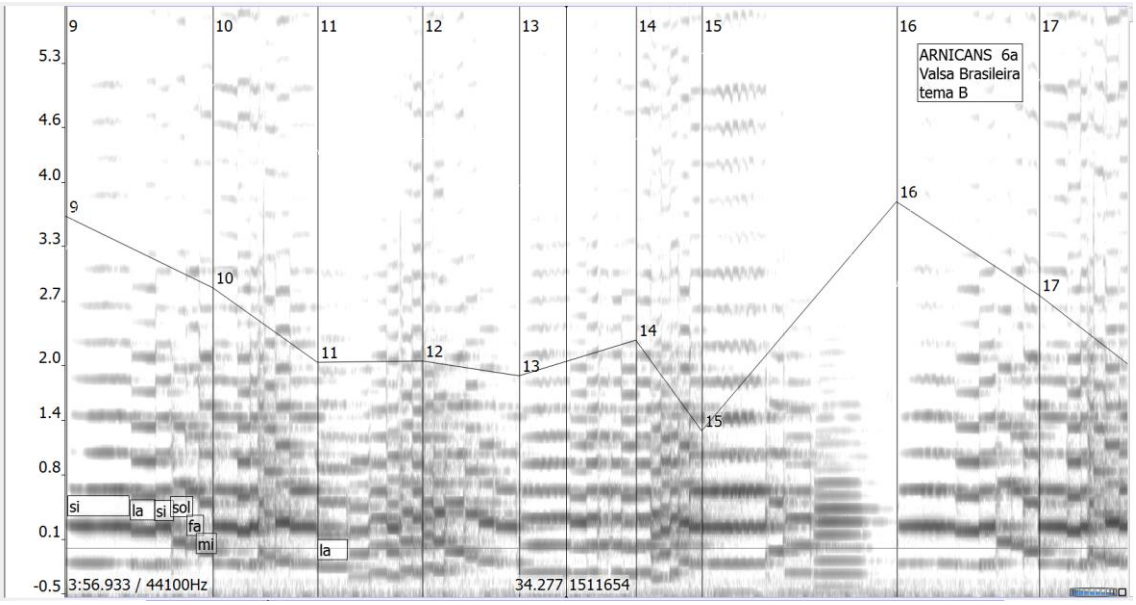
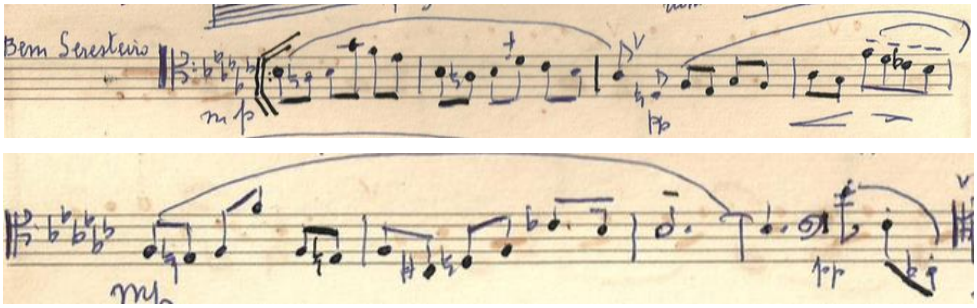


Gráfico 7 - ARNICANS *6a valsa brasileira*, Tema B, do compasso 9 ao 16



Em seguida, analisando os gráficos de STEES, comparo-os com os gráficos de DEVOS da mesma valsa, buscando a possível existência da transmissão aural, nos mesmos trechos escolhidos da *6ª valsa brasileira* para fagote solo.

4.15 DEVOS e STEES

Nesses gráficos percebe-se que a linha de andamento do compasso 1 ao 4 tem semelhança entre si, e no primeiro compasso a nota sol tem duração parecida em ambos os gráficos. Pela escuta, e ao olhar o gráfico, confirmamos que a influência da transmissão aural se deu em menor escala. A apojatura no final do terceiro compasso suscita duas observações importantes: a primeira é que ela é enfatizada em STEES, como em DEVOS, embora mais breve. A segunda observação se refere à importância que Francisco Mignone dava à execução das apojaturas, lhes atribuindo grande energia e peso (Noël Devos, 2015). Na verdade, Mignone era um compositor de imensa veia lírica, e como tal, não podia deixar de valorizar um elemento composicional tão expressivo. Aqui, podemos ver que STEES executou as apojaturas antes do compasso seguinte, contrariando as edições posteriores à Fonte A, porém sendo fiel à indicação existente no manuscrito do compositor, ou seguindo a escolha interpretativa de seu predecessor.

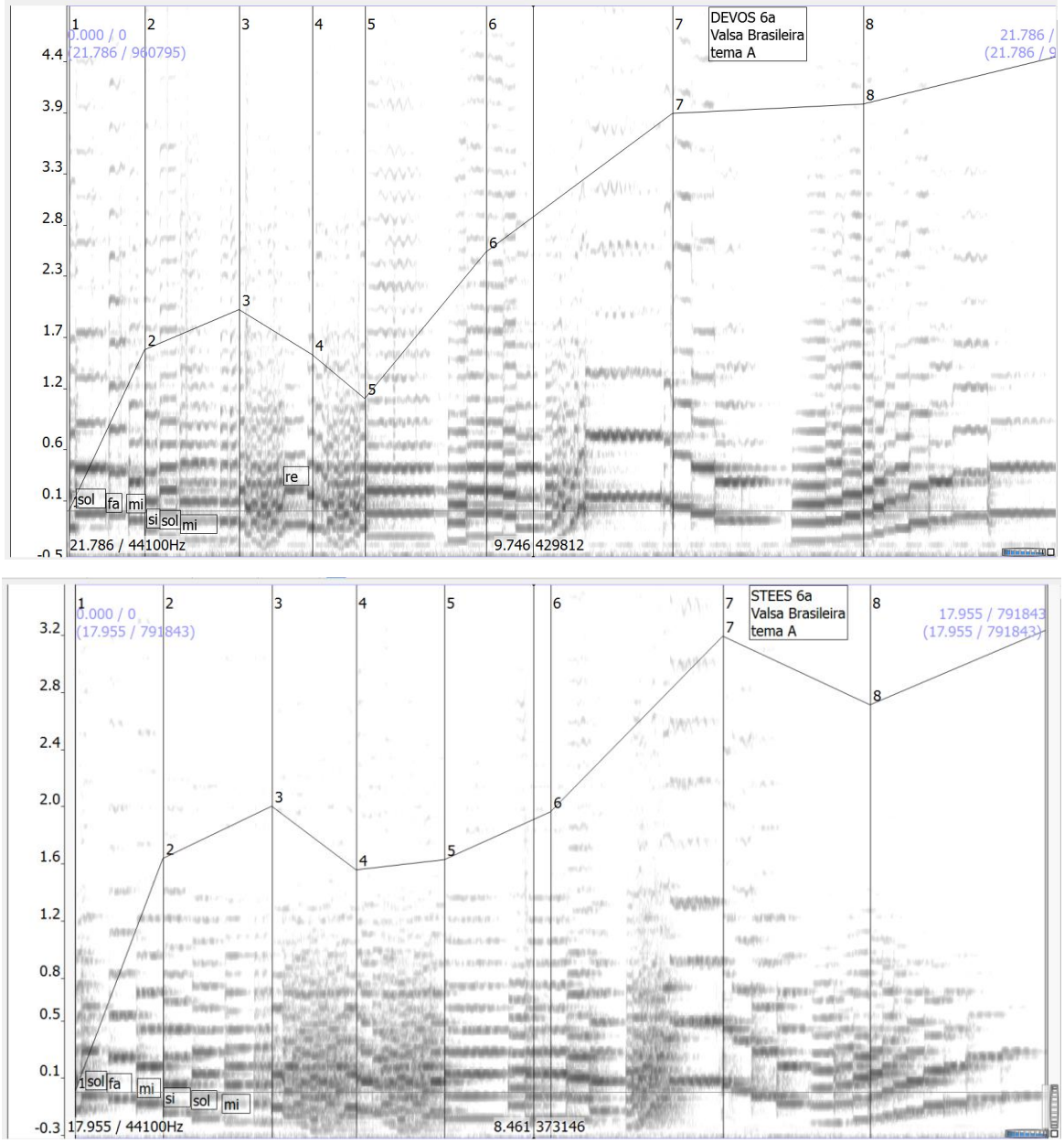


Gráfico 8 - STEES, *6a Valsa brasileira, Trecho inicial de 8 compassos da seção A.*

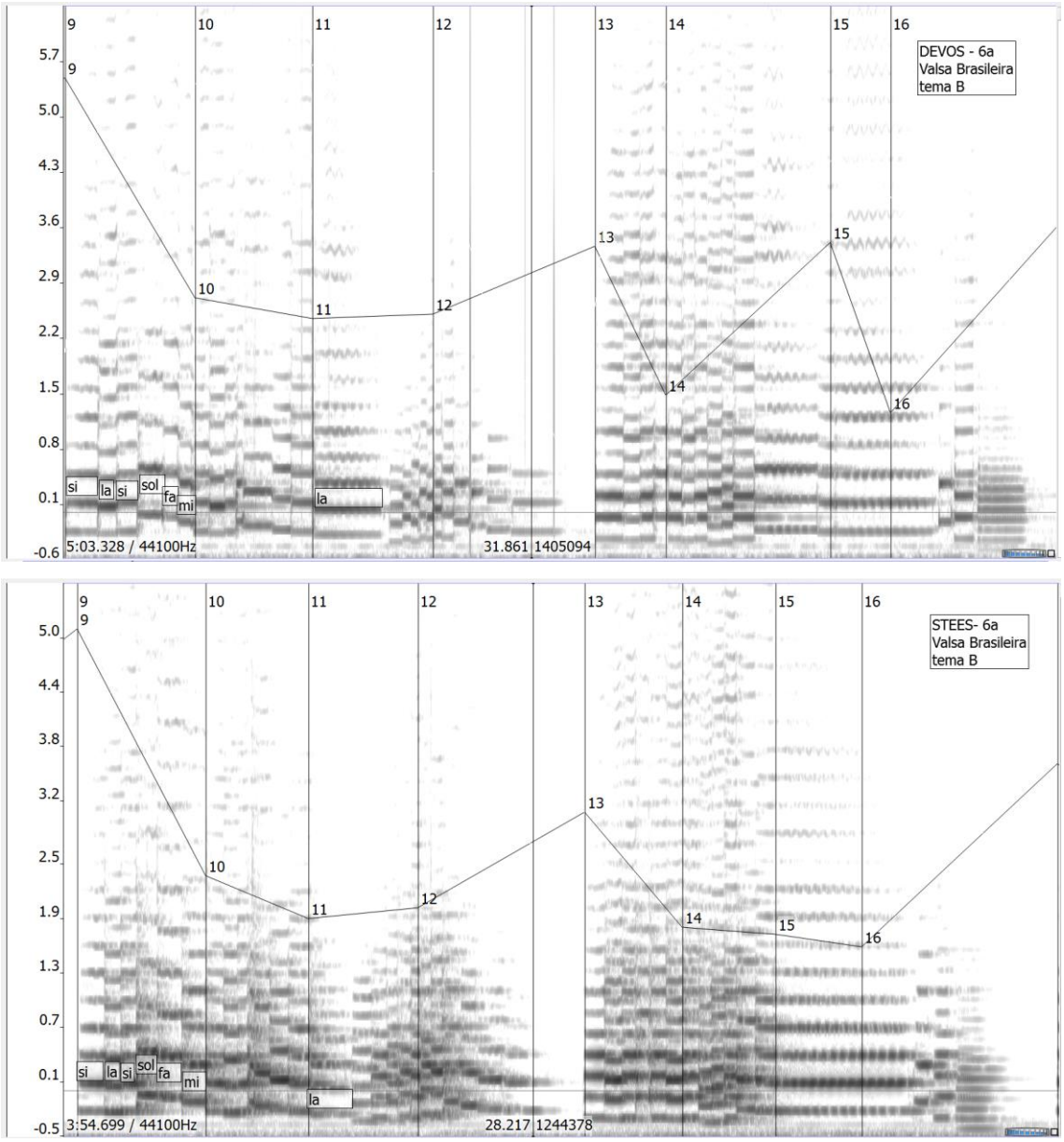
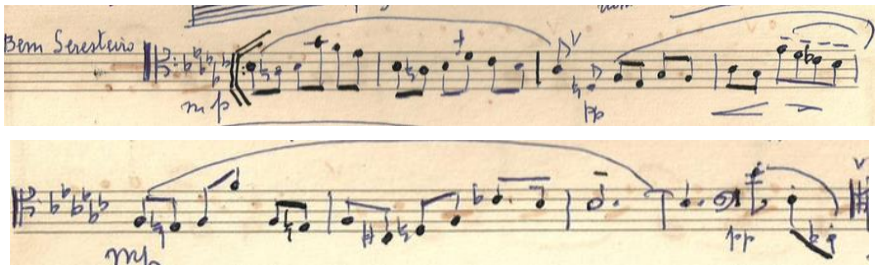


Gráfico 9 - STEES, *6a valsa brasileira*, trecho inicial do tema B, do compasso 9 ao 16



O professor Barrick Stees tinha conhecimento da gravação de Noël Devos e possuía a minha dissertação de mestrado (embora em português). Por conseguinte, ele tinha os manuscritos das valsas para fagote solo (Fonte A). Por intermédio de Devos, Stees conhecia também a edição da Funarte (Fonte C1). Observei que a influência da escuta da gravação de Devos, foi sobretudo nas apojaturas e notas diferentes da fonte A. A variação de distâncias

existentes entre os compassos observada no gráfico STEES, estabelece uma relação de equilíbrio no andamento. Isso é notado principalmente por intermédio da linha de andamento, que apresenta pouca variação entre os compassos 9 e 13. Do compasso 14 ao 16, como se observa pela similitude da sua linha de andamento, Stees manteve um pulso mais constante, sem uso de *rubato*. Observa-se no gráfico DEVOS, nesses mesmo lugares, as diferenças de duração, tanto na linha de andamento, quanto nas distâncias entre os compassos.

Pela possível influência da transmissão aural, pode-se perceber no compasso 9 e 11, que Stees também prolongou bastante a primeira colcheia, acelerando depois as colcheias seguintes, como observamos nos mesmos compassos, no gráfico DEVOS e também no gráfico de ARNICANS.

Em seguida, pelo mesmo viés da investigação analítica e comparativa, busco identificar no grande fagotista e intérprete, Frank Morelli, as possíveis similitudes que possam existir com a interpretação do mestre Devos, e ainda, se essas semelhanças vão ao encontro das mesmas dos outros intérpretes analisados até o presente momento. Isso é significativo para mim, posto que evidencia os mesmos traços identificados no uso do *rubato*, de forma impregnante na escuta de quase todos os fagotistas que gravaram essas valsas analisadas aqui.

4.16 DEVOS e MORELLI

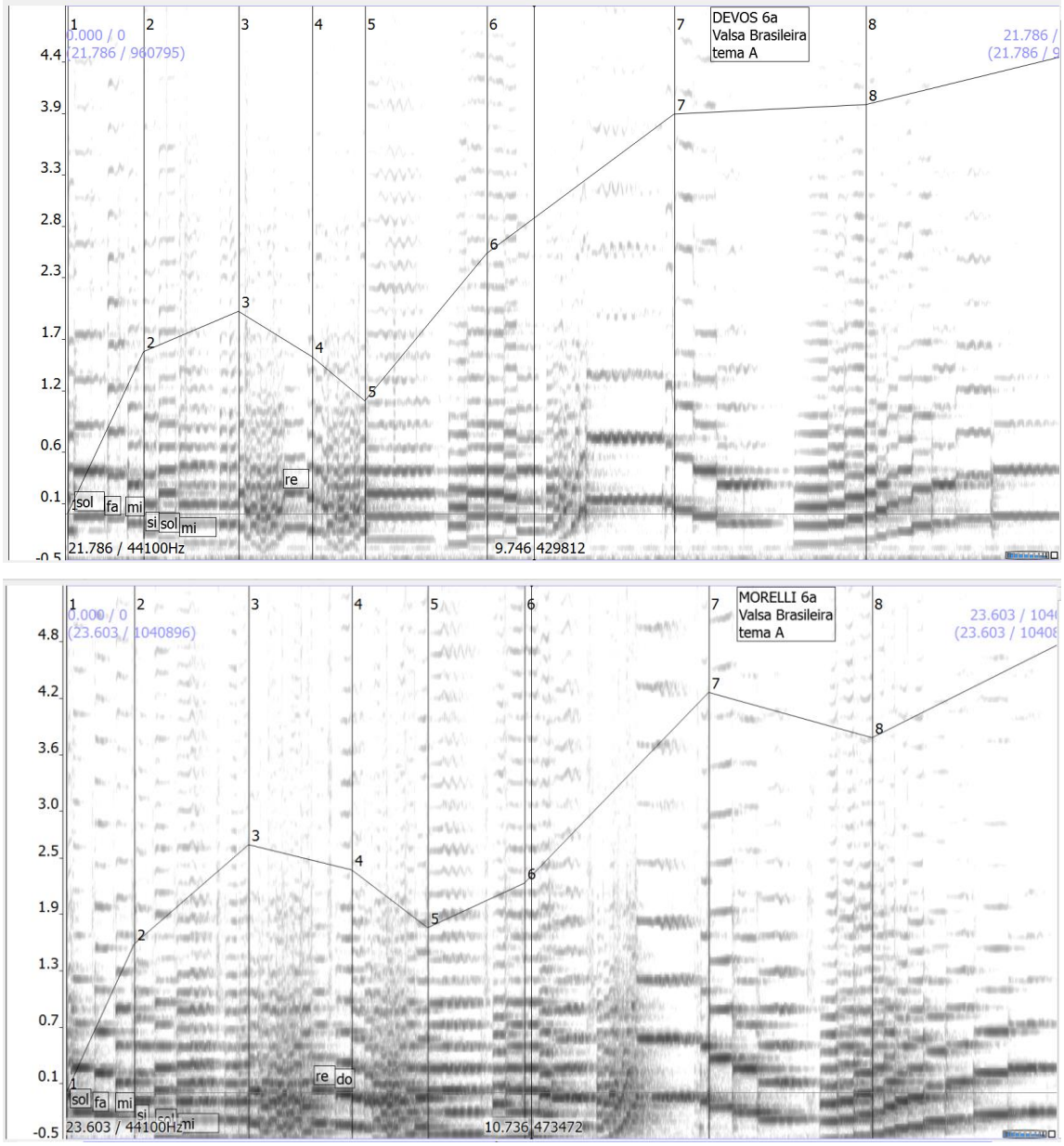


Gráfico 10 - MORELLI, *6a valsa brasileira*, trecho inicial de 8 compassos da seção A.

6ª valsa brasileira, trecho inicial de 8 compassos da seção A.

Comparando o gráfico de MORELLI, o de DEVOS, as similitudes aparecem da mesma forma, no espectro de ondas evidenciado pelos pontos retangulares em cinza e pela variação na linha do andamento. Nos compassos 3 e 4 vê-se naturalmente a semelhança interpretativa que se aproxima com o gráfico DEVOS. Morelli também executa a apojatura do compasso 3 como está no manuscrito da Fonte A, isto é, antes do compasso 4. Morelli também valoriza o ornamento, dando-lhe maior duração.

Segue-se no gráfico 11, o segundo da mesma valsa, agora apresentando o tema B comparando MORELLI a DEVOS. Nesse trecho MORELLI, da seção B, pelo trajeto da linha de andamento, percebe-se que ela se encontra entre 5.8 e 5.1 segundos e declina próximo a 1.5 segundos no compasso 16. Morelli segura o tempo da primeira colcheia do compasso 9 e acelera nas últimas 3 colcheias. No compasso 11 a primeira colcheia (lá♭) é igualmente alargada. As 5 colcheias restantes são executadas de maneira semelhante ao gráfico DEVOS, isto é, de forma mais rápida. Aqui em detalhe no gráfico 7, a colcheia do compasso 11 tem duração bem semelhante à do gráfico 6 de DEVOS.

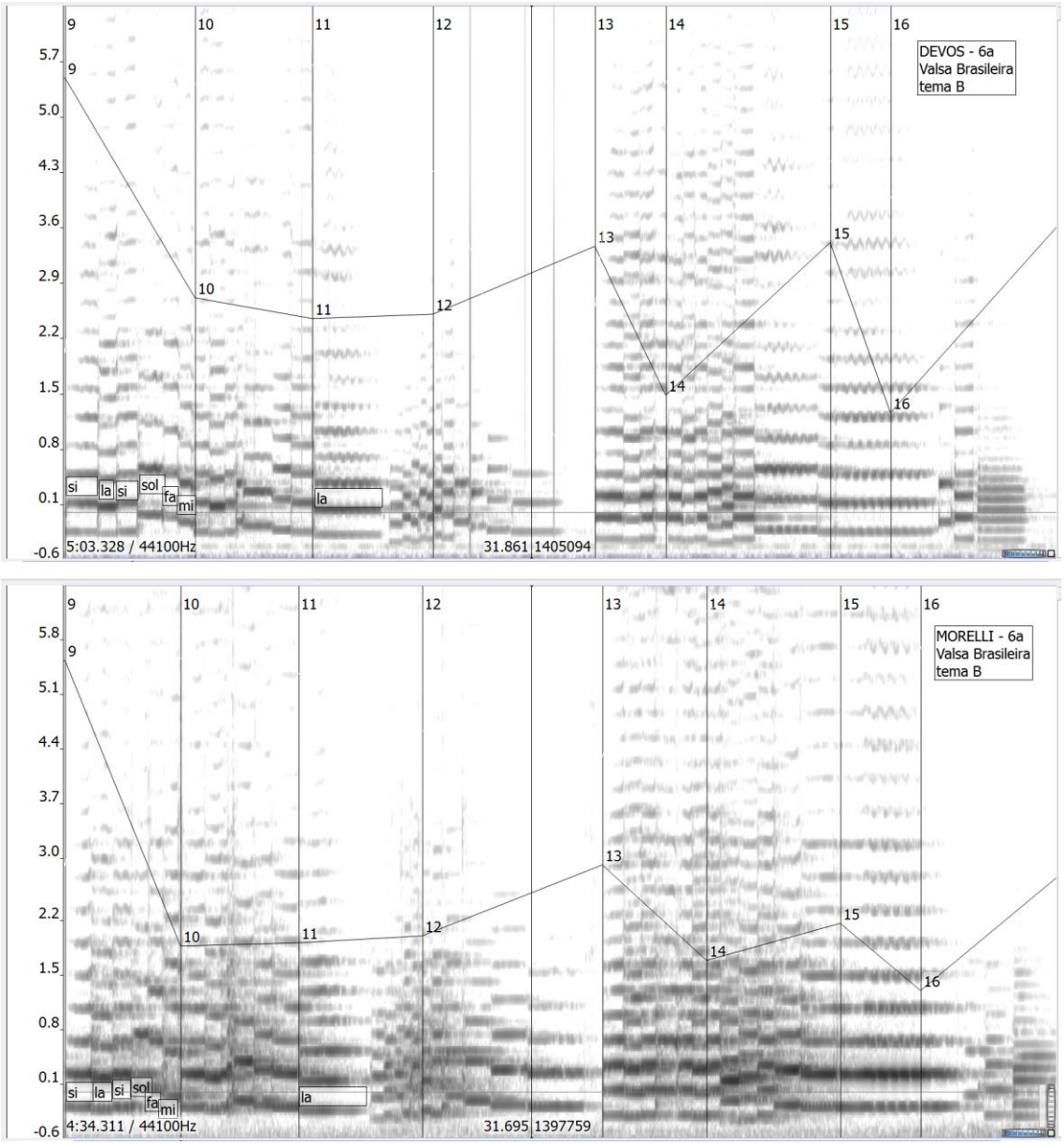
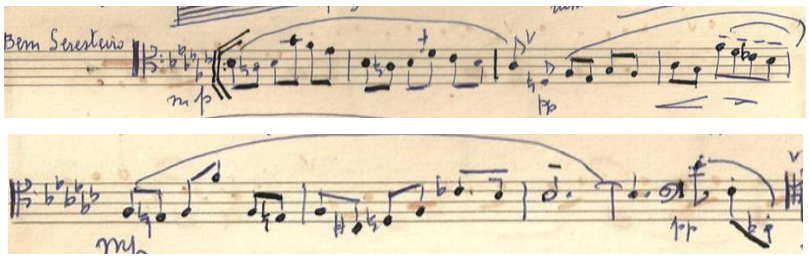


Gráfico 11 - MORELLI, *6a Valsa brasileira*, trecho inicial do tema B, do compasso 9 ao 16



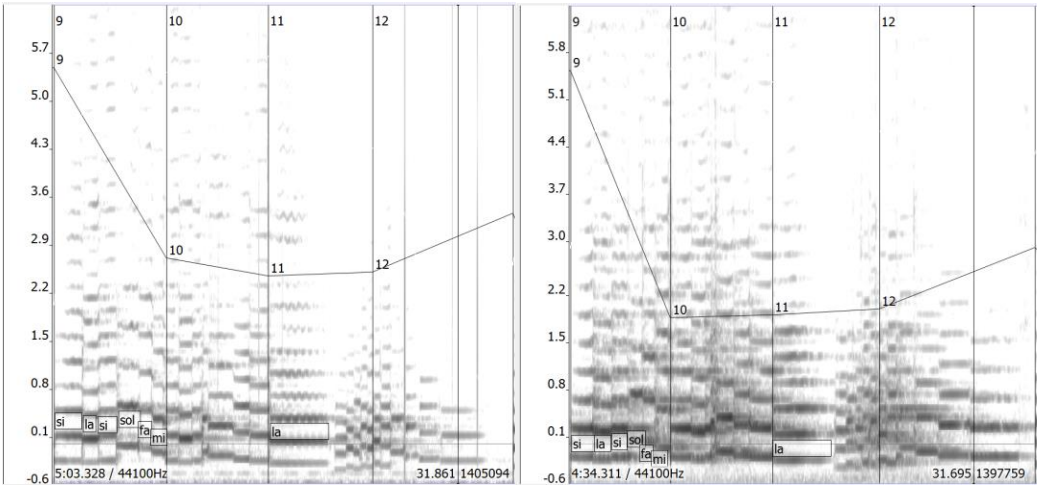


Gráfico 12 - DEVOS, *6ª Valsa brasileira*, MORELLI 6ª Valsa brasileira,

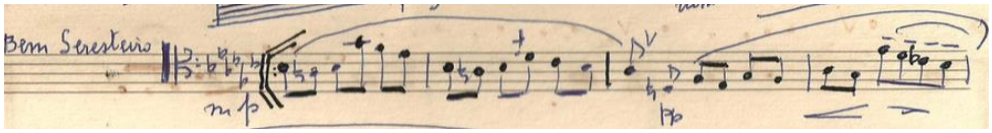
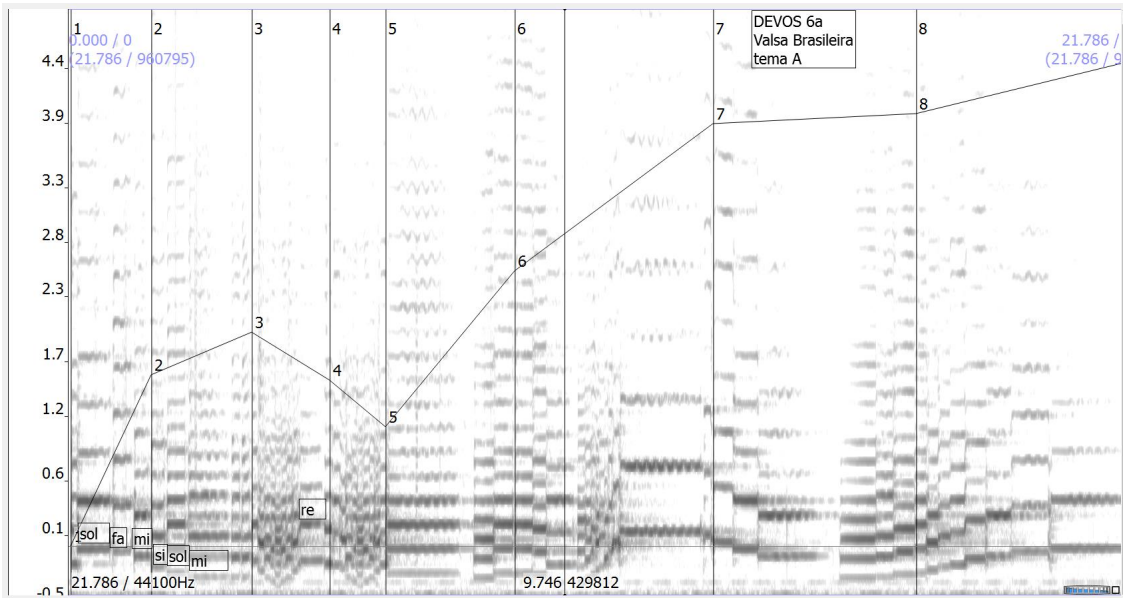


Figura 75 - MORELLI *6ª Valsa brasileira*, tema B, detalhe

Acompanhando na figura acima em detalhes, no gráfico 12, a localização do grupo de 6 colcheias no penúltimo compasso do texto (figura 75), vemos que a primeira colcheia está separada das outras, com um sinal de respiração entre ela e as demais. Aqui, pela duração da nota ilustrada no gráfico, seria como se o intérprete houvesse realizado uma fermata sobre a primeira nota (*lá*♭). Essa semelhança pode levar a crer na influência da interpretação de Devos sobre Morelli.

Em seguida apresento o gráfico do SV de meu registro sonoro (MEDEIROS) em relação ao gráfico DEVOS, para análise comparativa buscando identificar as possíveis semelhanças interpretativas do meu professor sobre a minha gravação.

4.17 DEVOS e MEDEIROS



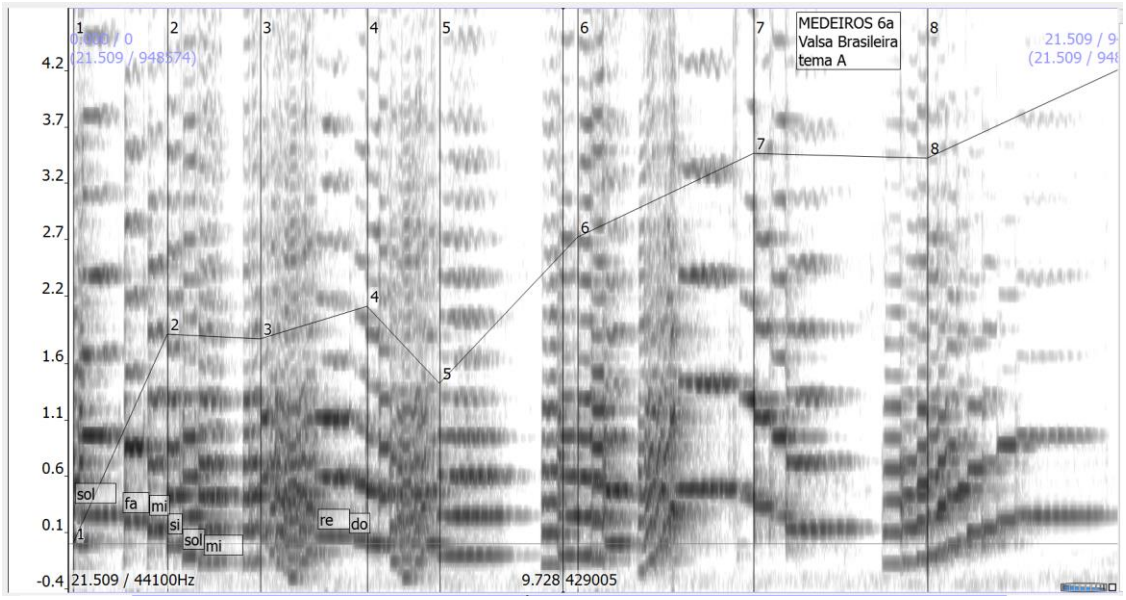


Gráfico 13 - MEDEIROS, *6ª Valsa brasileira*, trecho inicial de 8 compassos da seção A

No gráfico acima, além de ficar bastante clara a influência da escuta na transmissão aural e da tradição oral, que afirmo ter herdado com muito orgulho do Mestre Devos, as similitudes ficam evidentes nas variações da linha de andamento. A apojatura inicial é bem

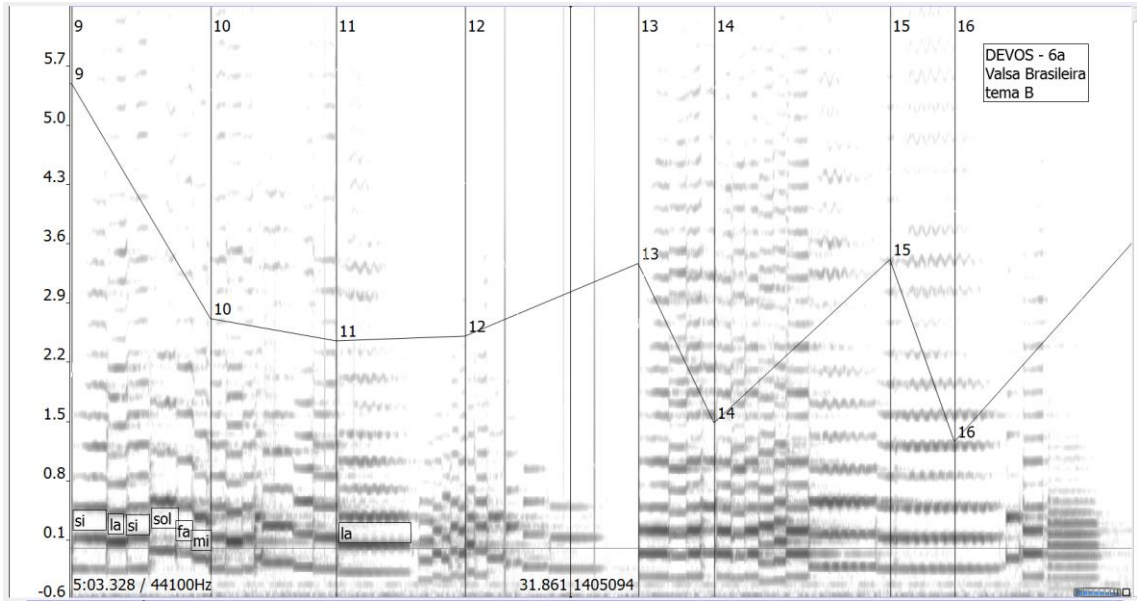
destacada, e a apojatura do terceiro compasso foi executada antes do compasso seguinte, como consta na Fonte A.

De forma natural, sempre senti, tanto pela escrita, quanto pelas informações obtidas em aulas com o principal intérprete de Mignone, Noël Devos, que a função da apojatura nessas valsas é mais melódica do que rítmica, algo que os editores não entenderam ou do qual não foram informados, e assim, mantive a intenção de executar todas as apojaturas da mesma maneira, padronizando seu uso.

Ainda, a respeito das apojaturas em Mignone, sabendo do próprio lirismo existente nessas valsas, imaginei de que forma um cantor executaria esses ornamentos em melodias de caráter romântico e até dramático, como é por exemplo, o caso da *Valsa em si bemol menor*, que tem como andamento: valsa lenta, e no título, “dolorosa”.

Figura 76 - trecho inicial da seção A da *valsa em Si♭ menor (dolorosa).*

O próprio subtítulo evoca o drama. O andamento, *Valsa lenta* é bem sugestivo de uma pronúncia valorizada e mais longa das apojaturas. Como pode-se notar na figura 76, as apojaturas têm um sinal de articulação, que pede apoio sobre o próprio ornamento, apesar de este estar em tempo fraco. Por esse simples recurso, nota-se que Mignone, ao dar destaque à apojatura, não a tratava como simples figura rítmica.



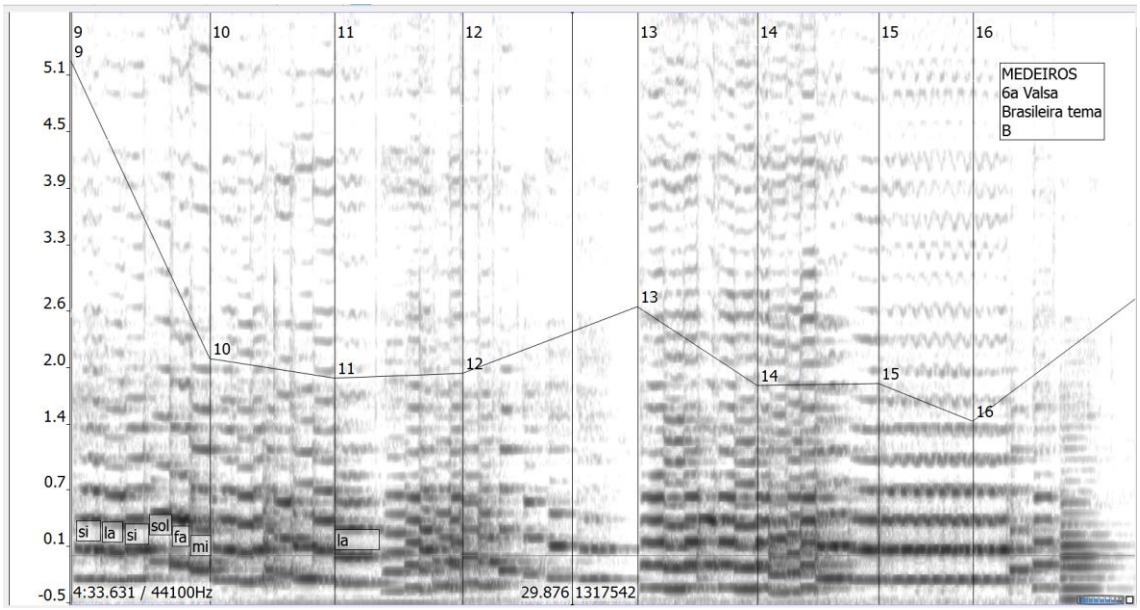
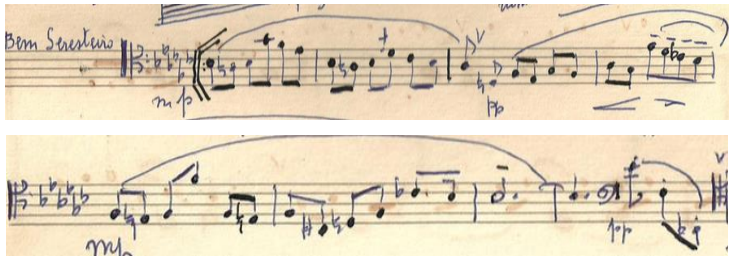
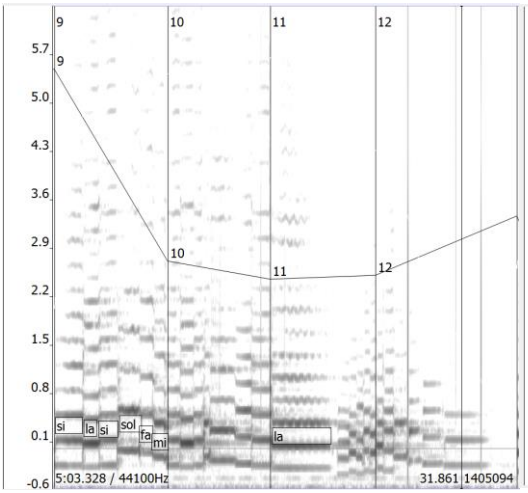


Gráfico 14 - MEDEIROS *6ª valsa brasileira*, trecho inicial de 8 compassos da seção A



Nos gráficos acima procuro detalhar esses momentos de similitude entre minha interpretação e a do meu professor. Desde os outros gráficos, tenho ampliado as caixas onde insiro o nome das notas, para que fiquem proporcionais ao espectro com a forma assemelhada. Por esse detalhe ilustrativo naturalmente as proporções variam, mas, a duração da primeira colcheia do compasso 11 é bem evidente. As linhas de andamento dos compassos 9 ao 13

também guardam semelhanças entre si, assim como na distância entre os compassos (observada pelas linhas verticais). Em seguida no gráfico 15, pode-se constatar com mais detalhes as semelhanças.



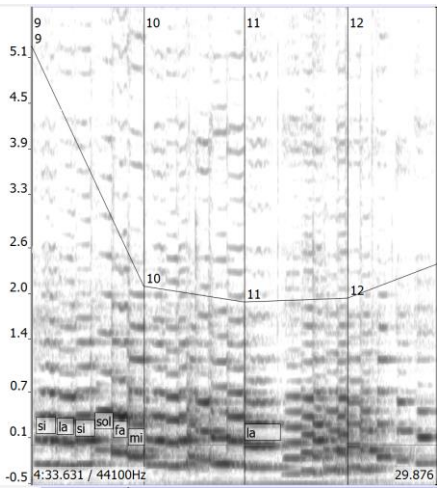
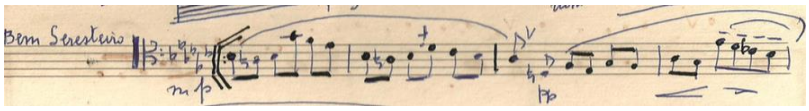


Gráfico 15, DEVOS, *6ª valsa brasileira*, detalhe MEDEIROS *6ª valsa brasileira*, detalhe



Aqui, comparando os dois gráficos, DEVOS e MEDEIROS com as figuras rítmicas do texto musical, constato as mesmas semelhanças interpretativas nos compassos 9, 10, 11 e 12, e percebo que fui tão influenciado pelo mestre quanto os outros colegas, mesmo pensando não ser. No último compasso as quatro colcheias descendentes com grande *rubato* se alongam proporcionalmente até a última nota (*si*♭). Pelo desenho do gráfico no compasso 12, percebe-se as diferenças de tamanhos pelos pontos retangulares que representam o som de cada nota.

No compasso 9 dessa seção, as notas em questão (*si*♭, *sol* e *lá*♭) apresentam as similitudes com o gráfico de DEVOS. No detalhe das figuras acima, o compasso 11, iniciado por colcheia, no espectro, esta demonstra o valor muito acentuado da figura rítmica, e embora se observe que a linha de andamento é muito semelhante nos dois gráficos nesse compasso, as 5 colcheias que preenchem o compasso 11 são executadas com maior rapidez em detrimento da maior duração da primeira colcheia (*lá*♭*).*

Na linha de andamento, existe semelhança de DEVOS com MEDEIROS, que está entre 5.1 a 1.4 segundos e DEVOS está entre 5.7 e 1.5 segundos. No compasso 12, DEVOS ralenta as 4 últimas notas, com grande variação na linha de andamento que sobe, indicando um *rubato*. A distância maior entre os compassos também pode ser um indicador dessa liberdade. Nesse

ponto, eu também fui influenciado pela transmissão aural e pela tradição oral do meu professor. As quatro últimas colcheias que executei são contidas em *rubato* (com durações de tempo diferentes).

4.18 DIFERENÇAS NA ESCUTA E NO TEXTO

Pela força da transmissão aural, algumas diferenças entre o texto musical e a gravação de DEVOS influenciaram os intérpretes e as decisões do editor da LRQ, que anotou as pequenas diferenças na partitura como opção (ossia). É necessário informar, que nenhum dos intérpretes usou essa edição, pois ela foi lançada em 2006 e foi fruto de todo esse apanhado de informações textuais e sonoras. Mignone, que já havia autorizado as opções interpretativas no seu manuscrito, anotou alguns detalhes daquilo que ouvira, em pelo menos duas das valsas: *Pattapiada* e *6ª Valsa brasileira*. Analisei algumas situações que não estão assinaladas no manuscrito ou fonte A e que foram alvo da influência da transmissão aural. Duas delas se referem a notas diferentes, e outra à interpretação, portanto, 3 exemplos relativos às valsas: *Valsa quase modinheira*, *6a valsa brasileira* e *A escrava que não era Isaura*. Não expus as linhas de gráfico de andamento, pois não é o objeto de estudo e análise de meu texto. Aqui, busco evidenciar de forma mais simples as semelhanças dos intérpretes com DEVOS, pelo uso do *rubato*

Na interpretação da *Valsa quase modinheira*, no compasso 6 do texto musical, onde existe uma quiáltera de 4 colcheias, com indicação em francês "*retenenez un peu*", Devos alonga bastante a duração da primeira e da segunda colcheia, (ver fig. 76) isto é bem claro no desenho do gráfico 16, basta comparar com os gráficos seguintes dos outros intérpretes e observar as similitudes, excetuando-se o gráfico de controle, GROSMANN, que não teve influência da escuta de DEVOS.

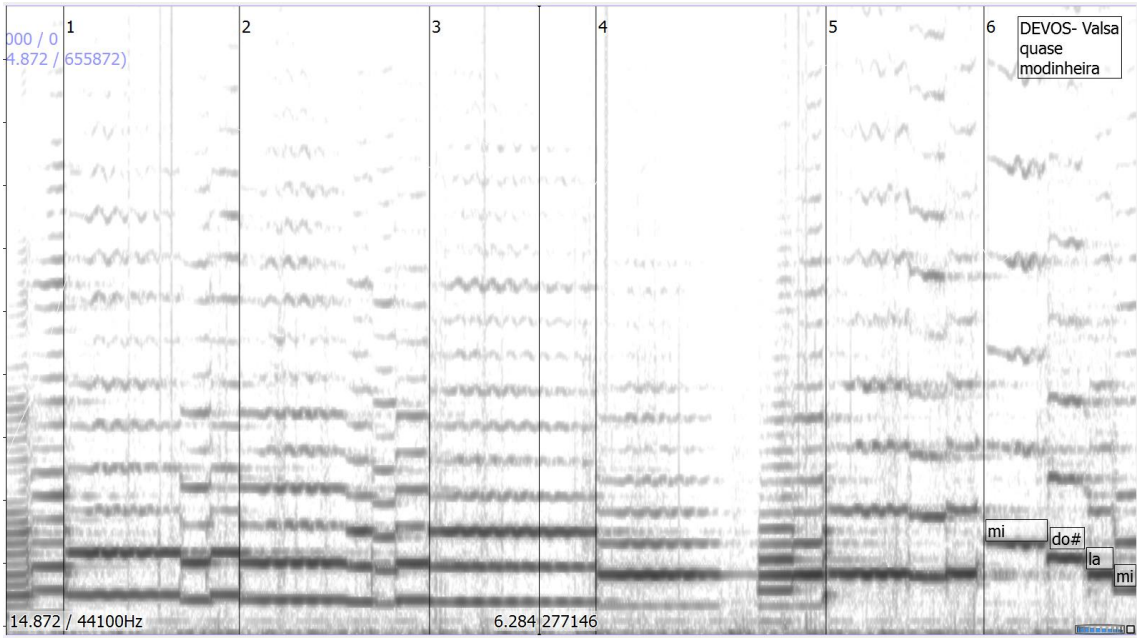


Gráfico 16 - DEVOS, *Valsa quase modinheira*, início do tema A, compasso 1 a 6

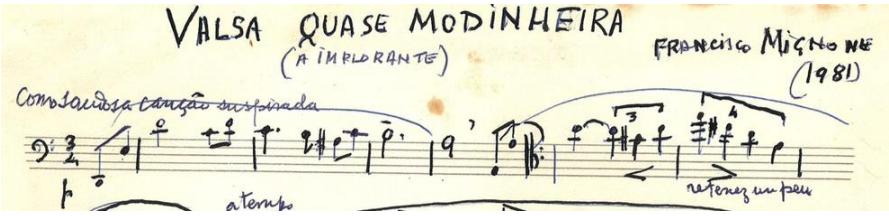


Figura 77 - *Valsa quase modinheira*, início do tema A, compasso 1 a 6

Lembro que as notas nos quadrados indicam o espectro sonoro correspondente. Percebe-se que a primeira colcheia do compasso 6 no gráfico DEVOS se alonga mais do que as outras. Para ficar mais claro, alonguei a caixa onde inseri o nome da nota (mi) e da segunda (do#), que também tem maior duração do que as seguintes (*lá* e *mi*).

No compasso 6, com a quiáltera de quatro colcheias, há a indicação *retenez un peu* (reter um pouco) e um sinal de decrescendo. No gráfico 17, de GROSSMAN, fazendo uma comparação com o gráfico de DEVOS, nota-se que no compasso 6, a quiáltera, traz na sua característica de figura rítmica um determinado valor de duração, observado na leitura dos pequenos retângulos e seus determinados tamanhos, relativamente parecidos; levando a crer, que o autor executou as 4 notas sem muita variação na duração de tempo de cada uma. Pela extensão do compasso 6 ao 7 – deixei assim para observar que o intérprete não seguiu a indicação do compositor (*retenez un peu*).

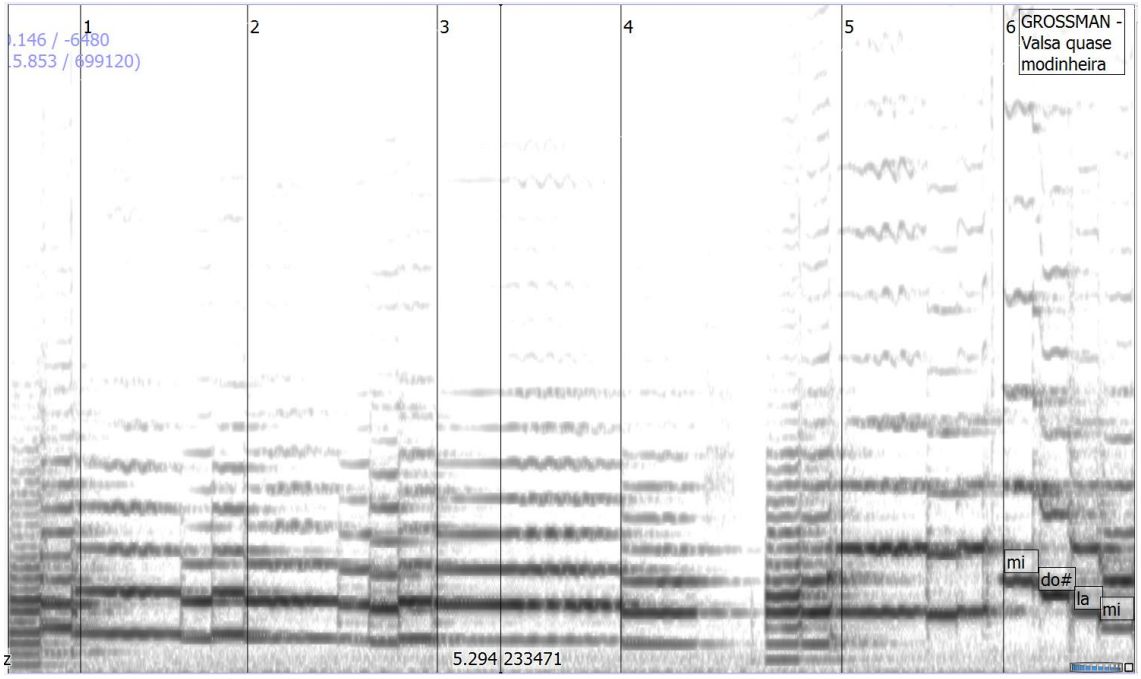


Gráfico 17 - GROSSMAN, *Valsa quase modinheira*, início do tema A, compasso 1 a 6.

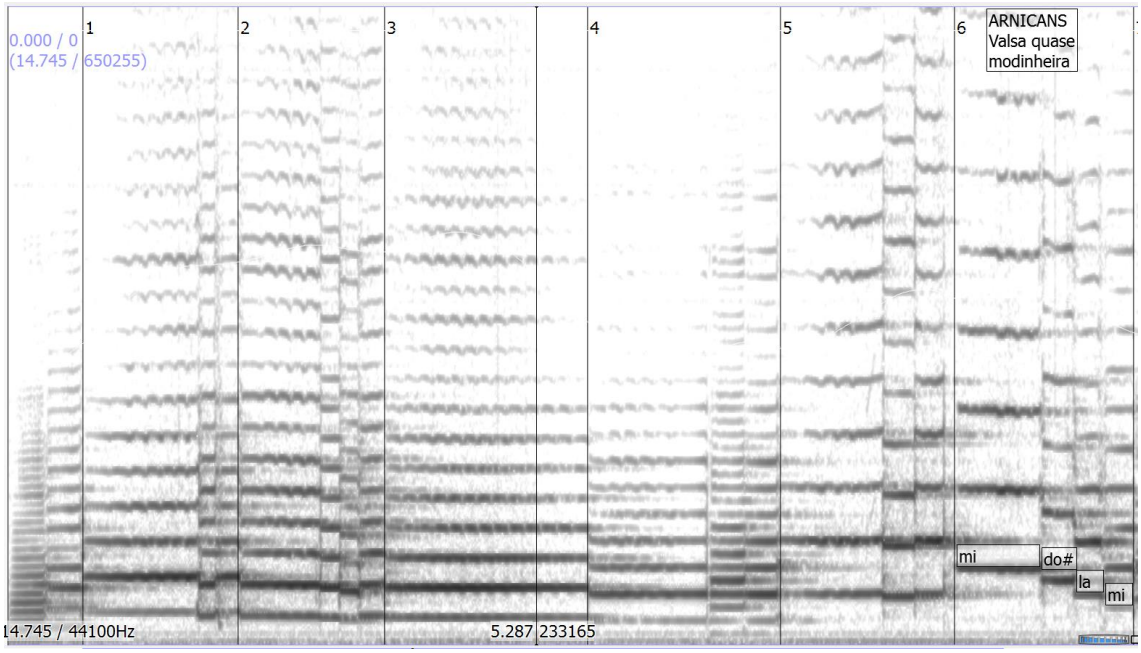


Gráfico 18 - ARNICANS, *Valsa quase modinheira*, início do tema A, compasso 1 a 6.

Observando o gráfico 17 de GROSSMAN, no compasso 6 as notas em movimento descendente parecem ter semelhanças entre si, quanto à duração, mais uma vez mostrando que Grossman não foi influenciado por Devos. Em ARNICANS, (Gráfico 18) percebe-se que o intérprete russo tocou no compasso 6 de forma semelhante a Devos, mas alongando ainda mais o valor das notas, porém isso não deixa de demonstrar que aqui foi influenciado pela escuta de Devos de forma bastante evidente. No compasso 6 pode-se notar a extensão da primeira

colcheia em relação às outras da mesma quiáltera. Arnicans alongou a primeira colcheia mais do que DEVOS, enfatizando menos a segunda nota (*dó♯*). Nas últimas duas colcheias, a duração é bem menor. O gráfico é bem semelhante ao de DEVOS. Mais detalhes para comparação entre GROSSMAN, DEVOS e ARNICANS são encontrados no gráfico 19, onde pode-se ver melhor as semelhanças e diferenças entre os 3 intérpretes.

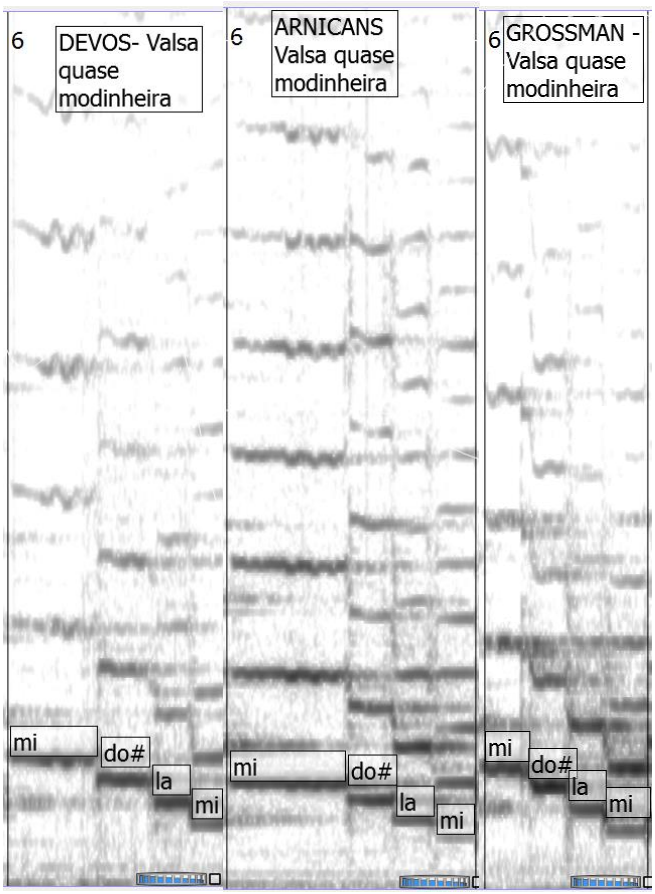


Gráfico 19 - Detalhes

Seguindo a análise comparativa e aproveitando o viés das notas agudas no fagote, no gráfico de DEVOS da *6ª Valsa brasileira*, no compasso 57 e 58, da seção D, duas notas aparecem como *mi♭* e *fá*. No entanto, no texto musical da fonte A, nessa valsa está assinalado que essas notas são: *fá♭* e *mi♭*. Pela caligrafia do compositor, a escala ascendente parece seguir sempre subindo até o compasso 58, (fig. 78) logo retornando à seção B' em andamento "*súbito piú mosso".* Em comunicação pessoal, o emblemático fagotista e professor, disse-me que sempre tocou assim, e quando Mignone ouviu a gravação, disse que "se estava assim, assim

deveria ser” (Devos, 2015). No gráfico 20, está a sequência de notas ascendentes em que assinalo as notas diferentes do texto musical da fonte A.

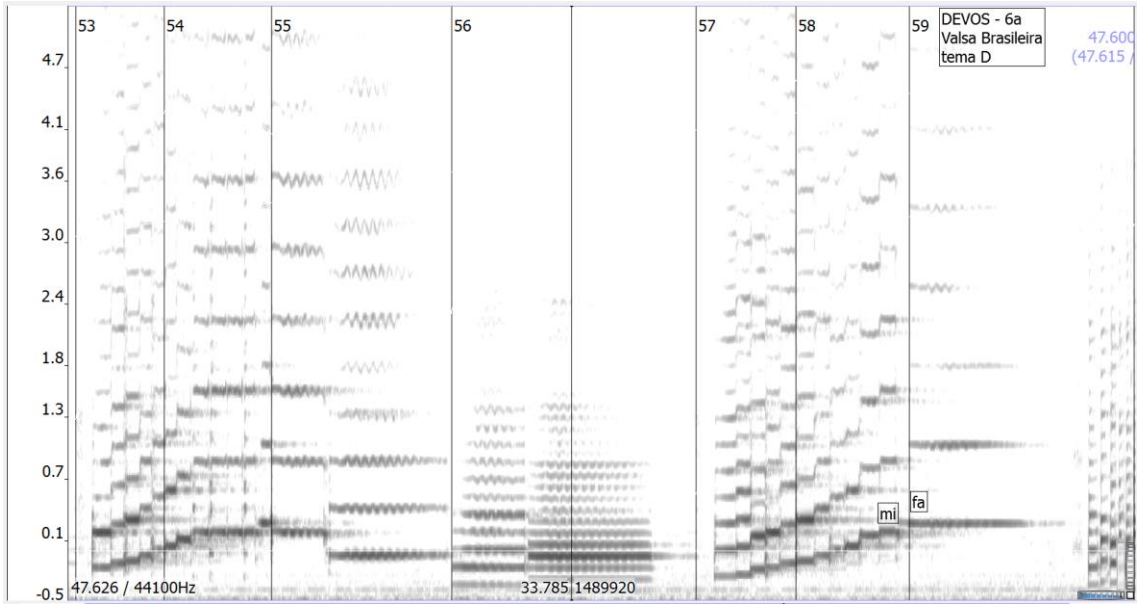


Gráfico 20 - DEVOS, *6a Valsa brasileira*, tema D, compassos de 53 a 59,

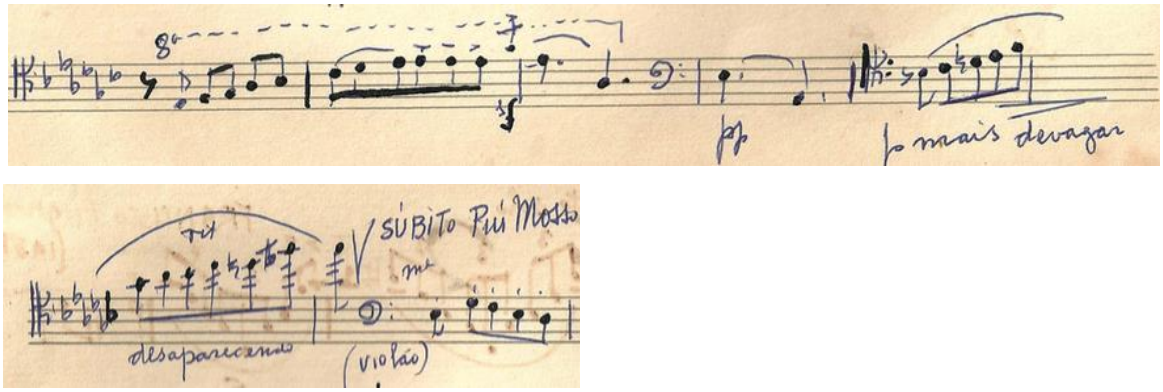


Figura 78 - *6ª Valsa brasileira*, trecho do tema D. Do compasso 53 ao 59

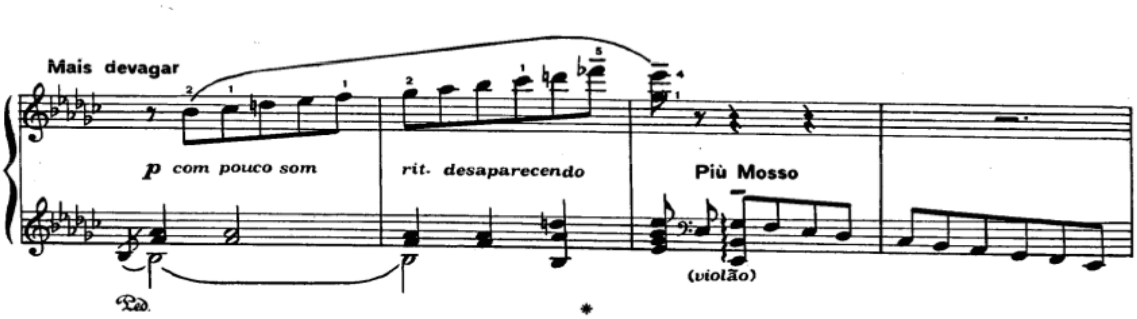


Figura 79 - *6ª Valsa brasileira*, trecho do tema D do original para piano

No original para piano, na sequência da escala ascendente e cadenciada, a última nota sofre uma alteração descendente em semitom, repousando na primeira colcheia do compasso

seguinte. O acorde em mi bemol menor define a cadência. Se o movimento fosse ascendente, com a nota *fá*, mudaria o contexto harmônico do acorde final e da ideia musical.

O gráfico de GROSSMAN, abaixo, faz crer mais uma vez que o fagotista seguiu a fonte A, não ouvindo a gravação de Devos.

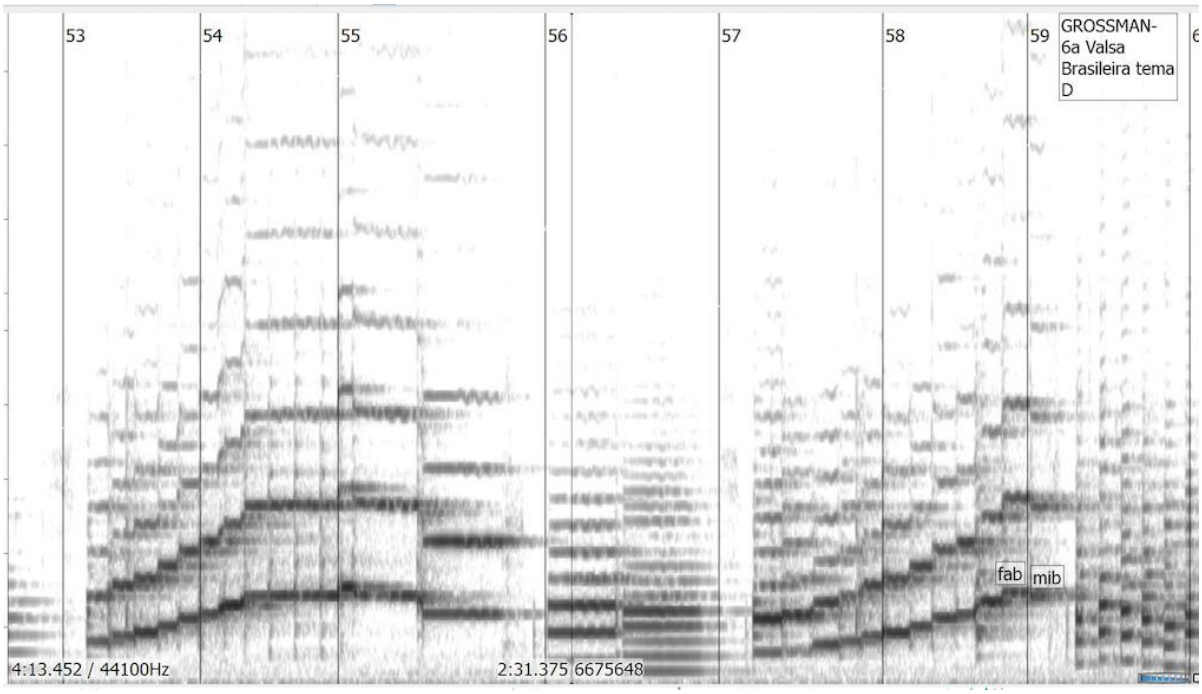


Gráfico 21 - GROSSMAN *6a Valsa brasileira*, tema D, compassos de 53 a 59,

.

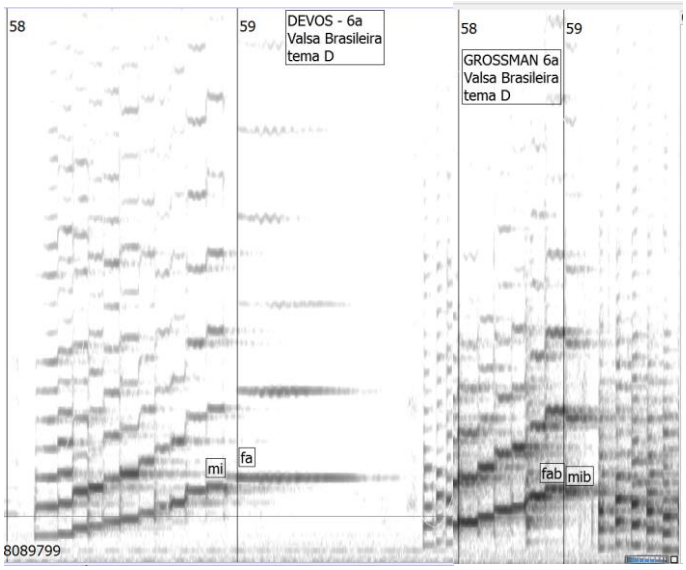


Gráfico 22 - Detalhes

No gráfico de GROSSMAN pode-se observar nos compassos 58 e 59, a sequência de notas ascendentes e assinaladas nas caixas em formato retangular. As duas últimas notas estão de acordo com a fonte A fig. 77. Os harmônicos acima do espectro padrão evidenciam melhor que a última nota, em vez de subir, desce no compasso 59.

Embora Mignone não tenha inserido *ossia* alguma no seu manuscrito autógrafo, (fonte A), na fonte C1 o editor colocou uma *ossia* (ver cap. II e anexos). Assim, tanto os intérpretes Stees quanto Morelli, por questões que acredito ser resultantes da influência da transmissão aural, − mesmo levando em conta a opção inserida na fonte C1 − foram levados a gravar da mesma forma que Devos. Como ilustração comparativa exponho os gráficos respectivos: STEES, e MORELLI que apresentam no espectro de som as mesmas características do gráfico DEVOS.

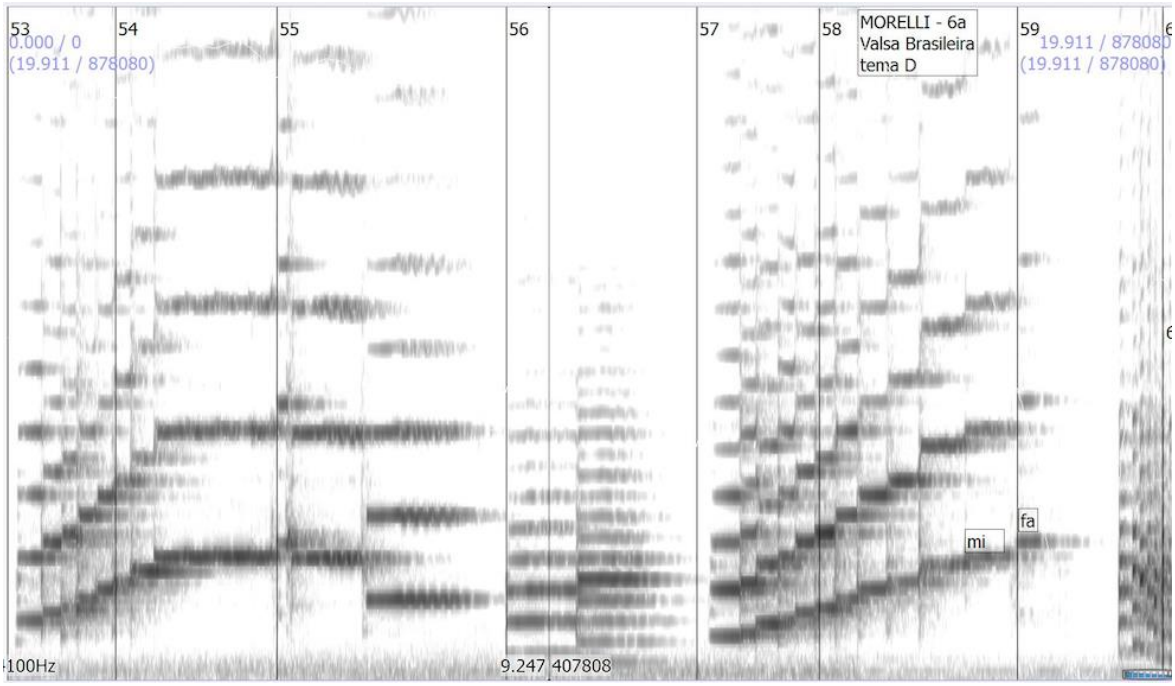


Gráfico 23 - MORELLI *6a Valsa brasileira, tema D, compassos de 53 a 59*

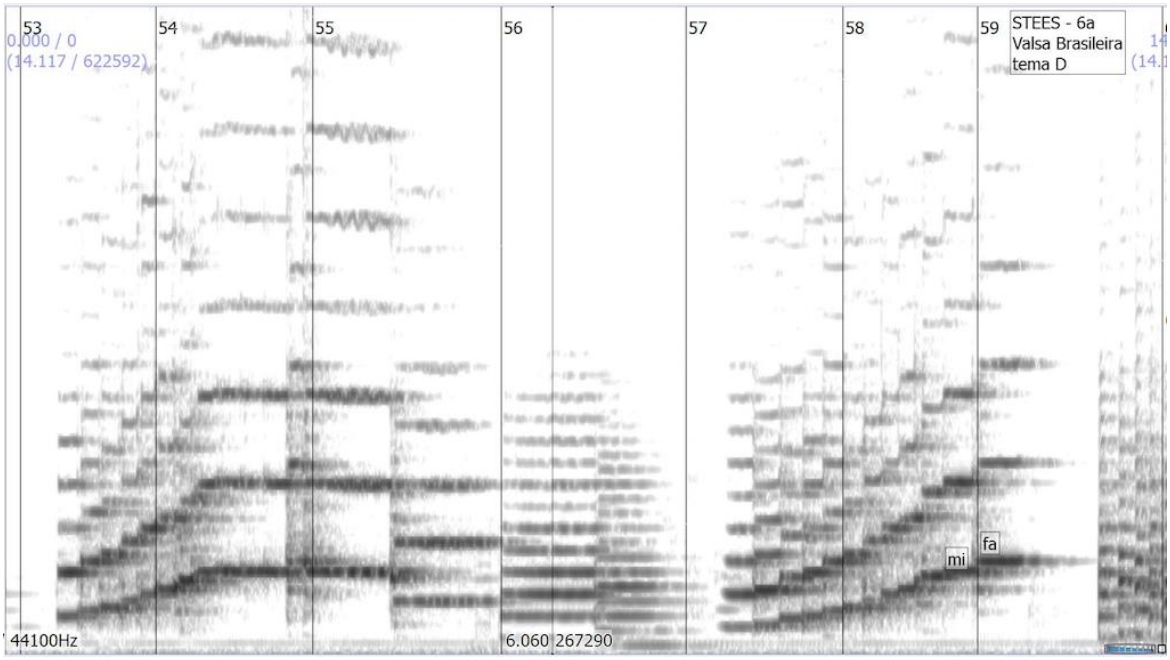


Gráfico 24 - STEES *6a Valsa brasileira*, tema D, compassos de 53 a 59

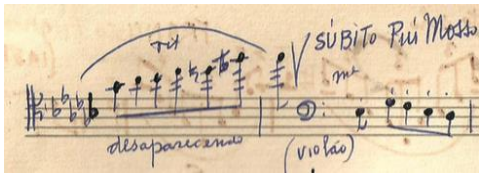


Figura 80 - Detalhe da fonte A

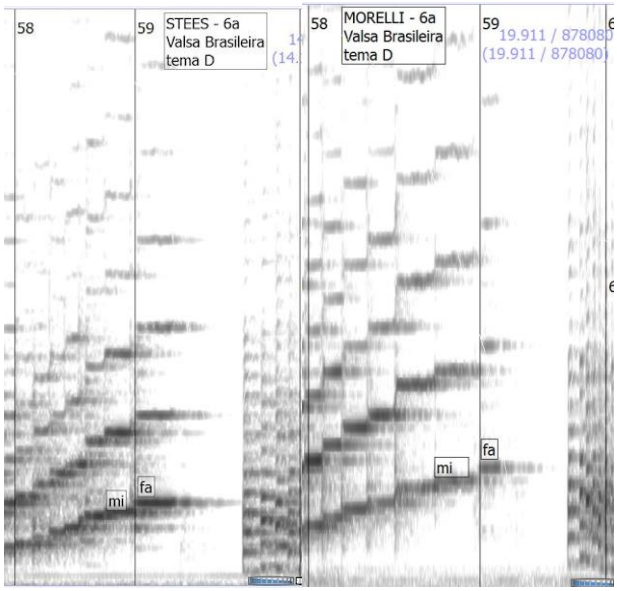
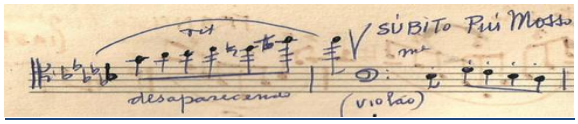


Gráfico 25 - detalhes



Na valsa *A escrava que não era Isaura*, acontecem dois eventos semelhantes ao que acabamos de relatar: a apojatura se apresenta com nota diferente. Por ser uma mudança muito sutil e rápida, talvez Mignone não tenha se dado conta do "erro", pois para isso haveria a necessidade de uma escuta mais acurada e investigativa, voltada para a questão da pesquisa. Devos sempre usou as mesmas cópias do manuscrito do compositor, assim, pelo explicado, ele deve ter se equivocado. Por si só, isso não tem qualquer importância no que tange a aferição de valores estéticos no trabalho final, e vale lembrar que Devos tinha o aval de Mignone para tomar suas próprias decisões interpretativas. Mas exatamente por haver esta diferença entre a gravação e a partitura, esta discrepância nos ajuda a deixar clara a influência da transmissão aural em outros intérpretes.

No gráfico de DEVOS do trecho inicial da seção B, da Valsa *A escrava que não era Isaura*, a apojatura aparece assim, *dó ré, dó ré* (gráfico 26), diferente da fonte A, figura 80: *dó ré, mi ré.* A fonte C1 (fig.81) também apresenta as mesmas notas da fonte A.

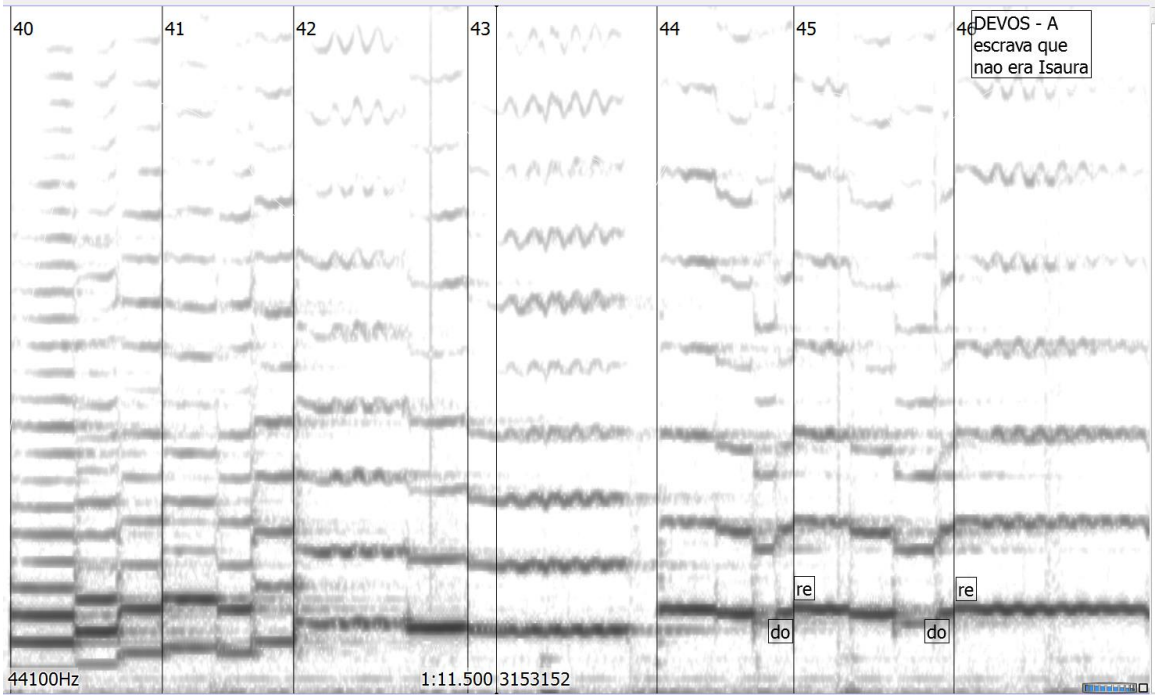


Gráfico 26 - DEVOS, *A escrava que não era Isaura*, compasso 40 a 46,

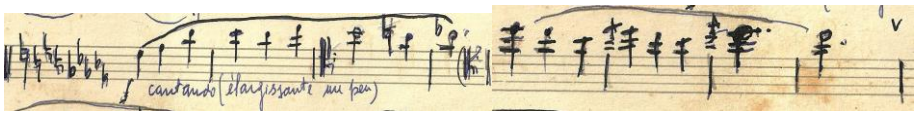


Figura 81 - fonte A. *A escrava que não era Isaura*, seção B comp. 40 a 46.

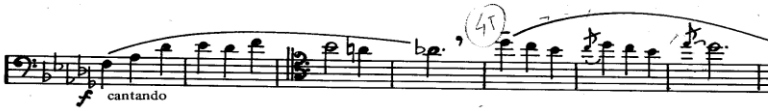


Figura 82 - fonte C1, *A escrava que não era Isaura*, seção B comp. 40 a 46

No gráfico de GROSSMAN, as apojaturas estão de acordo com a fonte A e C1, figuras 81 e 82. A evidência que diferencia as apojaturas encontra-se no gráfico 27 (GROSSMAN), onde identifico as notas no espectro, respectivamente, *dó ré*, *mi ré*.

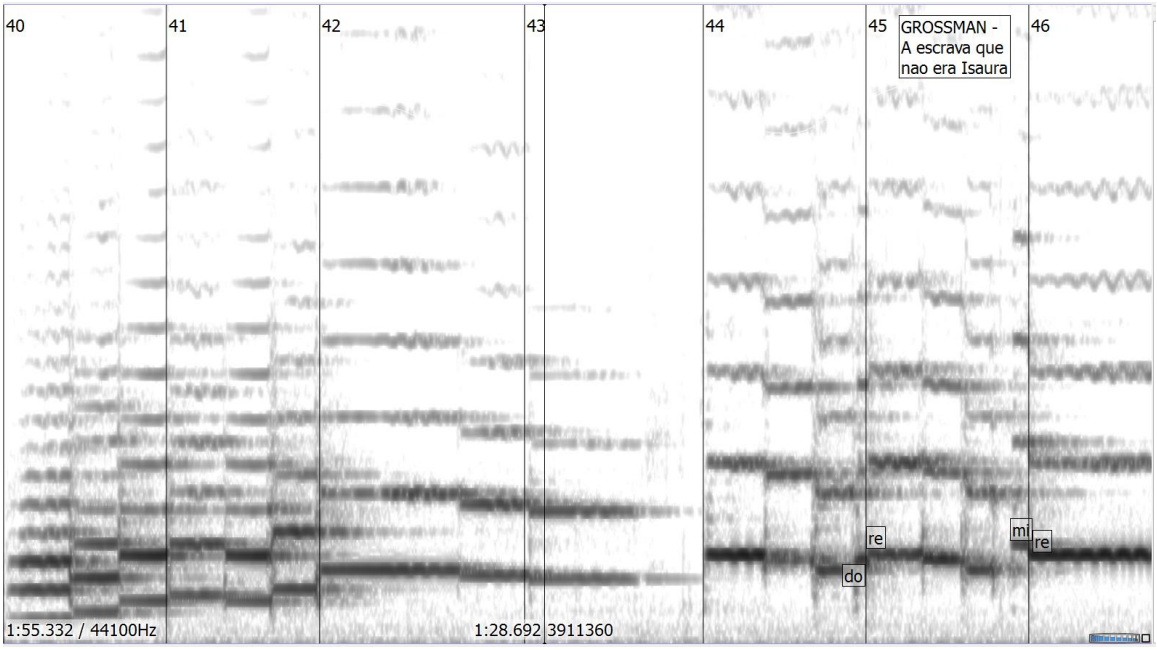
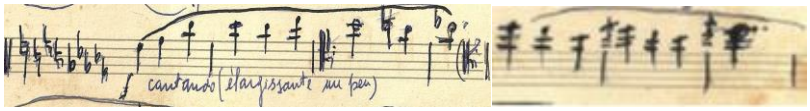


Gráfico 27 - GROSSMAN, *A escrava que não era Isaura*



Como última questão sobre os ornamentos ou notas diferentes da fonte A, encontradas na gravação de DEVOS, busquei constatar se o mesmo era observado na escuta das gravações posteriores. Verificando os gráficos dos intérpretes aqui analisado, de acordo com o texto musical das fontes A e C1, da valsa *A escrava que não era Isaura*, observei que os fagotistas Stees e Morelli preferiram utilizar a mesma nota que Devos escolheu. Arnicans não utilizou a mesma nota, preferindo aquela existente na fonte C1, que foi o único material ofertado das mãos do professor Hary Schweizer e utilizado na gravação (Schweizer, 2015). Diga-se de passagem, que essa fonte é mais legível do que a fonte A.

Esse fato se dá na segunda frase do tema B com variações. Notei pela escuta e pela análise do texto musical, que Devos, talvez por escolha ou por equívoco, trocou o *lá*♭♭ pelo *si*♭♭ (fig. 83 e gráfico 28). Curiosamente, a nota executada é a mesma da primeira frase do tema B, como pode-se observar na fig. 80 da fonte A e na 81 da fonte C1.

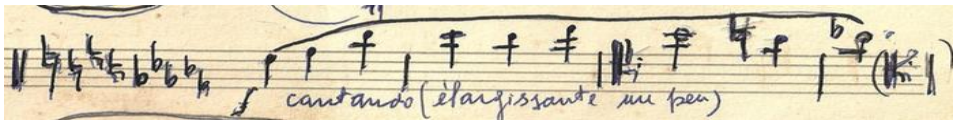


Figura 83 - fonte A, *A escrava que não era Isaura*. Seção B

Abaixo, o gráfico DEVOS, identificado no espectro do SV com uma nota em movimento descendente, diferente do texto musical da fonte A e da fonte C1; (gráfico 28 e figura 83). A penúltima nota, *lább* do compasso 57 do texto musical, (terceiro compasso, gráfico 28) foi substituída por *sibb*. Como no caso anterior, isso não constitui qualquer demérito, mas merece menção pelo fato de os outros intérpretes seguirem as mesmas escolhas de Devos.

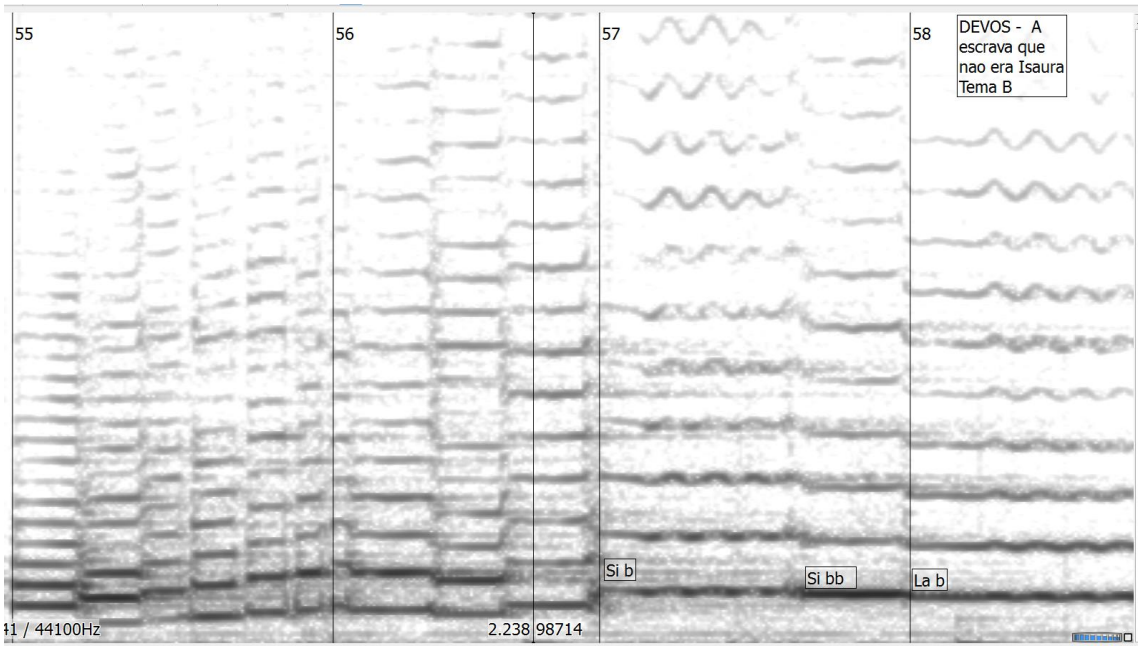
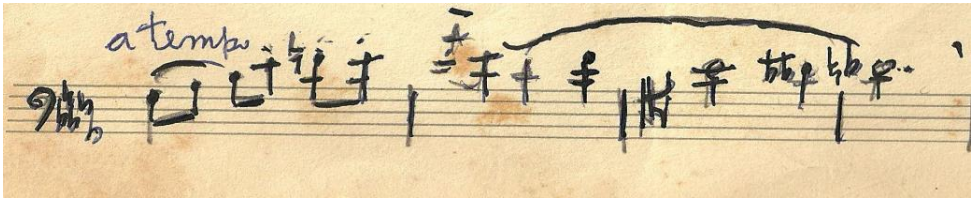


Gráfico 28, *A escrava que não era Isaura*. Seção B



, Fonte A - *A escrava que não era Isaura*. Seção B

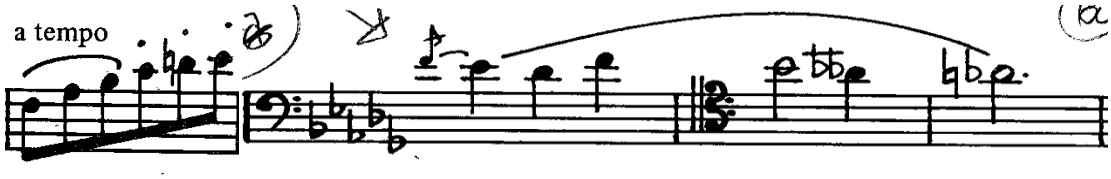


Figura 84 - Fonte C1 *A escrava que não era Isaura. Seção* B

De acordo com DEVOS e a comparação entre os gráficos das gravações posteriores, excetuando Arnicans, Grossman e eu, os outros intérpretes realizaram a apojatura como Devos. Quanto a Grossman, uma vez que ele mesmo declarou não ter ouvido a gravação de Devos, suponho que tenha se equivocado, tal qual Devos. E isto tem uma explicação pelo viés temático.

Acontece que a primeira frase do tema B (ver fig.83) é similar à frase seguinte que é uma variação da primeira. Na segunda frase, compasso 57, a terceira nota (na fig. 83, terceiro compasso) em vez de *si* dobrado bemol, é *lá* dobrado bemol. Essa mudança pode não ter sido percebida, ou a evocação melódica da primeira frase levou o intérprete a mudar a nota na segunda frase variada.

Eu não cometi o mesmo engano simplesmente porque à época da minha gravação eu já estava fazendo a análise comparativa entre a fonte A e a fonte C1. Os equívocos possíveis do meu registro se deram em outros pontos não pertinentes aos casos aqui analisados.

Nos gráficos seguintes, os intérpretes Morelli e Stees evidenciam as mesmas escolhas.

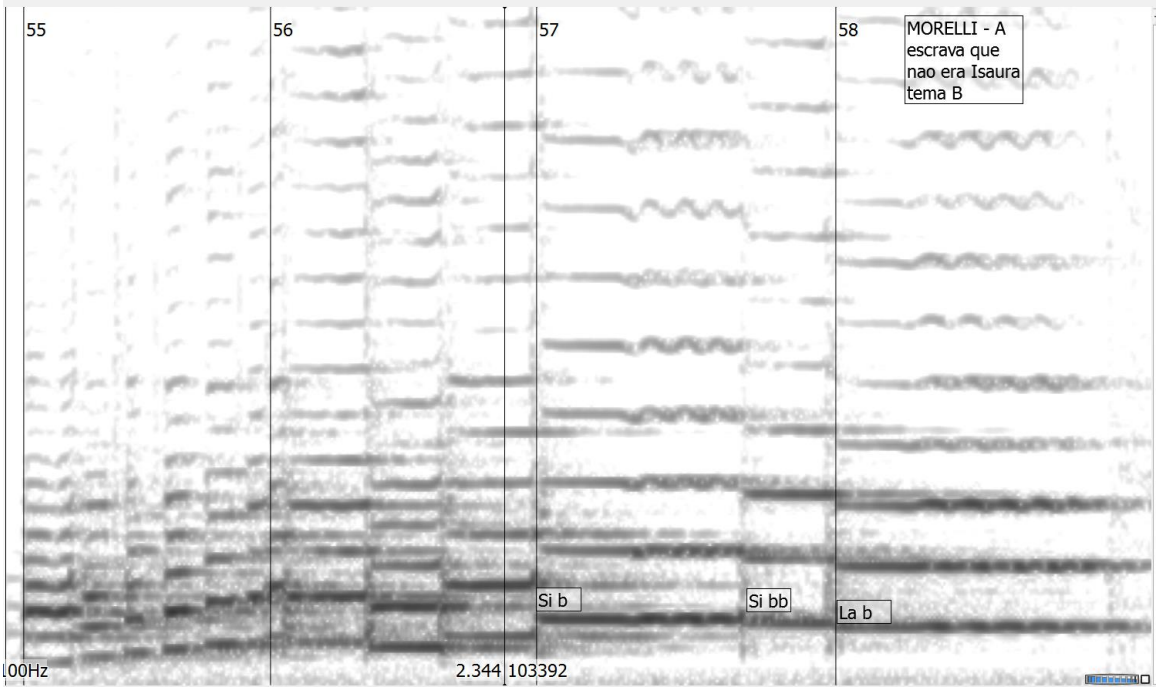
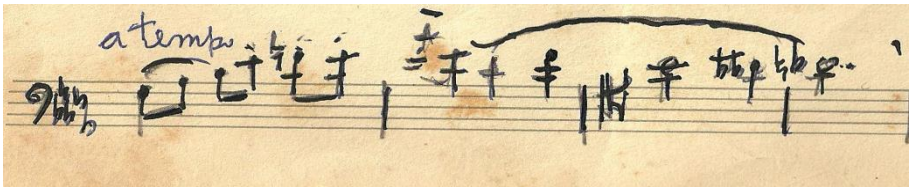


Gráfico 29 - MORELLI, *A escrava que não era Isaura*. Seção B



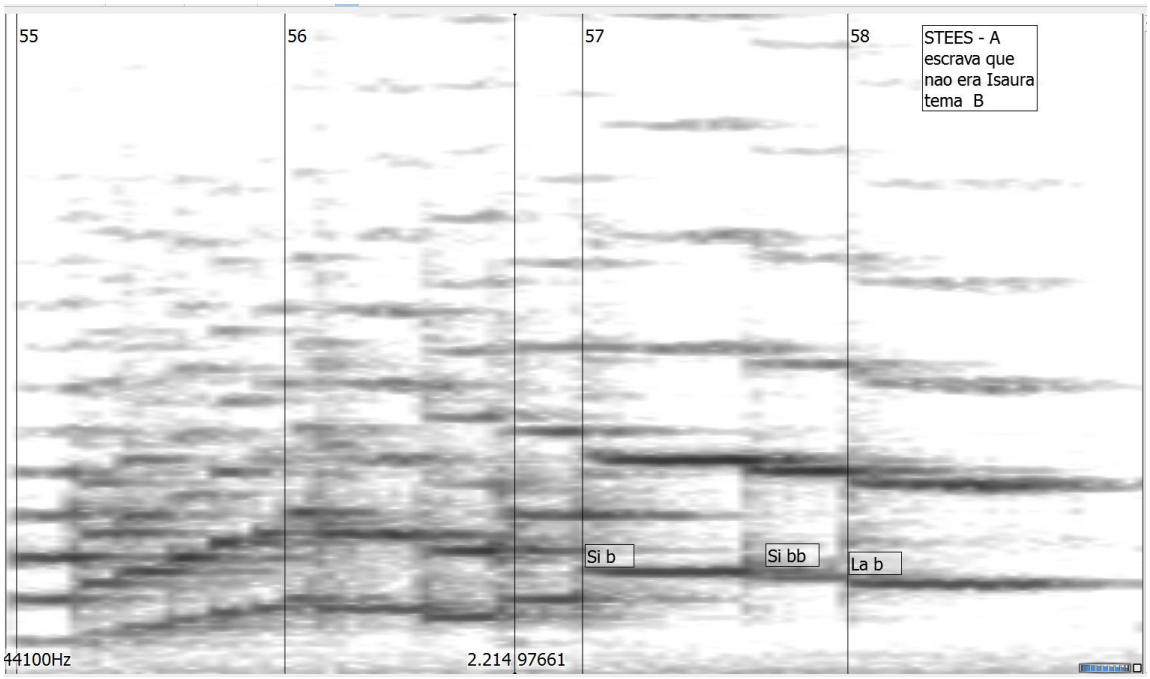
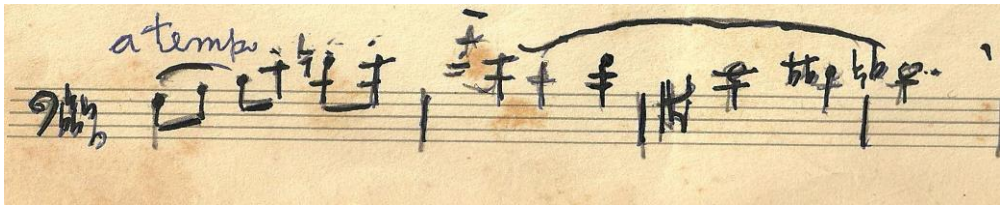


Gráfico 30 - STEES, *A escrava que não era Isaura*. Seção B



Em seguida, pela escuta das gravações e análise do gráfico, constatei que o fagotista Andris Arnicans não usou a mesma nota que Devos elegeu, apesar de ter ouvido a gravação do principal intérprete de Mignone. Anulando a hipótese do equívoco, Arnicans no uso da fonte C1 poderia ter percebido melhor o texto, pela sua qualidade gráfica. Grossman, que afirmou ter utilizado uma cópia da fonte A, se equivocou talvez levado pela qualidade da cópia, que não era bem definida. No caso do intérprete Frank Morelli, o próprio declara que apesar de ter tanto a cópia da fonte A, quanto um exemplar da fonte C1, preferiu tocar como Devos (Morelli, 2013).

O editor da LRQ, ao constatar pela escuta, que quase todos os intérpretes se utilizaram da mesma nota que Devos, resolveu mantê-la na sua edição (fig. 85).

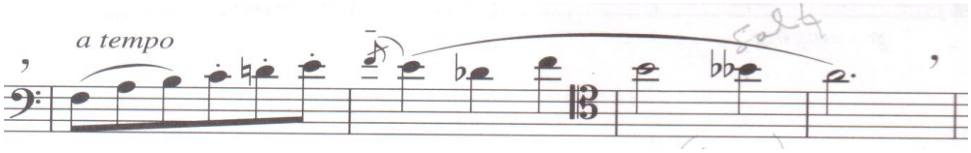


Figura 85 - *A escrava que não era Isaura*. Seção B do compasso 55 ao 58. Edição LRQ

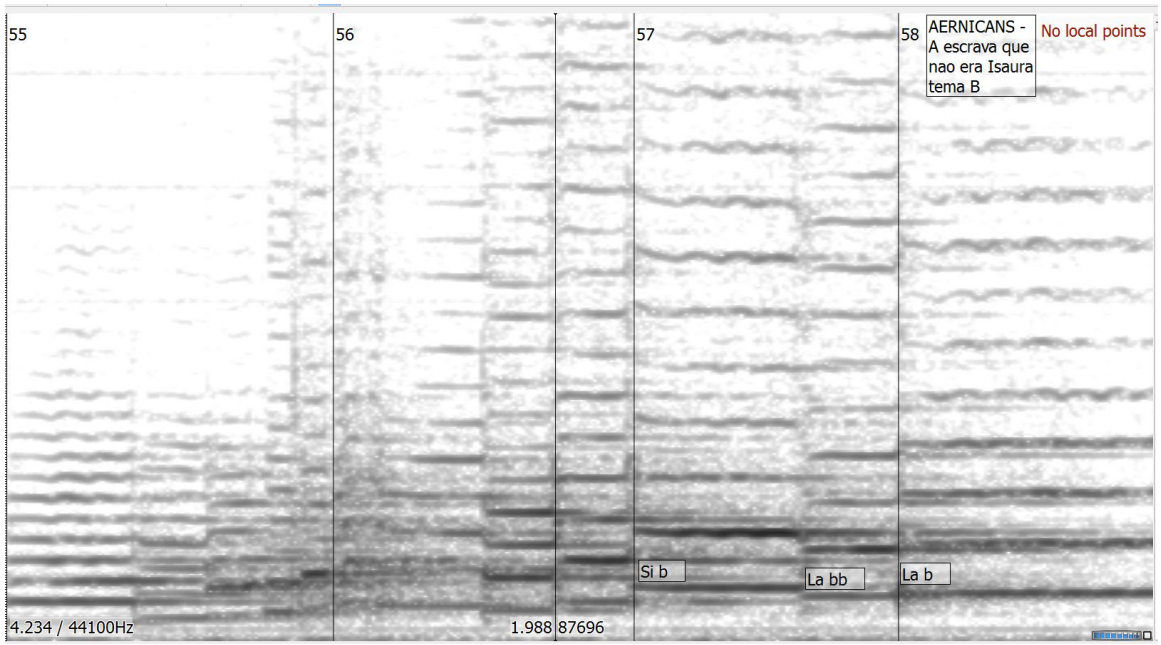
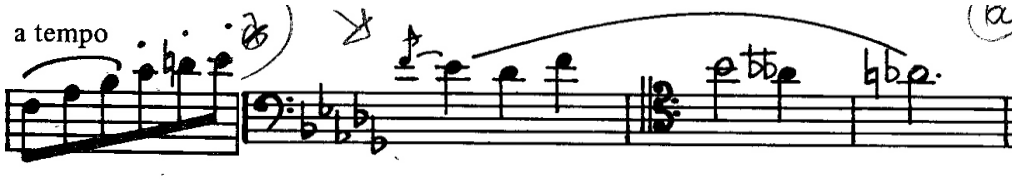


Gráfico 31 - ARNICANS, *A escrava que não era Isaura*. Seção B



Aqui, as notas identificadas no gráfico de ARNICANS, com o espectro em cinza mais escuro do *lá♭♭* para *lá♭*, sobem um semitom (compasso57 ao 58). Dessa vez, o intérprete Andris Arnicans não foi influenciado pela escuta, ou ainda, percebendo que a segunda frase era uma variação da primeira entendeu que deveria seguir o texto musical da fonte C1, considerando-o na sua integridade.

CONCLUSÃO

Chego ao final dessa pesquisa com algumas hipóteses e com uma questão que não pude responder: qual os fatores na transmissão aural que influenciam o intérprete? Creio que essas questões estejam relacionadas a outro campo do conhecimento científico, que envolve a escuta de gravações e os mecanismos da memória. Deixo essa questão como sugestão de trabalho para outros pesquisadores.

Ao estabelecer um paralelo entre as fontes das 16 valsas para fagote solo e encontrar erros e omissões da Fonte C1 esse exame comparativo criou a necessidade de construir uma edição dessas peças, que refletisse a fonte A de forma mais fiel. Pela importância da discussão sobre interpretação, foram pontuados aspectos pertinentes das valsas para fagote, naquilo que concerne às informações sobre o intérprete e o compositor, aos aspectos de maturidade do fagotista-intérprete e à importância de se ter uma cultura geral para uma boa interpretação. Uma abordagem sobre a compreensão do compositor e sua aquiescência na interpretação dessas valsas em relação aos equívocos nas gravações foi realizada, considerando também os erros e omissões na elaboração da fonte C1

Foram levantadas todas as questões a respeito das fontes mencionadas e analisados os seus conteúdos. Com a pesquisa de campo, foram reunidas as informações que deram subsídios a uma edição das valsas para fagote, que traduzissem um texto musical mais íntegro e livre de qualquer informação aural já registrada em outras edições.

Quando finalizei o trabalho das análises comparativas das 16 valsas, observei o quanto foi definitiva a verificação da transmissão aural na escuta de gravações. O *SV* foi uma ferramenta vital para o embasamento teórico, posto que, a amostragem dos gráficos somada com a escuta das gravações comprovaram os fatos relativos à força da influência da transmissão aural. Pelos gráficos, foi constatado ainda que Devos estava certo ao afirmar que sentia, pela escuta das gravações de outros músicos, que sua interpretação os havia influenciado.

A comprovação por uma simples e apurada escuta, já seria suficiente, mas enfatizo que a amostragem gráfica possibilitada pelo *Sonic Visualizer* se tornou uma evidência teórica, ou um documento verossímil desse mecanismo da escuta e da interpretação musical nas gravações das valsas para fagote, mesmo que, para a medição das semelhanças interpretativas, me tenha restringido ao uso do *rubato* e da linha do andamento.

Apesar de não ter realizado paralelos interpretativos sobre outros atributos possíveis de investigação pela escuta e pelo *SV*, como: timbre, linha de dinâmica, respiração e vibrato,

acredito que poderia encontrar em todos os intérpretes alguma semelhança na gravação dessas valsas em relação à interpretação de Devos. Os gráficos analisados, por sua vez, teriam muita informação, e ainda, pelas questões que envolvem variantes de vibrato, de dinâmica e de sonoridade, criariam a possibilidade de adentrar ainda mais nos campos da subjetividade, levantando assim expectativas de cunho talvez ainda mais empíricos.

Quando o fagotista preferido de Mignone, por questão de escolha pessoal, gravou algumas valsas sem fazer os ritornelos de uma ou de outra seção, indicadas nas composições, alguns dos intérpretes, (excetuando Grossman, que não ouviu Devos), fizeram as mesmas escolhas em suas gravações. Considero que isso é mais uma prova da influência da transmissão aural. Eu mesmo não deixei de fazer as repetições, pelo fato de considerar importantes as indicações do compositor, mas também para que o CD tivesse pelo menos uma hora de áudio. Não sei quais as razões que nortearam os outros fagotistas no que tange esta questão, e nem foi possível questiona-los. É fato, que todos os intérpretes que não fizeram os retornos indicados na partitura tinham, além das valsas para fagote, outros registros musicais em suas gravações. Contudo, Devos em sua gravação só registrou as 16 valsas, o que confirma sua decisão como uma questão de gosto e não de necessidade prática. Mais uma vez, convém aqui relembrar a afirmação do mestre, que, em comunicação pessoal informou que havia considerado sua gravação como uma espécie de recital gravado, e que, portanto, tocou como se estivesse diante de uma plateia. A repetição de uma seção ou frase como função musical, pode enfatizar o discurso melódico ou harmônico, e nunca será retórico se o intérprete assim souber valorizar.

Não saberia responder quais os mecanismos que influenciam um intérprete a apresentar seu trabalho, (seja gravado ou em recitais) com traços interpretativos que evocam outro intérprete. Porém, ao considerar as questões do inconsciente envolvendo a memória auditiva ficou claro nessa pesquisa, que os intérpretes fizeram suas escolhas influenciados de fato pelo que ouviram.

Considero nessas conclusões alguns pontos. Primeiro: Mignone escreveu para Devos, inspirado no grande músico e fagotista que conhecia. Segundo: os dois eram amigos e havia entre eles uma troca de ideias musicais/interpretativas sobre essa obra. Terceiro: alguns intérpretes possivelmente sabiam desse intercâmbio entre os dois grandes músicos. Quarto: devido à relevância mundial de Devos, a maioria dos fagotistas, excetuando o professor Grossman, também tinham a primeira gravação. Morelli informou que conhecia e tinha escutado chorinhos e valsas brasileiras, além da gravação de Devos. Considero a hipótese de que esses conhecimentos possam ter servido para reforçar a confiança dos intérpretes em gravar as valsas ou executa-las em recitais, levando em conta as evocações interpretativas de Noël

Devos, somadas com as ideias de Mignone. Isso é compreensível e louvável, porque também situa a maturidade artística do intérprete e não põe em questão o valor de nenhuma das interpretações dessa obra, incluindo aqui aquelas sobre as quais não me debrucei nesta tese.

O objetivo principal nesse derradeiro capítulo era de comprovar por meio de algum artefato, que a transmissão aural nas valsas para fagote de Mignone, existe, e que o mestre Devos estava correto ao tecer comentários sobre isso. Se tal influência pode ser uma contribuição para o intérprete, ou se pode diminuir sua criatividade, vai depender do seu ponto de vista musical, das suas escolhas e da sua maturidade. Todos os intérpretes aqui expostos são profissionais competentes e maduros em suas áreas de atuação. Alguns mais conhecidos do que outros, porém, todos com valores e grandes conquistas nas provas artístico-musicais do dia-a-dia.

Creio que essa tese pode servir para promover e estimular a pesquisa sobre a interpretação musical, entre outros aspectos, aqueles que envolvem a intuição, a criatividade, a escolha do texto musical, sua análise para estudos e a escuta de gravações, ou de interpretações ao vivo. Até mesmo, para quebrar tradições que se perpetuem, ou criar outras, apreendidas pela pesquisa, que une o conhecimento e a sensibilidade artística com as ferramentas tecnológicas de análise musical. Assim pensando, o SV pode ser utilizado como meio de buscar nessa interatividade, formas interpretativas, a partir da análise de gravações. Deixo essa tese como ponto de início para os colegas fagotistas, como naturalmente para outros instrumentistas interessados em novos modelos de estudos interpretativos.

Ainda nesse espaço final, menciono um fato curioso: quando estava tecendo minhas palavras conclusivas sobre a influência da escuta nas gravações, lembrei-me da *6ª valsa brasileira* gravada pela pianista Maria Josephina Mignone, e resolvi reouvir. Para minha surpresa, verifiquei que a interpretação do fagotista Noël Devos é evocativa desse registro; levando a entender, que Devos poderia também ter sido influenciado ao ouvir a gravação dessa valsa, interpretada por Maria Josephina, que por sua vez, deve ter recebido influência do seu esposo. Na verdade, tal constatação pareceu uma metáfora perfeita de nossa própria história como humanidade. Somos todos uma das etapas deste enorme “telefone sem fio”, transmitindo para as gerações futuras nossos hábitos, nossas tradições e nossas angústias. Quem conta um conto, acrescenta um ponto

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. Rio de Janeiro: Villa-Rica, 1991

_____. **Macunaíma (o herói sem nenhum caráter)**. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

CAZNOK, Yara Borges. **Música entre o audível e o visível**. 2ª ed. São Paulo: UNESP, 2008

CHUECKE, Zelia (org. e trad.). **Leitura escuta e interpretação**. Curitiba: UFPR, 2013

CONE, Edward T. **Musical form and musical performance a lucid and penetrating study of the nature of musical forms and its presentation in performance.** Princeton: Norton, Princeton University, 1968

DAY, Timothy. **A Century of recorded music listening to musical history**. New Haven: Yale University Press, 2002

DEVOS, Noël. Comunicação pessoal, Rio de Janeiro, 09/08/2008, gravador portátil Roland

_____. Comunicação pessoal, Rio de Janeiro, 11/03/2014, gravador portátil Roland

DONINGTON, Robert. **Baroque music, style and performance a handbook**. London: W.W. Norton & Company, 1982

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: popular erudita e folclórica: 2ª ed. São Paulo:Art Editora Publifolha, 1998

FEDER Georg. (Trad. Giovanni di Stefano, Revis. Lorenzo Bianconi) **Filologia musicale: introduzione alla critica del testo, all'ermeneutica e alle Tecniche d'edizione.** Bologna: Società Editrice Il Molino, 1992

FIGUEIREDO, Carlos Alberto de. **Editar José Mauricio Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: UNIRIO, CLA, 2000, Tese de Doutorado

_____. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX teorias e práticas editoriais**. Rio de Janeiro: ed. do autor, 2014

_____. Tipos de Edição in: **Debates** – Caderno de Pós Graduação em Música, Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004, v. 7, p. 39-55

FRANCESCHI, Humberto M. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Petrobrás, S Sarapui e Governo Federal, 2002

GRIER, James, 1995. Musical sources and stemmatic filiation: a tool for editing music. **The Journal of Musicology,** v. XIII, n.1, p. 73-102, University of California Press, California, 1995

GROSSMAN, Arthur. Mensagem recebida por elione.medeiros@gmail.com em 05/07/ 2014

_____. **The critical editing of music: history, method and practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996

HOWAT Shoves et al. **The practice of performance, studies in musical interpretation**. Cambridge: John Rink University Press, 1995

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

KRAUSZ, Michael. **The interpretation of music, philosophical essays**. New York: Oxford University Press, 2001

KIEFER, Bruno. **Francisco Mignone, vida e obra**. Porto Alegre: Movimento, 1983

LEECH-WILKINSON, Daniel. **The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance**. London: CHARM, 2009 www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html

LEME, Irany. **Em tempos de Valsa**. Rio de Janeiro: UNIRIO/Funarte, 1979. Programa de concerto

LIMA, Sonia Albano de. **Uma metodologia da interpretação musical**. São Paulo: Editora Musa, 2005

_____. (org.). **Performance & interpretação musical**: uma prática Interdisciplinar. São Paulo: Musa, 2006

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

_____. **As valsas para fagote solo de Francisco Mignone, sob a visão do autor**. In: Eldorado, 4, 1998, Las Cañas em América Latina. Buenos Aires: Eldorado, 1998, p. 32-5

_____. **As valsas para fagote solo de Francisco Mignone, sob a visão do autor**. In: Eldorado**,** 3, 1999, Las Cañas em América Latina. Buenos Aires: Eldorado, 1999, p. 32-4

_____. **Um discurso sobre edição e interpretação das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone**. In: Rio de Janeiro: AMPOM, 2004

MEDEIROS, Elione. DEVOS, Noël. Comunicação pessoal, Rio de Janeiro, 2008, gravador portátil Roland

MIGNONE, Francisco. Catálogo de obras Francisco Mignone. In: **Francisco Mignone: o homem e sua obra**. Rio de Janeiro: Funarte, UERJ, 1997

_____. **A parte do Anjo**, São Paulo: E. S. Mangione, 1947

_____ **Do nacionalismo à música pela música**, Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, caderno B,

6 abr. 1963

_____. **16 Valsas para fagote solo**. Rio de Janeiro: Funarte/INM/Pró-Memus, 1982. 1 partitura fagote
_____. **16 Valsas para fagote solo**. Rio de Janeiro: Funarte/INM/Pró-Memus, 1983. 1 partitura fagote

_____. Depoimento [mar.1991]. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1991

_____. **16 Valsas para fagote solo**. New York: Edição LRQ, 2006. 1 partitura fagote

MIGNONE, Maria Josephina. Comunicação pessoal, Rio de janeiro, abril de 2009

MORELLI, Frank, Mensagem recebida por elione.medeiros@gmail.com em 23/05/ 2009

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora Campus, 1995

_____**. Criatividade e processos de criação**. 27ª ed. Petrópolis, Vozes, Rio de Janeiro, 2012

PHELPS, Roger; Ferrara, Lawrence; Goolsby, Thomas W. **A guide to research in music education.** 4ª ed. London: The Scarecrow Press, 1993

PHILIP, Robert. **Early recordings and musical style changing tastes in instrumental performance 1900-1950.** 2ª ed. London: Cambridge University Press, 1992

QUANTZ, Johann Joachim. **On playing the Flute**. Schirmer Books; 2ª ed. New York, 1985

_____. **Performing music in the age of recording**. New Haven and London: Yale University Press, 2004

RAY, Sonia (org.) **Performance musical e suas interfaces**. Goiania: Editora Vieira, 2005

RINK, John (org). **Musical performance – a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002

_____. **The practice of performance**: **studies in musical interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005

RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido – métodos de flauta do Barroco ao século XX**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música edição concisa**, Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1994.

SEKEFF Maria de L, ZAMPRONHA, EDISON (org.) **Arte e Cultura V: estudos**

interdisciplinares. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2009

_____. **Da música seus usos e recursos**. 2ª ed. São Paulo: UNESP, 2007

SCHURMANN, Ernst F. **Buscar o título: uma abordagem histórica**. São Paulo: Brasiliensis, 1990

SCHWEIZER, Hary. Brasília: Comunicação pessoal, 2005

_____. http://www.haryschweizer.com.br/Textos/conversa_devos.htm, 15/-5/2013

SPITZER, Michael. **Music as philosophy – Adorno and Beethoven's style.** Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2006

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical** em 6 lições, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996

ULHÔA, Marta. **A pesquisa e análise da música popular gravada**; CNPQ, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008

ULHÔA, Marta (org.). **Perdão Emília! Transmissão oral e aural na canção popular**; *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 249-267

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da música popular brasileira.** Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991

DISCOGRAFIA

ARNICANS, Andris. **16 Valsas para fagote solo**, Moscou: Melodia, C10 28093 005, 1989

DEVOS, Noël. **Francisco Mignone 16 valsas para fagote solo**, Rio de Janeiro: Funarte Memus, MB82026, estúdio Sono Viso, 1981

GROSSMAN, Arthur **Francisco Mignone 16 Valsas**, New Jersey: Musical Heritage Society, 513565T, 1994

MEDEIROS, Elione. **16 Valsas brasileiras para fagote solo**, **Francisco Mignone**, Rio de Janeiro: Casa Studio AA0002000, Petrobrás BR, 2007

MERENZON, **Andrea. Fronteras Latinas: choros, tangos y valses**, Rádio Classica CDC 0014, Buenos Aires, 1996

]

RATH, Carl. **Moosmann 25 Jubiläum anniversary**, MMC, 2008 CD

READ, Jesse. **Café Palermo**, Skylark Music, SKY 9901 CD, Vancouver, 1998

RAPOPORT, Ricardo. **Acervo Funarte**, MMB 82 028, LP, Rio de Janeiro, 1982

SCHWEIZER, Hary. **Com licença!…**, HSO1CL, CD, Brasília, 2005

STEES, Barrick. **The Romantic Bassoon**, New York: Mark Customs Recording Service, MCD 1380, 1994

ANEXOS

EDIÇÃO CRÍTICA

6 VALSAS PARA FAGOTE SOLO DE FRANCISCO MIGNONE

CÓPIAS DOS MANUSCRITOS ORIGINAIS DE FRANCISCO MIGNONE

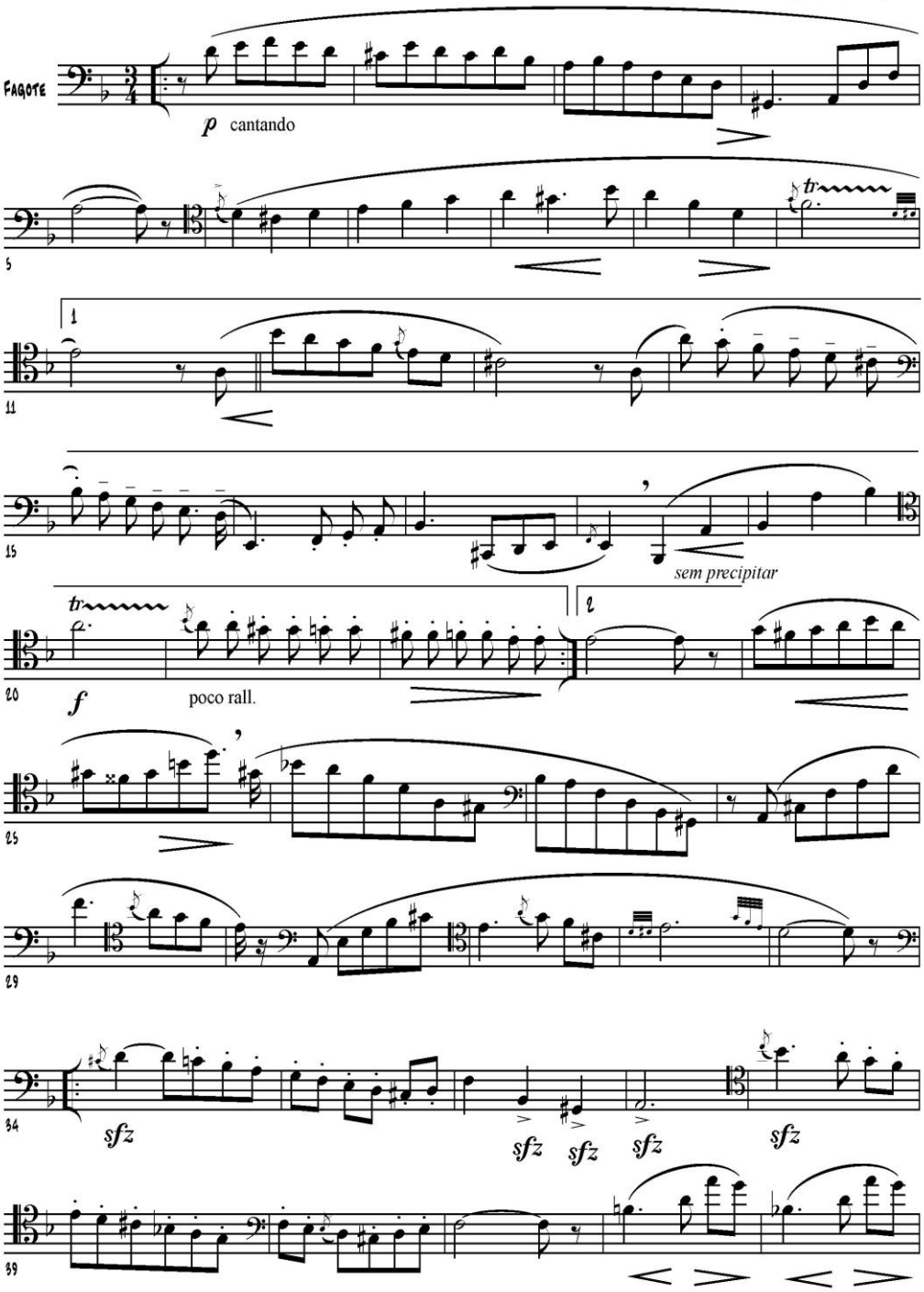
EDIÇÃO CRÍTICA: 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO DE FRANCISCO MIGNONE

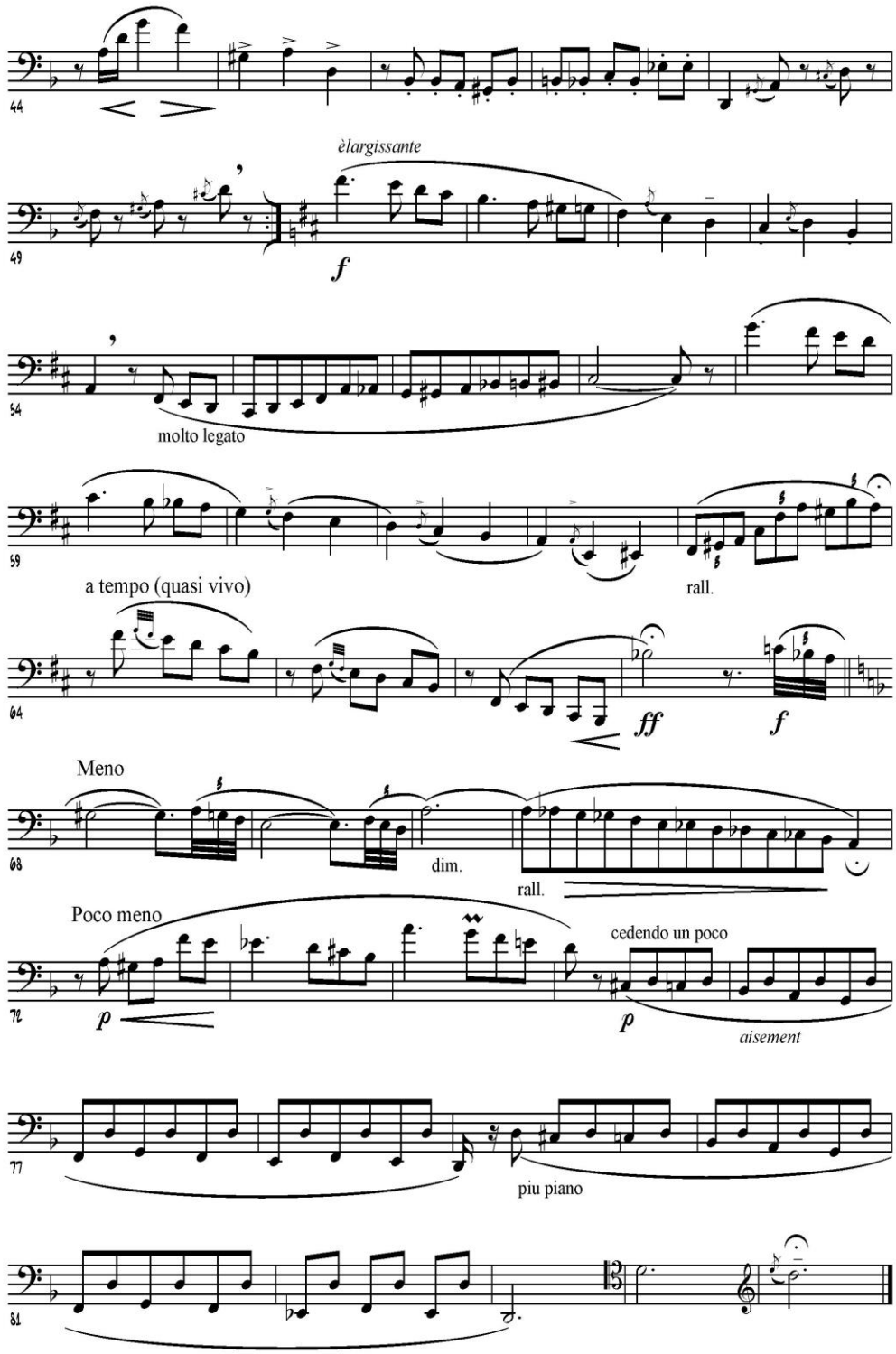
ÍNDICE

Macunaíma

(A valsa sem caráter)

Francisco Mignone
(10/10/1979)




44
49
èlargissante
f
54
molto legato
59
a tempo (quasi vivo)
rall.
64
ff
f
Meno
68
dim.
rall.
Poco meno
72
p
cedendo un poco
p
aisement
77
piu piano
81

Valsa-Chôro

Francisco Mignone
(11/10/1979)

Fagote

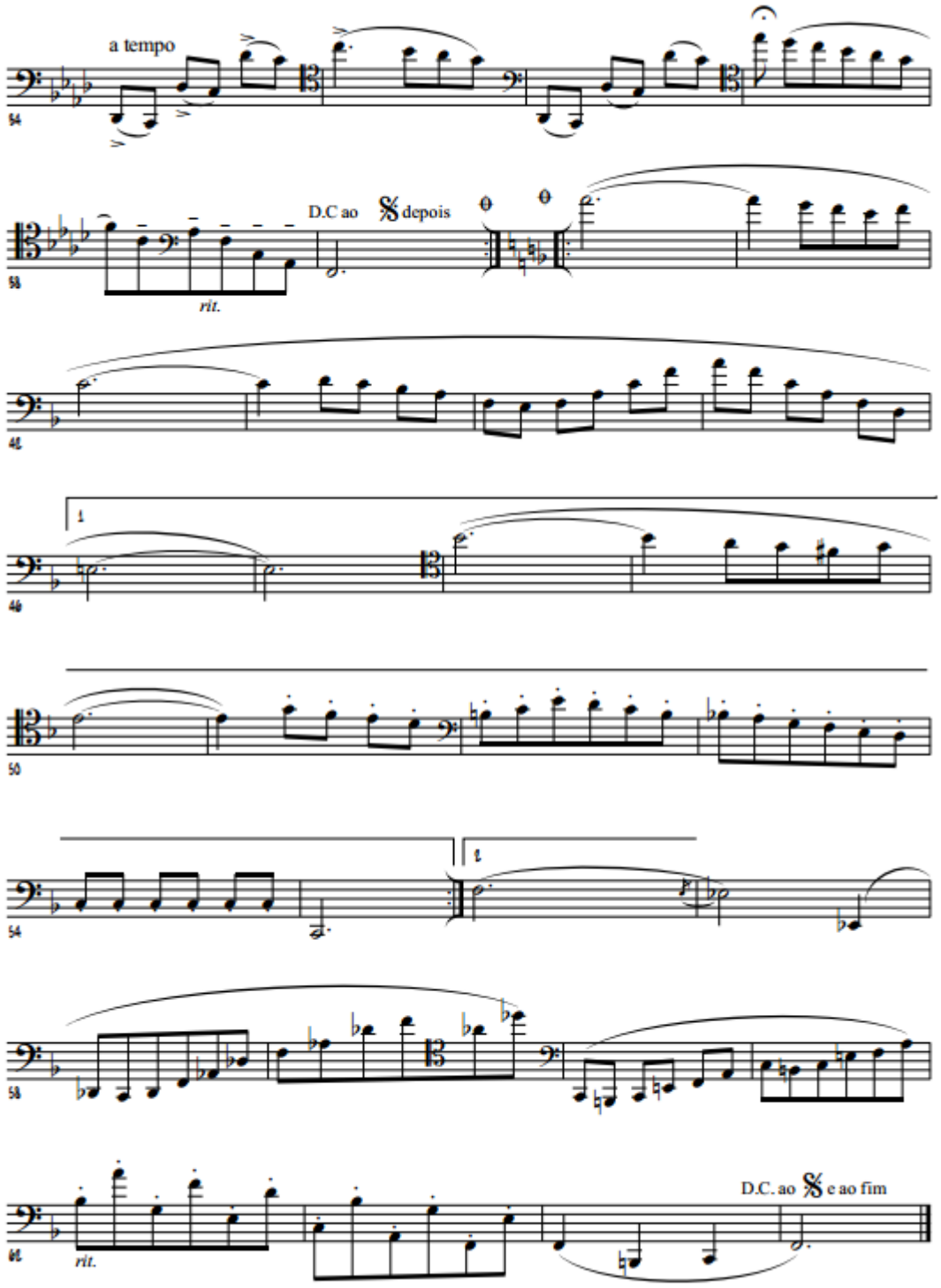
p

rall.

A última vez bem rall.

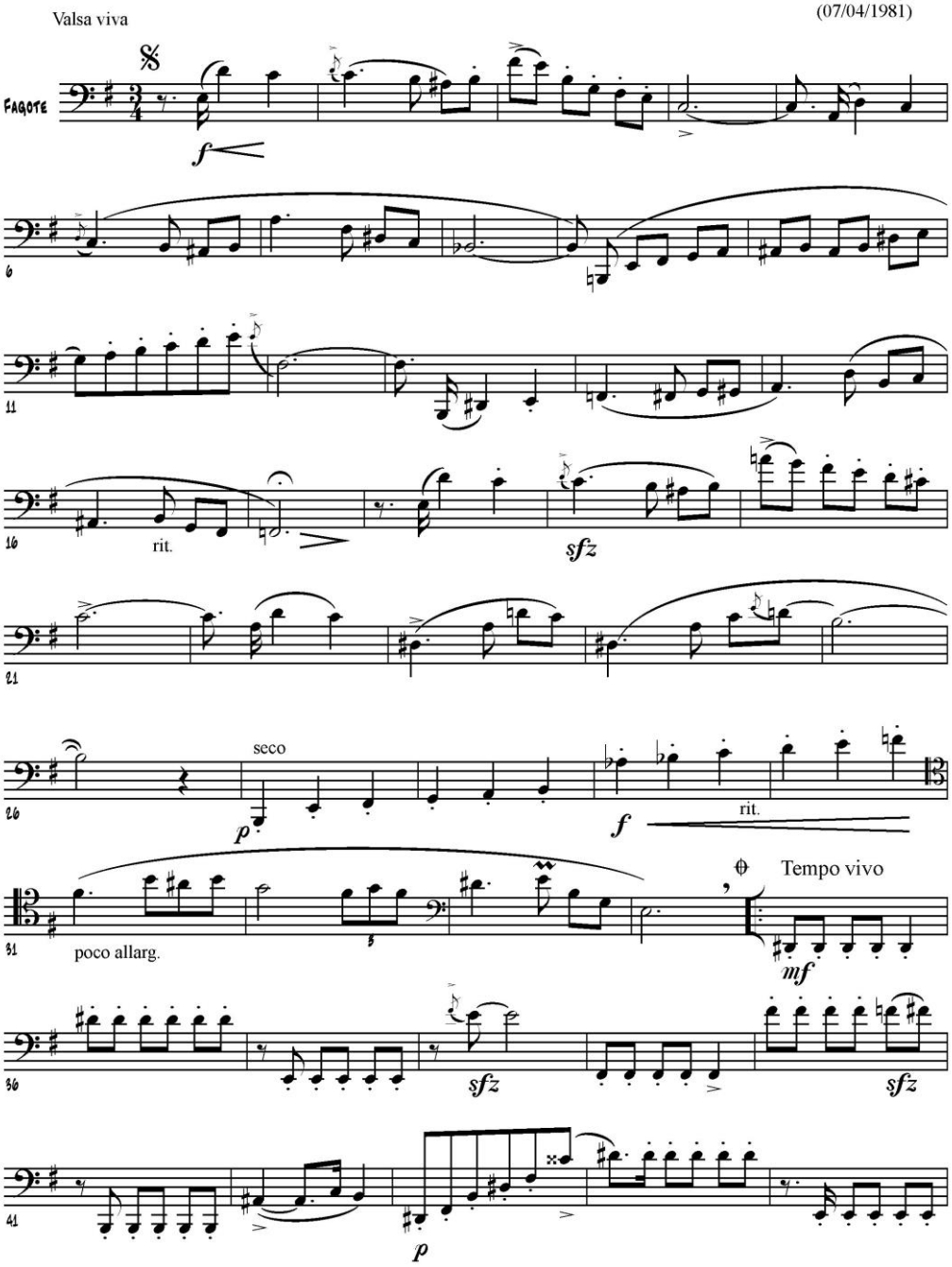
FIM

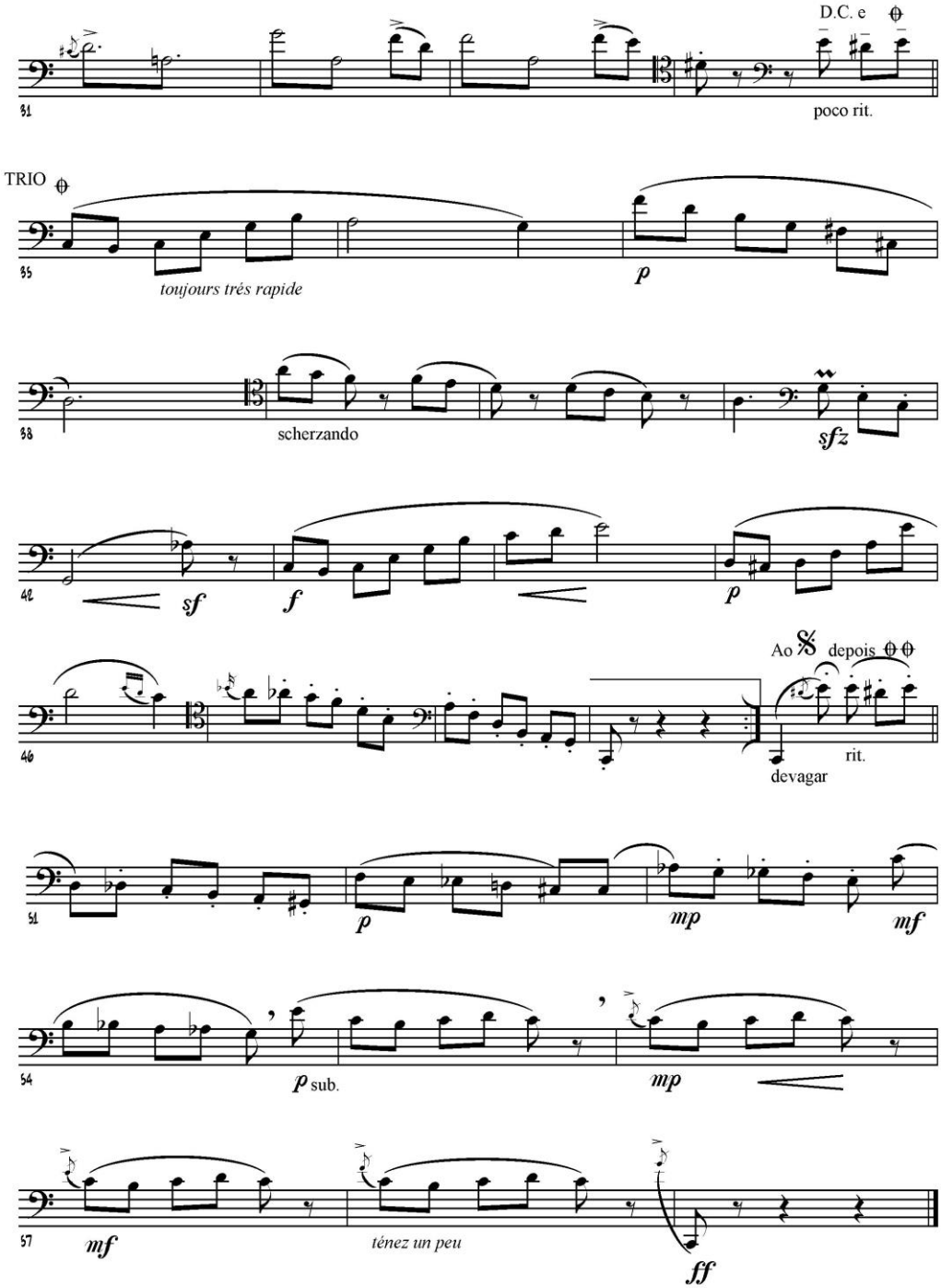
rall.


a tempo
rit.
D.C ao depois
rit.
D.C. ao e ao fim

Valsa da Outra Esquina

Francisco Mignone
(07/04/1981)




D.C. e
poco rit.
TRIO
toujours très rapide
p
scherzando
sfz
sf
f
p
Ao
depois
rit.
devagar
p
mp
mf
p sub.
mp
mf
ténez un peu
ff

Pattapiada

(Le plus vite possible)

Francisco Mignone
(8/4/1981)

a tempo

FAGOTE

RIT.

5

9

13

p

17

p

MOLTO RIT.

Molto vivo

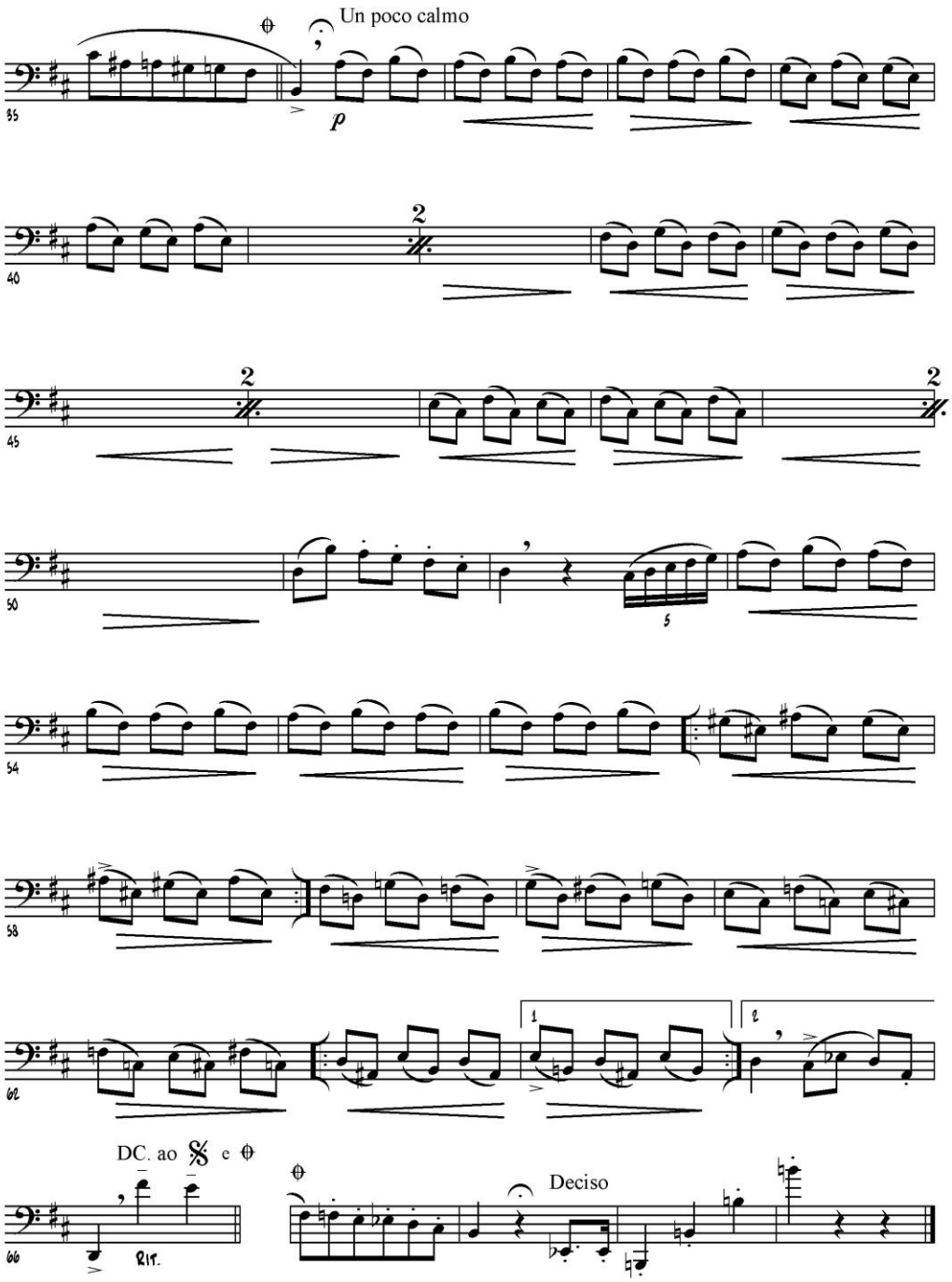
21

25

a tempo

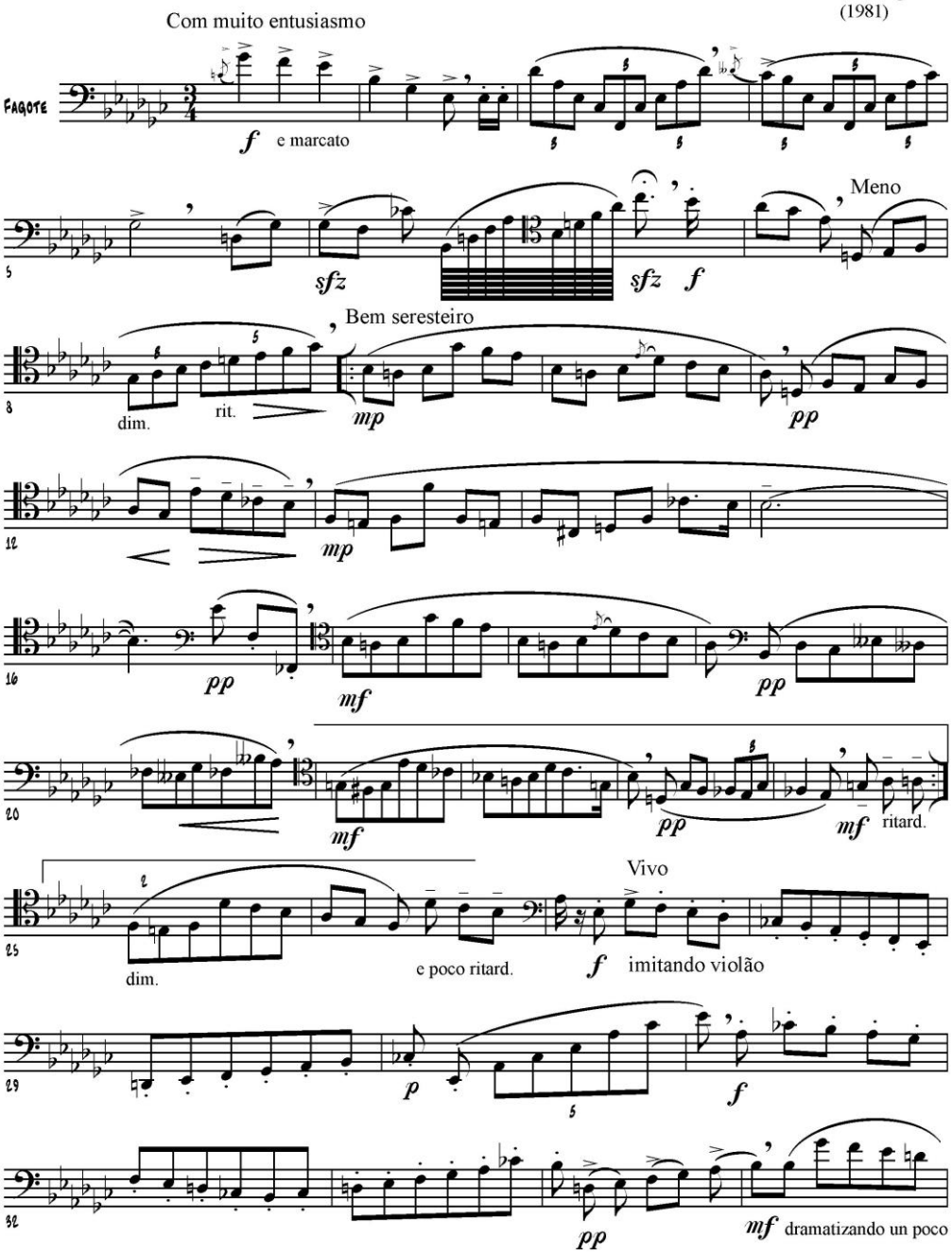
RIT.

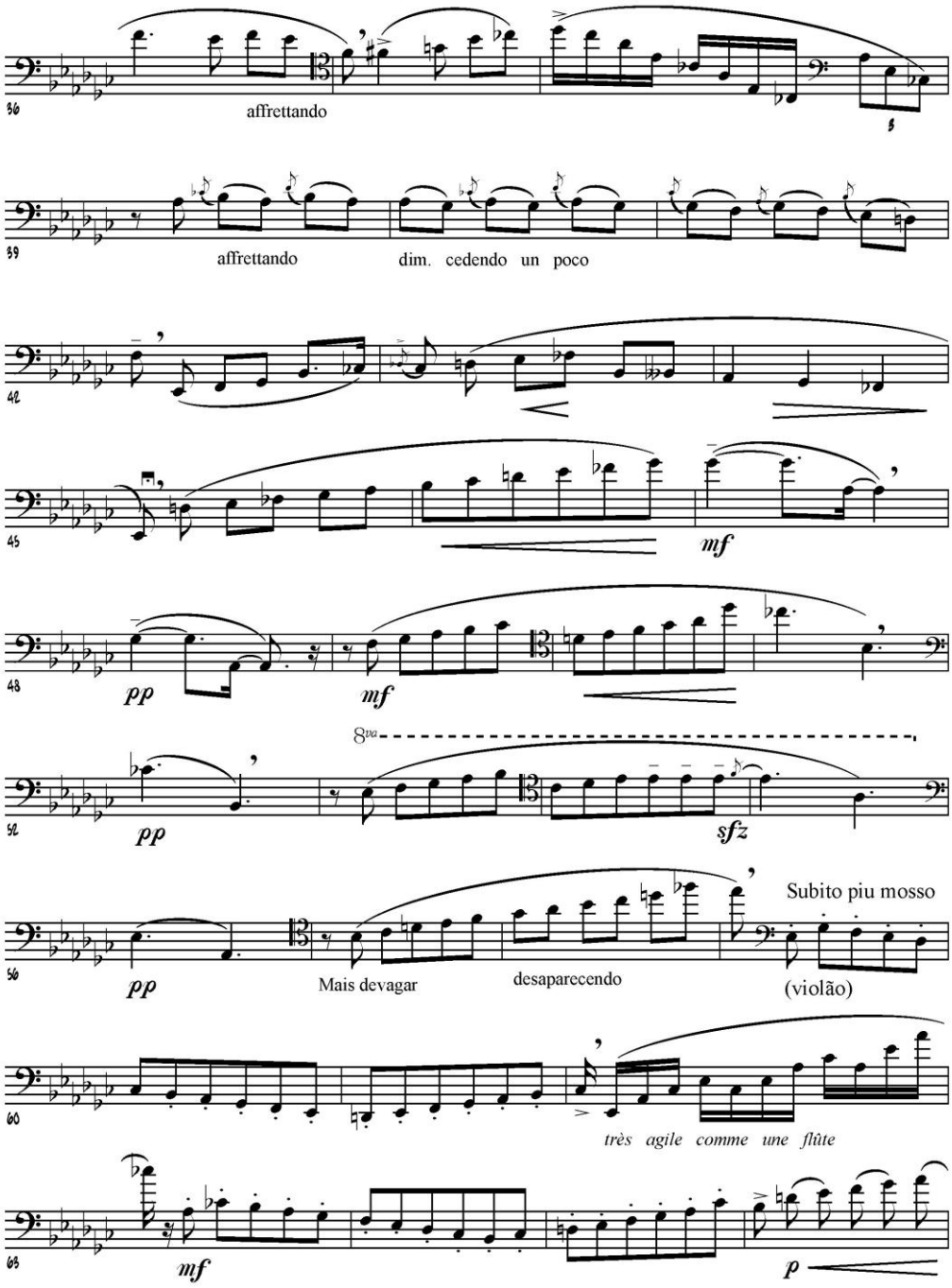
30

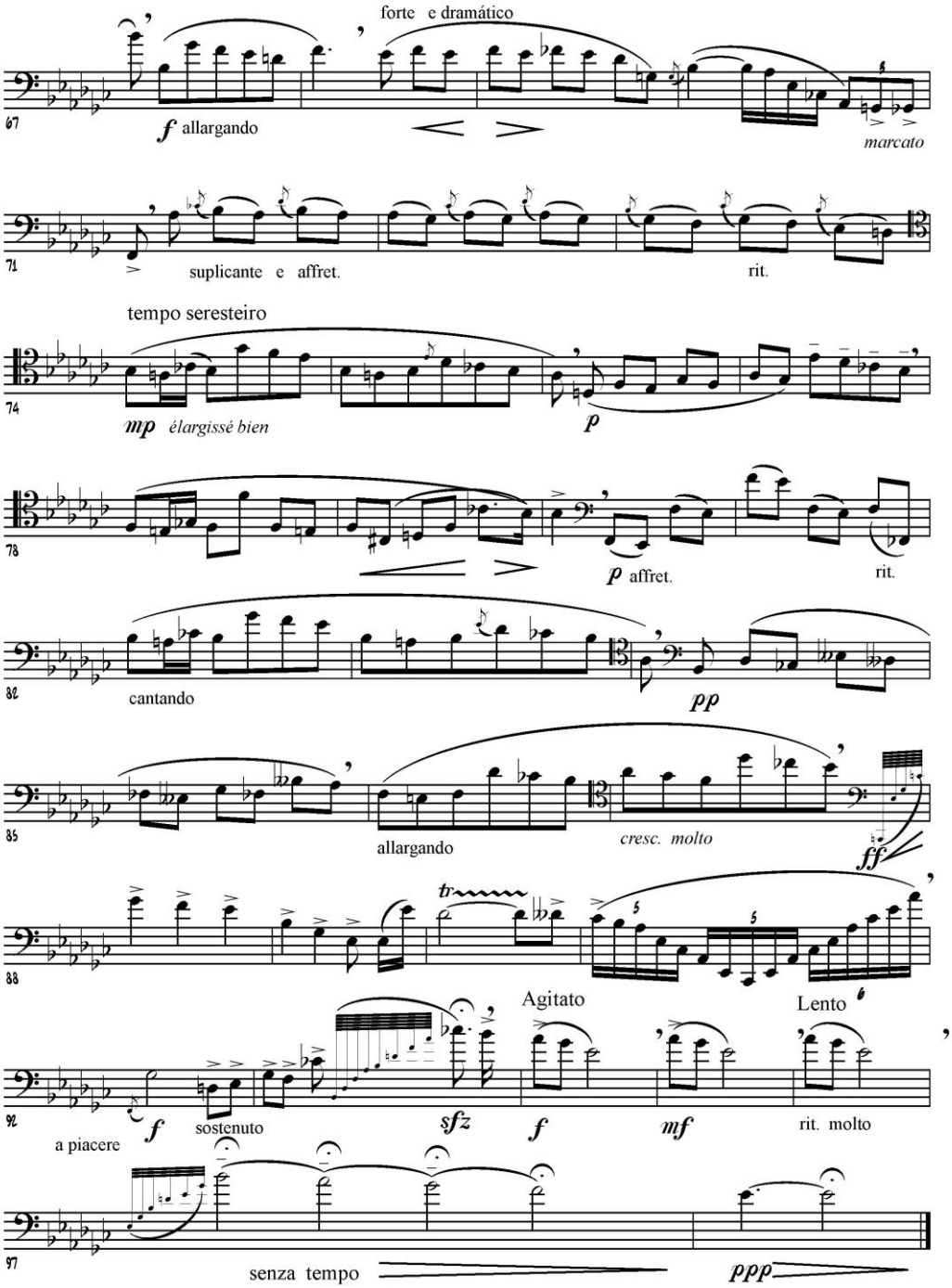

Un poco calmo
p
DC. ao 𝄋 e ⊕
Rit.
Deciso

Sexta Valsa Brasileira

Francisco Mignone
(1981)




affrettando
affrettando
dim. cedendo un poco
mf
pp
mf
8va
pp
sfz
Subito piu mosso
pp
Mais devagar
desaparecendo
(violão)
très agile comme une flûte
mf
p


forte e dramático
f allargando
marcato
suplicante e affret.
rit.
tempo seresteiro
mp élargissé bien
p
p affret.
rit.
cantando
pp
allargando
cresc. molto
ff
tr
Agitato
Lento
f
sostenuto
a piacere
sfz
f
mf
rit. molto
senza tempo
ppp

+1 3/4

Para fagote solo

Francisco Mignone
(1981)

Com alegria interior

FAGOTE

mf

4

7

10

13

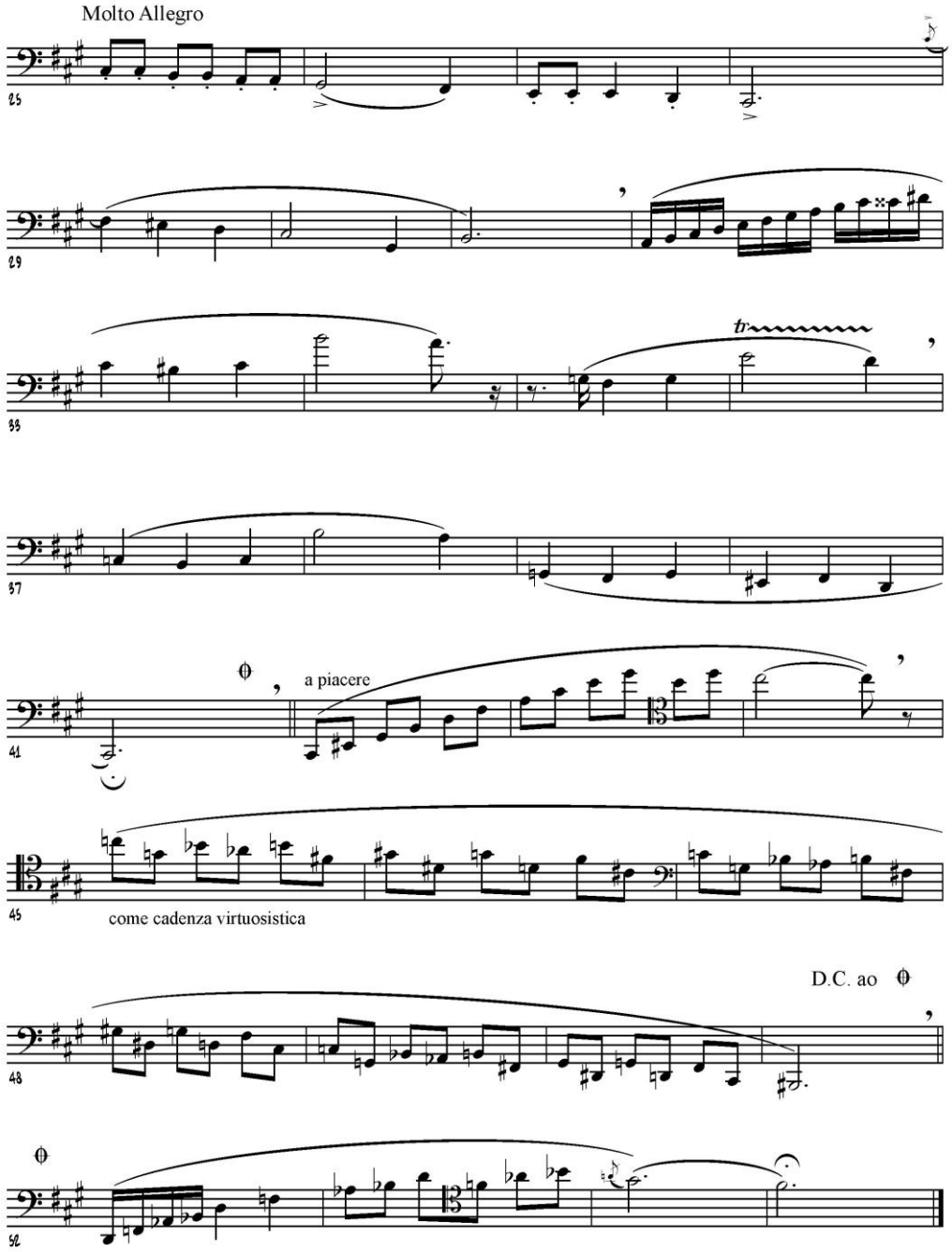
16

19

22

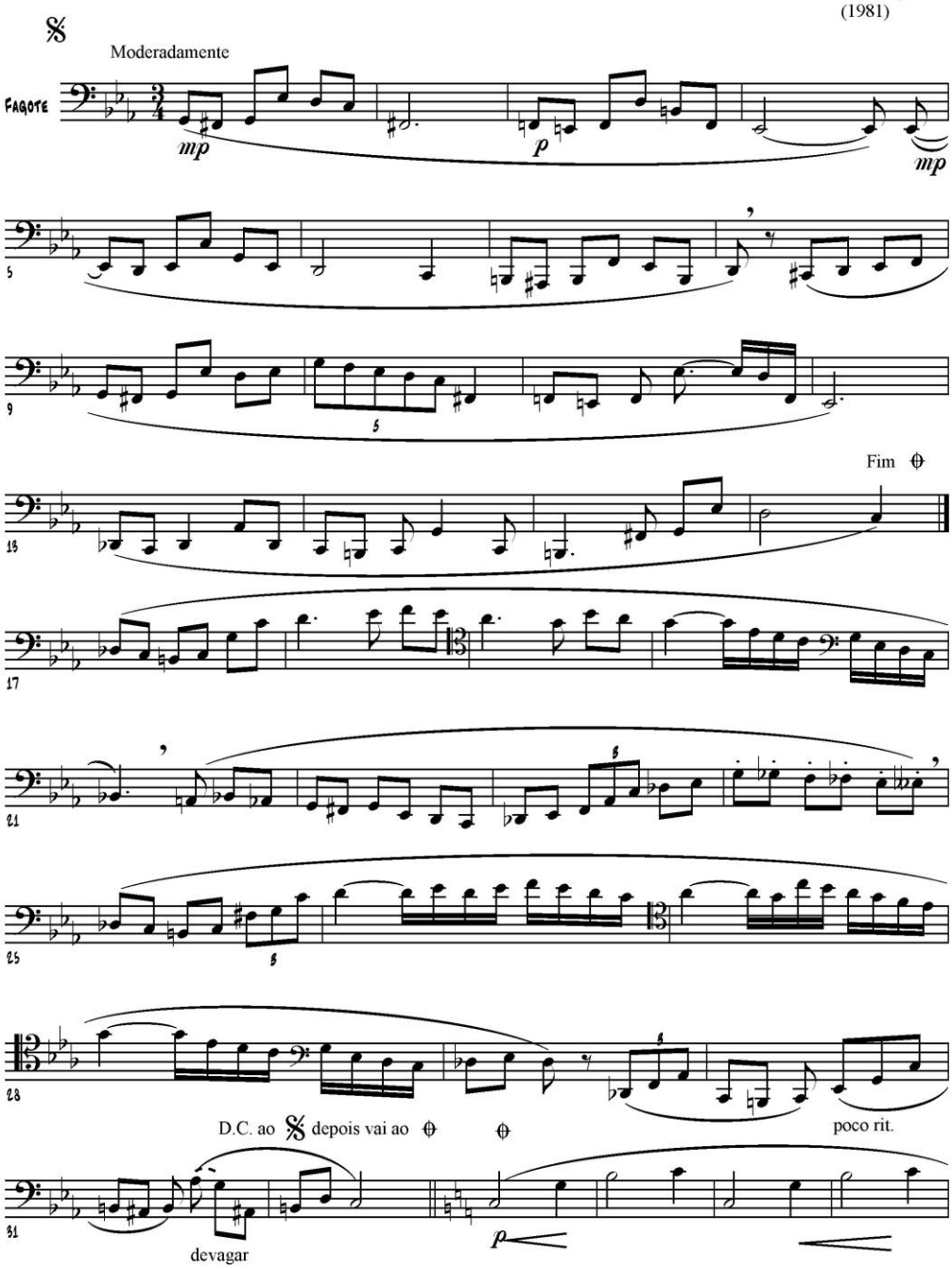
p

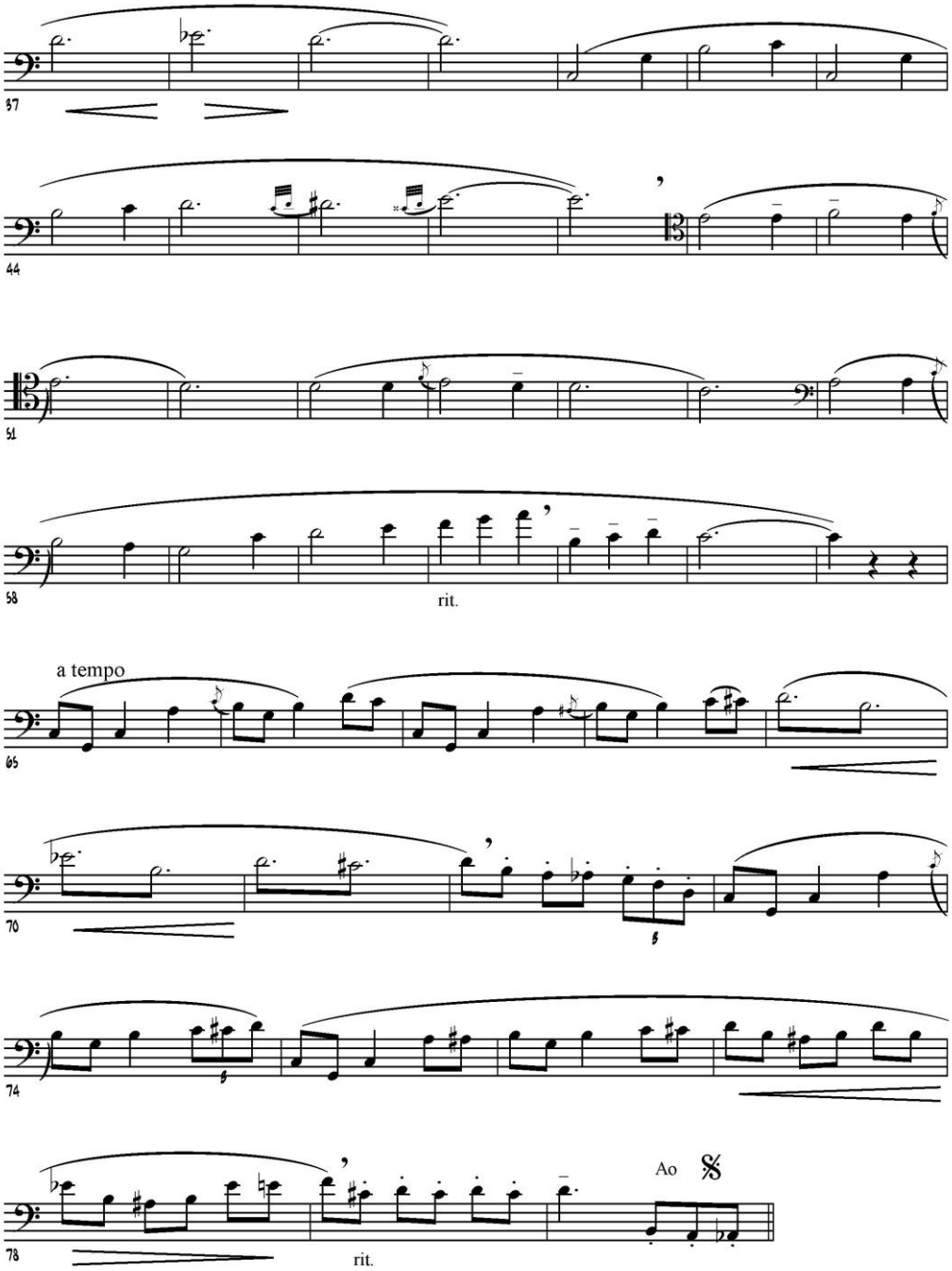
poco rit.


Molto Allegro
25
29
33
tr
37
41
a piacere
45
come cadenza virtuosistica
D.C. ao
48
52

Valsa Improvisada

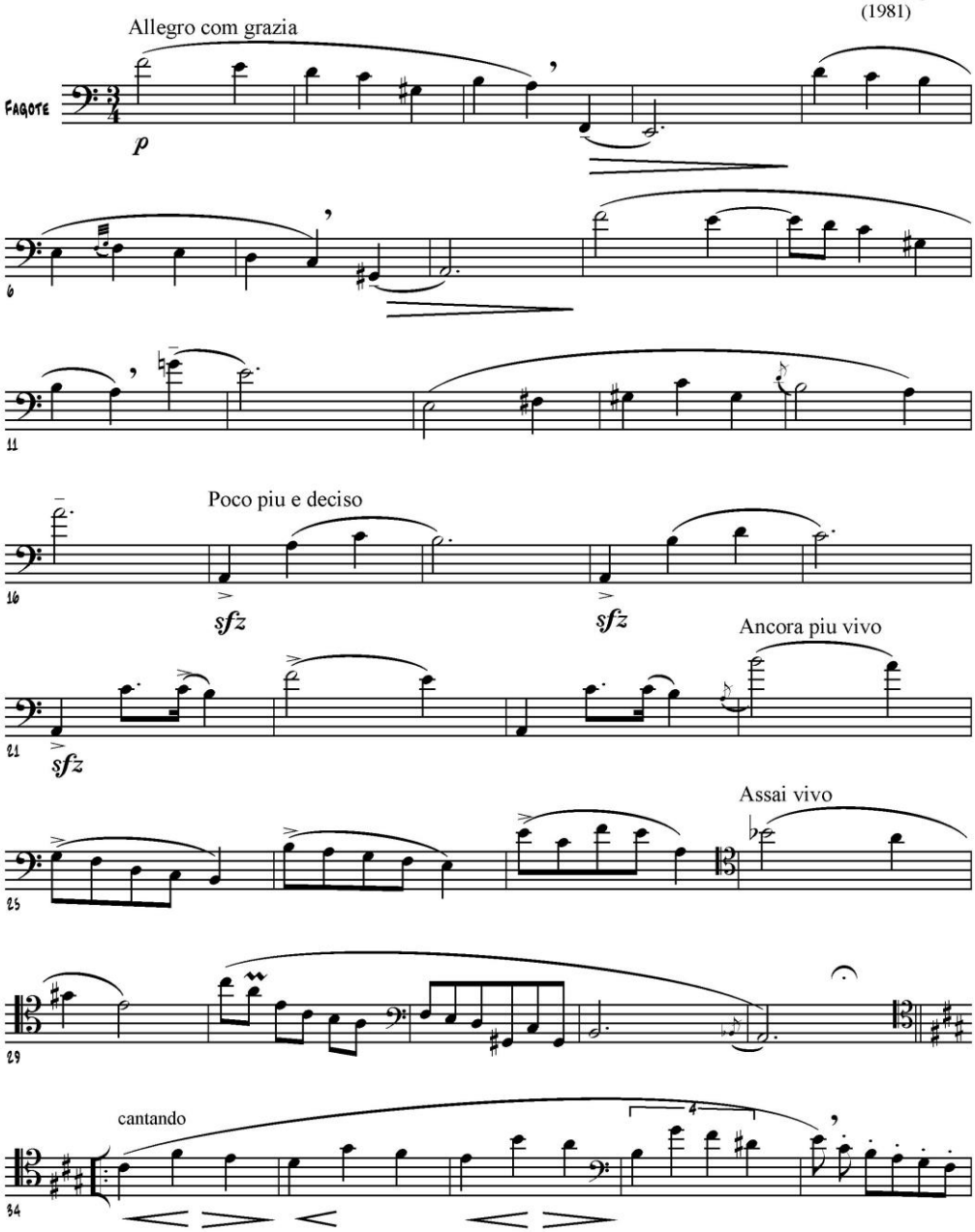
Francisco Mignone
(1981)

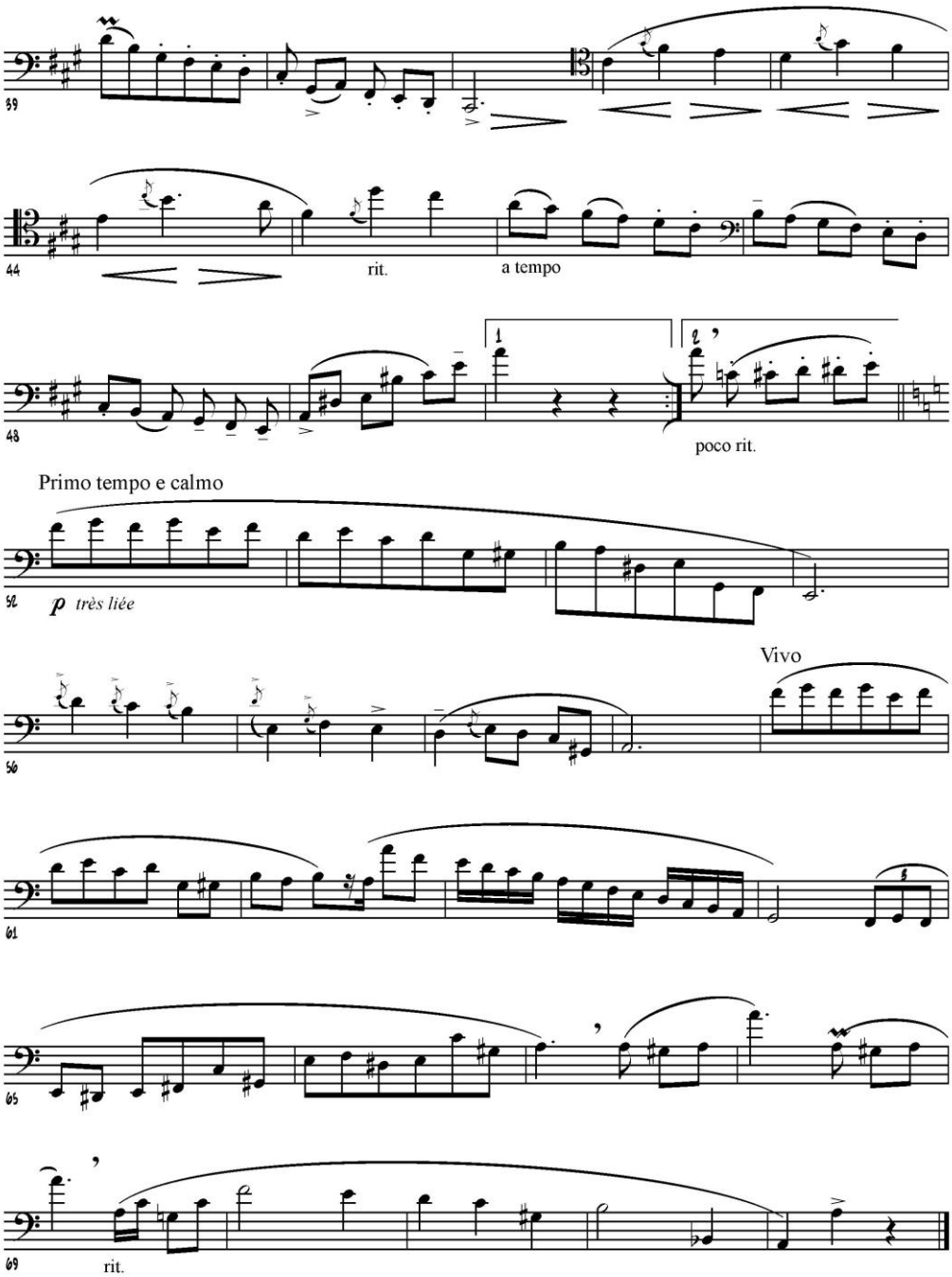



37
44
51
58
rit.
a tempo
65
70
74
78
rit.
Ao

Valsa Ingênua

Francisco Mignone
(1981)

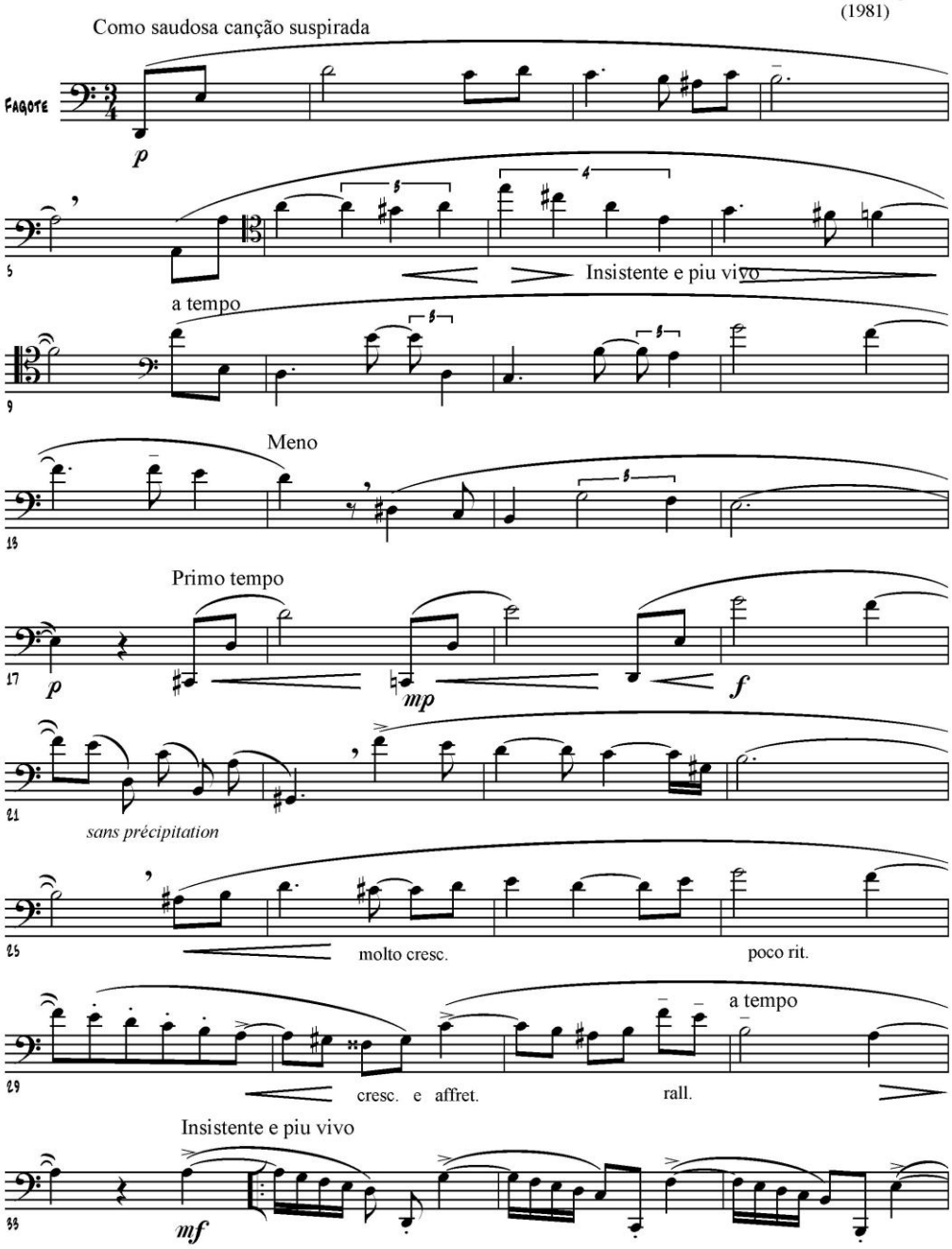


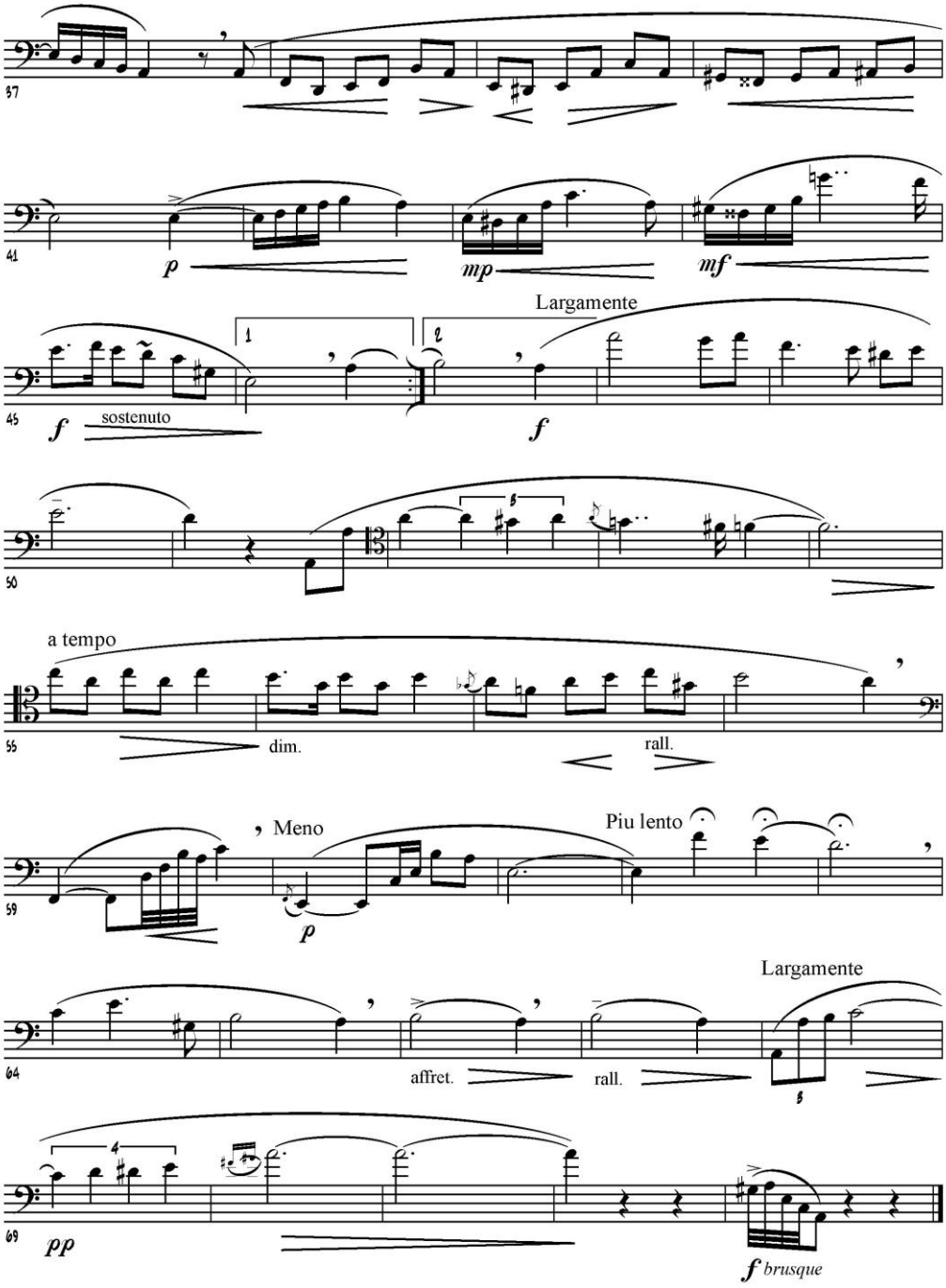

39
44
rit.
a tempo
48
poco rit.
Primo tempo e calmo
52
p très liée
56
Vivo
61
65
69
rit.

Valsa Quase Modinheira

(A Implorante)

Francisco Mignone
(1981)

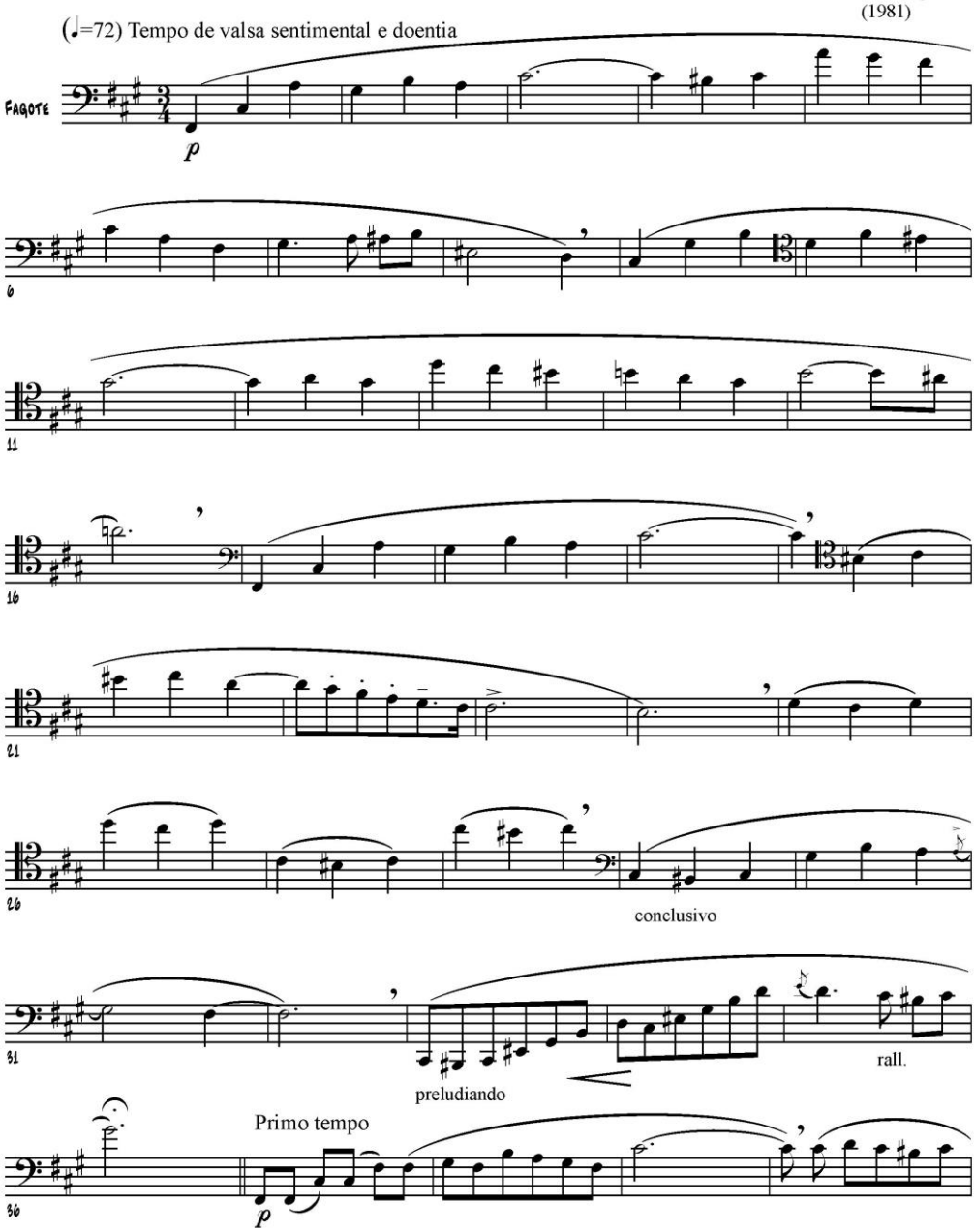


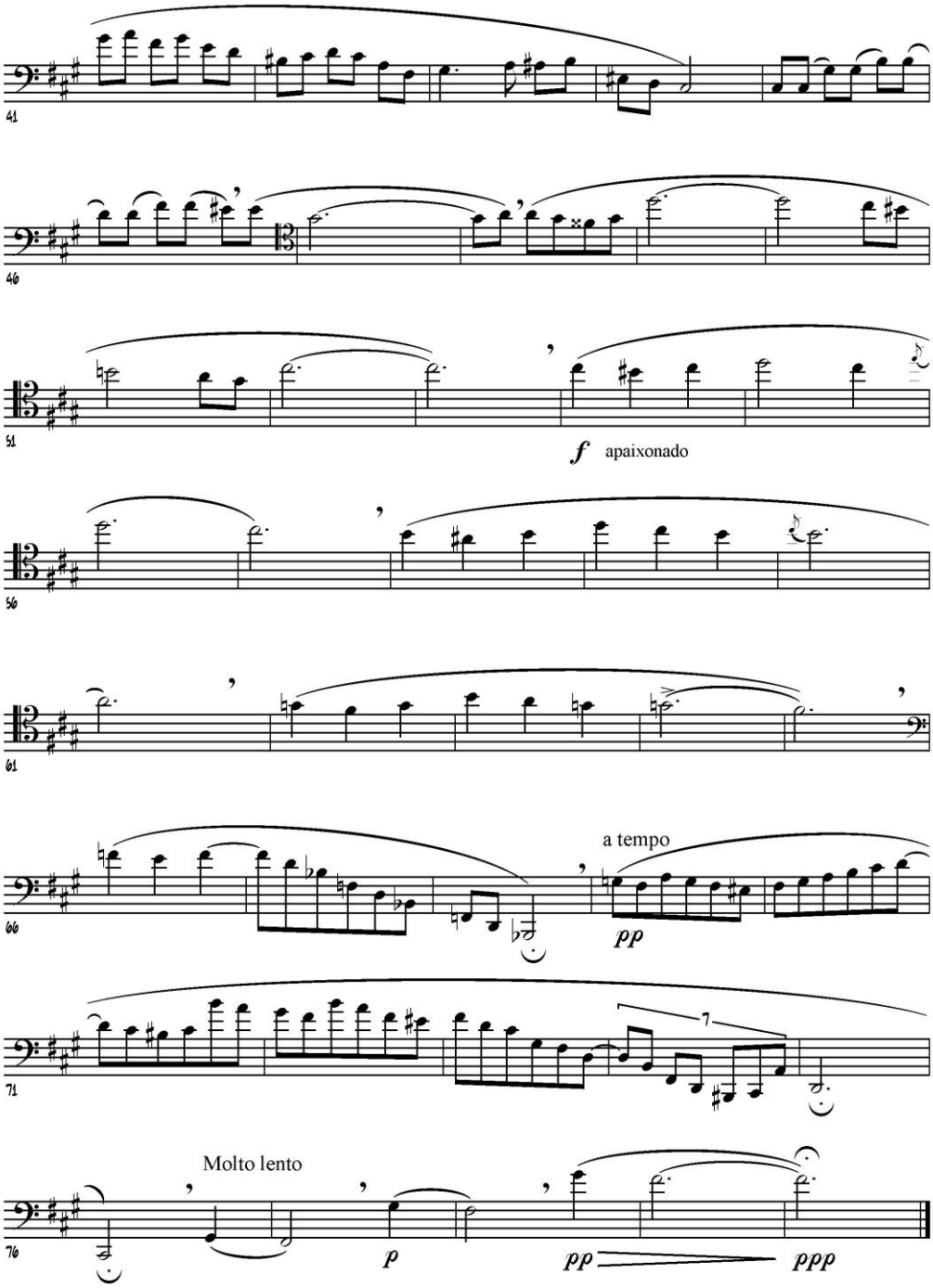

37
41
p
mp
mf
45
f
sostenuto
Largamente
f
50
a tempo
55
dim.
rall.
59
Meno
p
Piu lento
64
affret.
rall.
Largamente
69
pp
f brusque

Mistério

(Quanto amei-a!)

Francisco Mignone
(1981)




41
46
51
f apaixonado
56
61
66
a tempo
pp
71
7
76
Molto lento
p
pp
ppp

Valsa em Si♭ menor

(Dolorosa)

Francisco Mignone
(1981)

Valsa lenta

FAGOTE

doloroso

6

11

16

21

rit.

Fine

26

cresc.

animando

a tempo

31

rit.

a tempo

35

rit.

a tempo

sanglotante

40

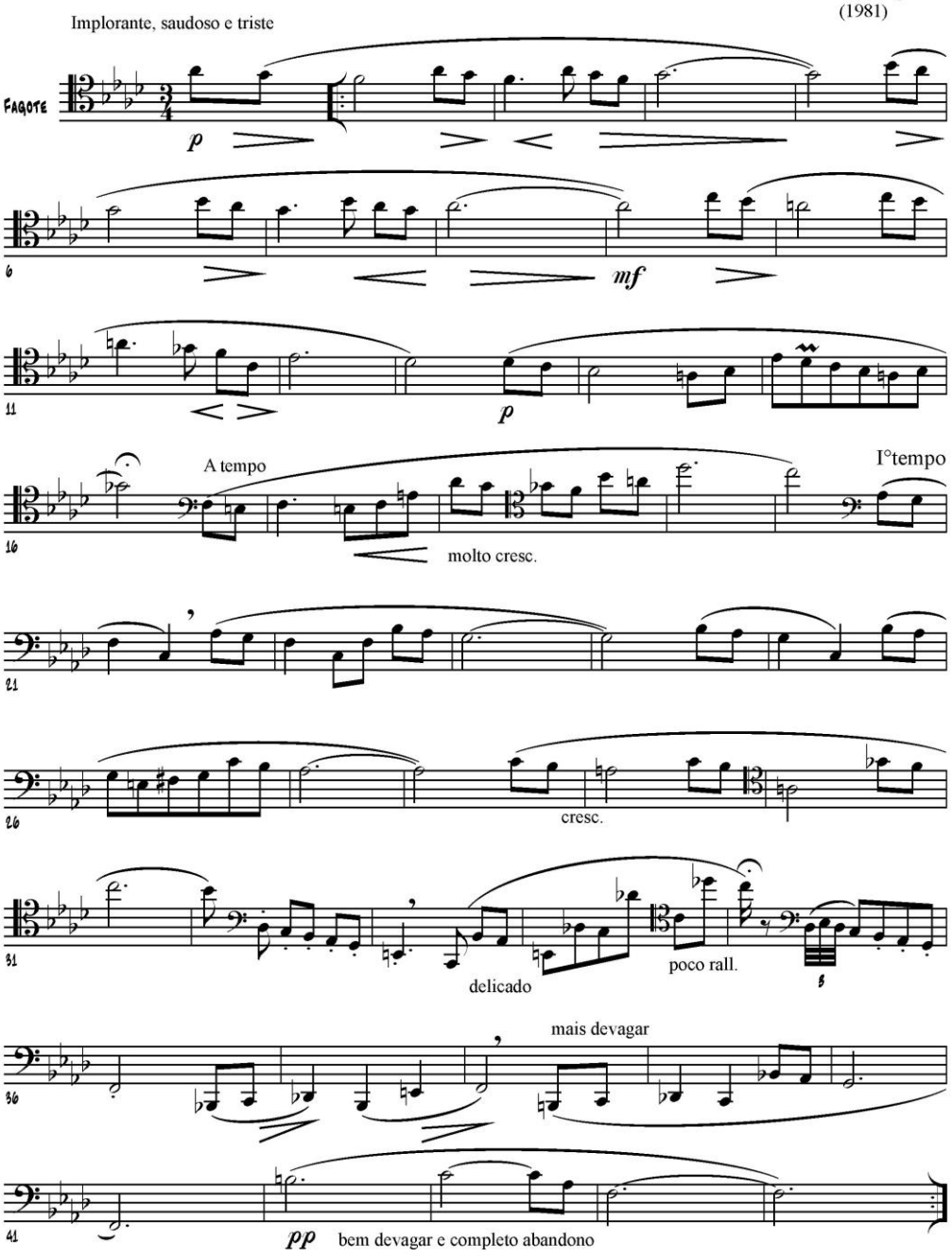
sans respirer

rit.

DC ao Fine

Aquela Modinha Que o Villa não Escreveu

Francisco Mignone
(1981)

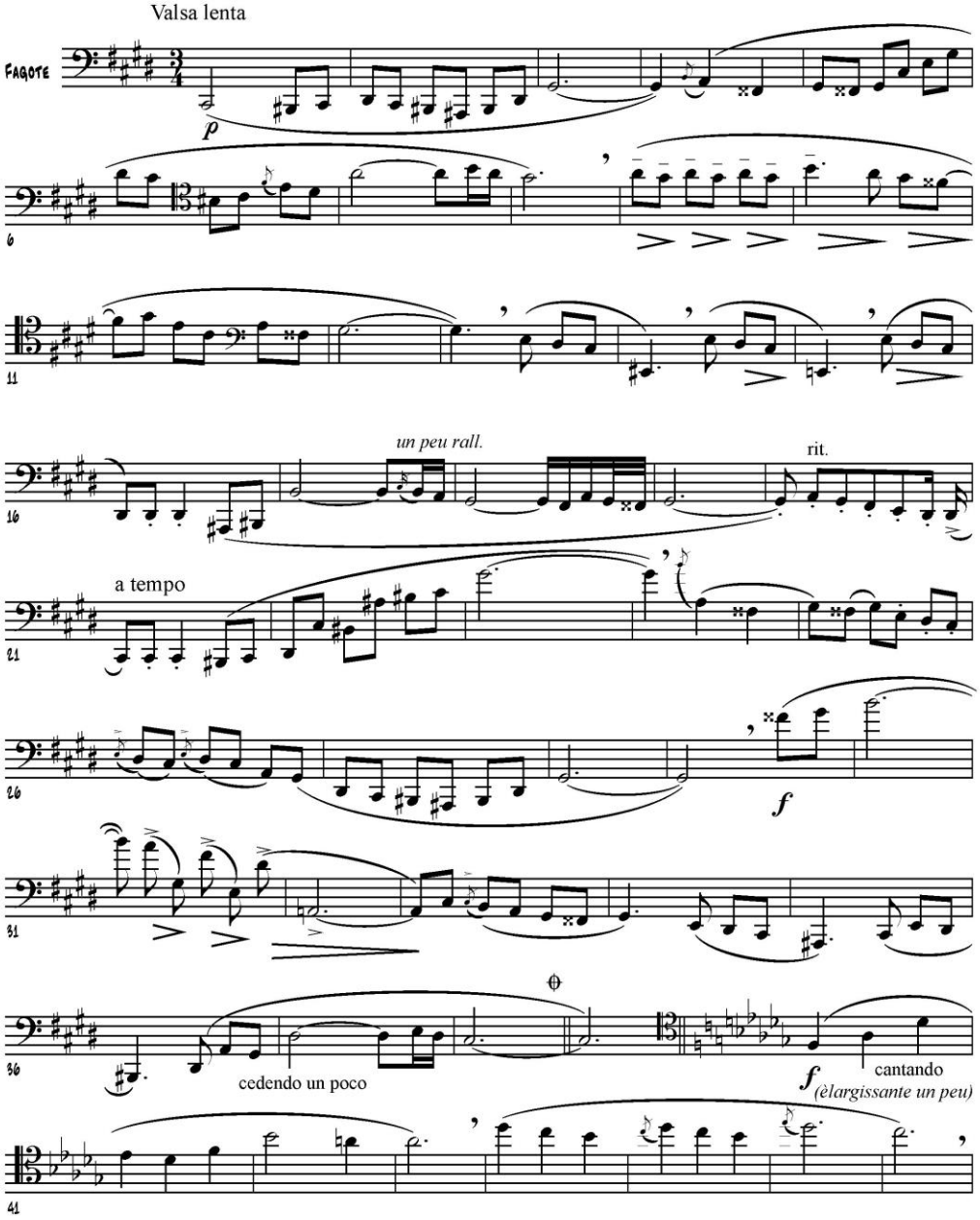


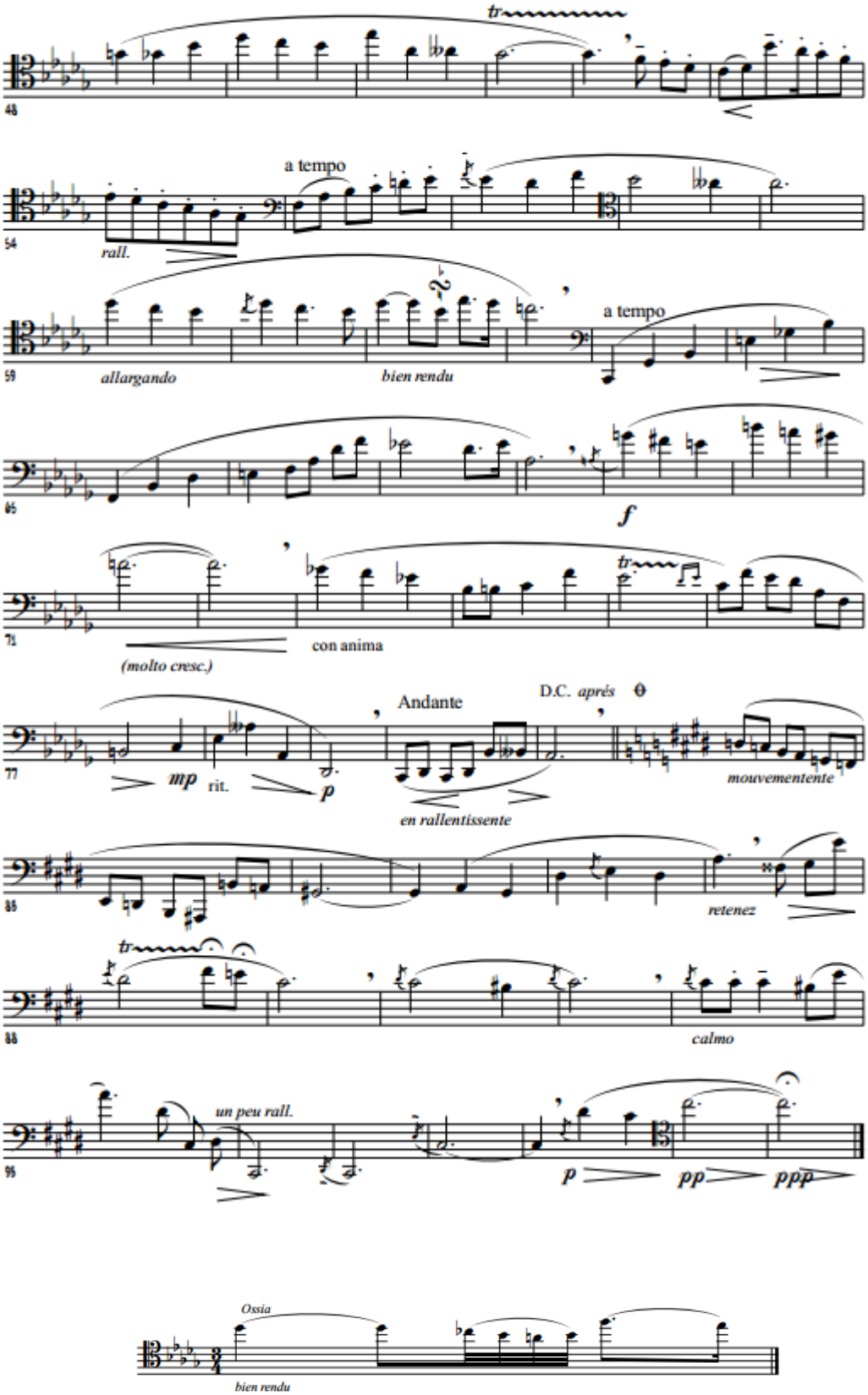
A Escrava que não era Isaura

(Valsa sem Quadratura)

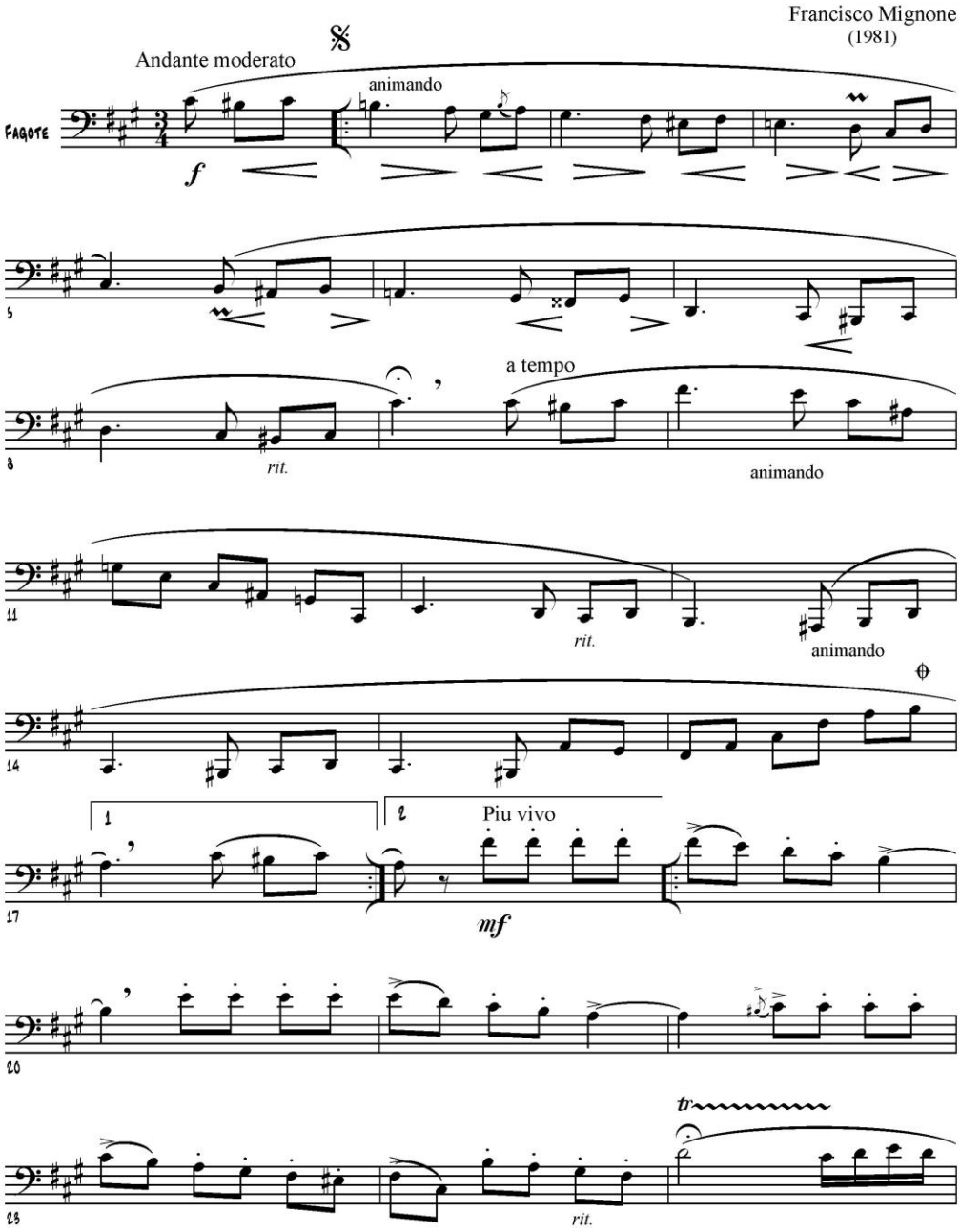
à memoria de Mário de Andrade

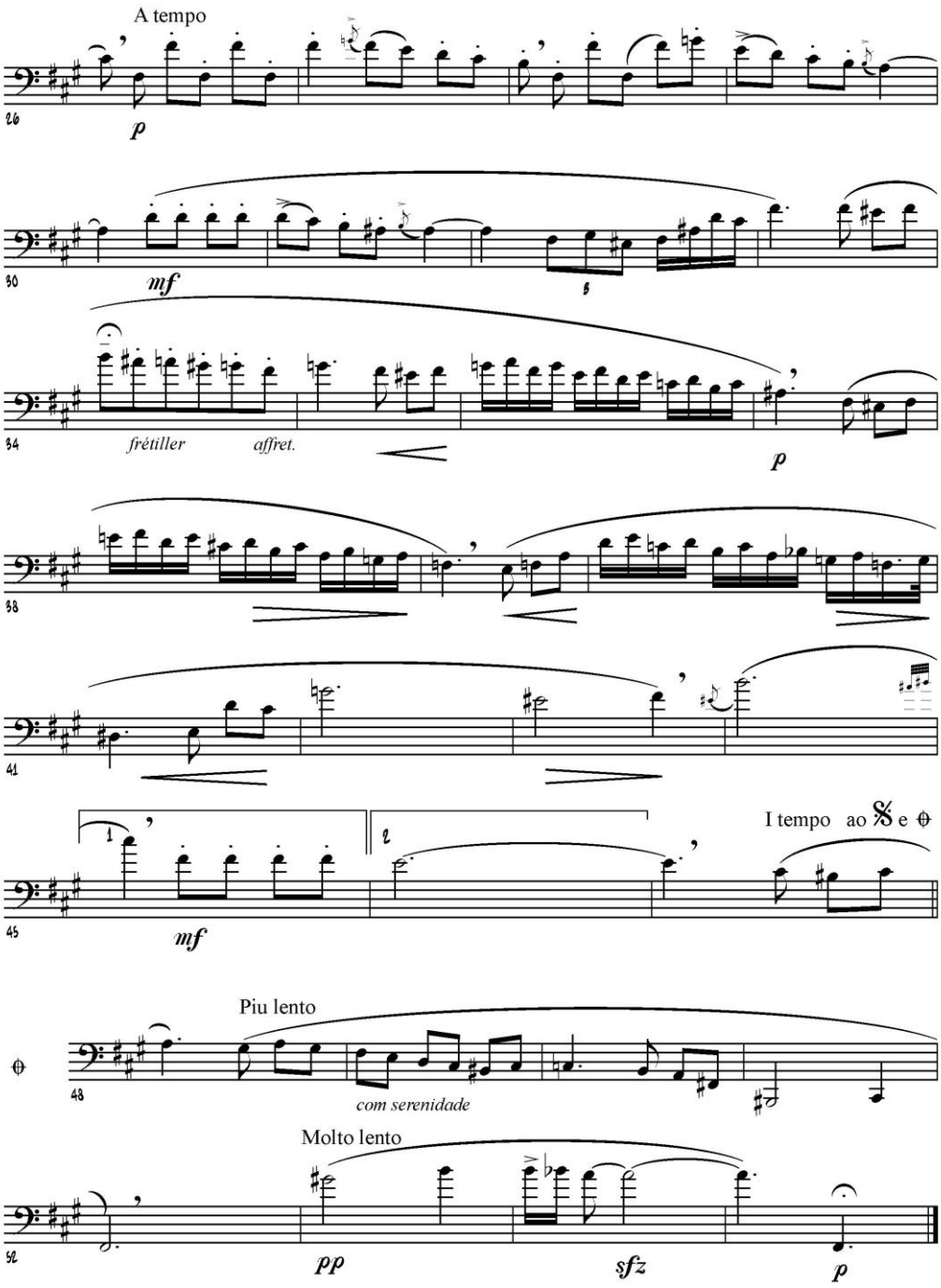
Francisco Mignone
(1981)




tr
48
a tempo
54
rall.
59
allargando
bien rendu
a tempo
65
f
71
(molto cresc.)
con anima
tr
77
mp
rit.
p
Andante
en rallentissente
D.C. aprés
mouvementente
85
retenez
tr
88
calmo
un peu rall.
95
p
pp
ppp
Ossia
bien rendu

A Boa Páscoa para Você, Devos!




A tempo
p
mf
frétiller
affret.
p
mf
I tempo ao 𝄋 e ⊕
Piu lento
com serenidade
Molto lento
pp
sfz
p

CÓPIAS DO MANUSCRITO AUTÓGRAFO DAS 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO

DE

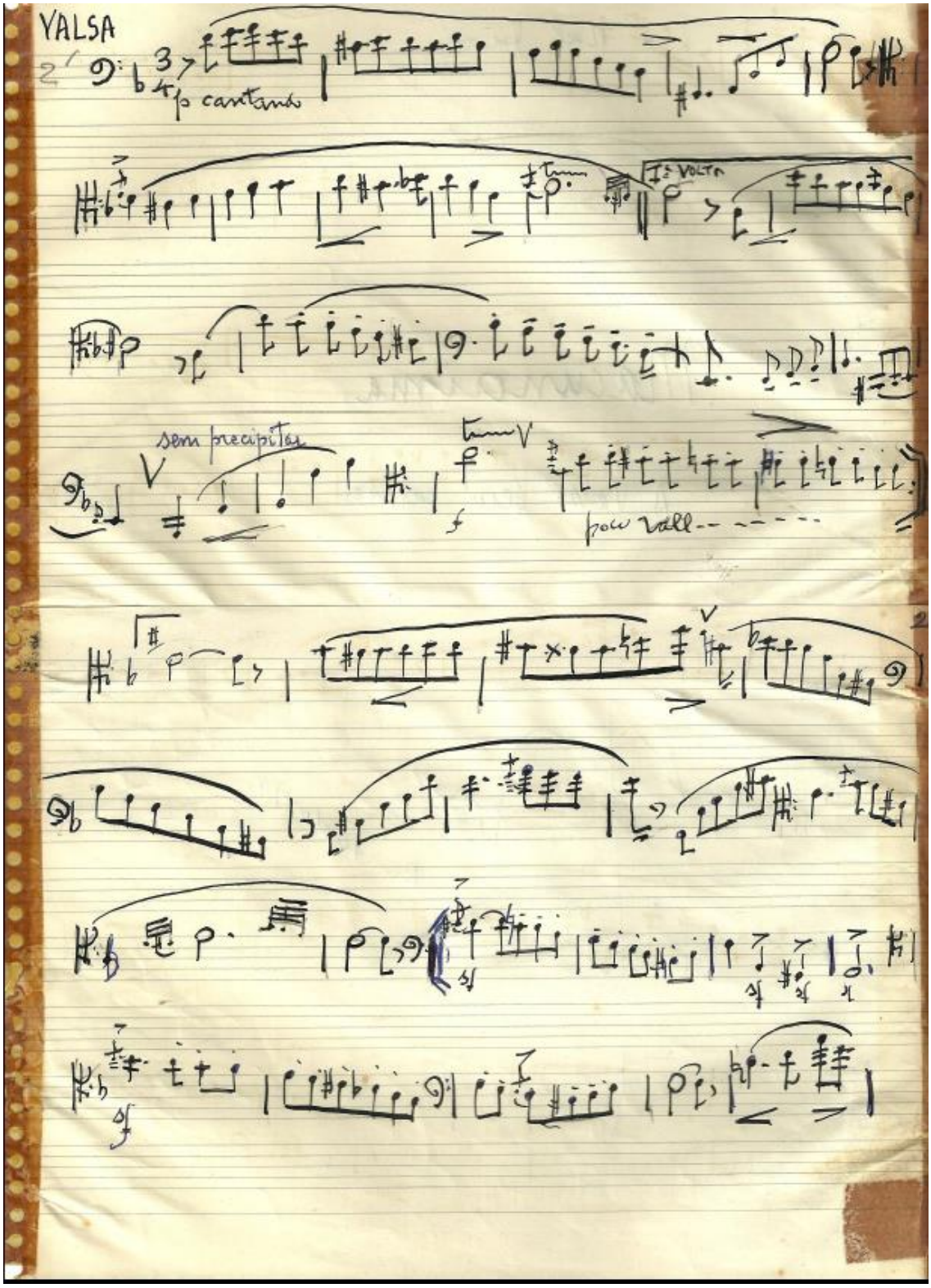
FRANCISCO MIGNONE

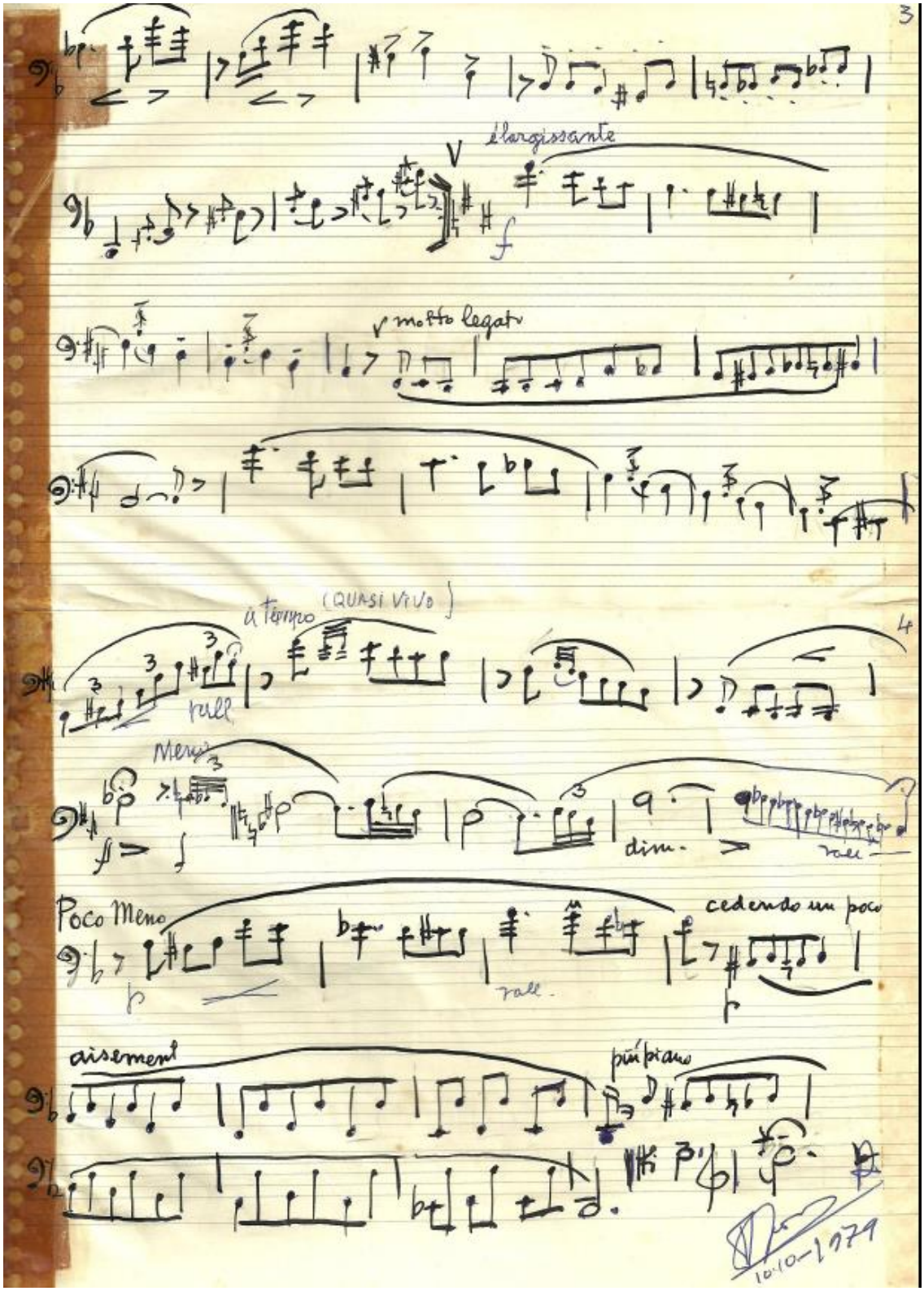
a Noel Devos

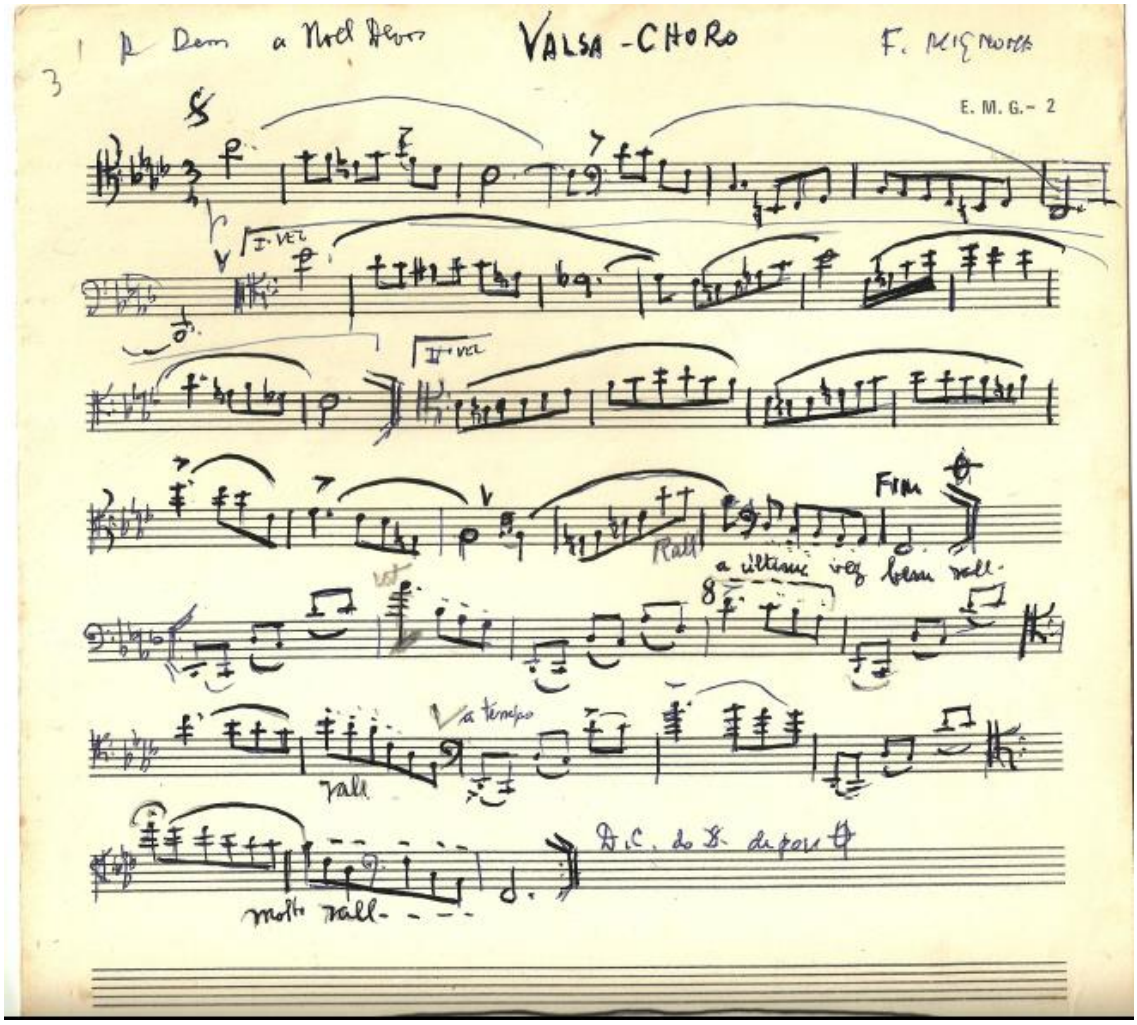
Macunaima

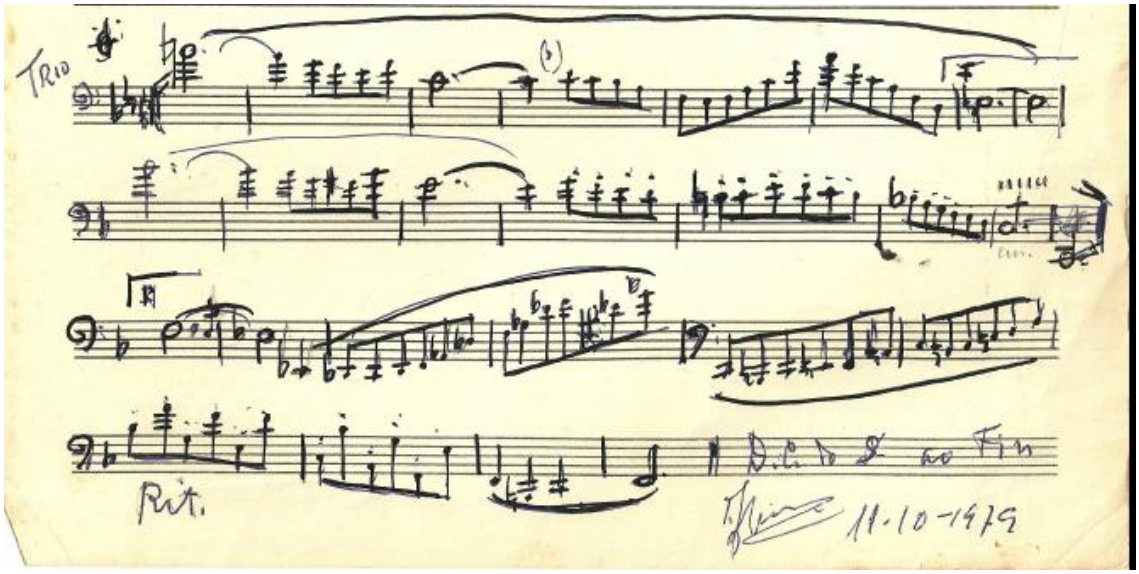
A Velha tem caráter

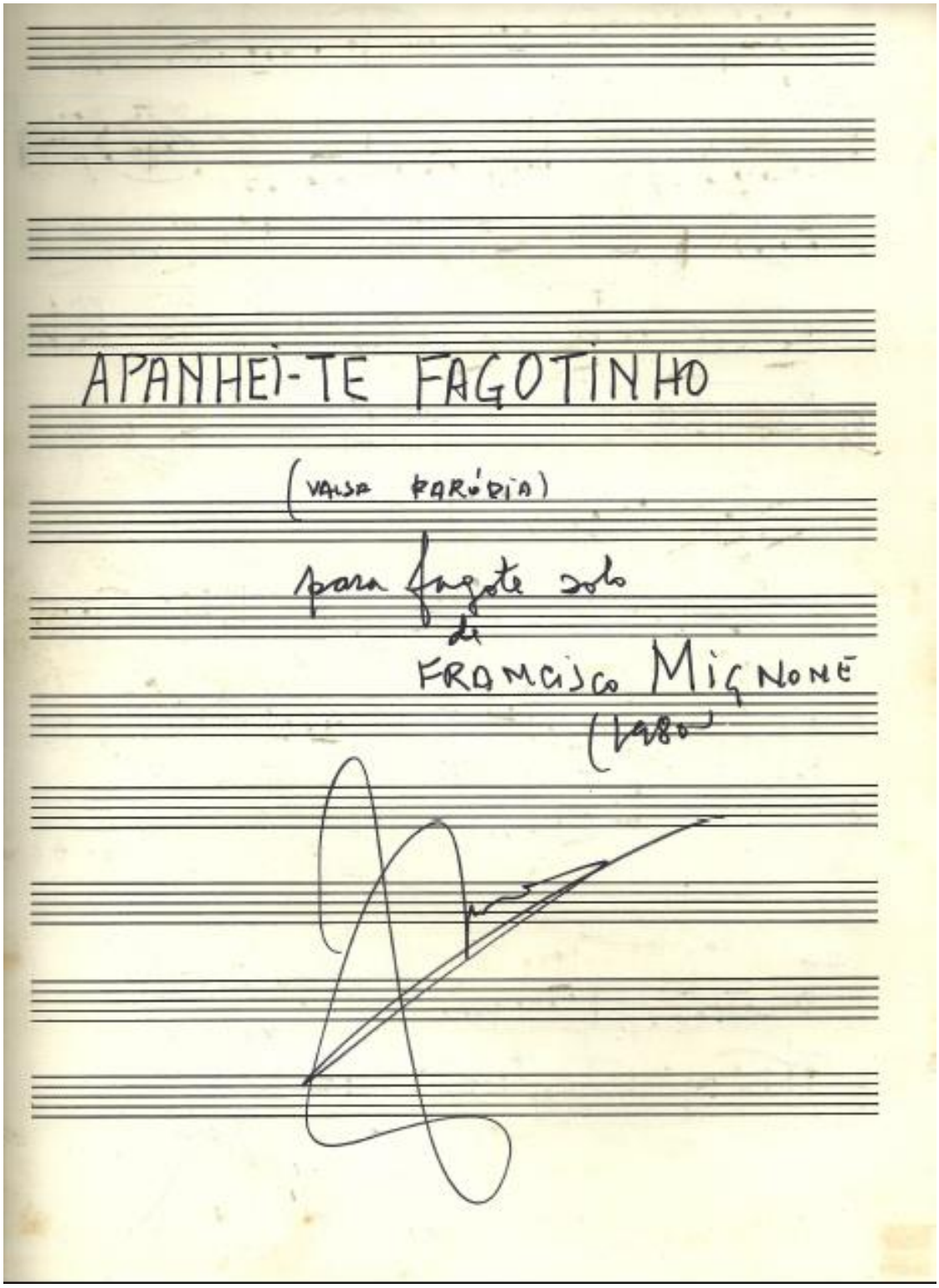
Rio 10-10-79


VALSA
p cantando
1ª VOLTA
sem precipitar
f
pouco rall.


3
élargissante
f
molto legato
a tempo (QUASI VIVO)
rall
4
Meno
dim.
rall
Poco Meno
cedendo un poco
rall.
aisement
più piano
10-10-1979


VALSA-CHORO
E. M. G. - 2
I. vez
II. vez
Fim
Rall
a última vez bem rall.
a tempo
rall
D.C. do 8 depois
molto rall.


TRIO
Rit.
D.C. do 8 ao Fim
11-10-1979


APANHEI-TE FAGOTINHO
(VALSA PARÓDIA)
para fagote solo
de
FRANCISCO MIGNONE
(1980)

APANHEI-TE MEU FAGOTINHO
(VALSA - PARÓDIA)
para fagote

FRANCISCO MIGNONE
(1981)

Bem rápido

crescendo a poco a poco

poco rit

scherzando

TRIO

tempo ritmico rapido

DEVAGAR

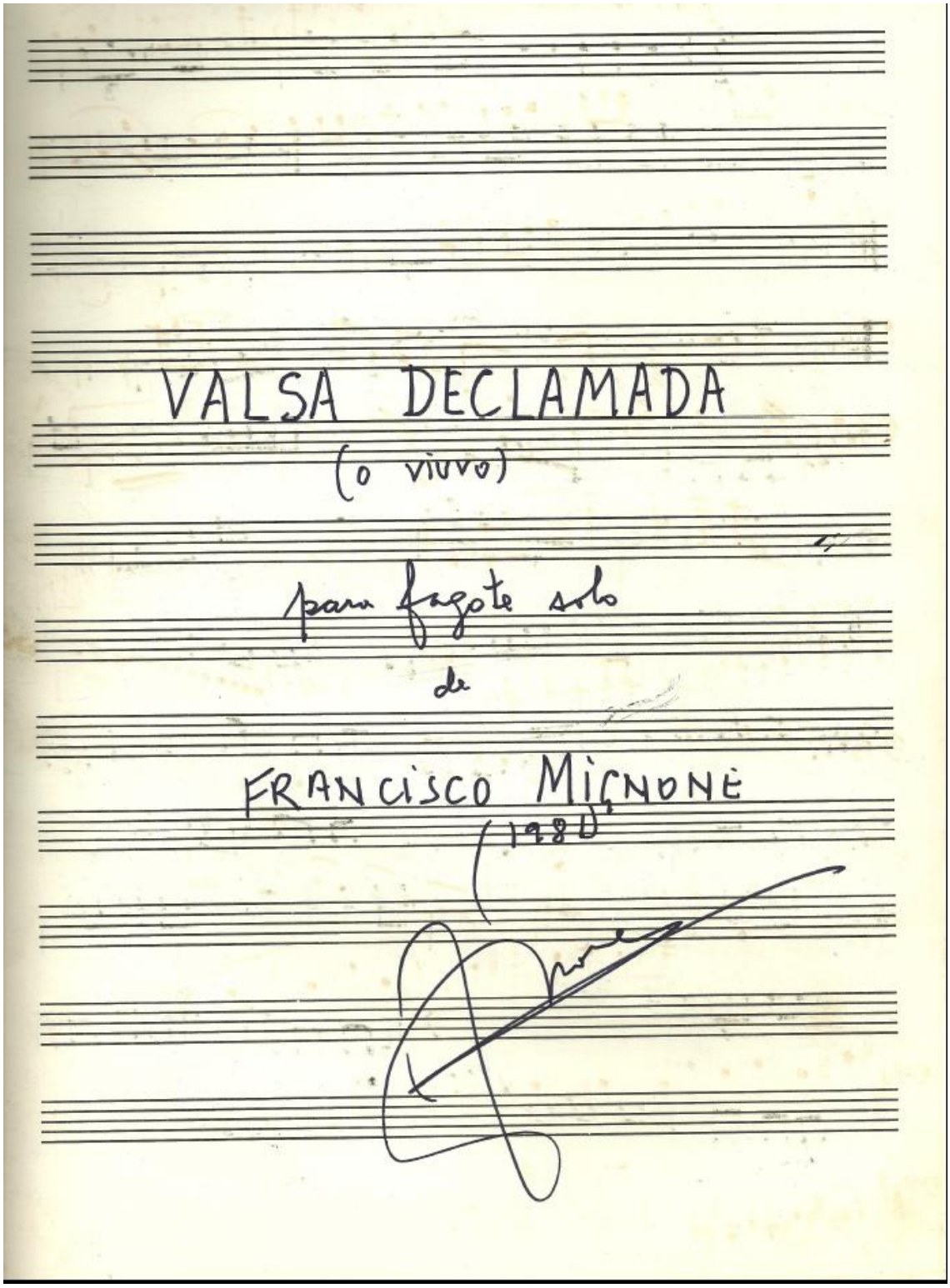
rit

depois

subito p

tenez un peu

16-1-81


VALSA DECLAMADA
(o vivo)
para fagote solo
de
FRANCISCO MIGNONE
1980

VALSA DECLAMADA
(O VIUVO)

FRANCISCO MIGNONE
(1981)

MODERADAMENTE (QUASE FALANDO)

mp.

animando

a calmando

poco rit

Rit

a tempo

dramatiquement

I. Tempo

cresc. e animando

animando

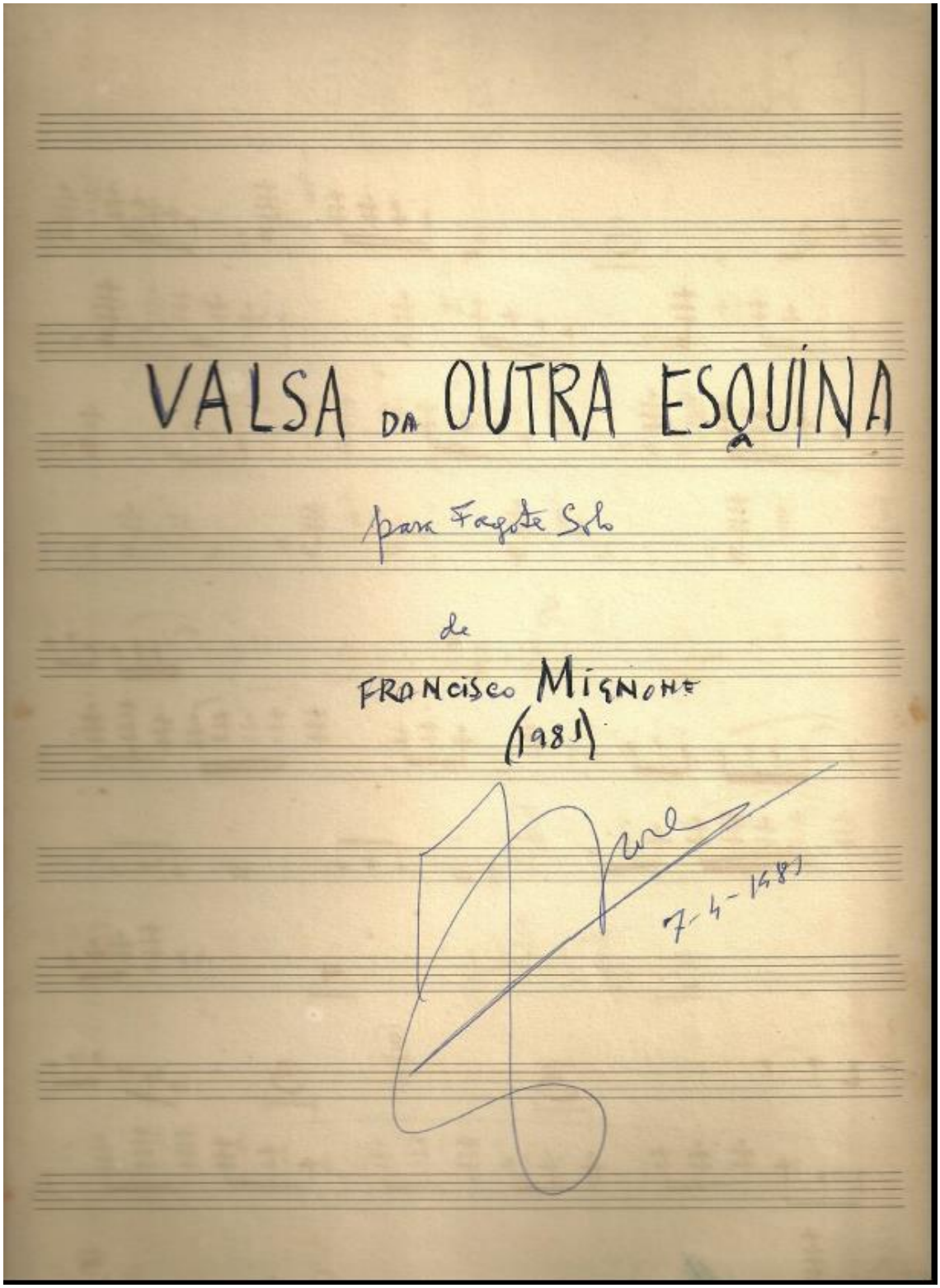
Calmo

retenez

affett.

rit.

pp


VALSA DA OUTRA ESQUINA
para Fagote Solo
de
FRANCISCO MIGNONE
(1981)
7-4-1981

VALSA DA OUTRA ESQUINA

para Fagote Solo

FRANCISCO MIGNONE (1981)

Valsa Viva

rit

a tempo

pesa

poco allarg.

a tempo Vivo

Do 8 depois

cantabile

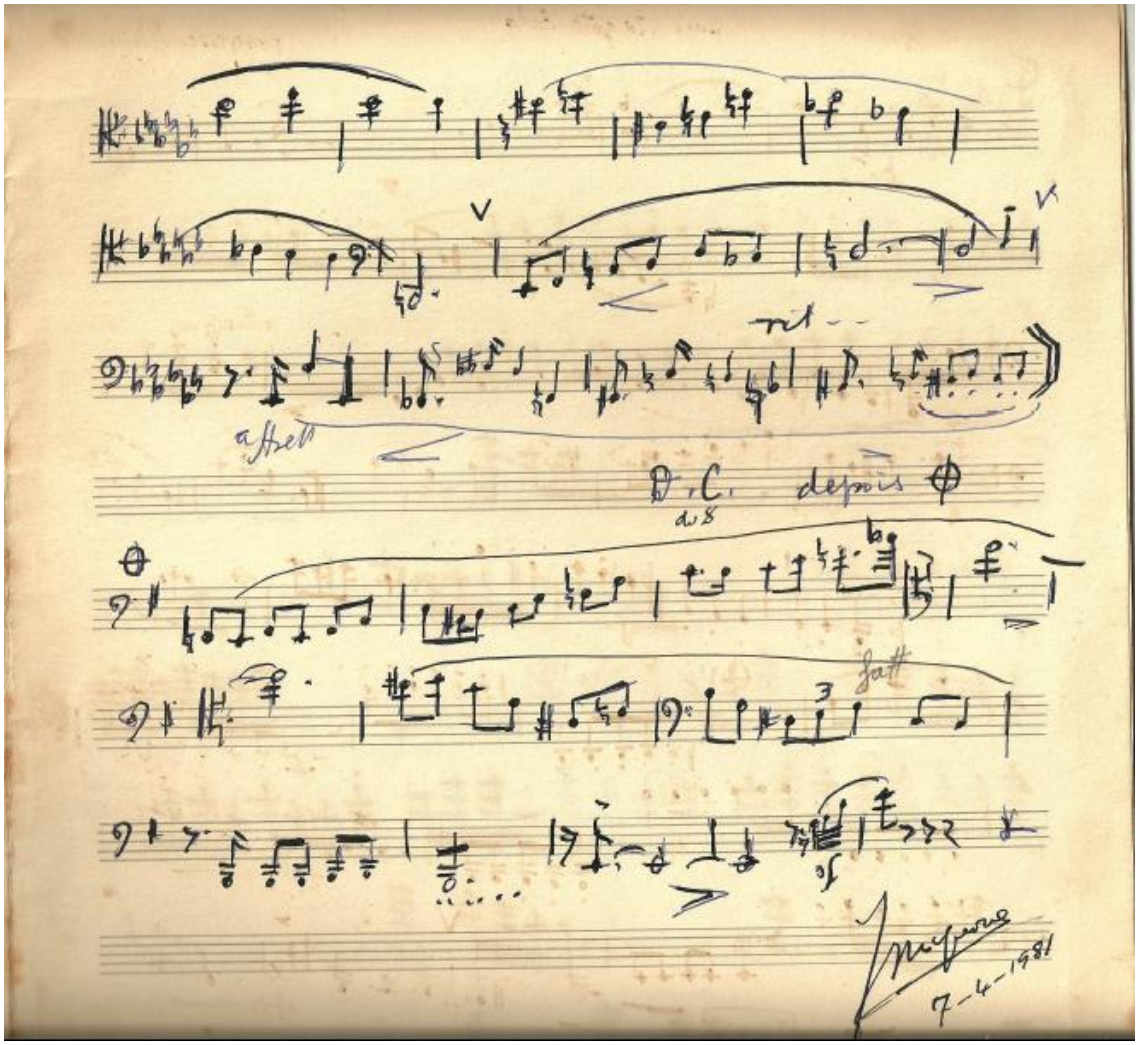
mp

cresc

espressivo

poco rit

a tempo


D.C. depuis
7-4-1981

(*) PATTAPIADA

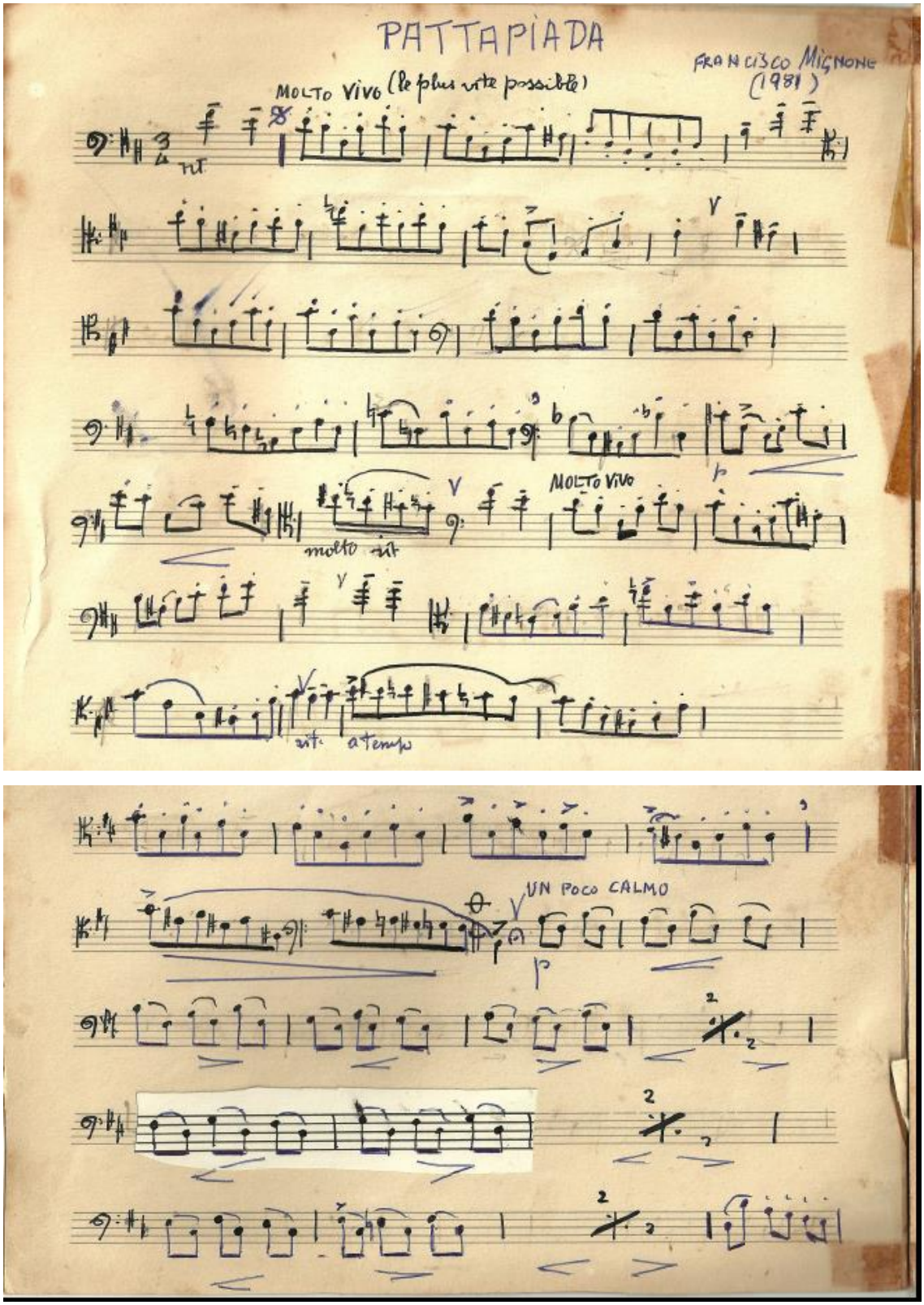
para FAGOTE SOLO

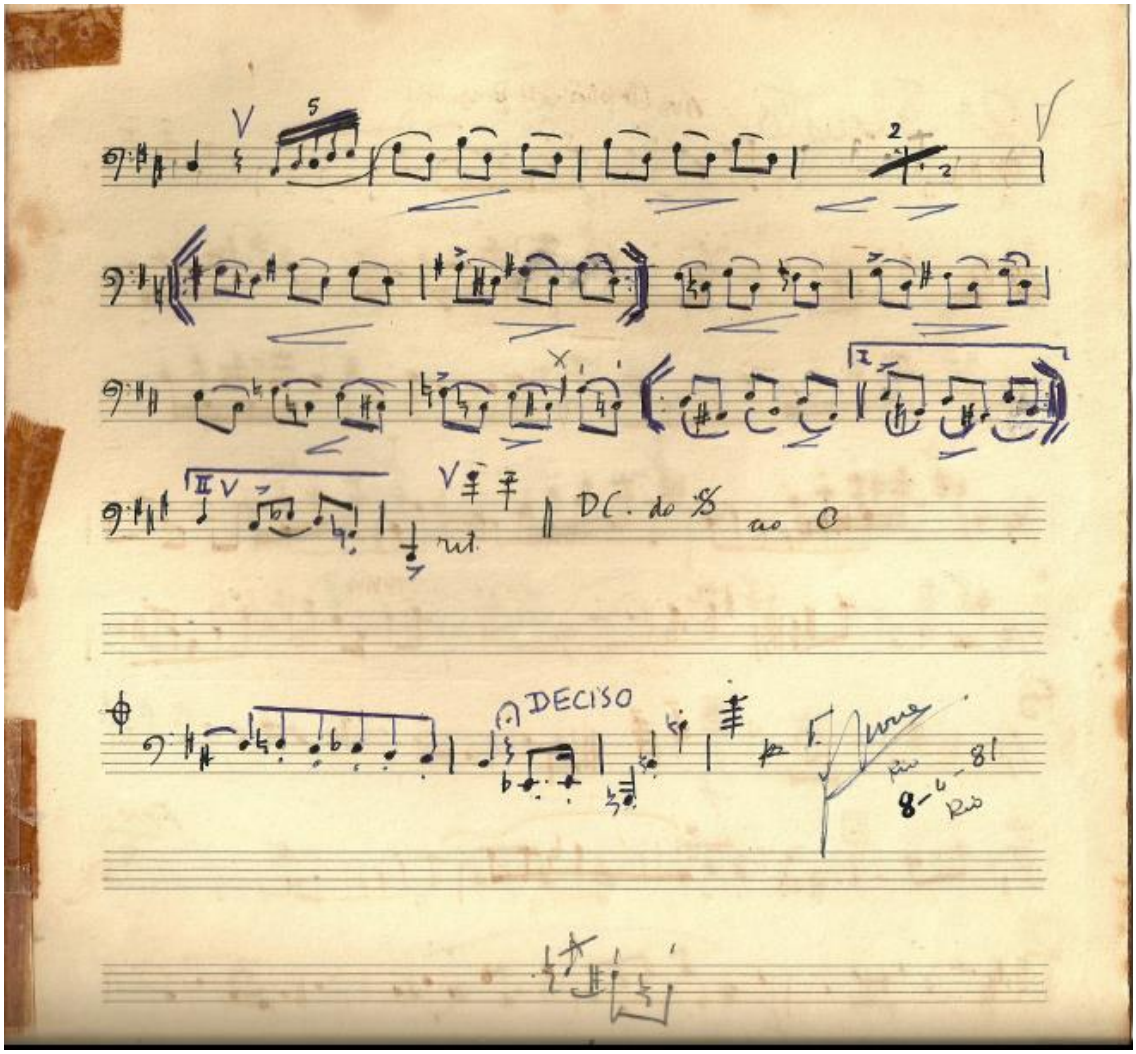
DE

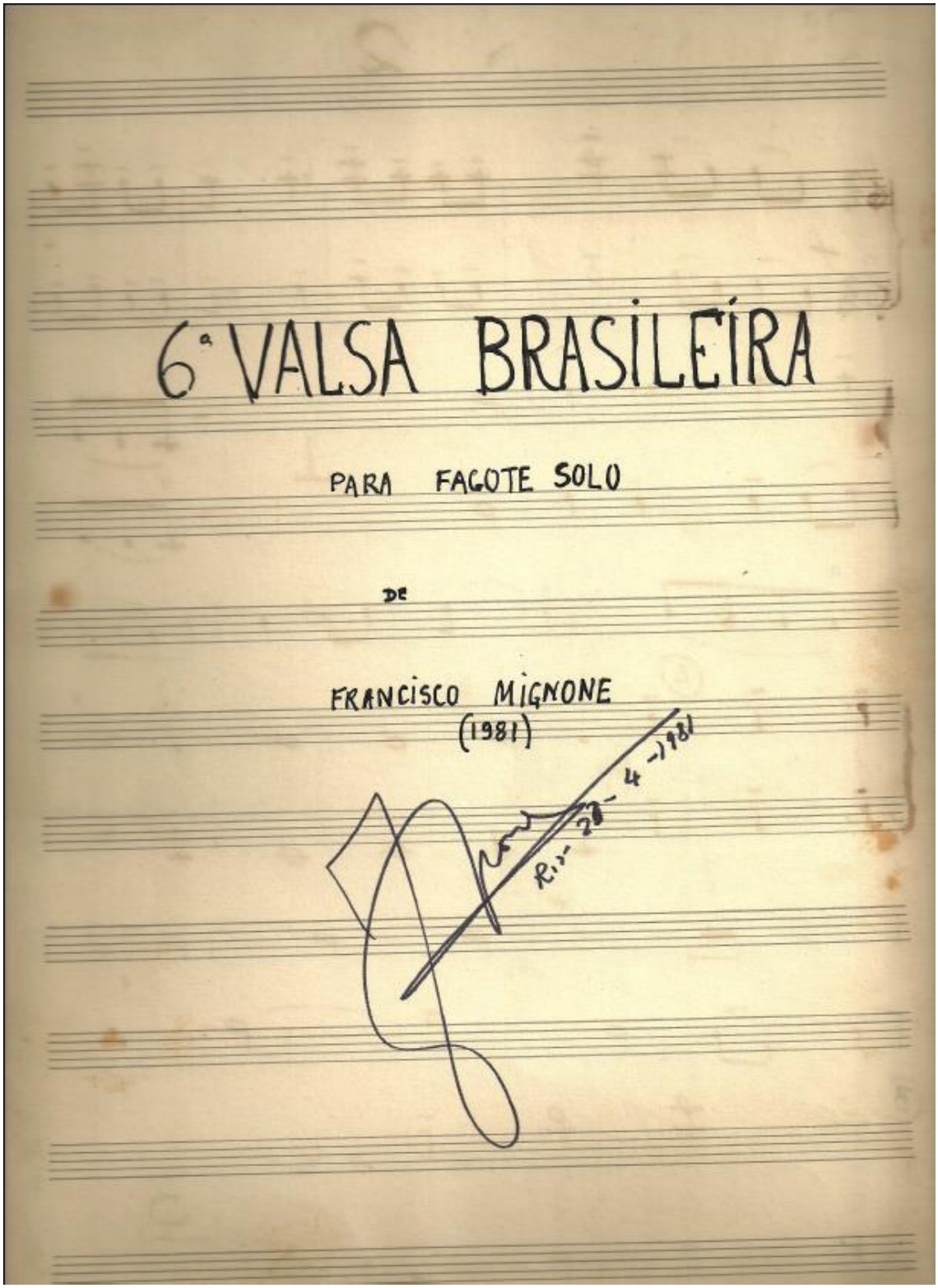
FRANCISCO MIGNONE

RIO - 8-4-8'

(*) PATTAPIO DA SILVA, FLAUTISTA CARIOCA, MULATO, CELEBRE PELA VIRTUOSIDADE ALCANÇADA NO SEU INSTRUMENTO. VIVEU NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DESTE SÉCULO (1900). FOI UM DOS PIONEIROS DA GRAVAÇÃO DE MUSICA POPULAR NO RIO DE JANEIRO. TEVE VIDA CURTA MINADO QUE FOI PELA TUBERCULOSE.


PATTAPIADA
FRANCISCO MIGNONE
(1981)
MOLTO VIVO (le plus vite possible)
rit
MOLTO VIVO
molto rit
rit.
a tempo
UN POCO CALMO


DC. do %
ao O
DECISO
Rio
8-6-81
Rio


6ª VALSA BRASILEIRA
PARA FAGOTE SOLO
DE
FRANCISCO MIGNONE
(1981)
Rio - 28 - 4 - 1981

6ª VALSA BRASILEIRA

para fagote solo

FRANCISCO MIGNONE (1881)

Com muito entusiasmo

f e marcato

meno

dim

rit

Bem Sereneiro

mp

mf

ritard.

dim

e poco ritardando

Vivo

f imitando violas

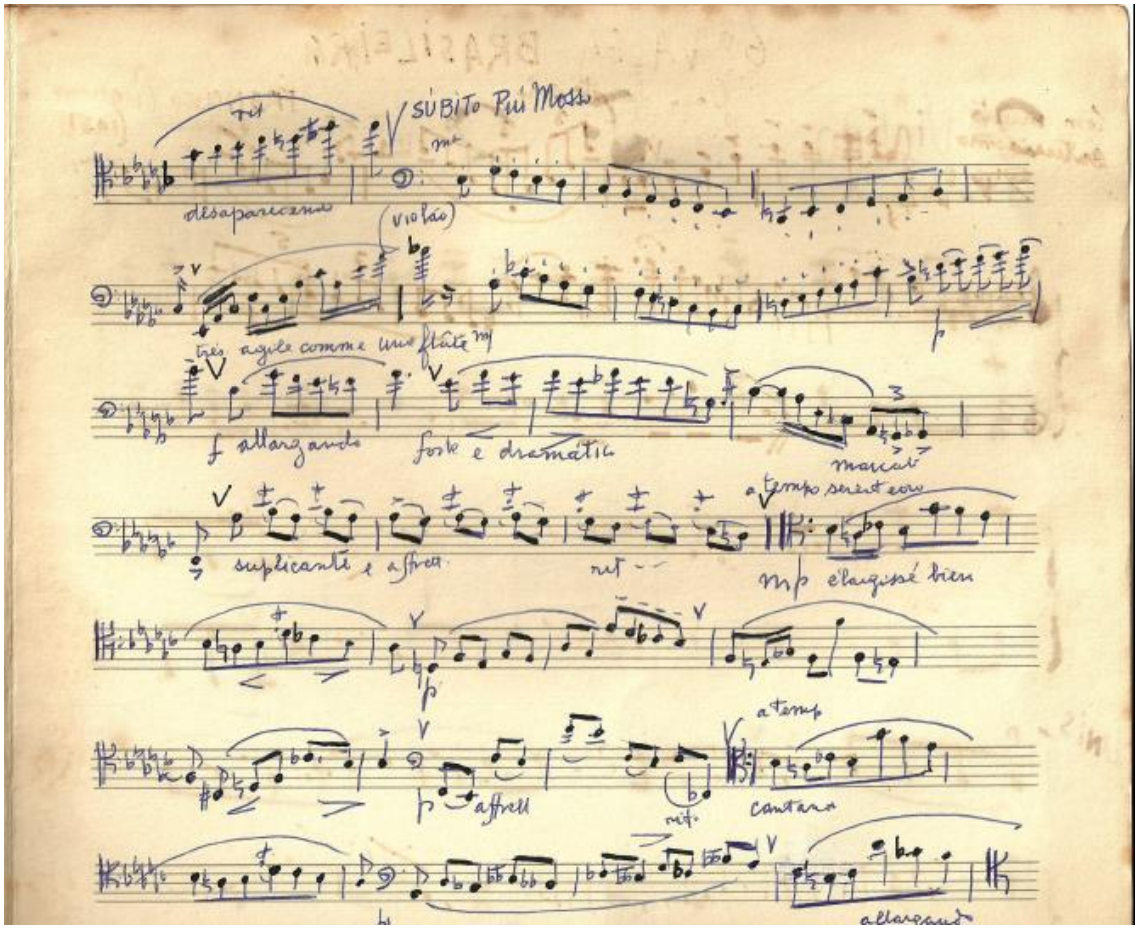
aff

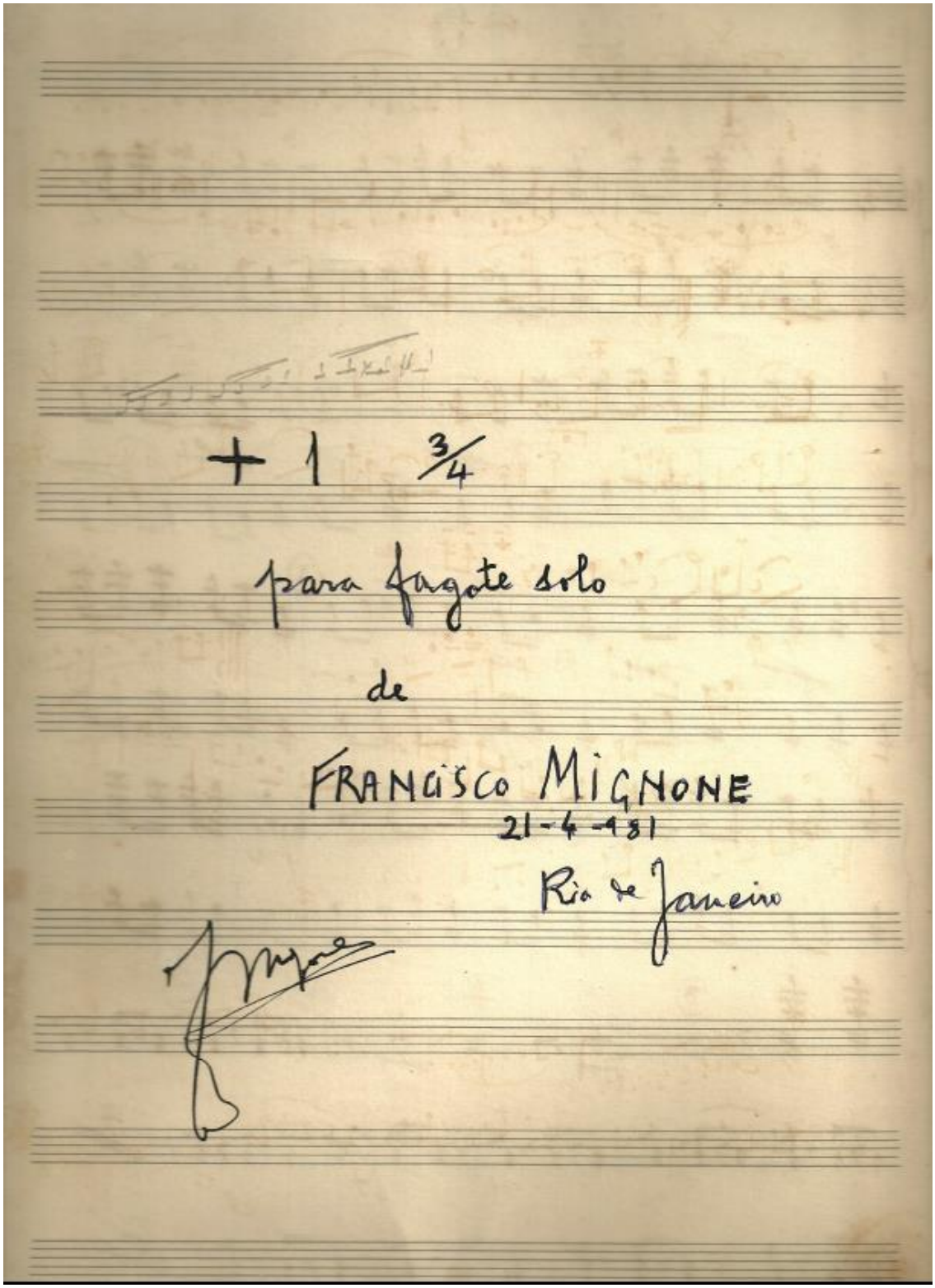
affrettando

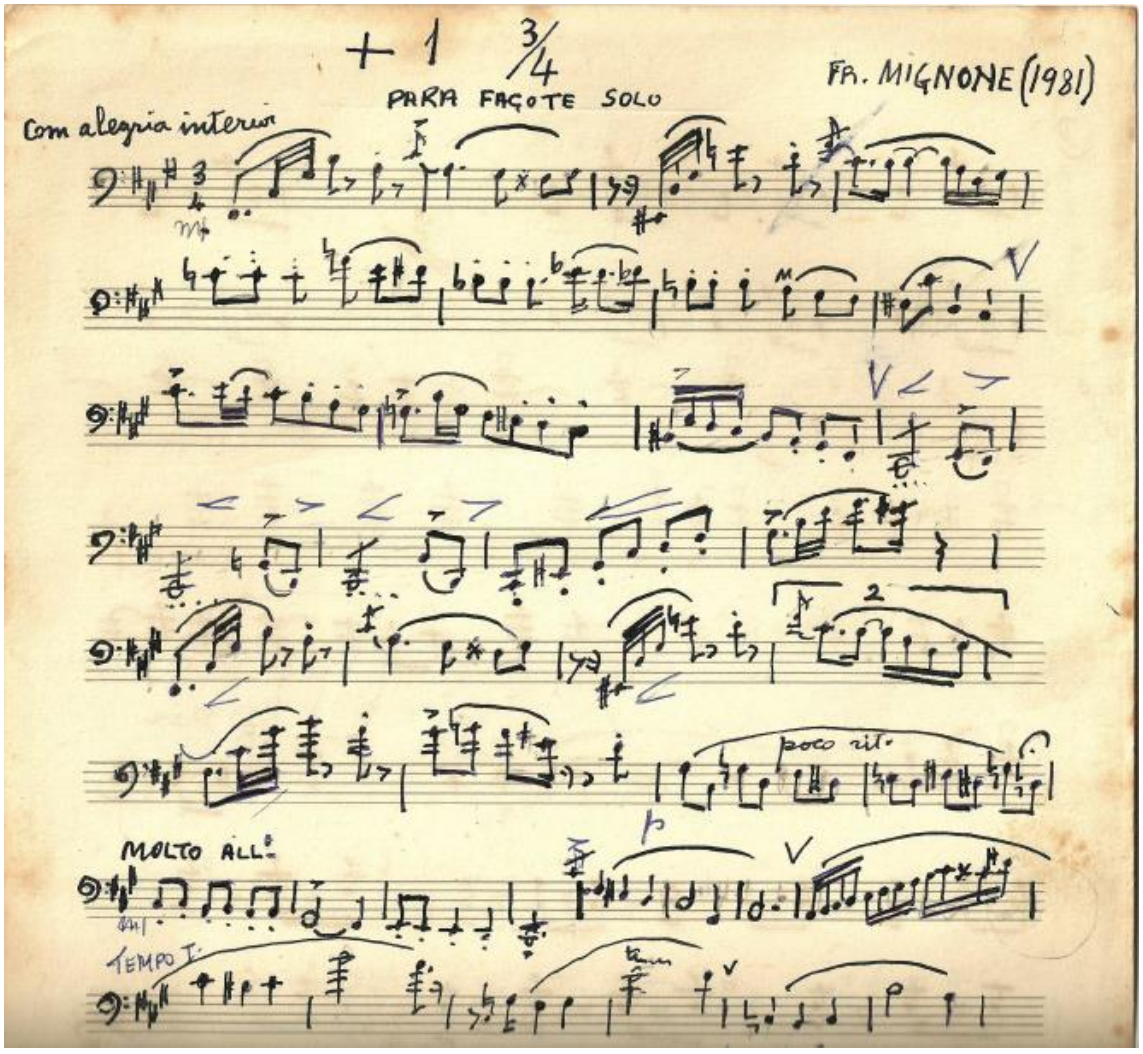
dim cedendo un poco

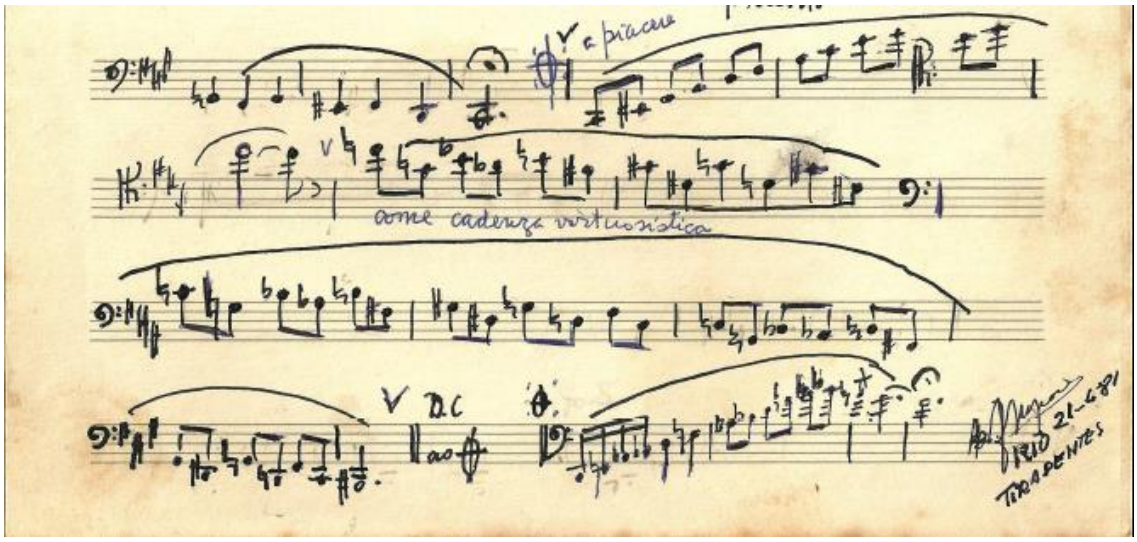
mf

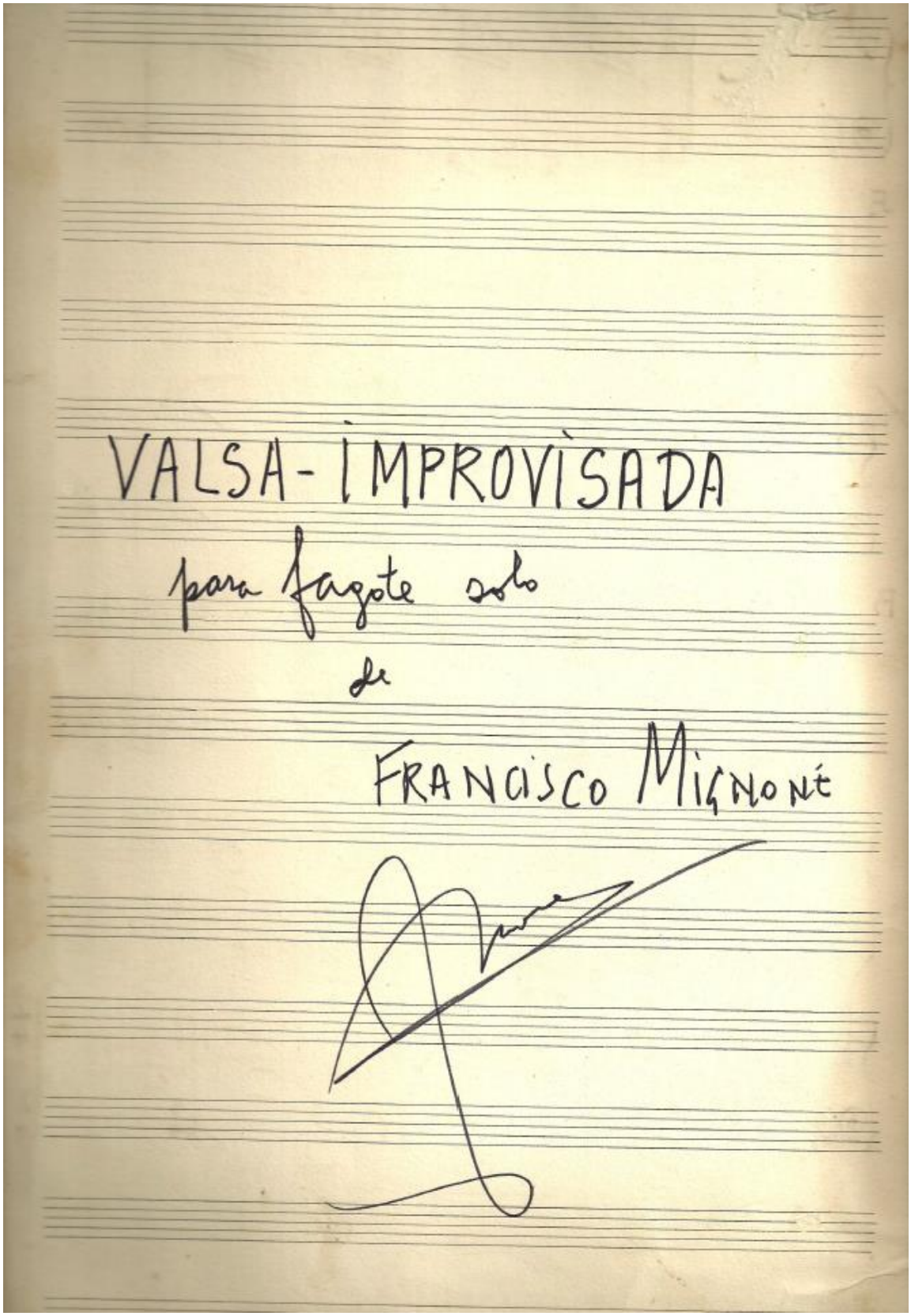
f mais devagar

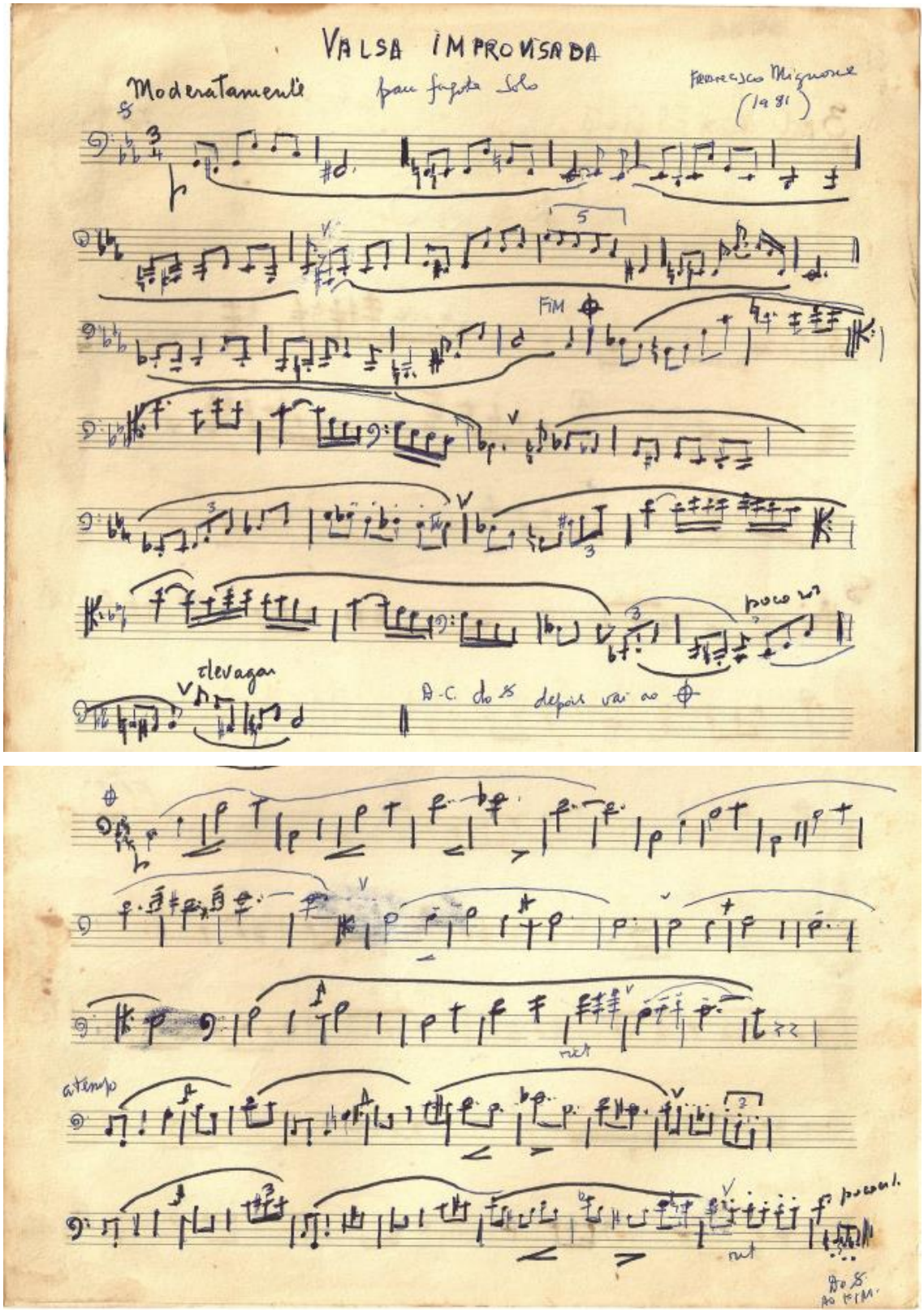

SÚBITO Più Mosso
rit
desaparecendo
(violão)
très agile comme une flûte
f allargando
forte e dramatic
marcat
a tempo senza rit
suplicante e affrett
rit
mp élargissez bien
a temp
affrett
rit.
cantando
allargando
Cresc. molto
sostenuto
AGITATO
lento
a piacere
rit molto
senza tempo

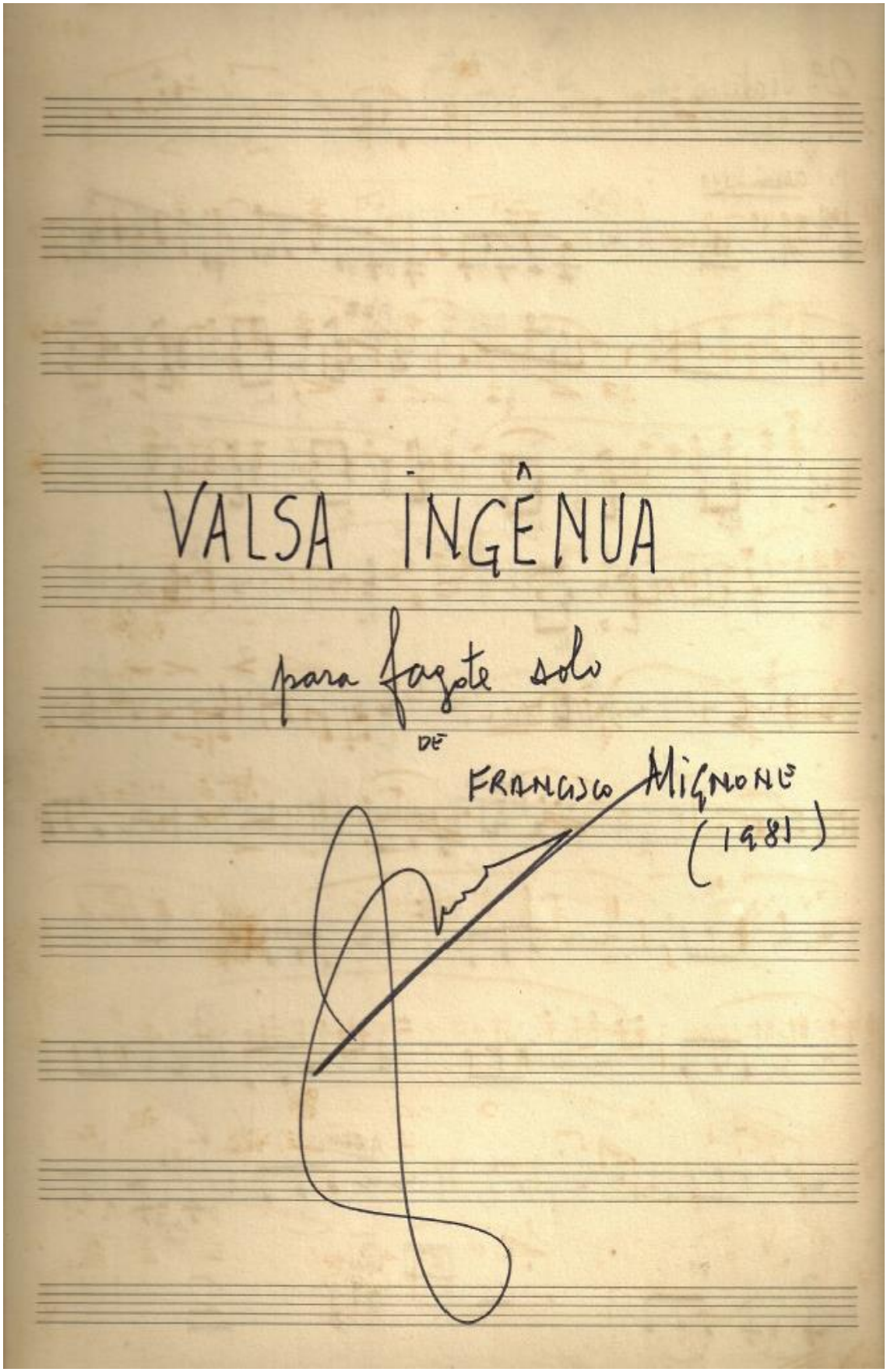

+ 1 3/4
para fagote solo
de
FRANCISCO MIGNONE
21-4-981
Rio de Janeiro

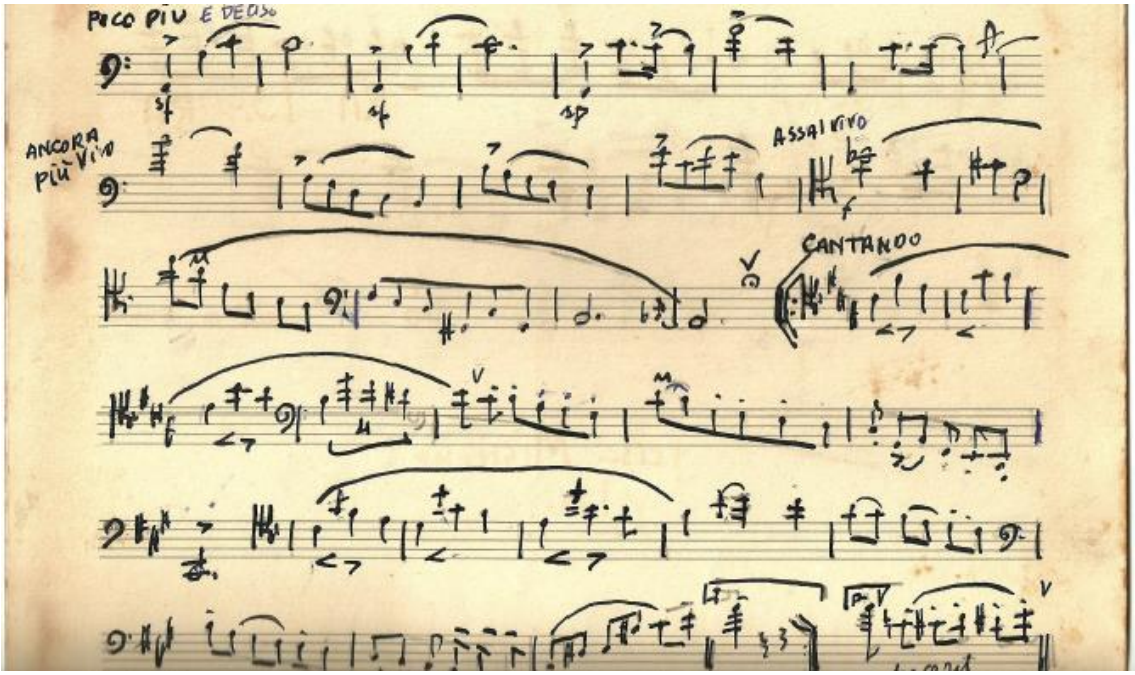

+ 1 3/4
PARA FAGOTE SOLO
FR. MIGNONE (1981)
Com alegria interior
poco rit.
MOLTO ALL.
TEMPO I.

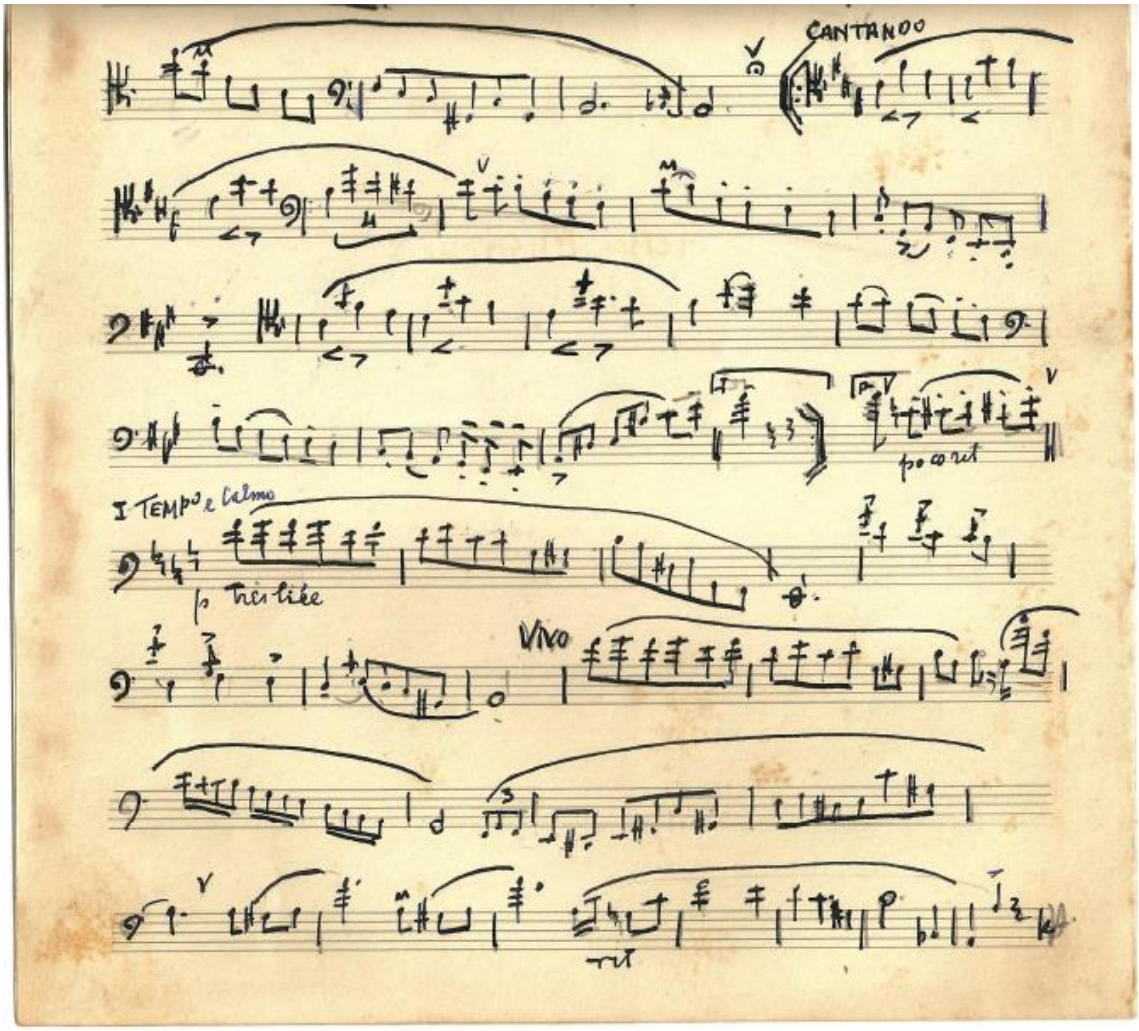

a piacere
come cadenza virtuosística
D.C.
RIO 21-6-81
TRADENTES

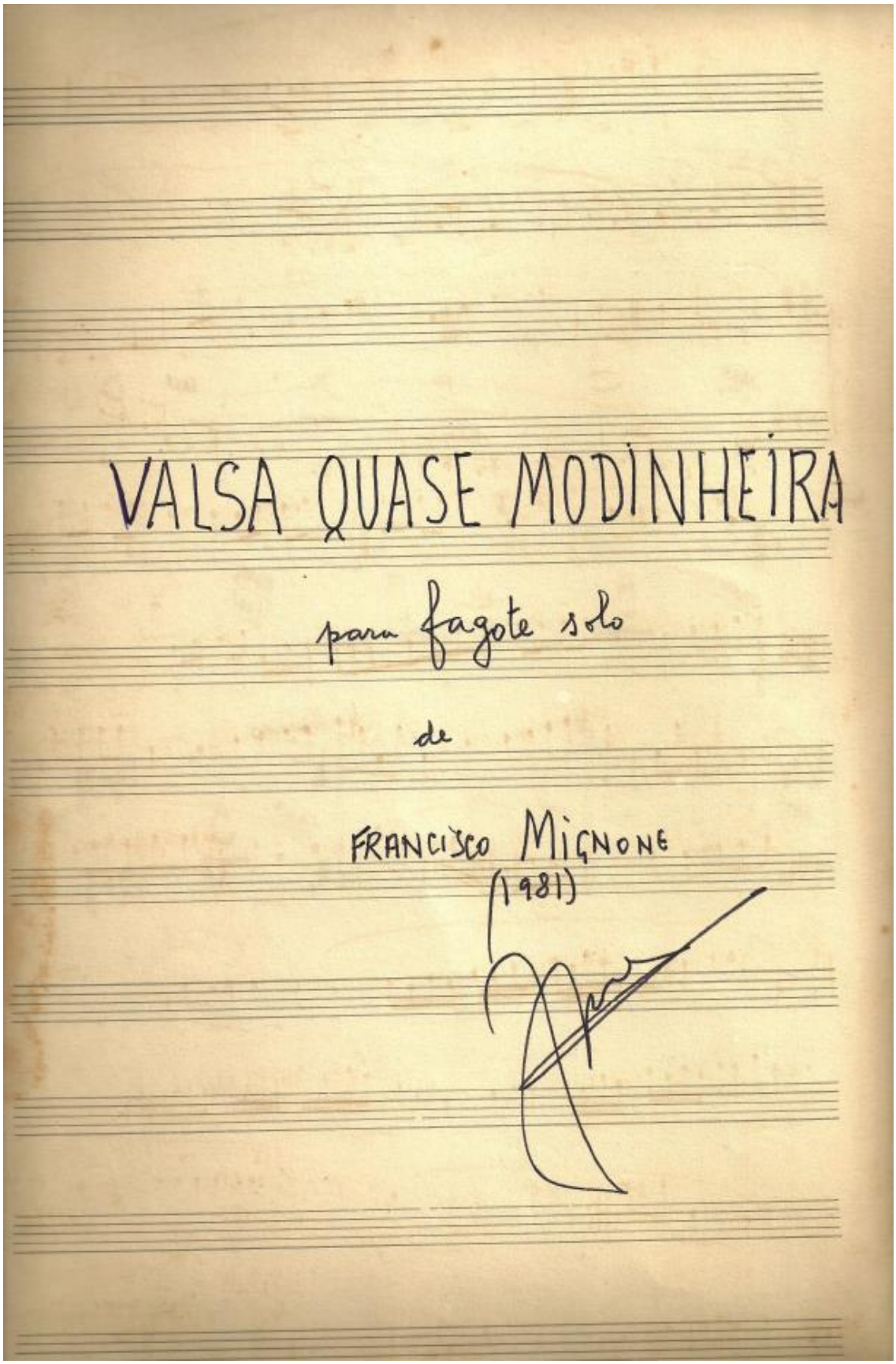

VALSA-IMPROVISADA
para fagote solo
de
FRANCISCO MIGNONE

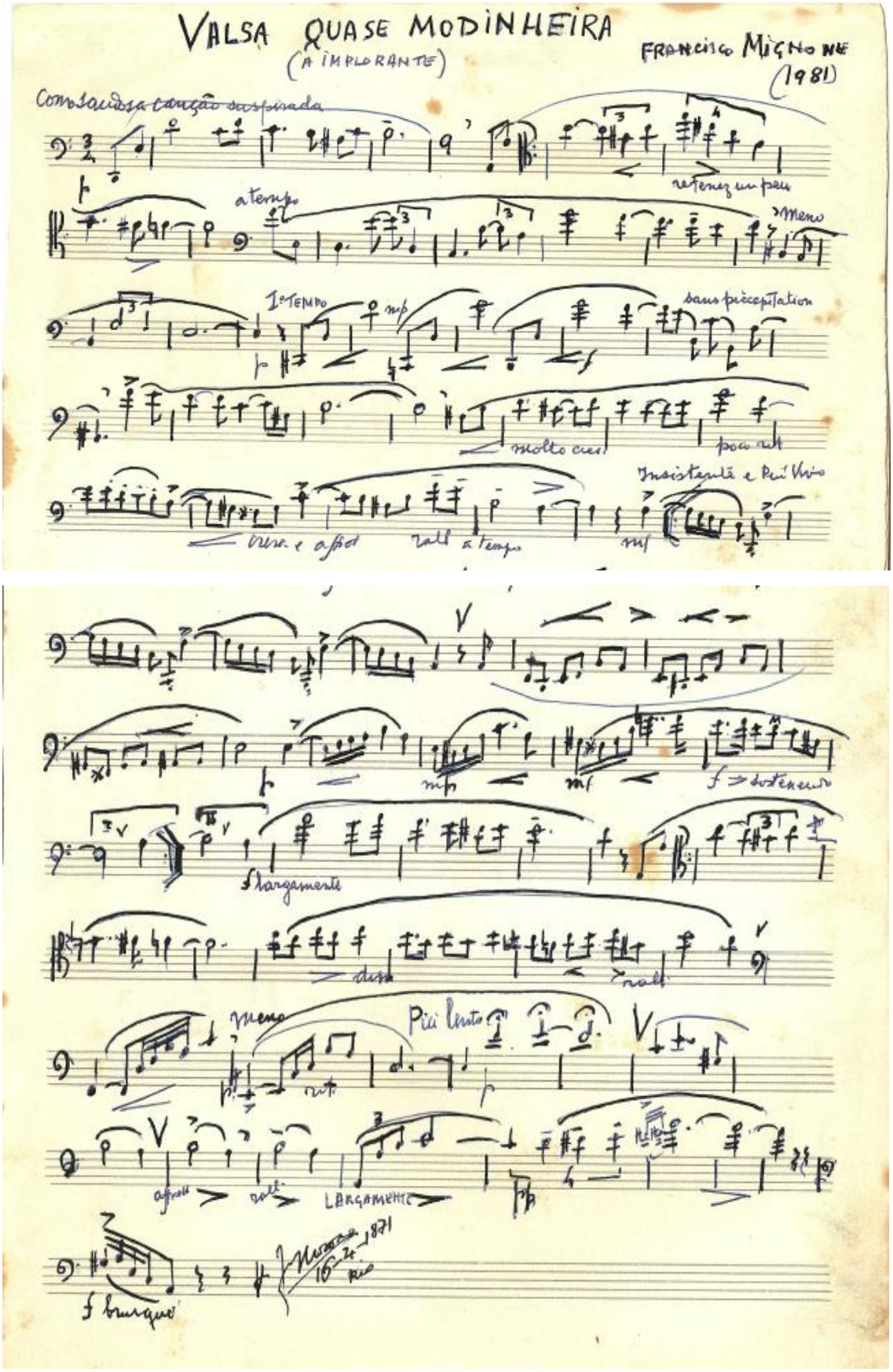

VALSA IMPROVISADA
Moderatamente
para fagote solo
Francisco Migione
(1981)
FIM
poco rit
elevagar
D.C. do 𝄋 depois vai ao ⊕
a tempo
rit
poco rit.
D.C. AO FIM.


VALSA INGÊNUA
para fagote solo
DE
FRANCISCO MIGNONE
(1981)


POCO PIU E DECISO
ANCORA PIÙ VIVO
ASSAI VIVO
CANTANDO


CANTANDO
I TEMPO e calmo
VIVO


VALSA QUASE MODINHEIRA
para fagote solo
de
FRANCISCO MIGNONE
(1981)


VALSA QUASE MODINHEIRA
(A IMPLORANTE)
FRANCISCO MIGNONE
(1981)
Com saudosa canção suspirada
retenez un peu
a tempo
meno
1º TEMPO
mp
sans précipitation
molto cresc
poco rall
insistente e Più vivo
rall a tempo
mf
f sostenuto
f largamente
meno
Più lento
rit
LARGAMENTE
f burlesco

MISTÉRIO...

(QUANTO AMEI-A!)

VALSA DOENTÍA

para Fagote solo

de

FRANCISCO MIGNONE
(1981)

Rio
17-6-1981

MISTÉRIO...

(QUANTO AMEIA!)

FRANCISCO MIGNONE (1981)

(♩= 72)

Tempo de Valsa sentimental. doce

conclusivo

PRELUDIANDO

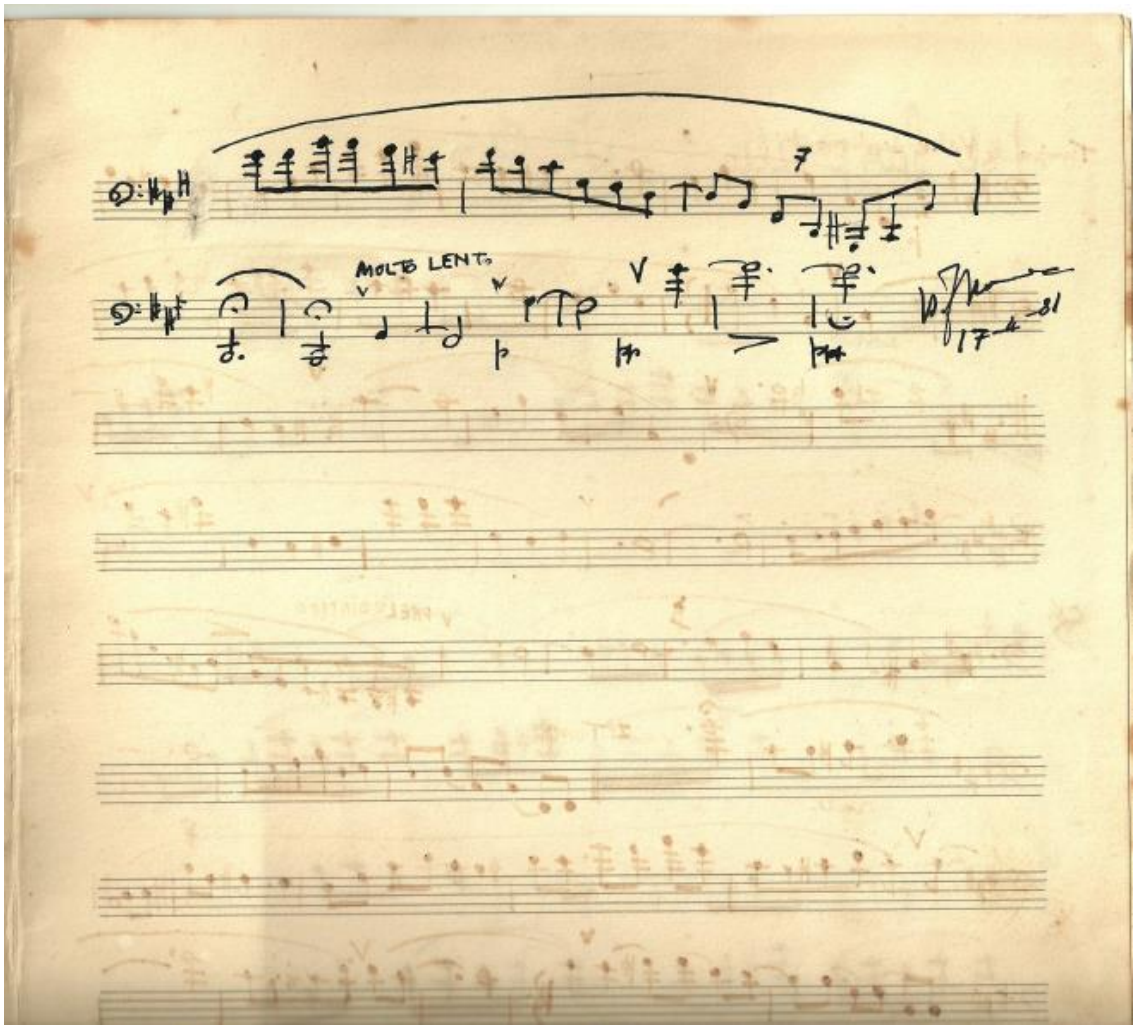
rall.

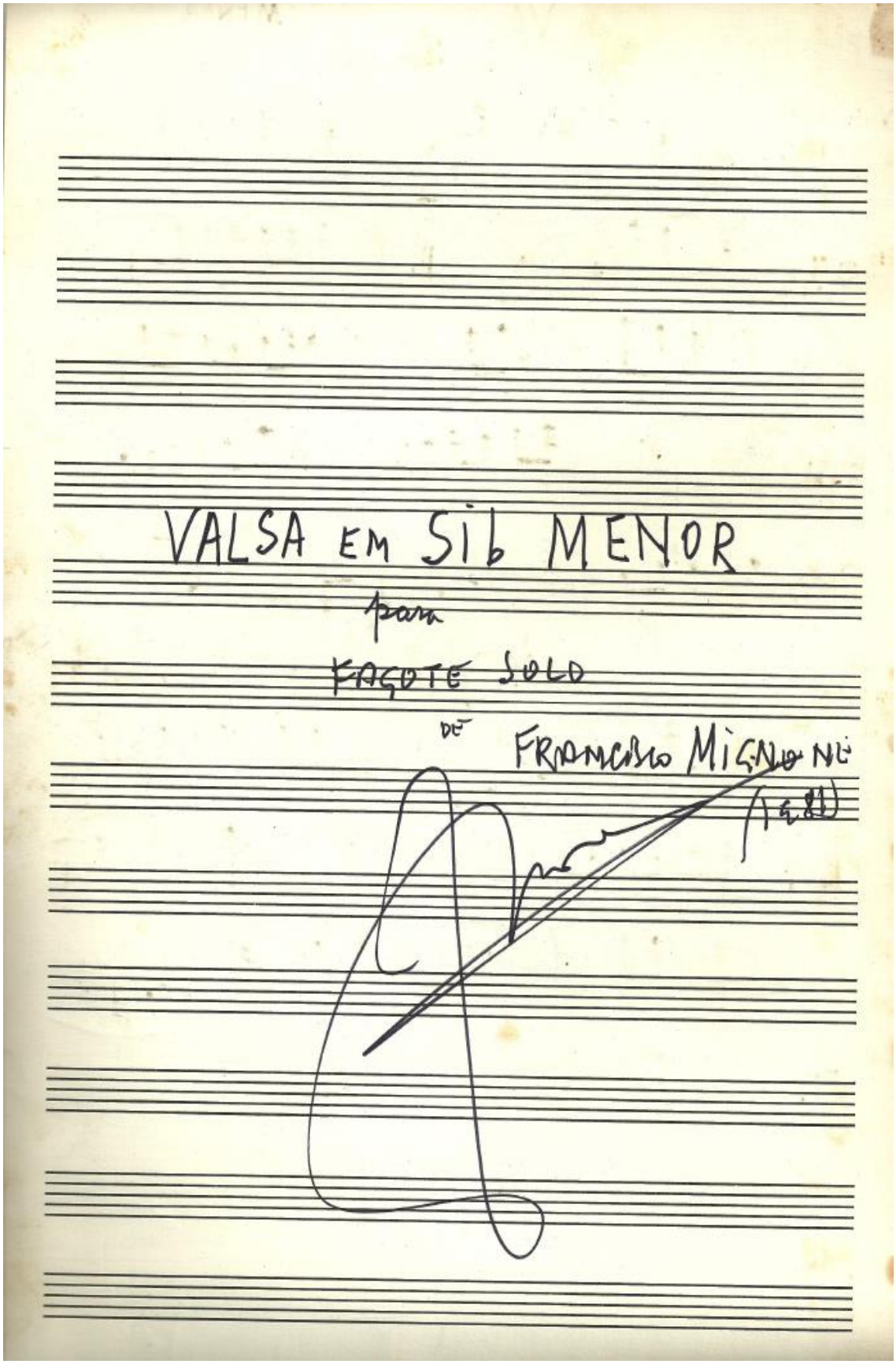
2º Tempo

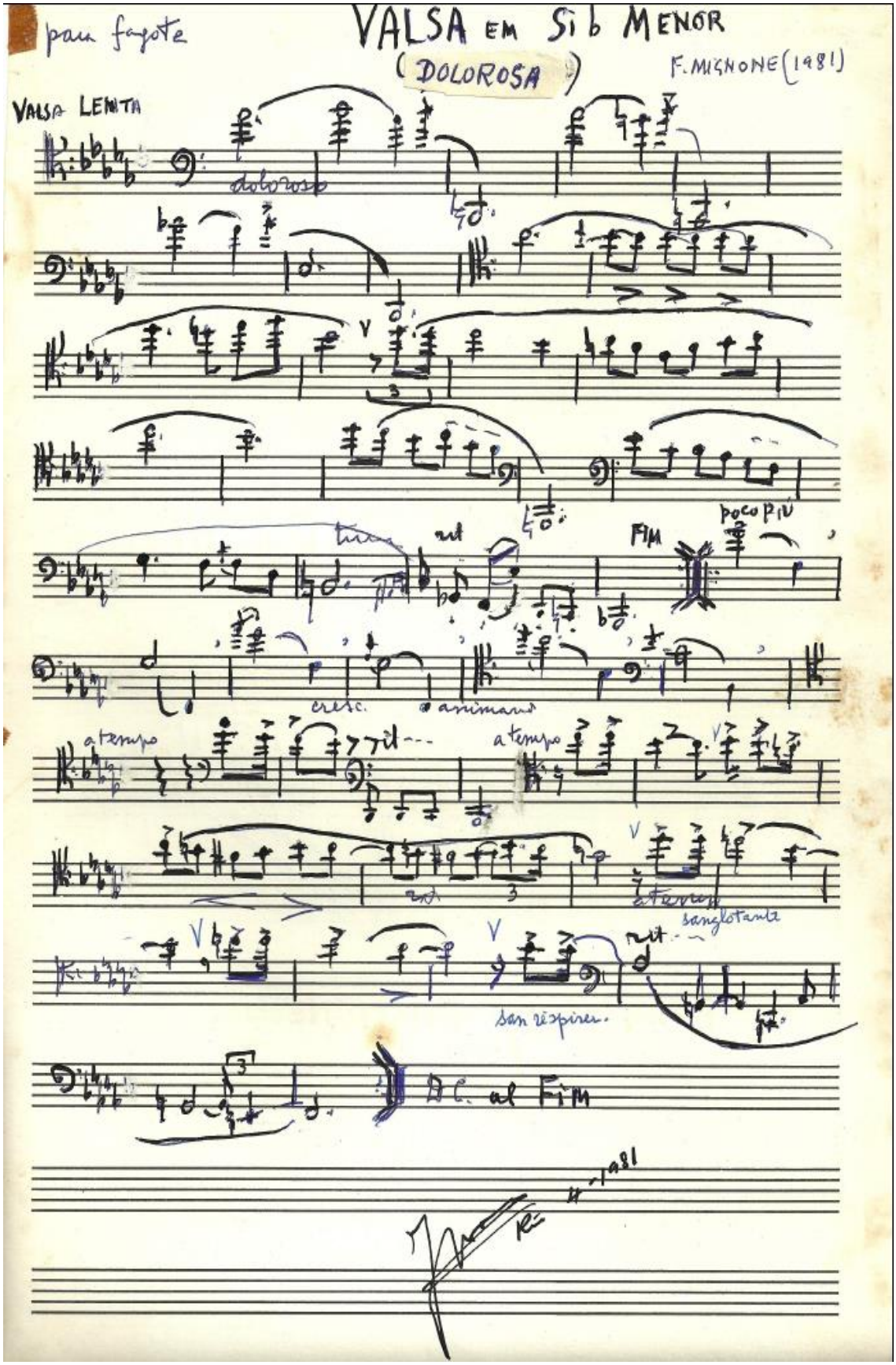
apaixonado

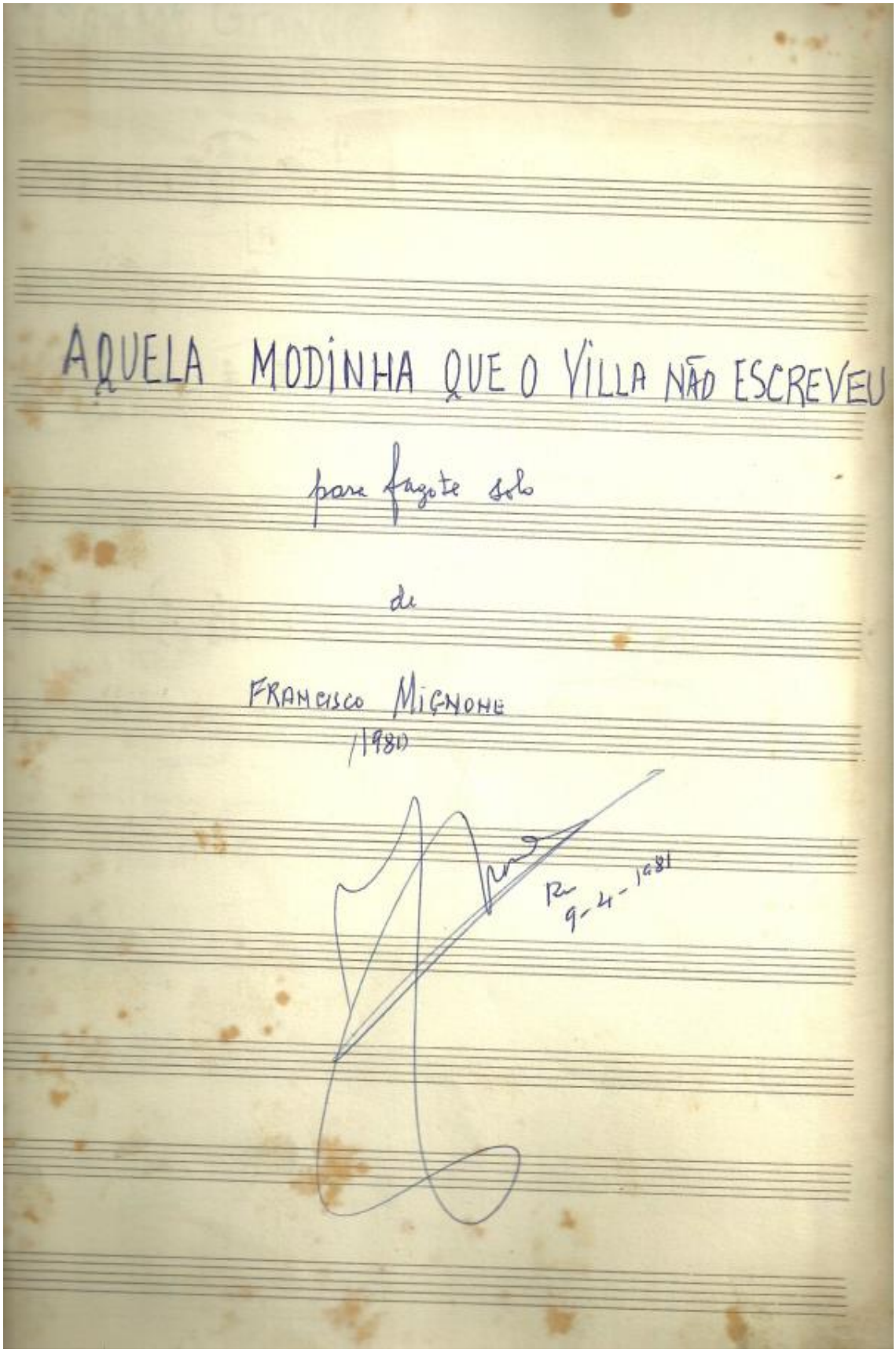
affrett

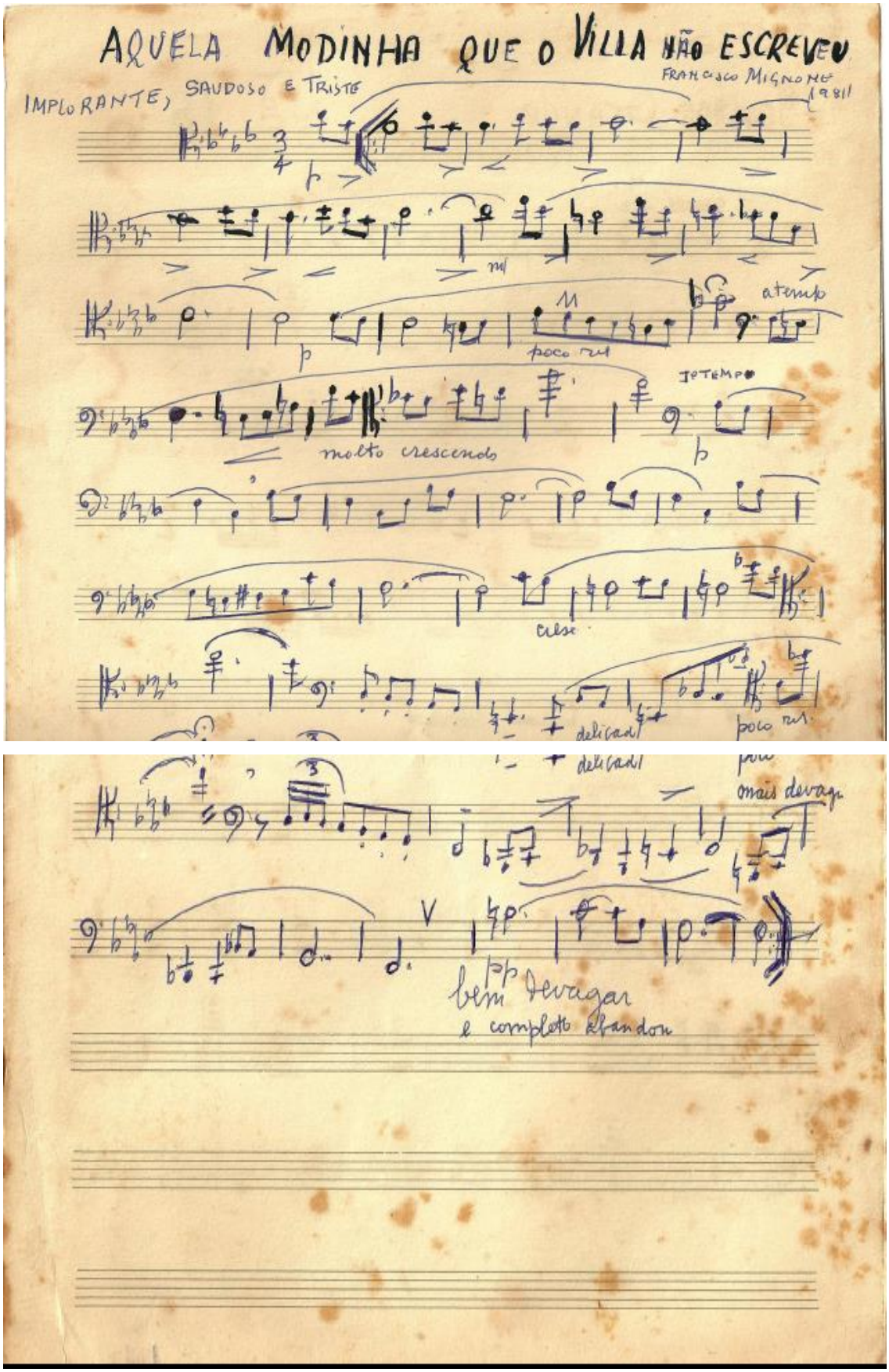
a tempo

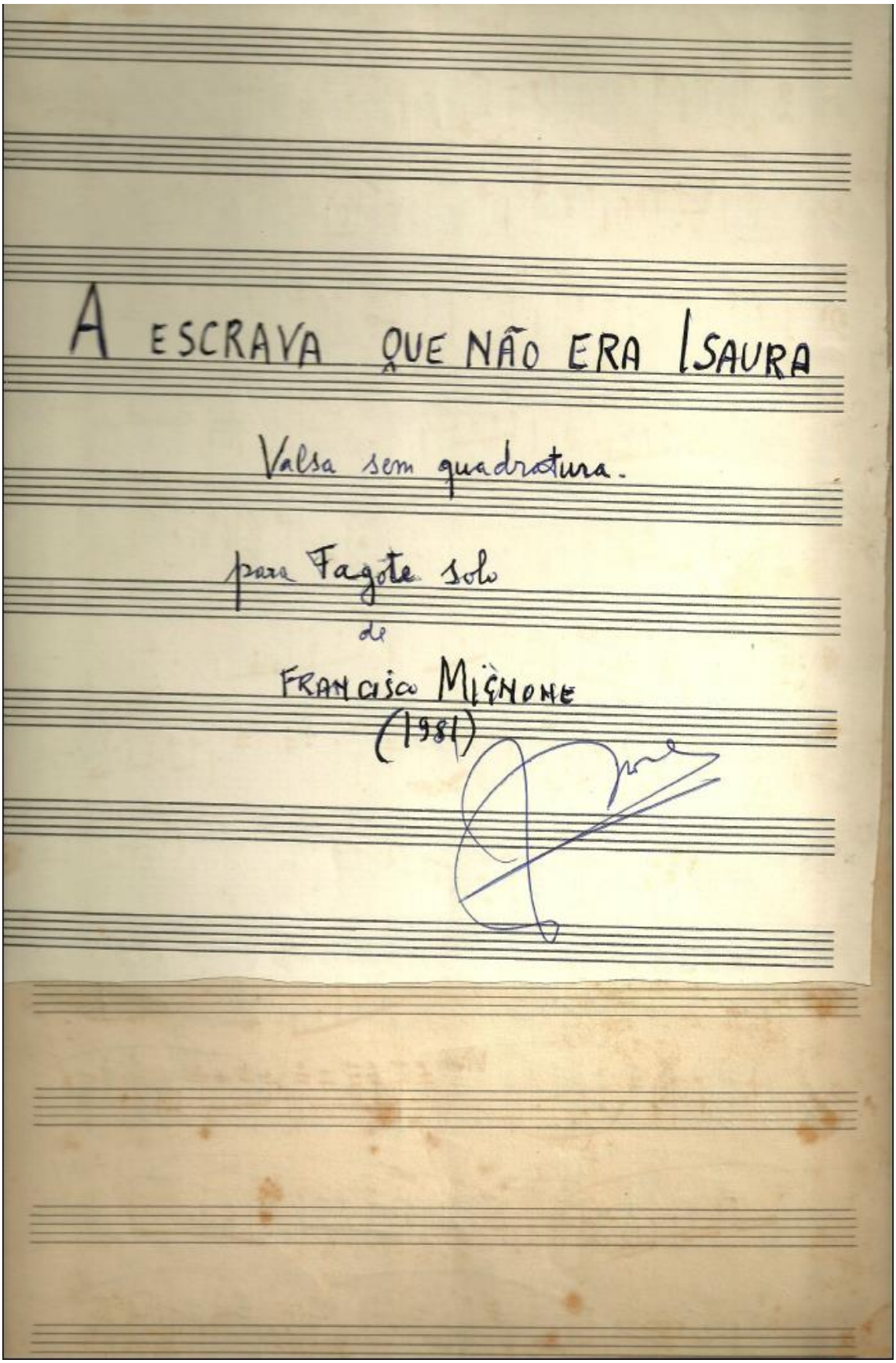

MOLTO LENTO


VALSA EM Sib MENOR
para
FAGOTE SOLO
de
FRANCISCO MIGNONE
(1.8.11)


para fagote
VALSA EM Si b MENOR
(DOLOROSA)
F. MIGNONE (1981)
VALSA LENTA
dolorosa
poco più
FIM
cresc.
animando
a tempo
a tempo
sanglotante
sem respirar
D.C. al FIM


AQUELA MODINHA QUE O VILLA NÃO ESCREVEU
para fagote solo
de
FRANCISCO MIGNONE
1980
Rio
9-4-1981


AQUELA MODINHA QUE O VILLA NÃO ESCREVEU
FRANCISCO MIGNONE
1981
IMPLORANTE, SAUDOSO E TRISTE
poco rit
a tempo
1º TEMPO
molto crescendo
cresc
delicadi
poco rit
mais devagar
bem devagar
e completo abandon


A ESCRAVA QUE NÃO ERA ISAURA
Valsa sem quadratura.
para Fagote solo
de
FRANCISCO MIGNONE
(1981)

à memória de Mário de Andrade

VALSA LENTA para Fagote Solo

FRANCESCO MIGNONE (1981)

un peu rall.

rit

a tempo

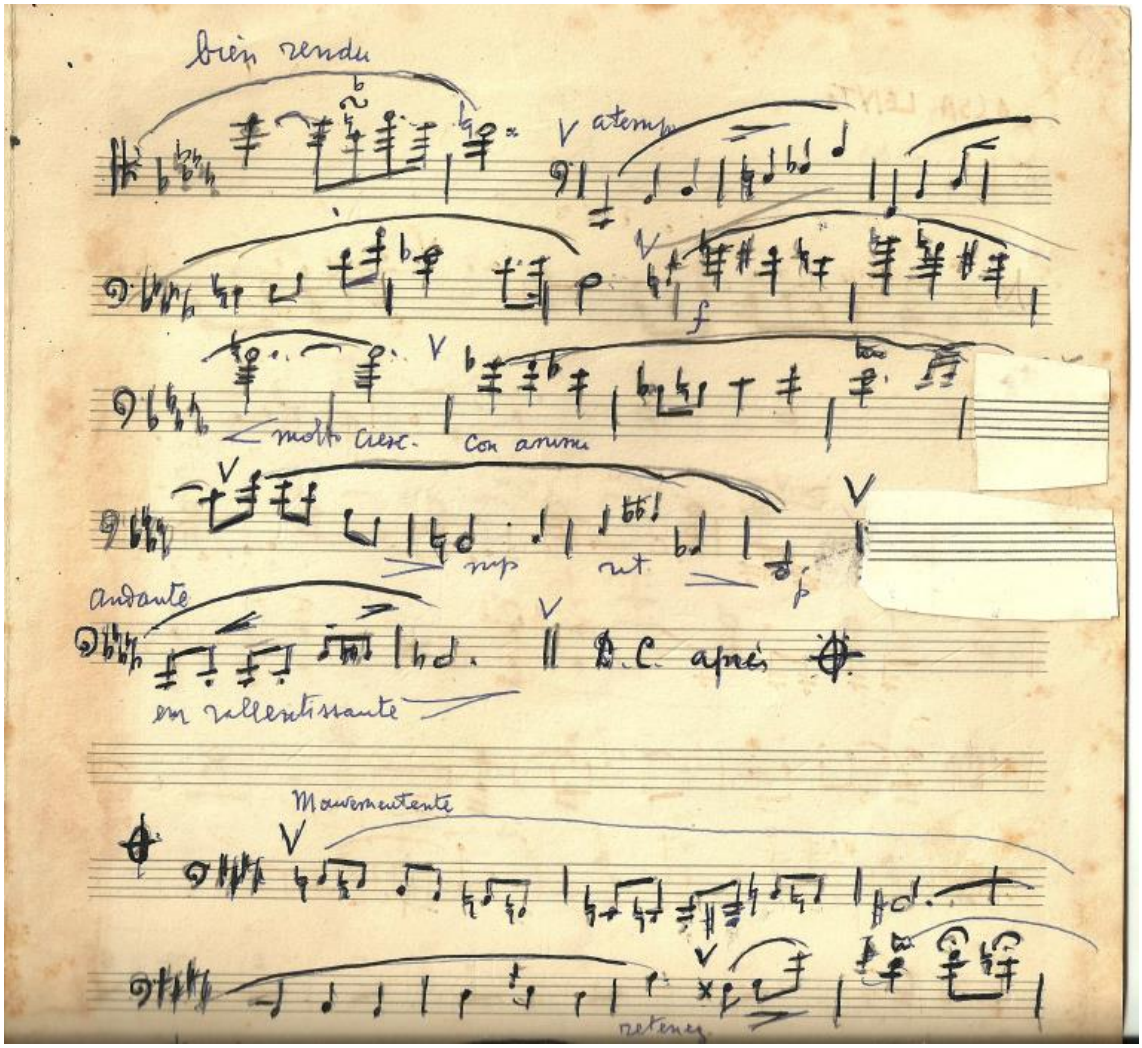
cedendo un poco

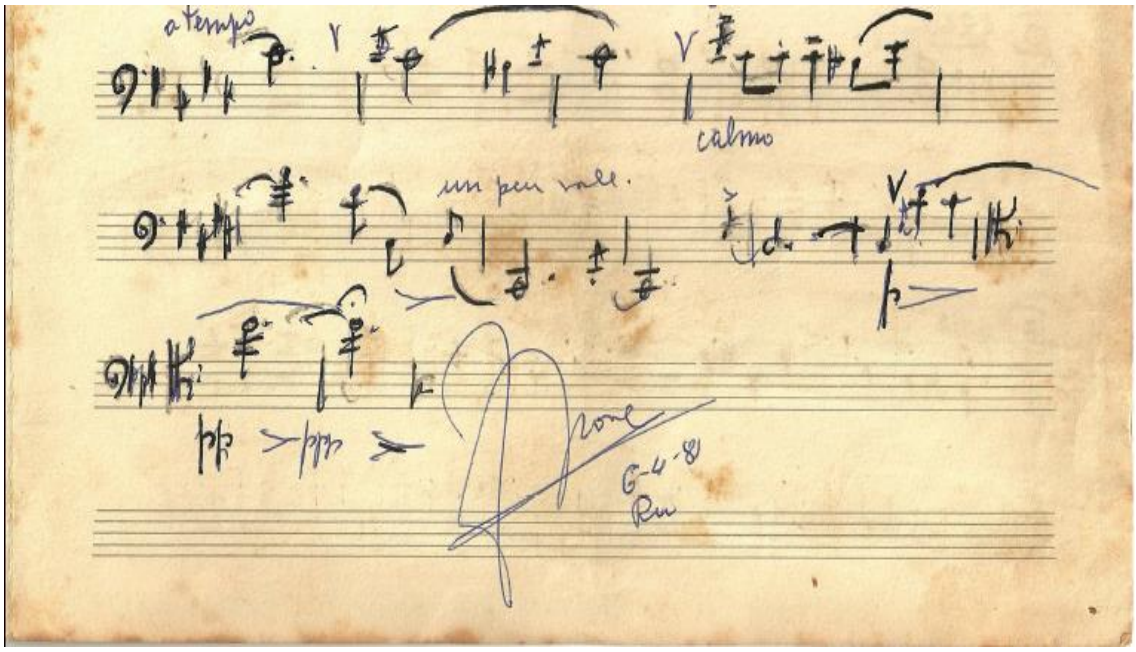
cantando (alargissante un peu)

rall.

a tempo

allargando


bien rendu
a tempo
molto cresc.
con anima
rip
rit
andante
D.C. après
un rallentissante
Mouvementante
retenez


a tempo
calmo
un peu rall.
6-4-81
Ru

a Noel Devos

A BOA PÁSCOA PARA VOCÊ

VALSA EM FÁ# MENOR

PARA FAGOTE SOLO

DE

FRANCISCO MIGNONE
(1981)

Rio
10-4-1981

A BOA PÁSCOA PRÁ VOCÊ, DEVOS!

FRANCISCO MIGNONE
1981

andte mod.

animando

rit

a tempo

Rit

animando

animando

Più vivo

mf

f

Rit

a tempo

mf

tretenuto affrett

a tempo

Vivo

I. TEMPO

Più lento

Molto lento

com serenidade

pp

p