

FERNANDO ARAÚJO

**FRANCISCO MIGNONE E OS *MANUSCRITOS DE*
*BUENOS AIRES:***

contexto histórico, interpretação e edição de obras para duo de
violões recém-descobertas

Belo Horizonte

2017

FERNANDO ARAÚJO

**FRANCISCO MIGNONE E OS *MANUSCRITOS DE*
*BUENOS AIRES:***

contexto histórico, interpretação e edição de obras para duo de
violões recém-descobertas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção de título de Doutor em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2017

À Mônica Pedrosa, companheira amada e inseparável nesta e em tantas outras jornadas, inesgotável fonte de inspiração, apoio e estímulo.

Aos meus queridos filhos André e Bernardo, que tanto me ensinam sobre a vida.

Aos meus pais (in memoriam), Hélio Osório de Paula e Derly Araújo de Paula, exemplos de integridade, dignidade e respeito ao ser humano.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Fausto Borém, pela generosidade em compartilhar comigo os preciosos manuscritos de Francisco Mignone e, sobretudo, pela orientação sempre competente e segura.

Às Sras. Maria Josephina Mignone e Anete Rubin, pela acolhida gentil e atenciosa e pelo apoio incondicional a esta pesquisa. Agradeço especialmente à Sra. Maria Josephina pelo desprendimento, entusiasmo e dedicação em compartilhar comigo seu profundo conhecimento sobre a vida e obra de Francisco Mignone.

À Profa. Dra. Silvina Mansilla, pela ajuda sempre pronta e solícita em vários estágios desta pesquisa, e também pela competência e esmero em cuidar dos manuscritos de Francisco Mignone e possibilitar que viessem à luz.

Aos maestros Carlos Barbosa Lima, Sérgio Assad e Sérgio Abreu por compartilharem comigo suas inestimáveis experiências pessoais com Francisco Mignone.

À Escola de Música da UFMG, em especial ao Departamento de Instrumentos e Canto e aos colegas da área de violão, Profs. Flavio Barbeitas e Michel Maciel, pelo respaldo e por me propiciarem o tempo e a tranquilidade necessários para desenvolver esta pesquisa.

À equipe do Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, em especial Guillermo Dellmans, pela cessão dos manuscritos de Francisco Mignone e pela competente e gentil recepção em Buenos Aires.

Aos Profs. Drs. Oiliam Lanna e Guilherme Vincens, pelo rigor e generosidade das observações feitas no exame de qualificação, as quais muito contribuíram para o desenrolar deste trabalho.

Aos Profs. Drs. Daniel Wolff, Guilherme Vincens, Oiliam Lanna, Silvina Mansilla, Carlos Aleixo dos Reis e Valdir Claudino, pela gentileza em aceitarem o convite para

integrar a Banca Examinadora de defesa desta tese. A inteligência, conhecimento e experiência com que foi avaliado em muito enriqueceu este trabalho.

Ao Prof. Celso Faria, pelo desprendimento e entusiasmo com que aceitou o convite para tocar os Manuscritos de Buenos Aires comigo.

A Carolina Belinky e Michael Harris, pelo tempo e energia generosamente despendidos ajudando-me a coletar dados que foram extremamente valiosos para esta pesquisa.

A Graciela Martínez Zárate, aos membros do Quarteto Zárate — em especial Jorge Labanca — e a Edgar Ferrer, pela presteza e solícitude com que atenderam minhas indagações acerca do Duo Pomponio-Zárate.

Aos meus amigos, a quem peço licença para fazê-los representar, aqui, meu compadre Teodomiro Goulart, mestre na arte, na vida e, acima de tudo, no livre pensar.

*“Dejo a los varios porvenires (no a todos)
mi jardín de senderos que se bifurcan.”*

(Jorge Luis Borges, *Ficciones*)

RESUMO

O objeto de estudo desta tese é uma coleção de manuscritos autógrafos contendo obras para duo de violões escritas pelo compositor Francisco Mignone em agosto de 1970. Composta, majoritariamente, de obras que permaneceram ignoradas pela comunidade musical e acadêmica até sua recente descoberta, a coleção, que denominamos de *Manuscritos de Buenos Aires*, está depositada no Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, na capital argentina. Tratamos desse *corpus* sob três pontos de vista principais: musicológico, interpretativo e editorial. Do ponto de vista musicológico, ocupamo-nos principalmente das circunstâncias de surgimento das obras, especialmente por nos propiciarem um olhar mais refinado e aprofundado sobre um momento crucial para a obra violonística de Mignone, que foi a (re)descoberta do instrumento pelo compositor em julho de 1970. A interpretação das obras contidas nos *Manuscritos de Buenos Aires* foi tratada com base em análises de gravações de várias delas feitas pelo próprio compositor ao piano. Essa metodologia situou essa parte do trabalho no campo dos estudos das práticas interpretativas, o que suscitou uma discussão sobre as justificativas e a validade desse tipo de estudo em vista das discussões sobre a interpretação e o papel do performer. Finalmente, apresentamos as bases do nosso trabalho na preparação de edições de performance das peças, ancorado em análises dos procedimentos que o próprio Mignone utilizou ao elaborar versões para duo de violões dessas obras a partir de seus originais para piano. Nossas edições foram alicerçadas em uma discussão dos pressupostos conceituais do trabalho editorial, na qual, colocando em diálogo filólogos musicais e textuais, buscamos estabelecer os limites da atuação do editor no exercício dessa atividade que se mostrou ser, em última análise, de caráter eminentemente interpretativo e, portanto, subjetivo.

Palavras-chave: Francisco Mignone. Violão. Duo de violões. Interpretação. Performance. Edição musical.

ABSTRACT

The research object of this thesis is a collection of autograph manuscripts containing guitar duets written in August of 1970 by Brazilian composer Francisco Mignone. These works (*1ª Valsa Brasileira*, *2ª Valsa Brasileira*, *Canção*, *Lundu* and *Quatro Peças Brasileiras*), which we called the *Buenos Aires Manuscripts*, belong to “Martínez Zárte” collection housed at the National Institute of Musicology “Carlos Vega” in the Argentine capital. Most of these works have remained unknown to the musical and academic communities until its recent discovery. Our approach to these works followed three main research lines: musicological, interpretative and editorial. From the musicological point of view, we were primarily interested in the circumstances surrounding their composition, especially because they afforded us a more refined and detailed look at a crucial moment for Mignone's guitar work, which was his (re)discovery of the instrument in July of 1970. Our approach to the interpretation of the works contained in the *Buenos Aires Manuscripts* was based on analyses of recorded performances of several of them by the composer himself at the piano. This methodological approach situated this part of our research in the field of performance practices studies, which prompted a reflection on the justifications and validity of this type of study in view of the current debate about interpretation and the role of the performer. Finally, we presented our bases for the preparation of performance editions of the pieces, which was anchored in analyses of the procedures that Mignone himself used when elaborating his versions for guitar duo of these works, almost all of them composed originally for the piano. The conceptual framework for our editing work was built on the examination of the ideas of musical and textual philologists, in an attempt to establish the limits of the editor's interventions, which, we concluded, are conditioned by the realization that editing is, ultimately, an interpretative, and thus subjective enterprise.

Keywords: Francisco Mignone. Guitar. Guitar duet. Interpretation. Musical editing.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Programa do Duo Pomponio-Zárate no IIº Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre, julho de 1970.....	23
Figura 2: Programa do Duo Pomponio-Zárate no IIIº Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre, julho de 1971.....	27
Figura 3: Trechos das <i>Marocas</i> de Mário de Andrade e Francisco Mignone.	32
Figura 4: <i>Valsa Brasileira Nº 2</i> , de Francisco Mignone. Primeira página do manuscrito autógrafo de 1980.	46
Figura 5: <i>Valsa Choro Nº 3</i> , de Francisco Mignone, arranjo de Eduardo Zoéga, publicada pela Ricordi Brasileira, 1971.	47
Figura 6: <i>Valsa Brasileira Nº 2</i> , de Francisco Mignone, c. 30–39, manuscrito autógrafo. No trecho em destaque Mignone acrescenta notas a alguns acordes e suprime a digitação de mão esquerda.	48
Figura 7: <i>Valsa Choro Nº 3</i> , de Francisco Mignone, arranjo para violão de Eduardo Zoéga, c. 30–40, publicado pela Ricordi Brasileira, 1971.	48
Figura 8: <i>Valsa Brasileira Nº 3</i> , de Francisco Mignone, c. 36–39. Manuscrito autógrafo. Alterações no arranjo de Barbosa Lima resultando em prejuízo para a sonoridade.....	50
Figura 9: <i>1ª Valsa de esquina</i> , de Francisco Mignone, arranjo para violão de Carlos Barbosa Lima, c. 39–39.	50
Figura 10: Partitura da <i>Seção A</i> de <i>Maroca</i> , alinhada ao gráfico de andamento das gravações de Mignone, Dipold e do Quarteto de Fagotes Airton Barbosa.	75
Figura 11: <i>Maroca</i> c. 3–10 e gráfico de durações proporcionais das notas da melodia (em porcentagem da duração total do trecho) na gravação de Mignone.	80
Figura 12: Variante do ritmo de <i>habanera</i> presente em <i>Nazareth</i>	86
Figura 13: Sequência de síncope brasileiras na melodia de <i>Nazareth</i> , c. 5–8.	94
Figura 14: <i>Seção B</i> de <i>Brejeiro</i> , de Ernesto Nazareth.	96
Figura 15: <i>Lundu</i> (versão para duo de violões), c. 55–60.	109
Figura 16: Início de <i>Maxixando</i>	123
Figura 17: <i>Maroca</i> , c. 9–12, versão para duo de violões de Mignone em Lá maior (acima) e nossa versão em Ré maior (abaixo).	125
Figura 18: <i>Lundu</i> , c. 115–118, VP acima e c. 125–128, correspondentes na V2V, abaixo.	126

Figura 19: <i>Nazareth</i> , c. 40, VP (esq.) e V2V (dir.).	126
Figura 20: <i>Nazareth</i> , c. 59, VP (acima) e V2V (abaixo).	127
Figura 21: <i>1ª Valsa Brasileira</i> , c. 15–16, VP (acima) e V2V (abaixo).	127
Figura 22: <i>Maroca</i> , c. 9, V2V.	128
Figura 23: <i>Toada</i> , c. 20–21, VP e V2V.	129
Figura 24: <i>Lundu</i> , c. 24–38, V2V.	130
Figura 25: <i>Lundu</i> , c. 114–117, VP (acima) e c. 124–127, correspondentes na V2V (abaixo).	131
Figura 26: <i>Lundu</i> , c. 106–107, VP (esquerda) e c. 116–117, correspondentes na V2V (direita).	131
Figura 27: <i>Nazareth</i> , c. 21–24, VP e V2V.	132
Figura 28: <i>Nazareth</i> , c. 67–69, VP e V2V.	132
Figura 29: <i>1ª Valsa brasileira</i> , c. 82–85, VP e V2V.	133
Figura 30: <i>Lundu</i> , c. 77–78, VP (a), VP4M, 1º piano (b) e V2V (c).	134
Figura 31: <i>Lundu</i> , V2V, c. 59, 71 e 158.	135
Figura 32: <i>Maroca</i> , introdução e início da <i>Seção A</i> , VP e V2V.	136
Figura 33: <i>Lundu</i> , c. 5–7, VP (mão esquerda), acima e V2V (vl. 2), abaixo.	137
Figura 34: Acorde de Lá menor no c. 5 da <i>1ª Valsa Brasileira</i> , segundo violão, V2V (a), solução do Duo Pomponio-Zárate (b) e nossa solução (c), lembrando que esse violão tem a sexta corda afinada em Ré.	139
Figura 35: Final da <i>5ª Valsa de Esquina</i> para piano.	140
Figura 36: Final da <i>2ª Valsa Brasileira</i> para duo de violões.	141
Figura 37: <i>Lundu</i> , versão para piano. O retângulo (entre os c. 105 e 106) assinala o ponto onde Mignone inseriu dez compassos extras na versão para duo de violões.	143
Figura 38: <i>Lundu</i> , versão para duo de violões, com os dez compassos inseridos por Mignone sublinhados.	144
Figura 39: Acompanhamento nos c. 15–19 de <i>Maroca</i> na versão para piano (a), versão de Mignone para duo de violões (b) e nossa edição (c).	146
Figura 40: Linha melódica inicial de <i>Maxixando</i> nas versões de Mignone para piano (a) e duo de violões (b).	148
Figura 41: Articulações e acentos no acompanhamento da frase inicial de <i>Maxixando</i> na versão para piano.	149

Figura 42: *Maxixando*, c. 65–72, versão de Mignone para duo de violões (a) e nossa edição (b), com as alterações introduzidas em destaque..... 150

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 OS MANUSCRITOS DE BUENOS AIRES EM CONTEXTO	17
1.1 Introdução	17
1.2 Os <i>Manuscritos de Buenos Aires</i>	18
1.2.1 Descrição	18
1.2.2 Origens	22
1.2.3 As obras	28
1.3 Francisco Mignone: arte e ofício	32
1.4 Mignone e o violão	38
1.4.1 1970: a (re)descoberta do violão	40
1.4.2 A obra para violão a partir de 1970: correções e adendos aos catálogos existentes; o problema do idiomatismo.	43
1.4.2.1 Correções aos catálogos da obra para violão solo de Francisco Mignone	53
1.4.2.2 Acréscimos aos catálogos da obra para duo de violões de Francisco Mignone	55
1.5 Conclusão do Capítulo 1	56
2 A ANÁLISE DE PERFORMANCE COMO SUBSÍDIO PARA A INTERPRETAÇÃO DOS MANUSCRITOS DE BUENOS AIRES.....	58
2.1 Introdução	58
2.2 Considerações sobre a análise de performance	59
2.3 O papel do performer.....	61
2.4 O compositor/performer: aspectos do estilo interpretativo de Francisco Mignone	72
2.4.1 Introdução	72
2.4.2 Análises das Interpretações de Mignone	74
2.4.3 Performance da “Síncope Brasileira”	92
2.5 Conclusão do Capítulo 2	98
3 EDIÇÃO: CONCEITOS E CRITÉRIOS	102

3.1	Questões conceituais.....	102
3.2	Tipos de edição.....	110
3.2.1	A edição dos <i>Manuscritos de Buenos Aires</i>	119
3.3	Procedimentos usados por Mignone em suas versões para duo de violões ..	120
3.4	Os <i>Manuscritos de Buenos Aires</i>: propostas editoriais.....	137
	CONCLUSÃO.....	153
	PARTITURAS EDITADAS E OBSERVAÇÕES EDITORIAIS.....	160
	FAC-SÍMILES.....	205
	REFERÊNCIAS	237
	ANEXOS	245

INTRODUÇÃO

“[...] la frase varios porvenires (no a todos) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. [...] En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta —simultáneamente— por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan.”

(Jorge Luis Borges, *Ficciones*)

O violonista é, quase por dever de ofício, um editor, não apenas pela habitual presença de transcrições no repertório do violão, mas também — e, talvez, mais relevante — em razão do expressivo corpo de obras originais escritas, a partir da década de 1920, por compositores não violonistas, cujo conhecimento das características, possibilidades e limitações do instrumento pode ser, por vezes, incipiente. Do ponto de vista da escrita instrumental, é comum que ocorram nessas obras — às vezes simultaneamente — tanto a expansão de limites quanto a presença de inadequações idiomáticas. Em qualquer dos casos, torná-las realizáveis frequentemente requer, por parte do violonista, um grau de intervenção no material musical que — acreditamos não ser exagero afirmar — em geral não faz parte da prática corriqueira dos outros instrumentistas eruditos. Assim, quando um violonista de alto nível prepara para performance, digamos, uma suíte para alaúde de Bach, uma transcrição de uma peça para piano de Albéniz ou uma composição original para violão de Joaquín Rodrigo ou Elliot Carter, é muito provável que faça escolhas e alterações para que a música se adeque e tire partido das possibilidades do instrumento que, em última análise, tornarão única sua versão da obra. Essa é uma questão fascinante, tanto por aspectos técnico-musicais, que envolvem procedimentos e critérios, quanto conceituais,

pela discussão que a coexistência de alternativas legítimas suscita sobre, por exemplo, a noção do “correto” ou “definitivo” em música.

Imaginávamos que o nosso tema em um doutorado se situaria na confluência dessa questão com a principal atividade que temos desenvolvido nos últimos anos: a pesquisa e divulgação da canção de câmara brasileira para canto e violão, envolvendo tanto a prospecção, revisão e edição de obras escritas originalmente para essa formação quanto a transcrição de canções que se mostrem adequadas para tal. Sempre em parceria com o soprano Mônica Pedrosa, os frutos desse trabalho se refletem em dezenas de recitais no Brasil e no exterior, alguns artigos publicados e o lançamento do CD *Canções da Terra, Canções do Mar* (selo independente, 2010), contendo canções originais e transcritas por este autor, as quais também foram publicadas em livro de partituras homônimo (Editora UFMG, 2014).

A mudança de direção, portanto, não foi tão acentuada quando os *Manuscritos de Buenos Aires* se tornaram nosso objeto de estudo. Essa notável e intrigante coleção de manuscritos autógrafos de Francisco Mignone foi trazida à nossa atenção pelo meu colega de longa data na Escola de Música da UFMG e orientador neste doutorado, Prof. Fausto Borém, que a havia descoberto, por um feliz golpe do acaso, em uma visita ao Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, em Buenos Aires, generosamente cedidos pela musicóloga argentina Silvina Mansilla.

Os *Manuscritos de Buenos Aires* contêm obras para duo de violões compostas em agosto de 1970 e dedicadas ao casal de violonistas argentinos Graciela Pomponio e Jorge Martínez Zárate, que formavam o Duo Pomponio-Zárate. Essas peças permanecem, com exceção de uma (o *Lundu*), inteiramente desconhecidas e ignoradas pela comunidade musical e acadêmica no Brasil, estando ausentes de todos os catálogos e literatura dedicados à obra de Mignone.

Várias foram as questões suscitadas pela existência e o conteúdo desses manuscritos, o que demandou uma abordagem metodológica de natureza múltipla. Neste trabalho, agruparemos essas questões sob três linhas principais de investigação: aspectos musicológicos, interpretação e edição.

Do ponto de vista musicológico, era importante procurar desvendar não apenas o “mistério” da existência dessas obras desconhecidas de Mignone como também sua presença em uma biblioteca argentina, buscando compreender a motivação e o contexto de sua escrita. Para tanto era necessário levantar informações sobre o relacionamento do

compositor com o Duo Pomponio-Zárate, assim como conhecer um pouco melhor essas personagens, suas trajetórias artísticas e pessoais e a época em que elas se cruzam. Além disso, a data de escrita das peças, agosto de 1970, confere a essa coleção uma relevância especial por situá-la em um momento crucial da produção violonística de Mignone. Às vésperas de completar 73 anos de idade e após ter praticamente ignorado o instrumento ao longo de sua carreira, o maestro paulistano iniciava aqui a escrita de um conjunto de obras que o transformaria em um dos mais importantes e prolíficos compositores brasileiros a escreverem para o violão. Os *Manuscritos de Buenos Aires* nos permitiriam, portanto, aprofundar e matizar nossa visão sobre esse momento, anteriormente construída quase que exclusivamente em torno das peças que se acreditava terem sido as primeiras e únicas escritas naquele mês — os quatro primeiros dos *12 Estudos* — e dos relatos do violonista a que foram dedicadas, Carlos Barbosa Lima. Essas são as principais questões tratadas no Capítulo 1, em que fazemos também uma descrição dos manuscritos e uma primeira abordagem do seu conteúdo musical. Finalizando esse capítulo, apresentamos algumas correções e acréscimos aos catálogos da obra violonística de Mignone hoje existentes, resultantes de dados que colhemos na nossa busca por informações a respeito dos manuscritos argentinos.

Um dado a respeito das obras contidas nesses manuscritos influenciou, em larga medida, as abordagens adotadas no segundo e terceiro capítulos: todas são versões feitas por Mignone de composições próprias, a maioria escrita originalmente para piano. A audição de gravações do próprio compositor interpretando ao piano algumas dessas peças impressionou-nos profundamente e nos convenceu de que o caminho mais relevante a seguir ao tratar da interpretação dessas obras seria a discussão do fator estilístico, que tão fortemente nos pareceu distinguir as interpretações de Mignone daquelas mais recentes. No Capítulo 2, procuramos demonstrar a real existência dessas diferenças estilísticas empiricamente percebidas, descrevendo as qualidades e intensidades de alguns de seus aspectos. Isso será feito com o auxílio de ferramentas tecnológicas que permitem, por um lado, a ampliação e refinamento da capacidade perceptiva e, por outro, uma descrição bastante precisa e objetiva dos resultados encontrados. Abrindo esse capítulo, a justificativa dessa abordagem nos leva a um exame das diversas correntes de pensamento a respeito da interpretação que, por sua vez, nos conduz a uma discussão sobre alguns conceitos, como os de autenticidade e intencionalidade, que, muitas vezes irrefletidamente, permeiam e condicionam nossa prática musical.

O Capítulo 3 se inicia com um exame das bases conceituais da atividade editorial. Buscando ampliar a discussão, tratamos não apenas das ideias e propostas dos autores que se dedicam à filologia musical, em especial James Grier, mas também de autores como César Nardelli e G. Thomas Tanselle, oriundos da crítica textual, disciplina que, historicamente, serve de base e inspiração para a atividade editorial em música. Já de um ponto de vista mais pragmático, buscamos, cotejando as propostas de diversos autores e agregando algumas observações próprias, contribuir para deslindar a confusa discussão em torno dos tipos de edição musical, suas funções e características, apresentando, ao final, nossa proposta para uma simplificação e padronização dessa taxonomia. Por fim, passamos a estabelecer as bases e critérios que utilizamos em nossas edições dos *Manuscritos de Buenos Aires*, partindo de uma análise minuciosa dos procedimentos utilizados pelo próprio Mignone na elaboração de suas versões para duo de violões, que serviram de inspiração e modelo para eventuais intervenções editoriais.

1 OS MANUSCRITOS DE BUENOS AIRES EM CONTEXTO

1.1 Introdução

Foi recentemente descoberta na Biblioteca do Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, em Buenos Aires, uma coleção de manuscritos autógrafos de obras para duo de violões de Francisco Mignone cuja existência era inteiramente desconhecida pela comunidade musical e acadêmica brasileira.¹ Se o surgimento de peças inéditas de um compositor dessa importância já é, por si só, um fato de grande relevância, esse achado reveste-se de interesse e importância ainda mais especiais em função da data de escrita das obras — agosto de 1970 —, um momento, como veremos, crucial para a importante obra violonística de Mignone.

Compositor extremamente fluente, além de precoce e longo, Francisco Mignone deixou como legado uma vasta obra, que abarca desde música para os mais diversos instrumentos solo até óperas e grandes obras sinfônicas. Dentre os grandes compositores brasileiros, foi um dos que mais escreveram para violão, sendo sua obra para o instrumento mais extensa, por exemplo, do que a de Heitor Villa-Lobos, compositor que, ao contrário de Mignone, era um violonista bastante competente. Se o fato em si chega a ser surpreendente, acreditamos que ele adquira um caráter realmente inusitado quando levamos em conta que a quase totalidade dessa obra foi escrita a partir de 1970, mais precisamente do mês de agosto, às vésperas do 73º aniversário do maestro paulistano, que, até então, havia praticamente ignorado o violão ao longo de sua extensa e prolífica carreira. Anteriormente, sua única tentativa de escrever para o instrumento havia sido uma série de quatro peças bastante despretensiosas compostas em 1953 (ver p. 38 adiante).

Os estudos sobre a obra violonística de Mignone apontam os *12 Estudos*, mais especificamente os quatro primeiros, escritos em agosto de 1970, como sendo as primeiras peças escritas nesse período, tendo a série sido completada no dia 15 de setembro, mês em que também foram escritas as *12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos*. Também datados, em sua maioria, de agosto de 1970, os *Manuscritos de Buenos Aires* aportam um

¹ Em uma visita do Prof. Fausto Borém ao Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, em Buenos Aires, em janeiro de 2011, a Profa. Silvina Mansilla, então a musicóloga encarregada da seção de Música Acadêmica Argentina daquela instituição, apresentou-lhe diversos itens do acervo relacionados à música brasileira, dentre os quais estavam os manuscritos de Mignone, que doravante denominaremos de *Manuscritos de Buenos Aires*.

novo elemento a essa cronologia e, mais do que isso, nos proporcionam, através do estudo das obras neles contidas e das circunstâncias da sua composição, a oportunidade de refinar e aprofundar nosso olhar e nossos conhecimentos sobre a relação de Mignone com o violão e o momento da gênese da porção mais significativa de sua obra violonística. Neste capítulo faremos uma primeira abordagem, de caráter predominantemente musicológico, desses manuscritos.

1.2 Os Manuscritos de Buenos Aires

1.2.1 Descrição

As partituras autógrafas em questão estão depositadas no acervo “Martínez Zárte”, sob custódia do Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, em Buenos Aires. A coleção compreende cinco obras — quatro peças isoladas mais uma suíte de quatro movimentos —, três delas dedicadas ao Duo Pomponio-Zárte, formado pelo casal de violonistas argentinos Graciela Pomponio e Jorge Martínez Zárte, ambos já falecidos. As obras são as seguintes:

- *1ª Valsa Brasileira*
- *2ª Valsa Brasileira*
- *Canção*
- *Lundu*
- *Quatro Peças Brasileiras:*
 - [1] (sem numeração). (sem título)
 - 2. *Maxixando*
 - 3. *Nazareth*
 - 3. *(sic) Toada*

Os manuscritos estão em excelente estado de conservação e mantidos em condições adequadas de armazenamento e manuseio.² A grafia é extremamente clara e de excelente legibilidade, tendo as partituras sido grafadas inicialmente a lápis, posteriormente coberto com caneta hidrográfica preta. Em algumas páginas ainda há traços de borracha, usada

² Informações mais detalhadas sobre o acondicionamento físico do material podem ser encontradas em MANSILLA, 2014, p. 503.

para tentar apagar o lápis, que, no entanto, é bastante visível, aparecendo como uma “sombra” sob a tinta. Em todas as partituras é usado o mesmo tipo de papel almaço pentagramado, medindo 32 x 23 cm, sem marca de fabricante. É evidente o cuidado com o acabamento e a apresentação do material — as partituras que ocupam mais do que duas folhas foram, inclusive, cuidadosamente encadernadas com pequenos pedaços de linha passada através do vinco central das folhas de papel almaço. Com exceção de *2ª Valsa Brasileira* e *Toada* (último movimento das *Quatro Peças Brasileiras*), todas as peças têm digitações de mão esquerda em caligrafia diferente da do compositor, provavelmente acrescentadas pelos violonistas ao estudá-las. *Canção* e *Lundu* contêm partes cavadas, também em outra caligrafia, escritas em papel almaço pentagramado da marca “Clave”, de fabricação argentina, medindo 35,3 x 25,5 cm. A seguir faremos uma descrição mais detalhada das características individuais de cada manuscrito.

1ª Valsa Brasileira

– O manuscrito traz um frontispício grafado a lápis azul no qual se destaca uma assinatura do compositor que toma quase metade da página, precedida pelos seguintes dizeres:

1ª Valsa Brasileira
para 2 violões
de
Francisco Mignone

- Sem dedicatória.
- Data: 1970. Abaixo do nome do compositor no canto superior direito da primeira página de música.
- 2 folhas de papel almaço musical encadernadas com linha preta.
- Frontispício + 4 e ½ p. de música.
- Código de referência: 3193.
- Obs.: Contém marcas de digitação de mão esquerda feitas a lápis.

2ª Valsa Brasileira

- Sem frontispício.
- Sem dedicatória.
- Data: 1970. Abaixo do nome do compositor na primeira página de música.
- 1 folha de papel almaço musical.
- 3 p. de música.
- Código de referência: 3144.
- Obs.: Sem marcas de digitação de mão esquerda.

Canção

- Frontispício e dedicatória a caneta hidrográfica preta:

ao admirável DUO POMPONIO ZARATE

Canção (canción)

para dois violões

de

FRANCISCO MIGNONE

Assinatura do compositor

Rio de Janeiro

12 de Agosto de 1970

- Data: 12 de agosto de 1970 (no frontispício e no final, após assinatura).
- 1 folha de papel almaço musical.
- Frontispício + 3 p. de música
- Código de referência: 3143.
- Obs.: 1) Contém três assinaturas; 2) Traz marcas de digitação de mão esquerda a lápis e caneta esferográfica azul; 3) Contém partes cavadas em caligrafia e papel diferentes.

Lundu

- Sem frontispício.
- Dedicatória na p. 1, acima do título:

ao DUO POMPONIO ZARATE dedica

Assinatura do compositor

- Data e local ao final, após assinatura: 11-8-1970, Rio de Janeiro.
- 2 folhas de papel almaço musical encadernadas com linha branca.
- 6 p. de música.
- Código de referência: 3142.
- Obs.: 1) Contém marcas de digitação de mão esquerda a lápis e caneta esferográfica; 2) Contém partes cavadas em caligrafia e papel diferentes.

Quatro Peças Brasileiras

- Frontispício e dedicatória a caneta hidrográfica preta:

ao Duo Pomponio Zarate

cordialmente dedica

Assinatura do compositor

Rio de Janeiro Agosto de 1970

QUATRO PEÇAS BRASILEIRAS

PARA 2 VIOLÕES

DE

FRANCISCO MIGNONE

(1970)

- Data: Agosto de 1970. Após a assinatura do compositor no frontispício.
- 3 folhas de papel almaço musical. As duas primeiras folhas, onde se encontram as três primeiras peças, foram encadernadas com linha e unidas à última por fita crepe, que está ressecada e se despregando.
- Frontispício + 11 p. de música.
- Código de referência: 3192.

– Obs.: 1) Marcas de digitação nas três primeiras peças; 2) A primeira peça não tem numeração e título, começando logo abaixo do título geral na p. 1. As outras são numeradas e trazem títulos entre parênteses:

2 (Maxixando)

3. (Nazareth)

3. (sic) (Toada)

1.2.2 Origens

A presença desses manuscritos em Buenos Aires pareceu-nos bastante intrigante, tendo em vista que não encontramos nos trabalhos sobre Mignone ou sua obra violonística qualquer menção a obras para duo de violões escritas em 1970 ou a algum tipo de relacionamento do compositor com o Duo Pomponio-Zárate. Até a descoberta da coleção argentina, eram conhecidas apenas algumas obras para dois violões escritas na mesma década, mas depois de 1970, fruto da admiração do compositor pelo Duo Assad e pelas irmãs Colla. As partituras destas peças podem, ainda que com dificuldade, ser encontradas em cópias eletrostáticas (xerox) que circulam pela comunidade violonística, o que não acontece com os *Manuscritos de Buenos Aires*. Sendo assim, era necessário em nossa pesquisa procurar compreender a relação entre Mignone e os integrantes do duo argentino, os violonistas Graciela Pomponio e Jorge Martínez Zárate. Estando todos já falecidos, qualquer informação teria que ser encontrada de forma indireta, especialmente através de alguma correspondência entre os músicos que eventualmente pudesse subsistir em seus acervos, bem como de depoimentos de pessoas próximas a eles pessoal e profissionalmente. Era necessário também buscar referências e informações a respeito das obras depositadas na biblioteca portenha e sua escrita, incluindo a existência de rascunhos e outras cópias ou versões. Para esses fins, seguimos uma estratégia baseada em duas linhas de ação: 1) contatos e entrevistas com pessoas próximas a Mignone e aos violonistas e 2) consulta a fontes textuais, bibliotecas e aos acervos do compositor e do duo.

A data das peças — agosto de 1970 — era um forte indício de que sua escrita poderia estar ligada à participação de Mignone no IIº Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre em julho daquele ano, que acabaria por marcar um ponto de virada crucial no relacionamento do compositor com o violão (ver p. 40 adiante). Sendo o seminário um evento que congregava grandes violonistas e músicos do Brasil e dos países platinos,

parecia-nos muito provável que tivesse se dado ali o encontro entre o compositor brasileiro e o Duo Pomponio-Zárate, hipótese que confirmamos inicialmente por meio de matérias encontradas em jornais da época (ver Anexo 1) e, posteriormente, através do depoimento do violonista Carlos Barbosa Lima (2015 e 2016a), que inclusive nos confidenciou ter sido ele quem indicou o duo argentino, que ele havia conhecido nos Estados Unidos, para o organizador do evento. Reproduzimos na Figura 1 o programa do recital do Duo Pomponio-Zárate em Porto Alegre, em 1970,³ que, segundo Barbosa Lima (2015), Mignone assistiu ao seu lado.

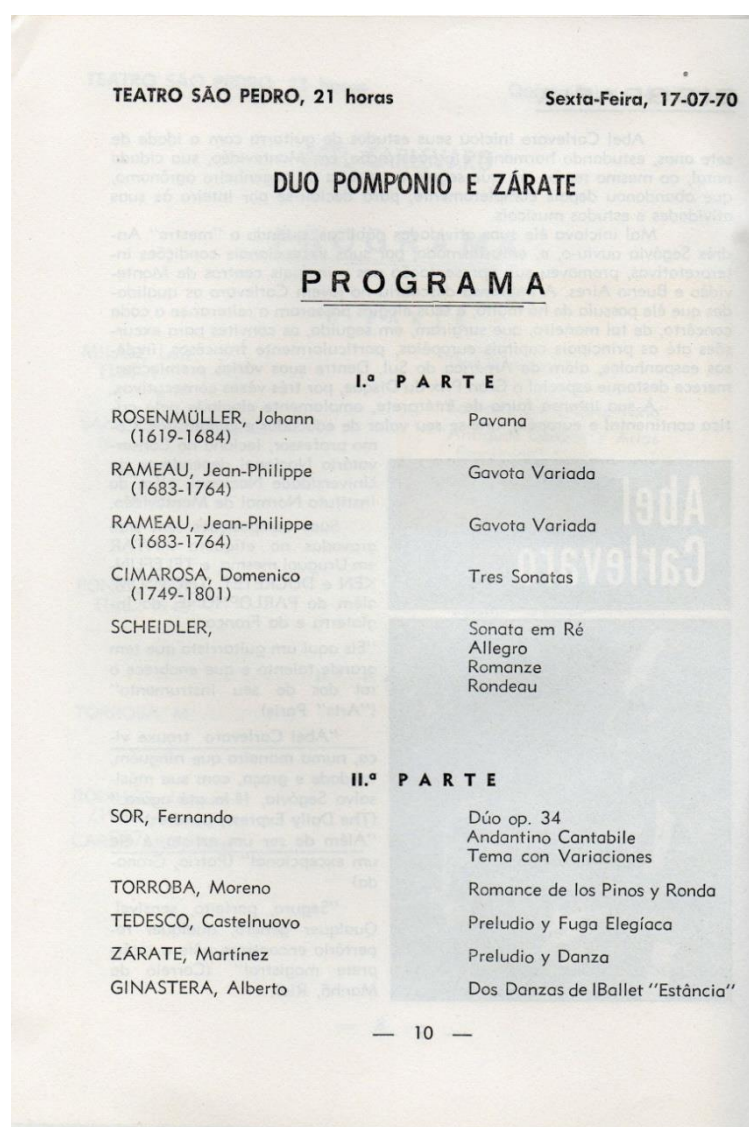


Figura 1: Programa do Duo Pomponio-Zárate no IIº Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre, julho de 1970.

³ Agradecemos à pesquisadora argentina Carolina Belinky pelo empenho em encontrar referências a Francisco Mignone e ao Seminário Internacional de Porto Alegre entre as centenas de documentos referentes à carreira do Duo Pomponio-Zárate sob sua guarda.

Antes de continuarmos com o relato sobre os manuscritos e seu contexto, acreditamos ser oportuno conhecer um pouco mais sobre o Duo Pomponio-Zárate.

Graciela Pomponio (1926–2007) e Jorge Martínez Zárate (1923–1993) conheceram-se logo que iniciaram seus estudos no Conservatório Nacional de Música de Buenos Aires, em 1944.⁴ Já no ano seguinte apresentaram-se pela primeira vez em duo, projeto que se intensificou após se formarem, em 1947. Casaram-se em 1949 e, a partir de então, dedicaram-se quase exclusivamente à música de câmara. Em 1954, fizeram sua primeira turnê pela Europa, com concertos em Paris, Madri, Amsterdam e Londres. Durante essa turnê, fizeram também gravações para a BBC, a Radio Nacional de España e a Radio France. Daí em diante, desenvolveram uma carreira sólida e de prestígio, como se percebe pelo padrão das salas em que se apresentaram: Salas Gaveau e Pleyel e Théâtre de la Ville em Paris, Mozarteum em Salzburgo, Concertgebouw em Amsterdam, Sala Tchaikovsky em Moscou, Carnegie Hall em Nova York, Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro e Teatro Colón em Buenos Aires, dentre várias outras. Gravaram doze discos, a maioria na França, e apresentaram-se em rádio e televisão em diversos países, além das já citadas Inglaterra, França e Espanha: Holanda, Bélgica, Áustria, Alemanha, Suíça, Estados Unidos e na maioria dos países latino-americanos.

Em 1968 convidaram dois ex-alunos — Eduardo Frassón e Horacio Ceballos — para se juntarem a eles, fundando o Cuarteto de Guitarras “Martínez Zárate”, que também obteve bastante êxito, com apresentações em diversos países e quatro discos gravados. O quarteto sempre foi completado por alunos de Graciela Pomponio e Jorge Zárate e, mesmo após a morte dos fundadores, segue em atividade. Todos os membros atuais são seus ex-alunos, sendo que um deles, Jorge Labanca, está no quarteto desde 1990, quando Pomponio e Zárate ainda estavam vivos. Além de Labanca, o quarteto é formado atualmente por Marcelo Cosentino, Oscar Vazquez Paz (que substituiu Graciela Pomponio) e Hugo Zamora (que entrou após o falecimento de Jorge Zárate).

Acreditamos que o quarteto unia, através da presença dos alunos, as duas grandes paixões e vertentes das vidas de Graciela Pomponio e Jorge Zárate: a performance e o ensino. Ambos foram professores extremamente influentes e dedicados, contando entre seus alunos boa parte dos principais violonistas argentinos que surgiram nas últimas

⁴ Os dados biográficos foram retirados de Belinky, 2014. A pesquisadora relata que, segundo a filha do casal Zárate, os dois se conheceram no primeiro dia de aula, na classe do compositor Alberto Ginastera.

décadas do século XX, como Roberto Aussel, Ernesto Biteti e Pablo Márquez, dentre vários outros, além dos membros — atuais e passados — do Cuarteto “Martínez Zárte”.

Mignone ouviu em Porto Alegre, portanto, um duo em plena maturidade e no auge de uma carreira sólida e bem sucedida e que, ademais, tinha por princípio promover a música latino-americana em suas apresentações (cf. BELINKY, 2014). Segundo Barbosa Lima (2015), a reação de Mignone ao concerto do Duo Pomponio-Zárte foi de entusiástica aprovação (ver p.42 adiante).

Segundo a Profa. Silvina Mansilla (2014), a chegada do acervo do Duo Pomponio-Zárte — incluindo os manuscritos autógrafos de Francisco Mignone — ao Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INM) não se deu sem riscos e percalços. O material foi doado à instituição pela única filha do casal, Sra. Graciela Martínez Zárte de Traverso, tendo ali dado entrada em meados de 2009 — aproximadamente um ano e meio após a morte de Graciela Pomponio, ocorrida em fevereiro de 2007. Infelizmente a pessoa encarregada pela filha dos Zárte de entregar o acervo ao INM — um amigo e ex-aluno do casal — o fez sem qualquer contato prévio com os funcionários que ali trabalhavam à época, tendo simplesmente entregue o material ao pessoal de vigilância⁵. Esse preciosíssimo acervo foi deixado, acondicionado em um saco plástico, em um canto do Setor de Música Acadêmica do INM por mais de um ano, correndo real risco de extravio e deterioração. Apenas com o ingresso da Profa. Mansilla no cargo de pesquisadora encarregada deste setor, em novembro de 2010, o acervo pôde finalmente receber os devidos cuidados e destinação.

O Acervo “Martínez Zárte” reflete a dimensão da carreira e da atuação de Graciela Pomponio e Jorge Zárte, contendo em torno de 370 partituras manuscritas ou cópias de manuscritos, dezenas delas de obras dedicadas ao duo argentino por compositores como, por exemplo, Francisco Mignone, Federico Moreno Torroba, Guido Santórsola e Nicolás Pérez González (MANSILLA, 2014). Há no acervo algumas cartas de compositores aos violonistas, mas, infelizmente, nenhuma de Mignone.

Estivemos em contato com várias pessoas próximas do casal Zárte em busca de quaisquer documentos ou informações sobre o relacionamento entre o duo e Mignone. Jorge Labanca,⁶ único membro atual do Cuarteto “Martínez Zárte” que chegou a participar da formação que ainda tinha Jorge Zárte e Graciela Pomponio, afirmou não ter

⁵ Note-se que o INM ocupa apenas uma parte do antigo prédio da Biblioteca Nacional, dividido com outros órgãos públicos, sendo a portaria e o pessoal de vigilância comuns a todos.

⁶ Comunicação por e-mail nos dias 10, 12 e 13 de dezembro de 2015.

informações, embora soubesse da amizade entre Mignone e o violonista, e colocou-nos em contato com Edgar Ferrer, compositor, regente e violonista, ex-aluno e amigo dos Zárate. Ferrer foi quem teve a guarda do acervo entre o falecimento de Graciela Pomponio e sua entrega ao INM (feita por ele a pedido da filha do casal) e, imaginava Labanca, teria ficado com o material musicológico e bibliográfico do duo, afora as partituras. Ferrer,⁷ no entanto, nos confirmou que **todo** o material que esteve em seu poder foi doado, por decisão da família, ao INM.

Finalmente entramos em contato com a Sra. Graciela Martínez Zárate de Traverso,⁸ única filha do casal, que também afirmou não ter qualquer documentação a respeito da relação entre o duo e Mignone, afirmando, entretanto, que se recorda, por comentários de seus pais, que eles o tinham em grande apreço, tanto no plano pessoal quanto no musical. Ela colocou-nos em contato com a violonista e professora Carolina Belinky, que havia recentemente escrito uma monografia sobre o Duo Pomponio-Zárate para a Universidade de Rosário e que tinha em seu poder várias pastas, emprestadas pela Sra. Graciela, contendo centenas de documentos sobre a carreira do duo. A Srta. Belinky amavelmente se dispôs a examinar a documentação à procura de alguma menção a Mignone, tendo encontrado o programa que reproduzimos anteriormente e o da Figura 2, do III Seminário Internacional de Violão, em julho de 1971 — ao qual o compositor também compareceu — em que fizeram a estreia de duas das peças, *Canção* (no programa, *Canço* [sic]) e *Lundu* (exatamente as que têm partes cavadas no acervo).

⁷ Comunicação por e-mail no dia 15 de dezembro de 2015.

⁸ Comunicação por e-mail no dia 23 de fevereiro de 2016.

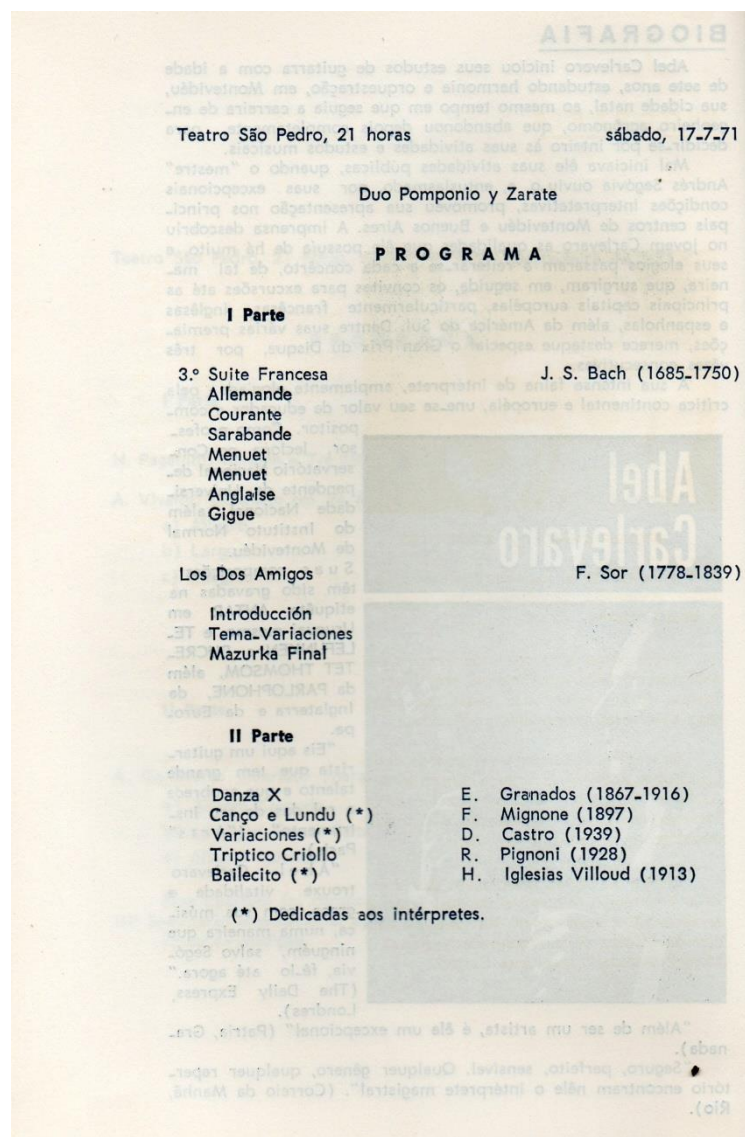


Figura 2: Programa do Duo Pomponio-Zárate no IIIº Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre, julho de 1971.

A busca por documentos diretamente relacionados ao Duo Pomponio-Zárate e aos *Manuscritos de Buenos Aires* no Brasil não nos levou a novas informações. A viúva do compositor nos informou que toda sua correspondência que não havia sido destruída foi enviada para o IEB (Instituto de Estudos Brasileiros) da USP (MIGNONE, 2015). Uma busca no catálogo desse instituto revelou que são todas cartas antigas, a grande maioria para Mário de Andrade. Ali também não há qualquer correspondência com os intérpretes argentinos. O acervo de Mignone, doado à Biblioteca Nacional, também não contém qualquer documento que tenha relação direta com os manuscritos argentinos, nem mesmo cópias que o compositor pudesse ter guardado em seu arquivo pessoal.

Os violonistas Carlos Barbosa Lima (2015) e Sérgio Abreu (2015) nos afirmaram que sabiam que Mignone, a pedido do duo, havia escrito obras para os Zárate, embora não tivessem quaisquer outras informações a respeito e nunca tivessem visto as partituras. Sérgio Assad (2015) foi o único a assegurar que já viu as partituras e já as teve — e provavelmente ainda tem — em seu acervo, embora, infelizmente, não tenha conseguido localizá-las. Segundo ele, suas partituras não continham as dedicatórias ao Duo Pomponio-Zárate. É possível que Mignone tenha feito uma cópia do material e passado a Monina Távora, sua amiga e, no início da década de 1970, ainda professora do Duo Assad. Naturalmente essa hipótese só pode ser confirmada caso o material seja localizado, uma vez que essa foi a única outra cópia possivelmente existente de que tivemos notícia.

1.2.3 As obras

Faremos neste momento uma abordagem inicial do conteúdo musical dos *Manuscritos de Buenos Aires*, tocando em alguns pontos que serão aprofundados ao longo deste trabalho.

As obras contidas nos manuscritos são versões de composições próprias preexistentes, prática que foi uma constante em toda a carreira composicional de Mignone (ver p.36 adiante). Usamos o termo “versão” em face do grau de intervenções nos originais, que em muitos casos vai bem além do que é costumeiramente associado às “transcrições”, especialmente pelo amplo emprego de procedimentos variacionais e até mesmo acréscimos estruturais, como veremos no Capítulo 3.

De caráter nacionalista, essas peças incorporam e exemplificam boa parte das referências musicais que são a base do nacionalismo mignoniano: as serestas — com suas sonoridades de flautas e violões e o predomínio da improvisação —, espelhadas nas *Valsas Brasileiras*; em *Canção*, *Toada* e no primeiro movimento das *Quatro Peças Brasileiras*, a música popular rural e o “caipirismo” cultivado pelos paulistanos nas primeiras décadas do século XX; a música popular urbana do final do século XIX e início do século XX e a admiração por Ernesto Nazareth, representadas em *Maxixando*, *Nazareth* e *Lundu*.

“Minha música é a música que eu escrevia na juventude”, teria afirmado Mignone ao final da vida, segundo sua viúva, a pianista Maria Josephina Mignone⁹ (2015). Nesse

⁹ Maria Josephina Mignone tem uma carreira consagrada, fundamentalmente, à obra de Mignone, tendo tocado e gravado boa parte de sua música para piano solo e com orquestra. Apresentava-se frequentemente

universo musical, que lhe era tão caro e familiar, Mignone foi buscar o material musical que lhe permitiria enfrentar o desafio de escrever música significativa para um instrumento de características tão idiossincráticas como é o violão, cujas peculiaridades o maestro paulistano não havia chegado a compreender em suas primeiras tentativas de escrita, em 1953. Dentro desse universo musical, Mignone escolheu, como ponto de partida das versões para duo de violões contidas nos *Manuscritos de Buenos Aires*, peças pelas quais parecia ter particular afeição, como veremos a seguir, juntamente com alguns detalhes sobre os originais e as versões.

A 1ª e 2ª *Valsas Brasileiras* são versões, respectivamente, da 2ª e 5ª *Valsas de esquina*, escritas para piano em 1938. As 12 *Valsas de esquina*, escritas entre 1938 e 1943, são apontadas pelos comentaristas da obra pianística de Mignone como “sua melhor contribuição para a literatura do piano” (MARIZ, 2005, p. 238) e “o que de mais sonoro-natural-improvisado — mas finamente elaborado — se fez na produção pianística brasileira” (MARTINS, 1997, p. 65). Segundo Martins (*loc. cit.*), são as obras para piano do compositor mais frequentemente tocadas. Podem ser encontradas em diversas gravações,¹⁰ algumas do ciclo completo, dentre elas uma feita pelo próprio Mignone para o selo Festa.

Segundo relata o próprio compositor no documentário *Lição de piano* (LIÇÃO, 1978, em [11:30]), as três primeiras valsas de esquina foram escritas aproveitando a lembrança das músicas que ele e os companheiros improvisavam durante suas serenatas noturnas de juventude. Em seu depoimento, Mignone menciona com satisfação o entusiasmo e a aprovação de Mário de Andrade, que, ao ouvir essas valsas, teria exclamado: “Você apanhou certo o que eu queria fazer!” (*Ibid.*, em [11:42]).¹¹ A 1ª, 2ª, 3ª, 5ª e 11ª *Valsas de esquina* foram orquestradas e agrupadas em um ballet pelo compositor

em duo pianístico com o maestro, tocando suas composições e arranjos. Após a morte do compositor, passou a se dedicar à preservação e divulgação do seu legado artístico, tanto através de sua atuação como pianista quanto do trabalho desenvolvido pelo Centro Cultural Francisco Mignone, por ela fundado, que vem promovendo um grande número de concertos, festivais e outras atividades.

¹⁰ Em breve consulta a uma loja de música virtual (Google Play), encontramos, em dezembro de 2016, gravações dessas obras feitas por pelo menos quinze pianistas. (URL da consulta: <https://play.google.com/store/search?q=valsa+de+esquina&c=music&docType=4&sp=CARiEgoQdmFsc2EgZGUgZXNxdWluYQ%3D%3D:S:ANO1ljIGPZA>)

¹¹ Em *Lição de piano* (1978, 10:30 min), Mignone revela também a origem do título *Valsa de esquina*: “Saíamos à noite, depois de sessões cinematográficas, em grupo, cantando às nossas belas, que nos esperavam atrás das janelas bem cerradas. E, para evitarmos incidentes, tocávamos essas músicas nas esquinas. Tocávamos quase escondidos nas esquinas. Escondidos de apanhar ou de um irmão, ou de um pai, ou de um parente da bela à qual dedicávamos as músicas.”

em 1943. A 2ª *Valsa de esquina*, além da versão para duo de violões de 1970, recebeu de Mignone versões para violino e piano (1947) e dois pianos (1976) (Cf. SILVA, 2007).

A 5ª *Valsa de esquina* também é abordada em *Lição de piano* (1978, em [12:25]). Mignone revela que a peça foi “extraída” de duas valsas: a primeira parte é, segundo ele, uma “transformação” de uma valsa paulista, que ele toca ao piano no documentário, sem mencionar o título ou o compositor; a segunda parte é “quase uma cópia” da valsa santista *Clube XV*, de Oscar Augusto Ferreira, que Mignone também toca no filme, citando o título, mas não o compositor. Podemos considerar que essa é mais uma demonstração da naturalidade com que o maestro encarava o reaproveitamento de obras, inclusive de outros compositores. Além da orquestração de 1943, a única outra versão do compositor para a 5ª *Valsa* é a que se encontra nos *Manuscritos de Buenos Aires*.

Canção é um arranjo bastante livre de *Mandinga Doce*, canção sertaneja lançada em 1930 pela gravadora Parlophon. No disco, assim como na partitura, publicada na mesma época (em data indefinida), Mignone usa o pseudônimo de Chico Bororó. A letra é de Décio Abramo, que aparece no disco com o pseudônimo de Duque de Abramonte. Segundo Aluísio de Alencar Pinto (1997, p. 143), estudioso da música popular de Mignone, essa “toada rural paulista” era a única obra do heterônimo Bororó que o compositor tocava entre amigos e admiradores. Também é tocada por ele em *Lição de piano* (1978, em [6:22]), como exemplo do tipo de música que escrevia como Chico Bororó. *Mandinga Doce* foi incluída no ballet *Iara*, de 1942 e, segundo o catálogo da obra de Mignone publicado pela Academia Brasileira de Música (SILVA, 2007), recebeu dele versões para soprano e quarteto de cordas (1961), coro e piano e duo de violões (ambas sem data). Além dessas, pudemos estabelecer que a *Canção* (1970) para duo de violões que se encontra em Buenos Aires e também *Brazilian Song* (1970), para violão solo, são versões da mesma obra. Cabe ressaltar que as duas versões para duo de violões são inteiramente diferentes e que, apesar de não estar datada, é bastante provável que a que tem o título de *Mandinga Doce* seja posterior à *Canção*, uma vez que não há qualquer indício de que Mignone tenha escrito outras obras para duo de violões em 1970 além das que constam dos *Manuscritos de Buenos Aires*.

“Uma das mais frequentadas criações de Mignone” (MARTINS, 1997, p. 66), o *Lundu* foi escrito originalmente para piano em 1947. Até onde pudemos detectar, foi a única obra dos *Manuscritos de Buenos Aires* que circulou, na mesma versão, no meio

musical, tendo sido gravada pelo Duo Assad em 1974¹², mesmo ano em que foi publicada na coletânea *A Musical Voyage with Two Guitars*,¹³ organizada pelo editor da revista norte-americana *Guitar Review*, Vladimir Bobri. Curiosamente, nessa publicação o *Lundu* também recebeu o título de *Brazilian Song*, assim como a versão de *Mandinga Doce* para violão solo citada acima, embora não haja qualquer relação entre as peças. Há que registrar que, segundo o violonista Sérgio Abreu (*apud* APRO, 2004, Anexos) a pedagoga argentina Monina Távora, mentora de dois dos maiores duos de violão da história — o Duo Abreu e o Duo Assad —, havia sugerido a Mignone, ainda no início dos anos 1960, que fizesse uma versão do *Lundu* para os irmãos Abreu, que, naquela época, ainda adolescentes, iniciavam sua carreira (ver p.39 adiante). Embora não seja possível estabelecer uma conexão definitiva, parece-nos razoável supor que Mignone tenha se recordado da sugestão da respeitada mestra argentina quando, em 1970, finalmente decidiu atender os apelos para escrever para violão. Flávio Silva (2007) registra apenas mais uma versão dessa peça, para dois pianos, feita em 1971. Essa versão também se tornou bastante conhecida, sendo frequentemente tocada e gravada por duos pianísticos.

As *Quatro Peças Brasileiras* foram escritas durante a temporada de estudos e trabalho que Mignone passou na Europa, entre 1920 e 1929, e publicadas pela Ricordi em 1930. Mignone parece ter tido um apreço especial por essa pequena suíte, que foi uma das obras escolhidas para figurar no LP que ele gravou (ao piano) para o selo Philips em comemoração aos seus 80 anos (MIGNONE, 1978). São conhecidas versões dessas peças para quarteto de cordas (1931), orquestra de cordas (*Nazareth* e *Toada*, 1931) e quarteto de fagotes (1983), além da que integra os *Manuscritos de Buenos Aires*.

A versão para duo de violões é a única em que é omitido o título (e a numeração) da primeira peça — *Maroca*. Parece-nos um deslize do maestro, assim como a numeração equivocada da quarta peça e, por isso, o adotaremos também para esta versão. É certo que Mignone poderia ter aproveitado o “remendo”¹⁴ que cobre o título geral e os três primeiros sistemas dessa peça para incluir o seu título, mas pode-se argumentar que o acidente com tinta preta (cujos vestígios ainda podem ser vistos na partitura), que parece ter motivado a correção e a própria confecção do remendo, podem tê-lo distraído. Mostra disso é que há, no último acorde do trecho, ainda um segundo remendo colado sobre o primeiro.

¹² Em sua primeira gravação comercial, o LP *Latino América para duas guitarras*, lançado em 1977 pela gravadora Continental (1.35.404.006).

¹³ Referência na p. 56.

¹⁴ Como normalmente escrevia direto a tinta na partitura, Mignone costumava recortar um pedaço de papel e colar, com as devidas correções, sobre eventuais erros.

Mais do que por essa questão quase pitoresca, acreditamos ser relevante restituir o título *Maroca* pelo que encerra de simbólico na homenagem que, em nosso entender, faz a Mário de Andrade, grande amigo de Mignone e influência primordial em seu pensamento estético. *Maroca* era uma espécie de apelido de *Viola quebrada* (TONI, 2011), canção de Mário de Andrade que ficou bastante conhecida na harmonização de Villa-Lobos. Existem ainda claras semelhanças musicais entre as duas *Marocas*, conforme vemos na Figura 3, como as notas repetidas em síncope e a direção melódica descendente e por graus conjuntos, além do caráter de toada rural.



Figura 3: Trechos das *Marocas* de Mário de Andrade e Francisco Mignone.

Apresentaremos a seguir um breve perfil de Francisco Mignone visando, sobretudo, a destacar alguns pontos que nos permitam formar uma ideia razoável sobre seu mundo musical e seu relacionamento com a música e os músicos, buscando, assim, uma melhor compreensão do contexto e das possíveis motivações para a escrita das obras presentes nos *Manuscritos de Buenos Aires*.

1.3 Francisco Mignone: arte e ofício

Primeiro de cinco irmãos, Francisco Paulo Mignone nasceu em São Paulo no dia 3 de setembro de 1897, filho de pais italianos que haviam imigrado de Salerno, no sul da Itália, no ano anterior.¹⁵ Seu pai, Alferio Mignone, era músico profissional de ampla formação e prática. A flauta era seu instrumento principal, mas tocava também trompa, violoncelo, violino e piano, além de ser regente e professor. Com ele Francisco começou a estudar piano e música a partir dos seis anos e, um pouco mais tarde, flauta, tendo ainda dele recebido noções de violoncelo e trompa. Em um relato sobre sua infância, o compositor descreve as dificuldades do pai em se estabelecer como flautista em uma São Paulo que, à época, oferecia pouquíssimas oportunidades (MIGNONE, 1968). Para ganhar

¹⁵ Os dados biográficos foram retirados de KIEFER, 1983; MARIZ, 2005 e MIGNONE, 1968.

a vida e sustentar a família, Alferio se desdobrava dando aulas de flauta e piano em uma escola ginásial e tocando em pequenos grupos e orquestras em quaisquer oportunidades que se apresentassem, só mais tarde conseguindo uma maior estabilidade com empregos na Orquestra Municipal e no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (CDM).

Vasco Mariz (2005, p. 230) lembra que, no início do século XX, “São Paulo era uma verdadeira extensão da Itália e quem lá diferisse da orientação estética italiana não tinha hora nem vez”, situação que perdurou até a Segunda Guerra Mundial. De fato, a esmerada formação musical recebida por Francisco Mignone esteve inteiramente a cargo de professores italianos. Por volta dos dez anos de idade, o compositor dava sequência aos estudos de piano, iniciados com o pai, com o professor Sílvio Motto. Já nessa época, “escondido do professor”, começou a escrever as primeiras pequenas peças. Aos quatorze anos teve aulas de harmonia com Savino de Benedictis e, logo a seguir, passou a estudar piano, contraponto e composição com Agostino Cantù, que foi seu professor também no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Nessa instituição diplomou-se em 1917 em flauta (na classe do próprio pai), piano e composição. Dentre seus colegas de formatura figurava Mário de Andrade, que viria a ser um grande amigo e exercer, com sua veemente defesa do nacionalismo musical, uma importantíssima influência estética sobre Mignone.

O ingresso no CDM, no começo de 1913, coincidiu, de certa forma, com a profissionalização como músico, que se deu em duas frentes paralelas: a erudita e a popular (ALENCAR PINTO, 1997). Mignone tocava flauta em pequenas orquestras e nas temporadas de ópera e opereta e também piano em confeitarias, bailes e no cinema, acompanhando os filmes mudos. No ano seguinte teve duas peças premiadas em um concurso de composição de música popular patrocinado pela revista *A Cigarra*: a valsa *Manon* e o tango *Não se impressione*, ambas impressas com o nome verdadeiro do compositor pela Casa Levy, editora realizadora do concurso. A partir de então as músicas populares de Mignone seriam publicadas sob o pseudônimo Chico Bororó, já que, segundo o compositor, “editar música [popular] com o próprio nome era assim meio defeso, perigoso, desqualificante mesmo” (LIÇÃO, 1978, em [5:29]).

Segundo o pianista e musicólogo Aluísio de Alencar Pinto (1997), estudioso da faceta popular da obra de Mignone, as músicas de Bororó seguem os padrões que, àquela época, dominavam os salões e teatros de São Paulo, profundamente diferentes dos praticados no Rio de Janeiro. Enquanto na capital carioca já se estabelecia o que viria a ser o samba de salão, os paulistas, para fazer frente ao italianismo que ameaçava tomar conta

da vida cultural, praticavam uma intensa valorização da cultura caipira do interior do estado, manifestada na música através das toadas, cateretês e catiras. Paralelamente ao elemento sertanejo, outra forte referência na música popular de Mignone foi, naturalmente, o universo da música popular urbana, dominado então pelos gêneros de dança de origem europeia — valsas, polcas, etc. — e pelos ritmos brasileiros, especialmente o maxixe.

O compositor foi também um grande admirador de Ernesto Nazareth, a quem chegou a conhecer pessoalmente por volta de 1917. No seu relato sobre esse encontro, contido no documentário *Lição de piano*, fica evidente que não só a música, mas também o estilo interpretativo de Nazareth parece ter influenciado Mignone, que descreve com admiração a forma de tocar do compositor carioca: “tocava tudo devagar, procurando sempre cantar. [...] tudo lento e bem claro” (LIÇÃO, 1978, em [8:27]).

À música popular urbana e rural do início do século XX e à música de Nazareth, somam-se as serestas de que participava na noite paulistana e a música de origem africana para formar o universo de referências de Mignone enquanto compositor de música popular, universo esse que é também espelhado em sua música nacionalista, como aquela presente nos *Manuscritos de Buenos Aires*.

No ano seguinte à sua formatura, Mignone promoveu, no Teatro Municipal de São Paulo, um concerto no qual, além de atuar como solista do *Concerto em Lá menor* de Grieg, dividiu com o pai a regência de uma série de composições suas para orquestra. A ótima repercussão do evento acabou por render ao compositor uma bolsa de estudos, concedida pelo governo do Estado de São Paulo, que lhe permitiu estudar por dois anos com o compositor de óperas e professor Vincenzo Ferroni em Milão. Curiosamente, essa é apontada pelos biógrafos como a única referência não italiana na formação musical de Mignone, uma vez que Ferroni, discípulo de Jules Massenet, ensinava segundo os preceitos da escola francesa. A estada de Mignone na Europa se estendeu de 1920 a 1929, tendo ele, após o término dos estudos em Milão, trabalhado como músico, principalmente no acompanhamento de cantores. Nesse período esteve no Brasil por algumas vezes, notadamente para a estreia das óperas *O contratador de diamantes*, escrita em 1921, ainda sob a orientação de Ferroni, e *L’Innocente (O inocente)*, de 1927.

Na volta definitiva ao Brasil, em 1929, Mignone passou a lecionar no CDM e continuou a trabalhar como acompanhador de cantores, como havia feito na Europa. Graças a sua vivência na música popular, é convidado também a trabalhar na gravadora Parlophon, que havia iniciado suas atividades no Brasil no ano anterior. Ali trabalharia

como maestro, arranjador, instrumentista e compositor, tendo tido, segundo Alencar Pinto (1997), dezenove canções populares lançadas por esse selo — com o antigo pseudônimo de Chico Bororó — entre 1928 e 1931, além de seis gravadas pela Odeon (por Francisco Alves) e duas pela Columbia.

Em 1933 Mignone mudou-se para o Rio de Janeiro, cidade onde viveria até seu falecimento, em fevereiro de 1986. Em 1934 ingressou no corpo docente do Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ) como professor de regência, permanecendo nessa instituição até sua aposentadoria em 1967.

Mignone estava ausente do país quando da realização da Semana de Arte Moderna de 1922, tendo, em boa medida, passado ao largo de toda a polêmica e efervescência geradas pelo movimento. Mas não passaria incólume à pena de Mário de Andrade, implacável em sua campanha para converter ao modernismo nacionalista os compositores de talento do país. Em um texto originalmente publicado em 1928,¹⁶ o intelectual paulista teceu críticas extremamente contundentes ao que considerava o italianismo de *O inocente*, chegando a afirmar que, “[...] em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível.” (ANDRADE, 2013, livro digital). O texto prossegue com uma lista de artistas que teriam sido rejeitados em seus países natais por não praticarem arte nacionalista: “A Rússia contemporânea repudiou Stravinsky em música e Kandinski na pintura. A Espanha cedeu Picasso para a França. A Itália não se vangloria nem de Lulli (*sic*) nem de Cherubini. [...] César Franck ficou na música francesa [...], não é da Bélgica [...]”. Não podemos deixar de notar que a lista é, por si só, uma demonstração cabal dos exageros e equívocos por vezes contidos nos textos — necessariamente panfletários, face o momento histórico — de Mário de Andrade, frequentemente reproduzidos sem a devida contextualização e questionamento crítico pelos historiadores musicais.¹⁷ De qualquer maneira, as palavras de Mário de Andrade terminaram por convencer Mignone, que, a partir de 1929, aceitou o desafio de escrever música nacionalista, a ela se dedicando quase exclusivamente até pelo menos 1945, ano da morte do escritor.

Ainda que tenha passado por períodos de experimentação com outras estéticas, Mignone permaneceu fiel à estética nacionalista até o fim da vida. Na realidade, como bem nota o violonista e pesquisador Flavio Barbeitas (1995, p. 73), a obra do compositor resiste

¹⁶ O título do texto é *Campanha contra as temporadas líricas*, incluído em *Música, doce música* na seção intitulada *Música de pancadaria*.

¹⁷ Cf., a esse respeito, CONTIER, 1997.

à divisão em fases, por ter ele, ao longo da carreira, transitado com naturalidade entre diferentes estilos e procedimentos composicionais. Percebemos assim que, livre das obrigações ideológicas, o nacionalismo tornou-se para ele mais uma dentre as várias referências técnicas e estéticas que tinha à disposição para exercer seu ofício de compositor.

Tocando, compondo, regendo ou em qualquer outra atividade, Mignone produzia música com grande fluência. “Poderia ter sido apenas pianista”, segundo o pianista e musicólogo José Eduardo Martins (1997, p. 61), que cita como justificativa para essa afirmação sua “aptidão natural para o instrumento sob os aspectos físico e perceptivo”. Seu ex-aluno, o regente Roberto Duarte (1997, p. 27), ressalta suas qualidades como professor e o considera, ainda, um “mestre na arte de improvisar”, o que era capaz de fazer “nos mais diversos estilos” (inclusive no estilo dodecafônico de Schoenberg). Sua capacidade de leitura de uma partitura de orquestra ao piano era, segundo Duarte, “simplesmente inacreditável”. Sobre seu conhecimento musical, diz Mário de Andrade (1997, p. 20): “Muitos compositores [...] têm passado por mim [...]. Jamais encontrei entre eles quem demonstrasse, como Francisco Mignone, um conhecimento mais íntimo, mais profundo e vasto da música.” Compunha com grande velocidade e segurança e, segundo sua viúva, Maria Josephina Mignone (2015), silenciosamente, direto na partitura, sem usar rascunhos ou esboços. O catálogo de suas obras registra uma produção ininterrupta de 1914 a 1985 — sua última composição, publicada com o título *Última valsa* para piano, foi escrita em agosto de 1985, quando já sofria da enfermidade que levaria ao seu falecimento seis meses depois.

Como vimos acima, Alferio, pai de Francisco Mignone, foi um trabalhador da música — um verdadeiro músico de ofício — e essa foi, acreditamos, uma característica herdada pelo compositor, que, no decorrer de sua longa carreira, trabalhou incessantemente nas mais variadas funções, tocando, compondo, regendo e arranjando música em diversos gêneros e estilos. Em paralelo às preocupações estéticas do artista refinado e culto que foi, Mignone, desde que começou a trabalhar com música, demonstrou sempre o pragmatismo inerente ao trabalhador que se desincumbe de suas tarefas. Um exemplo disso é o reaproveitamento de obras que, assim como nos *Manuscritos de Buenos Aires*, vemos ao longo de toda sua vida musical. A ocorrência, a nosso ver, mais simbólica desse procedimento, envolve justamente a primeira obra registrada no catálogo do compositor: *Danse du paysan*, para piano, escrita em 1912, quando ele tinha apenas 15 anos de idade.

A peça é reaproveitada com o título *Dança na Suíte Campestre* para orquestra, de 1918, que, por sua vez, recebe uma versão para dois pianos em 1931. Finalmente, como que fechando um ciclo, a velha *Danse du paysan* surge, com o título traduzido para o português — *Dança do camponês* —, na última obra orquestral de Francisco Mignone, as *Quatro peças para pequena orquestra de cordas*, escrita em 1984, dois anos antes de sua morte e com o compositor contando já 87 anos.

Um comentário feito por Mignone a respeito do início do seu aprendizado revela como sua própria iniciação musical já apontava para um caminho em que a prática era elemento central na construção do conhecimento:

Eu comecei os estudos de música e nunca estudei teoria. Só uma vez meu pai me explicou que a semibreve valia quatro, a mínima dois, a semínima um e a colcheia metade. Depois era no instrumento. Você tinha que, no instrumento, teorizar aquilo. (MIGNONE, 1968).

Longe de ser uma crítica ao saber teórico — algo que não faria sentido vindo de um músico de formação tão sólida quanto Mignone —, essa afirmação é, em nosso entender, uma defesa do aprendizado baseado na prática e na experiência do fenômeno musical. Esse é, acreditamos, o significado de “teorizar no instrumento” — a teoria como estruturação e consolidação do conhecimento adquirido no contato direto com a matéria musical.

O próprio compositor, em carta a Vasco Mariz datada de março de 1980, sintetiza, com o humor que lhe era peculiar, o espírito do músico de ofício que, aproximando-se do final da vida, coloca-se já acima das querelas estéticas, considerando os mais diversos estilos e técnicas composicionais como matéria prima legítima para a criação de uma arte pessoal.

Na idade provecta a que cheguei, posso afirmar que sou senhor e dono, de direito e de fato, de todos os processos de composição e decomposição que se fazem e usam hoje e amanhã. Nada me assusta e aceito qualquer empreitada desde que possa realizar música. O importante para mim é a contribuição que penso dar às minhas obras. Posso escrever uma peça em dó maior ou menor, sem dor nem pejo, assim como elaborar conceitos de música tradicional, impressionista, expressionista, dodecafônica, serial, cromática, atonal, bitonal, politonal e quiçá, se me der na telha, de vanguarda com toques concretos, eletrônicos ou desfazedores de multiplicadas faixas sonoras. Tudo se pode realizar em arte, desde que a obra traga uma mensagem de beleza e deixe no ouvinte a vontade de querer ouvir mais vezes a obra. Não acontece isso também nas outras artes? (MIGNONE, *apud* MARIZ, 2005, p. 240).

1.4 Mignone e o violão

A obra de Mignone para violão solo é mais extensa que as de Heitor Villa-Lobos, César Guerra Peixe (excetuada a obra didática) e Radamés Gnattali.¹⁸ Dentre esses compositores, os únicos a escrever para duo de violões foram Gnattali e Mignone. Nosso levantamento, levando em conta apenas as obras para essa formação — sem outros instrumentos ou orquestra —, mostra que, especialmente com o acréscimo dos *Manuscritos de Buenos Aires*, a obra de Mignone para dois violões, ao menos em quantidade de títulos, também é a mais numerosa. A dimensão dessa obra torna-se ainda mais impressionante quando levamos em conta que, enquanto os outros compositores citados construíram suas obras violonísticas ao longo de suas carreiras, Mignone escreveu praticamente toda sua música para violão a partir de 1970, ano em que completou 73 anos de idade.

De fato, até os estágios finais de sua carreira, nada fazia acreditar que Mignone escreveria algo significativo para o violão. O compositor afirmou em vários depoimentos que, nas serenatas de que participava na juventude, eventualmente tocava o instrumento,¹⁹ que era também presença importante no mundo da música popular por ele vivenciado, especialmente no período em que trabalhou na gravadora Parlophon. O compositor “sério”, no entanto, havia praticamente ignorado o violão ao longo de sua carreira, tendo escrito apenas quatro pequenas peças em 1953,²⁰ dedicadas à célebre violonista e pedagoga argentina Monina Távora,²¹ então residente no Rio de Janeiro. Em dissertação sobre os *12 Estudos para violão* de Mignone, Flavio Apro (2004) revela que as obras não foram bem recebidas pela severa e tradicionalista mestra argentina, que em correspondência de próprio punho enviada ao autor afirma que “Mignone não sabia escrever para ‘guitarra’ e nem

¹⁸ Segundo levantamento realizado pelo violonista Edelson Gloeden (2002).

¹⁹ Cf., por exemplo, LIÇÃO, 1978, em [10:30].

²⁰ *Repinçando, Minuetto-Fantasia, Choro e Modinha*. As duas últimas foram publicadas pela revista norte-americana *Guitar Review* em 1957.

²¹ Adolfinia Raitzin de Távora, conhecida como Monina Távora, foi, de acordo com o testemunho daqueles que com ela conviveram, excepcional artista, dona de uma personalidade complexa e fascinante. Nos anos 1940 abandonou uma carreira de concertista que se iniciava de forma “espetacular” após casar-se com um brasileiro e transferir-se para o Rio de Janeiro, onde viveria até 1977. Na capital carioca tornou-se figura respeitada e influente no meio musical erudito, sendo sua casa palco de frequentes reuniões dos grandes músicos locais — dentre eles Mignone e sua primeira esposa, Liddy Chiaffarelli Mignone — e também daqueles que visitavam a cidade. Foi a grande mentora de dois dos maiores duos de violão da história, formados pelos irmãos Abreu e Assad, que estudaram com ela desde o final da infância (informações colhidas de ABREU, 2011).

gostava do instrumento; começou a gostar depois de ouvir os Abreu²² (em companhia do poeta Manuel Bandeira).” (TÁVORA *apud* APRO, 2004, Anexos, ênfases da autora).

A última frase refere-se provavelmente a uma visita que os irmãos Abreu, levados por Monina Távora, fizeram a Mignone para que o maestro os ouvisse. Segundo Sérgio Abreu (*apud* APRO, 2004, Anexos), isso ocorreu em 1962 ou 1963 e, na ocasião, estava presente também Manuel Bandeira, amigo do compositor e apreciador do violão. A impressão da mestra argentina de que Mignone passara a gostar do violão após essa audição é, no entanto, fortemente contradita por ele próprio em depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 1968. Perguntado se havia escrito música para o violonista espanhol Andrés Segovia, que conhecia pessoalmente, responde:

Não escrevi nada para violão. Porque, em geral, para violão, [é] ou escrever muito bem, ou nada. Eu confesso: não sou muito admirador do violão, devido àquele negócio de escorregar com o dedo [...], o ruído, que ninguém consegue tirar, nem o Segovia. E depois, outra coisa: o violão é um instrumento muito simpático — durante vinte minutos. Depois de vinte minutos é cansativo. Ele não tem grande variedade de sonoridade, é sempre aquele negócio de procurar posições complicadas, esfregar a corda pra cá e pra lá. Não tenho muito interesse no violão. É um instrumento romântico, simpático. O Segovia mesmo... Eu não posso ouvir um concerto inteiro de Segovia — depois da primeira metade estou mais do que satisfeito. É realmente um instrumento que não tem grandes possibilidades. É um instrumento bonito. Bem tocado, então, é uma maravilha, mas cansativo, não tem variedade de som (MIGNONE, 1968).

Se o comentário é inegavelmente negativo em relação ao violão, não deixa de haver nele certa ambiguidade, uma vez que Mignone, após identificar algumas qualidades no instrumento — “romântico, simpático” —, chega a reconhecer sua beleza, considerando-o mesmo, quando bem tocado, “uma maravilha”. De qualquer maneira, essas palavras deixavam poucas esperanças de que o septuagenário compositor se dispusesse a dispendar suas energias com esse instrumento “simpático”, mas “cansativo” e sem “grandes possibilidades”. Note-se, ainda, que ele abre o comentário afirmando nunca ter escrito para violão, esquecendo-se, portanto, das quatro peças de 1953. Cremos que seja lícito considerar esse “ato falho” como um sintoma de que aquela primeira experiência realmente não foi satisfatória para Mignone em termos pessoais, o que, ao menos em parte, pode explicar o pouco apreço demonstrado por ele pelo instrumento.

²² Formado pelos irmãos cariocas Sérgio e Eduardo Abreu, alunos de Monina Távora. A partir de sua estreia em Londres, em 1968, quando Sérgio e Eduardo tinham, respectivamente, 20 e 19 anos, o Duo Abreu teve uma carreira internacional tão intensa quanto curta, encerrando as atividades em 1975, quando Eduardo decidiu abandonar a música em favor da engenharia. Gravaram três LPs para a CBS inglesa, ainda hoje considerados como algumas das referências máximas para esse tipo de formação instrumental.

No entanto, pouco menos de dois anos após conceder esse depoimento, já às vésperas de completar 73 anos, Mignone lança-se à composição da série de obras que viria a situá-lo, surpreendentemente, na posição de um dos maiores e mais prolíficos compositores brasileiros a escrever para o violão. Sua obra violonística compreende dois grandes ciclos — os *12 Estudos* e as *12 Valsas brasileiras em forma de estudo* —, várias peças para violão solo e para duo de violões, canções e o *Concerto para violão e orquestra*.

1.4.1 1970: a (re)descoberta do violão

As circunstâncias dessa reviravolta foram reveladas pelo violonista paulistano Carlos Barbosa Lima (1992) em artigo publicado na revista americana *Guitar Review* e, posteriormente, detalhadas em entrevista concedida ao violonista Flávio Apro, reproduzida em sua dissertação de mestrado sobre os *12 Estudos* (APRO, 2004). Com base nessas fontes, faremos aqui um breve resumo dos fatos, acrescentando algumas informações colhidas em nossa pesquisa.

Carlos Barbosa Lima e Francisco Mignone, que já haviam tido contatos esporádicos quando dos concertos do violonista no Rio de Janeiro, encontraram-se em Porto Alegre em julho de 1970 como convidados do IIº Seminário Internacional de Violão, evento promovido pelo Liceu Musical Palestrina e coordenado pelo diretor dessa instituição, Antonio Crivellaro.²³ Já nessa segunda edição o seminário exibia as características que o tornariam um marco na história do violão na América do Sul. O evento durava todo o mês de julho e, além das aulas de violão com os maiores professores do Brasil e dos países latinos, os alunos, que vinham de toda a América do Sul e até dos Estados Unidos, tinham aulas de uma série de disciplinas que buscavam promover ou, ao menos, incentivar uma formação musical e artística mais ampla. Nessa segunda edição, por exemplo, apuramos que os alunos tiveram aulas de “História da Música” e “Ritmo e Som”,

²³ Segundo o violonista gaúcho Daniel Wolff (2008), os Seminários Internacionais de Violão de Porto Alegre ocorreram anualmente por quatorze anos seguidos, entre 1969 e 1982, tendo uma última edição sido realizada em 1988, após uma pausa de cinco anos. Além do extraordinário intercâmbio entre os violonistas sul-americanos que o evento permitiu, o autor destaca também a importância dos seminários para a difusão das ideias do violonista e pedagogo uruguaio Abel Carlevaro, criador de uma escola técnica que se estabeleceu como uma das mais influentes no Brasil. De acordo com levantamento realizado por Wolff, a maioria dos professores que atuam nas universidades brasileiras estudou diretamente com Carlevaro ou com alunos seus. Nós, por exemplo, aprendemos os princípios da Escola de Carlevaro através do Prof. José Lucena Vaz, docente — hoje aposentado — da Escola de Música da UFMG, que estudou com o mestre uruguaio em Porto Alegre e Montevideu.

com Bruno Kiefer, e “Harmonia Funcional”, com Mignone. Além dessas três disciplinas, havia aulas de “Teoria Musical”, “Coral” e “Regência” com outros professores (ver Anexo 2). Crivellaro (1970), coordenador do evento, revela que sua ambição era criar um evento da magnitude dos grandes festivais do país, citando como exemplos aqueles realizados em Ouro Preto, Teresópolis e Curitiba (ver Anexo 3). Explica-se assim a presença — um tanto intrigante — de Mignone em um festival de violão naquela época. Mais do que somente pelas aulas, depreende-se do texto de Crivellaro, quando ele afirma ter como um de seus objetivos “desmarginalizar um nobre instrumento”, que a presença do célebre maestro e compositor poderia ser, também, uma forma de legitimar o seminário perante os meios artísticos locais e, principalmente, perante as esferas políticas, bastante generosas no apoio ao evento.

Segundo o relato de Barbosa Lima (BARBOSA LIMA, 1992 e APRO, 2004), Mignone assistiu a seu concerto durante o festival e se mostrou impressionado, especialmente com a *Batucada* de Isaías Sávio,²⁴ peça rítmica e brilhante, baseada na música popular brasileira e que, tendo sido escrita por um violonista, explora de forma bastante idiomática o potencial sonoro do instrumento. Violonista e compositor estiveram juntos, no domingo seguinte ao recital, em um churrasco na casa de Crivellaro, que contou também com a presença de Sávio, diretor artístico e um dos professores de violão do seminário. Nessa atmosfera relaxada, Mignone improvisou por quase uma hora ao piano. Em seguida, pediu a Barbosa Lima que tocasse e iniciou-se o que foi, na prática, uma longa sessão de demonstração do instrumento – informal, mas ampla e aprofundada, com o violonista tocando obras dos mais variados estilos e apresentando ao compositor, que se mostrava bastante curioso, as possibilidades e características do violão. Mignone saiu do encontro entusiasmado e prometendo escrever para o instrumento e, de fato, tão logo retornou ao Rio de Janeiro, retomou — após um hiato de dezessete anos — a escrita do que viria a ser, como vimos, uma obra violonística de considerável dimensão e importância.

Os relatos de Barbosa Lima sobre esses fatos foram feitos de vinte a trinta anos após os acontecimentos, sendo natural, portanto, que contenham algumas imprecisões, como é o caso, conforme apuramos, da duração da permanência de Mignone em Porto Alegre. Segundo o violonista (*apud* APRO, 2004, Anexos), Mignone teria sido convidado para passar duas semanas, tendo voltado ao Rio de Janeiro logo após o churrasco que se

²⁴ Uruguaio de nascimento, Sávio passou boa parte da vida no Brasil, aqui se tornando, talvez, a primeira grande referência nacional no ensino do violão. Desempenhou importante papel como professor e mentor no início da carreira de Carlos Barbosa Lima, que estreou profissionalmente com apenas doze anos de idade.

seguiu ao concerto de Barbosa Lima. Sabemos que os dois se encontraram na chegada a Porto Alegre, ainda no aeroporto, no dia 30 de junho (ver Anexo 4). Segundo a informação na capa do caderno de programas de concertos (Anexo 5), o evento ocorreu de 1º a 30 de julho de 1970, tendo o duo pianístico formado por Mignone e sua esposa Maria Josephina feito o concerto de abertura oficial do Seminário no dia 2 de julho (ver programa no Anexo 6). O recital de Barbosa Lima aconteceu quase ao final do Seminário, na sexta-feira, 24 de julho (Anexo 7),²⁵ o que significa que a confraternização na casa de Crivellaro teria se dado no domingo, dia 26, a quatro dias do final do evento. Em contato recente, já estando nós de posse dessa informação, Barbosa Lima (2016a) confirmou os dados mais importantes para a localização desses acontecimentos no tempo: Mignone esteve presente ao seu recital do dia 24 e o encontro na casa de Crivellaro aconteceu em um domingo, após esse recital. Através desses elementos podemos estabelecer, portanto, que o compositor passou praticamente todo o mês de julho de 1970 em Porto Alegre, e não apenas duas semanas.

Esse fato tem, a nosso ver, ao menos uma implicação significativa: sua exposição e contato com o violão durante o Seminário Internacional foi mais prolongada e profunda do que se supunha. Barbosa Lima (2015 e 2016a) nos relatou, por exemplo, que assistiu aos recitais de Abel Carlevaro e do Duo Pomponio-Zárate ao lado de Mignone e Isaias Sávio. É provável que o compositor tenha comparecido também ao recital do Duo Abreu, que, como vimos, ele já conhecia e cuja carreira acompanhava desde seu início, em 1963. Podemos considerar as reações de Mignone às apresentações, lembradas por Barbosa Lima, como amostras dos processos de descobertas e identificações que ocorriam por parte do compositor ao longo do seminário. Ele teria ficado impressionado com a perfeição técnica de Carlevaro, cuja escola, inclusive, tem como uma de suas características a eliminação do ruído produzido pelos dedos da mão esquerda ao deslizar sobre as três cordas graves, que Mignone cita como uma das causas de sua indisposição em relação ao violão no depoimento ao Museu da Imagem e do Som de 1968. Do ponto de vista musical, o estilo sóbrio e de extremo controle de Carlevaro parece não ter realmente sensibilizado o maestro, que, por outro lado, teria se mostrado entusiasmado, na noite seguinte, com a apresentação do Duo Pomponio-Zárate, cuja forma de tocar Barbosa Lima comparou à que tem, hoje, o Duo Assad, mais arrebatada e expansiva.

²⁵ Há um erro no programa, que aponta o dia 24 de julho como sendo uma quarta-feira.

Vemos, portanto, que Mignone assistiu a concertos de alguns dos melhores violonistas sul-americanos em atividade à época e teve, ao longo de praticamente um mês, a oportunidade de conviver e se relacionar com eles e com os outros professores e mesmo alunos do seminário, muitos dos quais logo viriam a assumir posições de destaque nos meios musicais e acadêmicos. Parece-nos, assim, que a (re)descoberta do violão pelo maestro foi um processo que, indubitavelmente, teve como ponto capital o encontro com Barbosa Lima após o recital do violonista, mas para o qual contribuíram também outros eventos e personagens ligados ao seminário. Tanto os *Manuscritos de Buenos Aires* — dedicados ao Duo Pomponio-Zárate — quanto as *12 Valsas Brasileiras* — dedicadas a Isaias Sávio — podem, a nosso ver, ser considerados comprovações dessa afirmação, por mostrarem outros interesses e relações surgidos durante o II Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre. É inegável, contudo, que Barbosa Lima foi figura central nesse processo, tanto pela convivência com Mignone ao longo do seminário quanto, sobretudo, pela perspicácia de aproveitar o momento quando este se apresentou e pela capacidade de argumentar em favor do violão com propriedade e competência.

1.4.2 A obra para violão a partir de 1970: correções e adendos aos catálogos existentes; o problema do idiomatismo.

Segundo Flávio Silva (2007), organizador do catálogo de obras de Francisco Mignone publicado pela Academia Brasileira de Música, uma das principais dificuldades na execução do trabalho decorreu do hábito do compositor de realizar diferentes versões de uma mesma obra para formações instrumentais diversas, às vezes alterando o título. Ou seja, é comum encontrarmos a mesma obra com títulos diferentes. Pode ocorrer, também, a utilização do mesmo título para obras diferentes. Essas duas situações podem se combinar, quando uma obra recebe, em uma versão, um título diferente do original, mas que aparece também em outras obras. Graças a esses e outros problemas, o autor admite ser provável a existência de outras versões de obras já catalogadas, assim como obras por catalogar, devido, inclusive, à possível dispersão de partituras, por vezes entregues a intérpretes e não devolvidas.

Os *Manuscritos de Buenos Aires* são exemplo de todas essas situações, e também uma confirmação de que, de fato, há obras de Mignone por catalogar, principalmente

graças à dispersão de manuscritos por coleções particulares e públicas. Examinaremos brevemente cada um desses fatos, começando pelos problemas de titulação.

Temos nos *Manuscritos de Buenos Aires* duas situações em relação aos títulos. As *Quatro Peças Brasileiras* e o *Lundu* mantêm os títulos originais, embora no último tenha sido omitido o subtítulo (*em forma de rondó*). Nas outras peças ocorre a mudança para um novo título, também utilizado em obras diferentes. Como vimos acima (p.36), Mignone teve por hábito, ao longo da carreira, a reutilização de obras, que podia se dar de várias maneiras: com ou sem alteração de instrumentação, mudança de nome e reelaboração do conteúdo musical. Em qualquer dos casos, não havia preocupação em indicar as origens do material. Obviamente, esse hábito dificulta determinar se uma obra é original ou versão de outra preexistente, especialmente quando há mudança de título, o que gera algumas imprecisões nas catalogações da obra para violão hoje existentes.²⁶ Antes de detalhar o que pudemos apurar em relação a essas imprecisões, gostaríamos de examinar um caso de reutilização de obras que ilustra bem esses problemas.

Consta como original para violão no catálogo da AMB (SILVA, 2007) um pequeno ciclo intitulado *Três Valsas Brasileiras em ré menor* (MIGNONE, 1980), cujo manuscrito autógrafo encontra-se no acervo da Biblioteca Nacional.²⁷ Cada valsa tem o próprio frontispício, assinado pelo compositor e datado de 1980, sendo que o título geral encontra-se no frontispício da *Valsa Brasileira Nº 1*, logo acima desse título, seguido da dedicatória “para o Turíbio Santos se divertir” (ver Anexo 8). Os manuscritos têm as mesmas características de outros autógrafos de Mignone que pudemos examinar, destacando-se a marcante caligrafia musical, bastante clara e limpa, feita com caneta hidrográfica preta. Há, contudo, algumas pequenas revisões do autor em caneta esferográfica azul, o que não encontramos em nenhuma das outras partituras consultadas. O que mais chama a atenção ao primeiro exame, entretanto, é a presença de indicações de digitação de mão esquerda extremamente detalhadas, algo absolutamente ausente nos outros manuscritos autógrafos de obras para violão de Mignone.²⁸ Ademais, a leitura das obras revela uma natureza idiomática na escrita instrumental que seria surpreendente vinda de um não violonista e

²⁶ Além do catálogo da AMB, há também uma catalogação realizada pelo violonista Edelson Gloeden (2002), mais completa e precisa, apesar de ser anterior, além de uma primeira tentativa de catalogação feita por Maria Josephina Mignone (1997).

²⁷ Gloeden (2002) corretamente lista as obras como sendo transcrições, porém atribuídas, erroneamente, a Mignone.

²⁸ Nos manuscritos de Buenos Aires, por exemplo, há pouquíssimas indicações de corda solta e nenhuma indicação de digitação de mão esquerda propriamente dita.

que, certamente, não encontramos, nesse grau, na maior parte da obra violonística do compositor. O exame de outras partituras, também presentes no acervo doado à Biblioteca Nacional pela viúva do compositor, revelou-nos que as duas primeiras valsas são, na realidade, cópias feitas pelo próprio Mignone, com ligeiras revisões, de arranjos do violonista Eduardo Zoéga das *Valsas-Choro N^{os} 1 e 3* (escritas originalmente para piano), publicados pela Ricordi Brasileira em 1971. A *Valsa Brasileira N^o 3*, por sua vez, é um arranjo da *1^a Valsa de esquina* feito por Carlos Barbosa Lima, que seria posteriormente publicado pela Guitar Solo Publications.²⁹ Não há qualquer menção aos arranjadores no manuscrito. Vejamos, como exemplo, a primeira página do manuscrito autógrafo da *Valsa Brasileira N^o 2* (Figura 4) e, em seguida, da *Valsa Choro N^o 3*, arranjo de Eduardo Zoéga, publicado pela Ricordi Brasileira (Figura 5). A comparação entre elas não deixa dúvida de que estamos diante da mesma versão:

²⁹ Agradecemos ao violonista Michael Harris por nos apontar as semelhanças entre as *Três Valsas Brasileiras* e peças que ele havia visto publicadas com outros títulos.

VALSA BRASILEIRA N:2

FRANCISCO MIGNONE 1980

Romântico e sentimental

6ª em

Re

cadência ad libitum

ATEMPO C5

poco rit

C2=

C4

Figura 4: Valsa Brasileira N° 2, de Francisco Mignone. Primeira página do manuscrito autógrafa de 1980.

Valsa Chôro N.º 3

FRANCISCO MIGNONE

romântico e sentimental

6.ª em Ré

piano dolce espressivo

C3

C4

C3

a piacere però rapido

poco rit.

C5

pp legato

© Copyright 1971 by RICORDI BRASILEIRA S.A. - Rua Conselheiro Nébias, 773 - 1.º andar - São Paulo - Brasil
 All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil
 Todos os direitos são reservados

BR - 2525

Figura 5: *Valsa Choro N.º 3*, de Francisco Mignone, arranjo de Eduardo Zoéga, publicada pela Ricordi Brasileira, 1971.

É interessante notar que, nos pontos em que faz alterações nos arranjos dos violonistas, Mignone suprime a digitação de mão esquerda, que é retomada assim que as versões voltam a coincidir. Na Figura 6 vemos, em destaque, um pequeno trecho em que ele acrescenta notas a alguns acordes em sua revisão do arranjo de Eduardo Zoéga, suprimindo também a digitação de mão esquerda (à exceção do dedo 4 no primeiro acorde), retomada logo a seguir como aparece no arranjo publicado. Na Figura 7 vemos, para comparação, o mesmo trecho na versão de Zoéga publicada pela Ricordi, com os mesmos acordes em destaque.



Figura 6: *Valsa Brasileira Nº 2*, de Francisco Mignone, c. 30–39, manuscrito autógrafa. No trecho em destaque Mignone acrescenta notas a alguns acordes e suprime a digitação de mão esquerda.

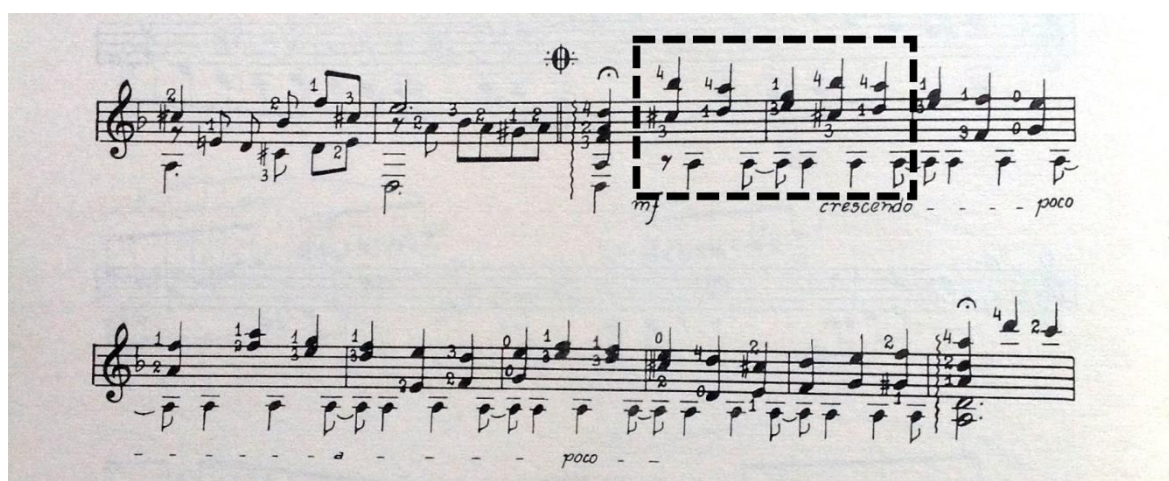


Figura 7: *Valsa Choro Nº 3*, de Francisco Mignone, arranjo para violão de Eduardo Zoéga, c. 30–40, publicado pela Ricordi Brasileira, 1971.

Mais do que curioso, parece-nos sintomático que Mignone atribuisse tanta importância à digitação de mão esquerda — a ponto de copiá-la tão meticulosamente — e, ao mesmo tempo, se abstivesse de indicá-la minimamente em sua escrita para violão. A escrita idiomática — aquela que não apenas respeita, mas tira proveito das possibilidades, características e nuances de um instrumento — pressupõe a capacidade de realizar tecnicamente a música e a sonoridade imaginadas, as quais, por sua vez, serão influenciadas pelo grau de conhecimento que o autor possui desse instrumento. Acreditamos que daí derivam os principais problemas da escrita de Mignone e de uma boa parte dos compositores que não têm uma vivência ou compreensão mais profunda do violão, um instrumento de características extremamente idiossincráticas: do ponto de vista prático, há um desacerto entre a imaginação e a realidade — o que se imagina como uma sonoridade violonística pode, na realidade, não sê-lo. Um ótimo exemplo disso surge na *Valsa Brasileira Nº 3* que, como vimos, é uma revisão de um arranjo de Barbosa Lima da *1ª Valsa de esquina*. Se compararmos a revisão de Mignone (Figura 8) com o arranjo de Barbosa Lima (Figura 9), veremos que ele transpõe uma oitava acima toda a linha que se inicia no Ré do baixo do segundo tempo do c. 37 — o que a retorna para o mesmo registro do original para piano — e acrescenta terças abaixo das notas no registro superagudo do violão no último tempo do c. 38 e do segundo e terceiro tempos do c. 39. O mordente (escrito por extenso) no Mi do segundo tempo do c. 39 também não existe na versão para piano, nesse ponto transcrita literalmente por Barbosa Lima. Considerando-se um andamento próximo ao adotado pelo compositor para essa passagem em sua gravação da *1ª Valsa* (aproximadamente $\text{♩}=120$), as terças acrescentadas representam uma dificuldade técnica significativa, sendo o mordente em terças praticamente impossível. Mas as dificuldades técnicas não são o grande problema que surge quando Mignone, por assim dizer, “desfaz” o arranjo de Barbosa Lima no que tange ao registro empregado, e sim a deficiência sonora da região do instrumento que ele escolhe, em oposição à que havia sido proposta pelo violonista. Ocorre, portanto, o que chamamos acima de desacerto entre a imaginação do autor e a realidade do instrumento, com evidente prejuízo para a expressividade e comunicabilidade da performance.

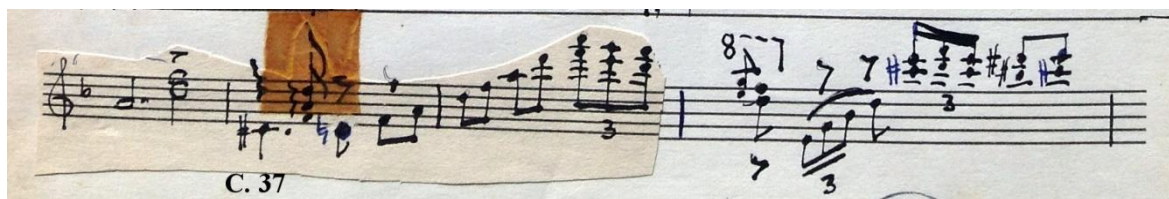


Figura 8: *Valsa Brasileira Nº 3*, de Francisco Mignone, c. 36–39. Manuscrito autógrafo. Alterações no arranjo de Barbosa Lima resultando em prejuízo para a sonoridade.



Figura 9: *1ª Valsa de esquina*, de Francisco Mignone, arranjo para violão de Carlos Barbosa Lima, c. 39–39.

As *Três Valsas Brasileiras* são, portanto, ligeiras revisões feitas por Mignone de arranjos realizados por outros músicos, copiados e reunidos sob esse título em 1980. O mesmo título já havia sido utilizado pelo compositor anteriormente em obras que não têm qualquer relação com essas, havendo inclusive um ciclo homônimo escrito para viola e piano em 1968, além das conhecidas séries de *Valsas brasileiras* para piano e, até mesmo, as *12 Valsas Brasileiras em forma de estudos* para violão.³⁰ Sem o auxílio do título, a existência de relação com obras anteriores só pode ser determinada através de ampla prospecção da obra do compositor, havendo sempre o risco de que eventuais correlações passem despercebidas, dada a vastidão dessa obra e a inexistência de um catálogo temático da mesma. O caso das *Três Valsas Brasileiras* é raro e extremo, mas demonstra bem as dificuldades enfrentadas na catalogação da obra de Francisco Mignone.

Esse caso, porém, tem outras implicações que, a nosso ver, merecem uma breve reflexão, especialmente neste ponto do nosso trabalho, em que lidamos com a questão da originalidade. Ao buscar determinar se uma obra é original ou transcrição, o fazemos pelo que essa definição tem de relevância musicológica e musical, mas cientes de que há, nessa divisão, o perigo de outra conotação, que diz respeito ao valor artístico das obras. O surgimento do ideal da *Werktreue* (fidelidade à obra) na música erudita ocidental, por volta de 1800, fez com que a originalidade fosse entronizada como uma das qualidades fundamentais e uma das principais medidas de valor de uma obra, passando a ser malvisto o reaproveitamento de material preexistente, até então procedimento corriqueiro (GOEHR,

³⁰ Neste ciclo para violão, o termo *brasileiras* aparece apenas no frontispício, e não na partitura individual de cada valsa.

1992). Se é certo que esse era o pensamento dominante no mundo musical em que viveu Mignone — pensamento esse que vemos claramente refletido em seu discurso—,³¹ não há dúvida, entretanto, de que sua prática seguiu em outra direção. Sua atitude em relação ao reaproveitamento de material foi, por assim dizer, “barroca”. Assim como, por exemplo, Bach ou Handel, ao longo de toda sua carreira ele transcreveu, arranjou, orquestrou e reutilizou obras de inúmeras maneiras, mudando ou não os títulos. Da mesma forma que não faz sentido julgar a *Sonata em Ré menor (BWV 964)* para cravo de Bach como obra menor por ser uma versão da *Sonata em Lá menor (BWV 1003)* para violino, não nos parece correto considerar as versões de Mignone como esforços de menor valor em relação ao original simplesmente por serem obras derivadas — há que avaliar o mérito artístico de todas as versões por suas qualidades musicais, e não pelo critério da antedecência. As *Três Valsas Brasileiras* demonstram que não apenas ele considerava que uma obra derivada poderia ser suficientemente meritória para ser intitulada como uma obra nova, mas, mais ainda, que até mesmo arranjos de outros músicos poderiam sê-lo. Sob esse ponto de vista, acreditamos que a categorização da obra em “originais” e “transcrições” — usada, por exemplo, por Gloeden em sua listagem — apenas reforça uma divisão ditada por motivos culturais e não pela qualidade artística e que, ademais, não tem ressonância na prática musical de Mignone.

Há mais um caso semelhante ao das *Três Valsas Brasileiras* dentre os demais manuscritos autógrafos de peças para violão de Mignone no acervo da Biblioteca Nacional. A versão da *8ª Valsa de esquina*, datada de 1976, apresenta as mesmas características das *Três Valsas*: digitações de mão esquerda minuciosas e uma escrita idiomática típica de um especialista. Em nossa opinião, é provável que esse também seja um arranjo de um violonista, revisado e copiado pelo compositor.³²

A dispersão de manuscritos autógrafos de Mignone mencionada por Flavio Silva é facilmente comprovada através de uma consulta ao acervo da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, onde, por doação da viúva, Sra. Maria Josephina Mignone, encontram-se depositadas todas as partituras que estavam em poder do compositor quando do seu

³¹ Um exemplo de comentário demeritório em relação a arranjos e transcrições encontra-se no texto de Mignone incluído na contracapa do LP *Barbosa Lima interpreta/12 Estudos/Francisco Mignone* (lançado pela Philips em 1978). Ali o maestro afirma que, excetuando a obra de Villa-Lobos, a literatura violonística brasileira era pobre e insignificante, *baseada em arranjos e transcrições* (grifo nosso).

³² Duas alternativas descartadas por serem inteiramente diferentes da versão assinada por Mignone são os arranjos do violonista norte-americano Seth Himmelhoch (presente no acervo doado pela Sra. Maria Josephina Mignone à Biblioteca Nacional) e de Barbosa Lima (publicado na mesma coleção em que está o arranjo da *1ª Valsa de esquina*).

falecimento. Das doze obras para duo de violões catalogadas por Gloeden (2002),³³ apenas duas encontram-se em manuscritos autógrafos no acervo — *Prelúdio e Fuga* e *Mandinga Doce* —, ainda assim em cópias eletrostáticas (xerox). Gloeden cataloga 17 obras para violão solo, contra 15 catalogadas por Silva (2007), das quais encontramos apenas seis autógrafos na Biblioteca Nacional.³⁴ Em consultas às principais bibliotecas públicas e universitárias do Brasil não encontramos qualquer outro manuscrito das peças para duo de violões.³⁵

Se a relação de Mignone com Carlos Barbosa Lima foi bastante próxima e de uma colaboração estreita, um episódio que nos foi relatado por Sérgio Assad (2015), membro do Duo Assad, ao qual o maestro dedicou algumas de suas obras para duo de violões, nos revela que podia ocorrer, também, um outro tipo de relacionamento entre compositor e intérprete e nos leva a crer que, de fato, boa parte de sua obra para essa formação esteja em poder de particulares. Uma das peças para duo de violões ausentes dos catálogos atuais é o *Momento Musical*, escrito para o Duo Assad. Segundo Sérgio Assad, até a composição da peça, o relacionamento entre os irmãos e Mignone se resumia a cumprimentos após recitais do duo. Na realidade, o único encontro mais pessoal se deu quando Sérgio foi à casa do compositor receber a partitura da peça, não tendo havido, posteriormente, qualquer tipo de colaboração ou discussão sobre a obra entre eles. A partitura entregue foi o manuscrito original, do qual, aparentemente, o compositor não guardou cópias — essa foi a impressão de Sérgio, confirmada pela ausência da partitura no acervo doado à Biblioteca Nacional. O *Momento Musical* surgiu espontaneamente, sem que houvesse um pedido ou encomenda por parte do duo. Foi, para usar as palavras de Sérgio Assad, “um presente”, fruto da admiração de Mignone pelo Duo Assad. A partitura original está no acervo do violonista. A generosidade do compositor, aliada à sua fluência e facilidade de escrita, produziu, portanto, situações em que manuscritos originais foram entregues diretamente a intérpretes, aparentemente sem uma preocupação consistente de Mignone em manter registros desses “presentes” ou cópias das partituras. O *Momento Musical* e os *Manuscritos de Buenos*

³³ Silva (2007) lista oito obras nessa categoria. Naturalmente essas catalogações não incluem os manuscritos de Buenos Aires.

³⁴ Sabe-se que os manuscritos autógrafos das *12 Valsas Brasileiras* estão em poder da editora das obras, a Irmãos Vitale (GLOEDEN, 2002).

³⁵ Além da Biblioteca Nacional, foram consultadas as seguintes bibliotecas: Centro de Letras e Artes da UNIRIO; Escola de Música da UFRJ; IEB-USP e ECA-USP, além de diversas bibliotecas estaduais e municipais.

Aires são exemplos disso e, naturalmente, não podemos descartar a possibilidade de que haja outros casos semelhantes por descobrir.

Não foi objetivo deste trabalho propor uma revisão da catalogação da obra para violão de Francisco Mignone. Contudo, em nossa busca por informações a respeito dos *Manuscritos de Buenos Aires* nos deparamos com alguns dados que implicam em pequenas correções e adendos aos catálogos existentes (SILVA, 2007; GLOEDEN, 2002) que consideramos relevante registrar.

1.4.2.1 Correções aos catálogos da obra para violão solo de Francisco Mignone

***Brazilian Song* (9/ago/1970)**

Silva³⁶ lista a *Brazilian Song* com o título *Canção Brasileira*, registrando-a como uma transcrição de uma peça homônima escrita para violino e piano em 1933. As peças não têm qualquer relação. A peça também não é estritamente original para violão, como registra Gloeden. *Brazilian Song* é, na realidade, um arranjo de *Mandinga Doce*, canção sertaneja publicada e gravada por Mignone sob o pseudônimo Chico Bororó por volta de 1930. Segundo Barbosa Lima (2016b), o título em inglês foi dado quando da publicação da peça pela revista americana *Guitar Review* em 1980, mas o violonista não se recorda do título original. No acervo da Biblioteca Nacional há uma cópia eletrostática (xerox), à qual falta uma página, de um manuscrito com o título em inglês e a indicação “fingered by Carlos Barbosa Lima”. O próprio Barbosa Lima reconheceu este manuscrito como sendo a cópia que fez de próprio punho do manuscrito enviado pelo compositor — acrescentando digitações e indicações de performance em inglês — que foi enviada para a revista norte-americana *Guitar Review* para publicação. O manuscrito traz ao final, em inglês, a data de composição — 9 de agosto de 1970 —, copiada por Barbosa Lima do manuscrito original. É provável que o manuscrito autógrafo de Mignone esteja no acervo do violonista.

***Lundu do Imperador* (1973)**

Ambos os catálogos listam o *Lundu do Imperador* como peça para violão solo. O manuscrito na Biblioteca Nacional é claramente uma parte extraída da partitura da ópera cômica *O Chalaça*, escrita em 1973, cujo título aparece no frontispício e no topo da

³⁶ As referências nesta seção são ao catálogo da obra de Mignone organizado por Flávio Silva (2007) e à listagem das obras para violão elaborada por Edelson Gloeden (2002).

primeira página.³⁷ O manuscrito, em caligrafia diferente da de Mignone, tem aspecto de ter sido feito por copista profissional, trazendo ao final as iniciais “E.C.” (provavelmente do copista) e a data de 1973. Trata-se de uma parte de acompanhamento de canção, não se sustentando de forma alguma como peça solo.

***Valsa de esquina* (1976)**

A *Valsa de esquina*, publicada pela Editora Arthur Napoleão em 1976 para violão solo, é listada por Gloeden como sendo original para o instrumento. Na verdade, como acertadamente registra Silva, trata-se, curiosamente, de uma transcrição de Mignone de uma parte de segundo piano escrita por ele para a valsa *Confidências*, de Ernesto Nazareth. Isso explica a estranheza da obra e sua dificuldade de se sustentar como peça para violão solo.

***Três Valsas Brasileiras em ré menor* (1980)**

Como vimos acima, as *Três Valsas Brasileiras* são arranjos de valsas de Mignone (escritas originalmente para piano) feitos por Eduardo Zoéga (*Valsas 1 e 2*) e Carlos Barbosa Lima (*Valsa 3*), copiados, ligeiramente revistos e reunidos pelo compositor sob esse título, sem menção aos arranjadores. O status da obra é, portanto, *sui generis*. A rigor, deveria estar na seção do catálogo da AMB intitulada “Transcrições, arranjos e/ou harmonizações, por outros músicos, de obras de F. Mignone”. O fato de o compositor ter “assumido” a obra, no entanto, a situa em uma categoria à parte, cuja definição mereceria maiores discussões. A correlação com outras obras é a seguinte:

- *Valsa Brasileira Nº 1* → *Valsa Choro Nº 1* (arr. Zoéga);
- *Valsa Brasileira Nº 2* → *Valsa Choro Nº 3* (arr. Zoéga);
- *Valsa Brasileira Nº 3* → *1ª Valsa de esquina* (arr. Barbosa Lima).

***8ª Valsa de esquina* (1976)**

Esta valsa apresenta as mesmas características encontradas nas *Três Valsas Brasileiras*: digitações de mão esquerda extremamente detalhadas, refletindo uma escrita idiomática não encontrada, nesse grau, em outras escritas para violão por Mignone. Em nossa opinião, é provável que também seja uma cópia feita pelo compositor de um arranjo feito por um violonista.

³⁷ Note-se que no c. 10 da partitura já aparece o número de ensaio “46”.

Prelúdio nº 3

Listado por Silva como obra para violão solo, mas não por Gloeden. Silva lista também uma transcrição da peça por Eduardo Zoéga, cujo manuscrito, em cópia eletrostática, é a única versão para violão que se encontra no acervo doado à Biblioteca Nacional. Fica a investigar, mas acreditamos que a inclusão como peça solo seja um engano do catálogo da AMB, visto ser pouco provável que Mignone se propusesse a transcrever uma obra que já havia sido competentemente transcrita por um especialista.

Valsas-Choro N^{os} 1, 3 e 5

Listadas por Gloeden como transcrições do autor. São, na verdade, as transcrições de Eduardo Zoéga publicadas pela Ricordi Brasileira em 1971, conforme vemos no catálogo elaborado por Maria Josephina Mignone (1997).

1.4.2.2 Acréscimos aos catálogos da obra para duo de violões de Francisco Mignone

***1ª Valsa Brasileira* (1970)**

Versão da 2ª *Valsa de esquina* (piano, 1938).

***2ª Valsa Brasileira* (1970)**

Versão da 5ª *Valsa de esquina* (piano, 1938).

***Canção* (12/ago/1970)**

Outro arranjo da canção *Mandinga Doce* (bastante diferente daquele que vemos na *Brazilian Song*), gravada pela Parlophon em 1930 e publicada por volta do mesmo ano com o pseudônimo de Chico Bororó. Dedicada “ao admirável Duo Pomponio Zárate”. Mignone posteriormente fez outro arranjo da mesma canção para duo de violões usando o título original, *Mandinga Doce*, com o subtítulo *Canção Sertaneja*.

***Lundu* (11/ago/1970)**

Versão da peça homônima para piano, escrita em 1947. Dedicatória: “ao Duo Pomponio Zárate dedica Francisco Mignone (assinatura)”. Ausente do catálogo da AMB. Listada por Gloeden, mas sem data. Foi a única obra presente nos *Manuscritos de Buenos*

Aires que teve uma circulação mais ampla (em outra cópia, sem a dedicatória ao Duo Pomponio-Zárate), tendo sido publicada em 1974, com o título *Brazilian Song*, na coletânea *A Musical Voyage with Two Guitars*,³⁸ organizada por Vladimir Bobri e Carl Miller.³⁹ Aparte o título, essa versão é praticamente idêntica à que se encontra em Buenos Aires, diferenciando-se principalmente pela digitação de Carlos Barbosa-Lima e mínimas alterações editoriais.

Quatro Peças Brasileiras (ago/1970)

- Sem título
- 2. (*Maxixando*)
- 3. (*Nazareth*)
- 3.(sic) (*Toada*)

Versão da obra homônima para piano, publicada em 1930. No manuscrito, Mignone omite o título da primeira peça — *Maroca* — e coloca os outros três entre parênteses. A quarta peça é numerada incorretamente. Dedicatória: “Ao Duo Pomponio Zárate cordialmente dedica Francisco Mignone (assinatura)”.

Os manuscritos autógrafos das obras acima estão depositados na Biblioteca do Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Buenos Aires.

Momento Musical (entre 1975 e 1979)

Dedicado ao Duo Assad. O manuscrito autógrafo está em poder de Sérgio Assad.

1.5 Conclusão do Capítulo 1

Os dados que temos não nos permitem elaborar uma cronologia precisa das obras para violão escritas em agosto de 1970 por Mignone. De todas as peças claramente datadas desse mês, apenas dois dos *Manuscritos de Buenos Aires* têm datas precisas (*Lundu*, dia 11, e *Canção*, dia 12). Há ainda a *Brazilian Song*, datada do dia 9 na cópia feita por

³⁸ BOBRI, Vladimir; MILLER, Carl (Eds.). *A Musical Voyage with Two Guitars: 64 Duets from 34 Countries*. Nova York: Collier Books, 1974. 192 p. 1 partitura. Duo de violões.

³⁹ Gloeden (2004) registra o *Lundu* como tendo sido publicado na revista *Guitar Review*, da qual era editor na década de 1970 Vladimir Bobri, um dos organizadores da compilação *A Musical Voyage with Two Guitars*. Não tivemos acesso à versão publicada na *Guitar Review*, mas, sendo Bobri editor de ambas as publicações, é extremamente provável que se trate da mesma versão publicada em *A Musical Voyage*.

Barbosa Lima, data que, segundo ele (2016b), foi copiada do original (não localizado). Outras peças trazem apenas o mês — *Estudos N^{os} 1, 2 e 3; Quatro Peças Brasileiras*. O *Estudo N^o 4* é colocado com total certeza no grupo dos estudos escritos em agosto pelos estudiosos do ciclo (cf. GLOEDEN, 2002 e APRO, 2004). Seria, portanto, necessário o surgimento de novos documentos ou informações para elucidar essa questão.

Do ponto de vista da escrita instrumental, no entanto, parece-nos bastante provável que Mignone tenha escrito as peças para o Duo Pomponio-Zárate antes dos *Estudos*, até mesmo como forma de exercitar a escrita para o violão, instrumento cujas particularidades, como vimos, não lhe eram realmente familiares. Se nos *Estudos* já percebemos, desde o primeiro, um padrão de escrita instrumental bem definido, nos *Manuscritos de Buenos Aires* há, especialmente — mas não apenas — nas *Quatro Peças Brasileiras*, um claro sentido de exploração das possibilidades e idiossincrasias do instrumento. Esse tema será melhor desenvolvido no Capítulo 3, mas permitamo-nos nos adiantar um pouco para destacarmos alguns elementos nas *Quatro Peças* que, a nosso ver, embasam essa afirmação. Mignone inicia a versão para duo de violões de forma segura e tradicional, apenas atribuindo a cada violão uma das mãos do piano. Ao longo das peças, no entanto, experimenta de forma progressiva com registros, formações de acorde características, redistribuição de vozes e alguns efeitos idiomáticos, parecendo, no decorrer das *Quatro Peças*, buscar uma aproximação cada vez maior com o universo técnico e sonoro do violão.

Afora a questão da escrita instrumental, também o universo sonoro dos manuscritos argentinos encontra eco na obra para violão solo escrita por Mignone em 1970. Nas *12 Valsas Brasileiras* a conexão com as *Valsas Brasileiras* de Buenos Aires é direta, mas mesmo os *Estudos* — excetuando, talvez, os mais virtuosísticos (4, 8 e 12) — compartilham, de forma mais ou menos explícita, do caráter nacionalista presente nas peças feitas para o Duo Pomponio-Zárate: encontramos aqui as mesmas referências ao mundo de Chico Bororó — a música popular urbana e rural (o *caipirismo*) do início do século XX — e da música que impregnava a juventude de Mignone, em especial as serenatas noturnas. Creio que podemos dizer que os *Manuscritos de Buenos Aires* prenunciam e, a um só tempo, preparam o caminho para a grande obra para violão do maestro paulistano que ali se iniciava.

2 A ANÁLISE DE PERFORMANCE COMO SUBSÍDIO PARA A INTERPRETAÇÃO DOS *MANUSCRITOS DE BUENOS AIRES*

2.1 Introdução

Nossa ideia inicial para este capítulo era basear a discussão sobre a interpretação das obras contidas nos *Manuscritos de Buenos Aires* em análises de seus aspectos formais, harmônicos e estilísticos que julgássemos relevantes. Acreditamos que esse tipo de procedimento seja fundamental para um aprofundamento da compreensão musical do intérprete — e o utilizaremos sempre que necessário em nossas considerações —, mas a audição das gravações do próprio compositor das versões para piano de algumas dessas obras causou-nos profunda impressão e acabou por apontar-nos outra via. Encontramos nesses registros um estilo interpretativo fascinante, no qual a flexibilidade no tratamento dos elementos musicais — ritmos, andamento, dinâmica, etc. — gera, a nosso ver, um resultado expressivo que realça de forma extraordinária o caráter das peças, conferindo-lhes uma vitalidade e uma riqueza de nuances dificilmente encontradas em versões mais recentes.

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

Vimo-nos, então, diante de um interessante problema metodológico: a atividade do performer gira em torno da moldagem dos sons e da forma como eles se relacionam. Ele o faz através da manipulação dos parâmetros físicos do som — altura, intensidade, duração e timbre — que se transformam, assim, em elementos interpretativos como articulação, agógica e dinâmica, dentre outros. É notória a dificuldade em discorrer sobre esses elementos de forma precisa, tanto assim que a comunicação entre os músicos a respeito deles se dá mais através de gestos ou exemplos (tocados ou cantados) do que de descrições verbais. Se é difícil descrever tais elementos, é ainda mais difícil quantificá-los de forma objetiva. É fácil perceber, por exemplo, que violonistas como Andrés Segovia e John Williams têm uma forma bastante distinta de tratar a agógica. Mas em que aspectos da

agógica suas abordagens são distintas? E em que grau ou medida? O discurso sobre esse tipo de fenômeno se utiliza, via de regra, de termos bastante amplos e genéricos, geralmente emprestados de outras áreas. Fazia-se necessário, portanto, uma metodologia que nos permitisse tanto quantificar quanto descrever de forma mais objetiva os elementos interpretativos.

Isso se tornou possível através da coleta de dados com a utilização do software livre *Sonic Visualiser*. Desenvolvido por Chris Cannam, do Centre for Digital Music da Queen Mary University of London, o programa tornou-se a ferramenta de análise referencial do CHARM — *Centre for the History and Analysis of Recorded Music*, núcleo de pesquisa pioneiro na promoção da musicologia centrada na performance. O *Sonic Visualiser* permite, através do uso de *plug-ins*, a coleta de dados extremamente detalhados e objetivos sobre diversos aspectos de uma interpretação, especialmente alturas, durações e intensidades. Esses dados podem ser transformados em diversos tipos de gráficos, no próprio programa ou em programas externos, como o *Microsoft Excel*, o que torna possível visualizar, quantificar e descrever elementos interpretativos de uma maneira muito mais clara e objetiva do que seria possível apenas com o uso da audição e de descrições verbais. É importante frisar, contudo, que o programa funciona apenas como uma espécie de ampliador e facilitador da audição atenta, para a qual não é de forma alguma substituto.

2.2 Considerações sobre a análise de performance

A análise de gravações ou, mais apropriadamente, “análise de performance”, é um dos campos da musicologia que mais se expandiram nas últimas décadas. Segundo o musicólogo Reinhard Kopiez⁴⁰ (*apud* MAZZOLA, 2011, p. 16), suas origens, surpreendentemente remotas, giram em torno de aparelhos que pudessem analisar ou sintetizar a performance de música para teclado. O primeiro projeto de um aparelho que pudesse medir e registrar os movimentos das teclas de um cravo data de 1745. Em 1752 foi construído o primeiro precursor da pianola, a *Fantasiermaschine*, que, segundo o autor, foi testada e aprovada por Carl Philipp Emanuel Bach. Kopiez registra várias outras invenções igualmente interessantes e inusitadas ao longo dos séculos XIX e XX.

⁴⁰ KOPIEZ, R.: Aspekte der Performanceforschung. In: DE LA MOTTE-HABER, H.: *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber: Laaber-Verlag, 1996.

A introdução e popularização dos rolos de pianola a partir de 1883 produz a primeira fonte abundante de performances disponíveis para análise (*ibid.*, p. 18). Um trabalho pioneiro sobre o *rubato* entre pianistas foi publicado nos anos 1920 por John McEwen, usando como evidência rolos de pianola de pianistas famosos como Busoni, Pachmann, Carreño e outros (PHILIP, 1992, p. 45).

A invenção do fonógrafo por Thomas Edison em 1877 permitiu, pela primeira vez, a gravação e reprodução sonora, mas foi o gramofone, desenvolvido entre 1887 e 1893 que possibilitou e impulsionou o surgimento da indústria fonográfica. Os primeiros discos de música erudita foram lançados em 1901 e tornaram-se um sucesso no ano seguinte, com o lançamento das primeiras gravações de Enrico Caruso (BEARDSLEY e LEECH-WILKINSON, 2009). Wilhelm Heinitz publicou em 1926 uma das primeiras análises de performance baseadas em gravações, na qual comparava durações de performances de *Os Mestres Cantores* de Wagner.

A análise de performance é uma atividade investigativa bastante ampla e em plena evolução, constituindo-se em uma ferramenta que pode ser utilizada em vários contextos de pesquisa. O musicólogo José A. Bowen (1996, p. 18) cita, como campos de pesquisa tradicionais que passaram a utilizar gravações como novas fontes documentais, o estudo das práticas de performance, no qual a aplicação é óbvia, e a preparação de edições. As novas edições completas das obras de Bartók e Debussy, por exemplo, utilizam gravações dos compositores como fonte, ao lado dos costumeiros manuscritos e documentos escritos. Contudo, a análise de performance é utilizada em um espectro de pesquisas bem mais amplo, que inclui estudos que buscam compreender a geração e percepção de sentido na música de uma forma abrangente, introduzindo como elementos de investigação aspectos da performance tradicionalmente desconsiderados no pensamento musical como o gestual, o contexto social e a resposta do ouvinte (*ibid.*, p. 19). Cook (2005, p. 790) vai ainda mais além ao propor que, uma vez que os estilos de performance são parte dos contextos culturais e sociais nos quais estão inseridos, a análise de performance pode servir como ferramenta para auxiliar na compreensão de conceitos culturais mais amplos.

Este trabalho enquadra-se, portanto, no primeiro campo citado por Bowen: o estudo de práticas de performance utilizando gravações (realizadas, neste caso, pelo próprio compositor) como fonte primária. Esta opção metodológica suscita algumas questões que, partindo do contexto específico das implicações que a existência de gravações do próprio

compositor pode ter para performances posteriores, tocam em conceitos mais amplos relacionados à interpretação musical e ao papel do intérprete.

Se, como mencionamos anteriormente, as gravações de Mignone carregam um fascínio próprio que por si só justificaria a validade de um estudo analítico sobre elas, não podemos ignorar o fato de que uma gravação do compositor parece se revestir de um significado que transcende suas qualidades artísticas intrínsecas. Aparentemente estaríamos aqui diante de um documento que nos colocaria, de maneira muito mais direta do que as partituras permitem, em contato com o pensamento por trás da origem da obra ou, em outras palavras, com as “intenções do compositor”, conceito que historicamente tem permeado o discurso a respeito da interpretação musical, tanto da parte dos intérpretes quanto dos teóricos. Outro conceito invocado de forma recorrente nesse discurso é o da “autenticidade”, cuja presença é inegável nessas gravações, se considerarmos como autêntico aquilo que é indubitavelmente produto da ação do autor.

Considerando que esses dois conceitos são, provavelmente, tão difundidos quanto controversos, acreditamos que seria conveniente examiná-los brevemente para que possamos avaliar a aplicabilidade e relevância dos conhecimentos adquiridos através da análise de performance e, em última análise, do estudo de práticas de performance.

2.3 O papel do performer

O termo “autêntico” esteve fortemente associado ao movimento de música antiga, que nas últimas décadas o abandonou em favor da expressão mais moderada e neutra “performance historicamente informada”, ou HIP, sigla para *historically informed performance*. Nesse contexto, a “autenticidade” ligava-se à ideia de que as intenções do compositor só poderiam ser transmitidas com fidelidade se fossem reproduzidas as condições de performance que existiam em sua época. É, obviamente, uma aspiração praticamente impossível e os membros intelectualmente mais sofisticados do movimento logo reconheceram isso. Nikolaus Harnoncourt,⁴¹ por exemplo, desde o início rejeitou o

⁴¹ HARNONCOURT, N. Podiumdiskussion: Zur Situation der Aufführungspraxis Bachscher Werke. In: BRINKMANN, Reinhold (Ed.): *Bachforschung und Bachinterpretation heute: Wissenschaftler und Praktiker im Dialog* (Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg). Kassel, 1981. p. 187.

termo, chegando a considerar “qualquer alegação de correção e genuinidade na performance histórica como simplesmente fraudulenta”⁴² (*apud* BUTT, p. 25).

As dificuldades na reconstrução de condições históricas advêm de inúmeros fatores, inclusive culturais e sociológicos. Além destes, um fator extremamente relevante é a quase impossibilidade de se reconstruir algo tão complexo quanto um estilo interpretativo apenas através de documentos verbais escritos. Robert Philip, em um trabalho pioneiro de estudo de práticas de performance baseado em gravações, comprova esta tese através da comparação de textos sobre performance e gravações da mesma época. Mais até do que a já mencionada dificuldade de descrever com precisão elementos interpretativos, o que chama a atenção são as incongruências entre o que é prescrito e a performance gravada, às vezes do próprio autor dos textos. Philip lembra ainda que alguns hábitos interpretativos registrados em gravações históricas sequer são mencionados em documentos escritos da época. Sua conclusão é de que “As gravações lançam luz sobre a limitação de evidência documental em qualquer período, não apenas no início do século XX.”⁴³ (PHILIP, 1992, p. 1).

Em diversos trabalhos publicados ao longo das décadas de 1980 e 1990,⁴⁴ o musicólogo Richard Taruskin apresenta outro argumento contra o uso do termo “autenticidade” no contexto das práticas de performance histórica. À época regente do coral nova-iorquino Cappella Nova, especializado em música medieval e renascentista, e participante destacado do movimento de música antiga, Taruskin (1995, *passim*)⁴⁵ demonstra que, ao usar o conceito de autenticidade para buscar a legitimação perante o meio musical dominante (*mainstream*), o que os proponentes da performance “autêntica” faziam era, na realidade, projetar sobre o passado as expectativas estéticas contemporâneas, usando apenas as informações históricas que gerassem resultados que estivessem de acordo com o gosto e os padrões estéticos do século XX. Segundo esse autor, portanto, longe de reviver uma estética do passado, o movimento de música antiga, seria, na verdade, um típico produto do pensamento moderno.⁴⁶ De maneira semelhante,

⁴² “[...] any claims of correctness and genuineness in historical performance to be simply fraudulent.”

⁴³ “The recordings therefore shed light on the limitations of documentary evidence in any period, not just in the early twentieth century.”

⁴⁴ Reunidos no livro *Text and Act: Essays on Music and Performance*, publicado em 1995.

⁴⁵ Cf., p. ex., p. 165.

⁴⁶ As críticas de Taruskin foram tão contundentes que acarretaram no progressivo abandono do termo “autêntico” e suas variantes, eventualmente substituído pela expressão atualmente consagrada *performance historicamente informada*. Mais do que apenas uma mudança de nomenclatura, houve também um acentuado abrandamento no dogmatismo do discurso dos adeptos do movimento (Cf. BUTT, 2004, p. 25).

Nattiez (2005, p. 152) sugere que “o ‘autenticismo’ da década de 1980, [...] mais do que uma reconstituição razoavelmente confiável do passado, estaria respondendo ao desejo de novidade”. E conclui:

Poderíamos, assim, compreender como duas posturas radicalmente opostas — a busca de autenticidade e as interpretações aistóricas de Glenn Gould — chegaram, de fato, ao mesmo resultado: a emergência de *novas* sonoridades e concepções estilísticas em relação às normas interpretativas habituais, em outras palavras, um modo de interpretação radicalmente moderno. (*Loc. cit.*, grifo do autor).

Através da análise de gravações históricas, Robert Philip (1992 e 2004, *passim*) corrobora a ideia de que adotamos dos estilos do passado apenas as características que se adequam à nossa estética. Segundo o autor, a audição de gravações do início do século XX mostra a prevalência de várias características — como o uso de portamento no canto e nos instrumentos de corda e a extrema flexibilidade de tempo, por exemplo — que hoje em dia são consideradas de mau-gosto e antiquadas e que, apesar de sabermos fazerem parte do estilo interpretativo da época, são ignoradas na interpretação moderna da música daquele tempo. Isso evidencia o fato de que o que se considera “natural” e de “bom gosto” em interpretação muda – muitas vezes drasticamente – com o passar do tempo.⁴⁷

O pensamento sobre a interpretação na música, como, de resto, nas artes em geral, ocupa-se, fundamentalmente, com a questão da origem e legitimação do sentido. No centro desse debate encontra-se a intencionalidade, “conceito referencial para a compreensão ou interpretação” (STERN, 2004, p. 109).⁴⁸ Com base na divisão do processo de produção e recepção da obra de arte em três polos — produtor, obra e receptor —, as correntes estéticas costumam ser divididas em três grupos, de acordo com o polo no qual buscam a intenção que validaria uma interpretação: ora ela residirá no polo produtor (a intenção do autor/compositor), ora na própria obra (intenção do texto), ora no efeito produzido no leitor, intérprete ou ouvinte (intenção do leitor).

⁴⁷ Não se trata de negar a validade do conceito de “autenticidade” de forma generalizada, em todas as suas acepções. O próprio Taruskin (1995, p. 71) lamenta, por exemplo, que a definição de autenticidade abraçada pelo movimento de música antiga seja a dos críticos textuais — ser livre de erros e de anacronismos — e não a da filosofia moral — “autenticidade é saber o que você é, e agir de acordo com este conhecimento” (ibid., p. 67). O filósofo Peter Kivy dedicou um livro (*Authenticities*) ao tema. O autor propõe uma distinção de quatro tipos de autenticidade: autenticidade de intenção, autenticidade de som, autenticidade de prática e autenticidade pessoal. A última seria a forma mais elevada de autenticidade, encontrada em grandes performers, pressupondo como valores essenciais a originalidade e o estilo próprio (Kivy, 2007, p. 97–100).

⁴⁸ “[...] touchstone of understanding or interpreting [...]”

O discurso tradicional sobre interpretação musical enquadra-se no primeiro grupo, situando a construção do sentido musical inteiramente no polo da produção. Sintetizado no princípio da *Werktreue* (“fidelidade à obra”), esse discurso é construído em torno do conceito de “obra” como uma entidade autônoma e abstrata. Ainda hoje visto por muitos como perene e atemporal, esse conceito surgiu – como demonstrou a filósofa Lydia Goehr (1992) – por volta de 1880, passando a dominar, desde então, a prática e o pensamento ligados à música erudita. De acordo com essa visão, a obra encerraria em si uma “essência” — ou “verdade” — inatingível em sua totalidade. Ainda que imperfeitas e fragmentárias, a busca e transmissão dessa “essência” constituiriam o dever primordial do intérprete. Dadas as limitações da escrita musical em registrar todas as informações necessárias à plena realização da obra conforme imaginada pelo autor, caberia ao intérprete, “lendo nas entrelinhas”, compreender e reproduzir da maneira mais fiel possível as “intenções do compositor” a fim de aproximar-se da essência da obra. A tarefa do intérprete seria apenas reproduzir o sentido que se encontra *a priori* codificado na partitura, fazendo o papel de canal de comunicação entre a ideia do compositor e o ouvinte. A invisibilidade torna-se, assim, uma de suas principais virtudes, o que talvez explique a forma como os intérpretes procuram “desaparecer” atrás das roupas escuras e dos modos cerimoniais e distantes que predominam nas salas de concerto.

Essa visão da interpretação foi defendida, por exemplo, pelo regente e professor Sergio Magnani, uma das figuras mais importantes e influentes no cenário musical mineiro na segunda metade do século XX. Em seu livro *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música* o maestro aponta que, à exceção da altura das notas e dos ritmos, a escrita musical “não proporciona nenhuma certeza, avaliável em termos científicos, com relação a todos os outros elementos dos quais nasce a vida da música”, como as nuances de articulação, dinâmica, flutuações de andamento, variações de toque, etc. (MAGNANI, 1989, p. 63). Estes e outros elementos de ordem estética só poderiam ser avaliados em um processo intuitivo, ainda que apoiado em “sólida cultura filológica, histórica e estética”. Eis, segundo o Maestro Magnani, “as entrelinhas em que o intérprete deve ler, para que se lhe torne possível a comunicação da mensagem estética, dentro dos limites de uma aproximação ideal à verdade hipotética da obra.” (*Ibid.*, p. 64). Obra esta à qual o intérprete, se cumprir adequadamente o seu papel, nada terá acrescentado, por mais magistral que tenha sido sua interpretação. Segundo esse ponto de vista, ele terá, no

máximo, “descoberto uma potencialidade da obra que aos outros havia escapado.” (*Ibid.*, p. 66).

No segundo grupo encontra-se a corrente estruturalista, que adquiriu considerável propagação nos meios acadêmicos no século XX. Inscrita, segundo Nattiez (2005, p. 147), “na tradição formalista de Hanslick”, essa corrente “situa o ser da obra em suas estruturas, que se tornam o local exclusivo de suas significações”. Há uma forte identificação entre as ideias norteadoras dessa corrente e aquelas defendidas pelo movimento da crítica literária conhecido como *New Criticism* (Nova Crítica), cujo arcabouço teórico pode ser sintetizado pela célebre “falácia intencional”. Título de um artigo publicado em 1946 pelos teóricos norte-americanos William K. Wimsatt e Monroe Beardsley, a expressão refere-se à ideia de que tudo o que é relevante para a compreensão de um texto está contido nele mesmo, sendo negada qualquer importância hermenêutica tanto à intenção do autor quanto a qualquer outro fator externo, como, por exemplo, os contextos social e histórico. Na música esse pensamento pode traduzir-se em uma sobrevalorização da análise, vista, por vezes, como o único e infalível caminho de legitimação de uma interpretação. A função do intérprete passa a ser, sob essa ótica, a de realizar em sons a estrutura da obra revelada pela análise. Cook (2013, p. 54) cita um caso exemplar das limitações desse tipo de abordagem, envolvendo as *Variações para piano, op. 27*, de Anton Webern. A partitura pertencente a Peter Stadlen, pianista que realizou a estreia da peça em 1937, contém marcações — feitas pelo intérprete enquanto trabalhava a obra com o compositor — que, em vários pontos, se chocam frontalmente com a estrutura e a organização serial da peça, contrariando, assim, as expectativas interpretativas atuais. Ocorre que as indicações de Webern refletiam o estilo interpretativo corrente à época, voltado à exploração contínua de detalhes e possibilidades expressivas, diferentemente do estilo que se tornou dominante após a Segunda Guerra Mundial, no qual a clareza estrutural é privilegiada.⁴⁹ Esse caso é também outra evidência da já citada tendência a projetar sobre o passado ideias atuais, sem levar em consideração o caráter temporal de estilos e concepções interpretativas.

A abordagem estruturalista não é a única a localizar na própria obra a fonte do seu sentido. A partir de um ponto de vista bastante diferente, outros pensadores também encontram na obra tanto a origem quanto os limites de sua interpretação. Luigi Pareyson, por exemplo, considera que “a fidelidade do executante não se deva ao autor, mas à obra,

⁴⁹ Cook (2013, p. 70) propõe, respectivamente, os termos “retórico” e “estruturalista” para designar esses estilos. As diferenças de abordagem entre os estilos e suas implicações são amplamente abordadas por Cook (2013), Philip (1992 e 2004) e Leech-Wilkinson (2007, 2009, 2010 e 2015).

ou então ao autor na medida em que este queria ou deveria querer aquilo que a sua própria obra dele exigia (1993, p. 243).” Mais adiante o autor exemplifica, com fina ironia, seu pensamento:

E quando um célebre diretor de orquestra afirma que se trata de executar Bach e Haendel como eles mesmos teriam desejado, seria necessário, com arrojada prudência, acrescentar: na medida em que eles queriam justamente aquilo que a própria obra deles exigia. (*Ibid.*, p. 244).

Umberto Eco, discípulo de Pareyson, defende ponto de vista semelhante ao reagir ao que considera excessos interpretativos suscitados por leituras equivocadas do seu livro *Obra aberta*: “ [...] entre a intenção do autor (muito difícil de descobrir e frequentemente irrelevante para a interpretação de um texto) e a intenção do intérprete [...] existe uma terceira possibilidade. Existe a *intenção do texto*.” (ECO, 2005, p. 29, grifo do autor).

Finalmente, o terceiro grupo é caracterizado pelo deslocamento da prerrogativa da geração de sentido para o polo receptor. Assim como na corrente estruturalista, há a rejeição ao poiético, mas agora também a análise das estruturas do texto é abandonada, dando lugar “às dissertações sobre o *prazer* que ele provoca” (NATTIEZ, p. 147, grifo do autor). Em sua acepção mais radical, esse pensamento promove a total reversão do eixo tradicional da interpretação e a existência da obra passa a ser justificada como o meio de propiciar a performance, como afirma Christopher Small (1998, p. 8).⁵⁰ Apesar de Nattiez afirmar que essas ideias tornam a “interpretação [...] livre, sem validade ou sanção (*ibid.*)”, não existe, até onde sabemos, qualquer corrente interpretativa com influência significativa que defenda uma liberdade sem limites. cremos que essas posturas devam ser entendidas como um reflexo do relativismo e pluralismo característicos do pensamento pós-moderno, no qual se inserem essas correntes. A afirmação de Small, por exemplo, pode ser entendida como uma crítica ao pensamento tradicional que vimos acima, que ora vê a música (ou “obra”) como um objeto, ora como uma abstração, opondo a esse pensamento a ideia de que a música possui significado e importância pessoal e social fundamentalmente enquanto ação, atividade.

Ainda que admitamos que no debate sobre a intencionalidade na interpretação esteja em questão, de fato, um problema filosófico, não havendo argumentos definitivos para qualquer dos lados, como defende o filósofo Laurent Stern (2004, p. 109), é certo que estão em jogo questões que afetam, na prática e de forma direta, tanto a atuação individual

⁵⁰ “For performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform.” (Grifo do autor).

do performer quanto a posição da performance musical no mundo artístico e, principalmente, acadêmico. Assim como na discussão sobre autenticidade, a análise de gravações também pode fornecer alguns argumentos empíricos relacionados àquela que ainda é, de acordo com a nossa experiência, a posição dominante nos meios musicais, qual seja, a de que o intérprete é o reproduzidor de uma essência ou intenção preexistentes que se encontram codificadas na partitura.

Philip (2004) descreve um grande número de diferenças entre as gravações de Stravinsky de suas obras e as partituras publicadas. O autor chama a atenção, além disso, para as diversas mudanças pelas quais as interpretações do compositor passaram com o decorrer do tempo, nos vários casos de obras que ele gravou mais de uma vez. Ainda assim, o mestre russo afirma em sua autobiografia de 1936,⁵¹ referindo-se às gravações que regeu em Paris entre 1928 e 1932,⁵² que elas “[...] têm a importância de documentos que podem servir como guias para todos os executantes de minha música”.⁵³ Ele ainda as descreve como “[...] um meio infalível [...] de saber exatamente como o autor exige que sua obra seja executada [...]”.⁵⁴ (Apud Philip, 2004, Cap. 5, tradução nossa).

Taruskin (1995, p. 97) cita as cinco gravações que Stravinsky realizou da *Sagração da Primavera* ao longo de trinta e seis anos (1925–1961) como exemplo da mutabilidade e, em última análise, da impossibilidade de conhecimento das intenções do compositor, dadas as inúmeras diferenças relevantes de interpretação entre elas.

As gravações de Mignone também contêm várias divergências significativas entre as indicações registradas na partitura e a interpretação do compositor. Tomemos o exemplo da gravação de *Maroca*, realizada em 1978 (MIGNONE, 1978). A partitura da versão para piano, publicada em 1930, traz como indicação de andamento ♩=66, valor repetido na versão para duo de violões de 1970. Em sua gravação, no entanto, o compositor adota um andamento inicial de ♩=35, quase metade do que havia indicado nas partituras (ver p.75 adiante).⁵⁵ A mudança bastante acentuada de andamento e, por conseguinte, de caráter, aponta para a natureza fluida e cambiante das intenções interpretativas do compositor,

⁵¹ STRAVINKSY, Igor. *An Autobiography*. Nova York: Simon and Schuster, 1936. Reimpressão: Nova York: W.W. Norton, 1962. p. 150.

⁵² *Petrushka, O Pássaro de Fogo, A Sagração da Primavera e A História do Soldado*.

⁵³ “[...] these recordings [...] have the importance of documents which can serve as guides to all executants of my music.”

⁵⁴ “[...] a sure means [...] of learning exactly how the author demands his work to be executed [...]”.

⁵⁵ Tivemos acesso apenas a manuscritos autógrafos das partes da versão para quarteto de fagotes de 1983 e da parte de viola da versão de 1931, localizados no Acervo Mignone da Biblioteca Nacional. Nenhuma delas traz indicações metronômicas.

mesmo aquelas claramente explicitadas na partitura. Por outro lado, sabemos que as intenções não conhecidas devem ser inferidas através de dados biográficos e históricos, dentre outros, através de um método indutivo que, por natureza, carrega algum grau de incerteza. Acreditamos que essas constatações sugerem que a intenção do compositor não pode ser considerada como um elemento estável e confiável o suficiente para servir como único objetivo e justificativa para a interpretação.

Abordando a questão por outro ângulo, mas também se baseando na análise de performance, Leech-Wilkinson (2009, Cap. 4, §37 *et seq.*) aporta um forte argumento à discussão, ao demonstrar que a compreensão do sentido de uma obra musical pode ser alterada por mudanças no estilo interpretativo. O autor cita o caso exemplar de como, graças às interpretações do barítono alemão Dietrich Fischer-Dieskau, passou-se a perceber uma carga dramática e profundidade psicológica nos *lieder* de Schubert que anteriormente não eram a eles associadas. Leech-Wilkinson conjectura que para um artista que, como Fischer-Dieskau, cresceu na Alemanha nazista e iniciou sua carreira nos últimos anos da Segunda Guerra Mundial e início da Ocupação Aliada, não era mais possível reagir à poesia do século XIX com a ingenuidade e leveza das gerações anteriores. De qualquer maneira, é fato que, após Fischer-Dieskau ter se estabelecido como um novo referencial para a interpretação desse repertório, críticos e estudiosos passaram a encontrar nele sentidos que até então não haviam sido percebidos. Alterações no estilo interpretativo teriam afetado, portanto, a percepção do que seriam a “essência da obra” e as “intenções do compositor”.⁵⁶

As constantes e inevitáveis mudanças de estilo interpretativo ajudam a compreender por que é falaciosa a ideia, comum mesmo entre os músicos, de que a leitura silenciosa da partitura propiciaria um contato direto com a obra. Schoenberg,⁵⁷ por exemplo, teria afirmado que o intérprete era “totalmente desnecessário, exceto por suas interpretações tornarem a música compreensível para uma plateia que tem a infelicidade de não poder lê-la na partitura.”⁵⁸ (*Apud* COOK, 2013, p. 8, tradução nossa). Fica implícita a noção de que, removida a “camada” da interpretação, teríamos acesso à obra em seu estado puro, em sua essência. Ocorre que a partitura musical é, por natureza, incapaz de determinar uma

⁵⁶ O autor defende e aprofunda esses argumentos em LEECH-WILKINSON, 2015.

⁵⁷ Citado em NEWLIN, Dika. *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938–76)*. Nova York: Pendragon Press, 1980.

⁵⁸ “[...] totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print.”

realização única, exigindo, portanto, a interpretação.⁵⁹ Toda leitura de uma partitura, silenciosa ou não, é, portanto, uma interpretação, como tal inevitavelmente condicionada, dentre outros fatores, por elementos de estilo interpretativo, tanto pessoais quanto de época.

É notório o fato de que tanto os intérpretes tradicionais quanto os adeptos da performance historicamente informada invocam a intenção do compositor como base de suas filosofias interpretativas.⁶⁰ Os musicólogos Richard Taruskin (1995) e John Butt (2005) consideram, entretanto, que as duas correntes têm visões diferentes do conceito. Enquanto a corrente tradicional acreditaria que as intenções do compositor estariam “nas implicações metafísicas e emocionais da obra musical”⁶¹ (BUTT, 2004, p. 74, tradução nossa), tendo, assim, um caráter mais “espiritual” (TARUSKIN, 1995, p. 99), a HIP adotaria uma postura positivista, procurando “descobrir com a maior precisão possível o que o compositor desejava e esperava de seus intérpretes”⁶² (BUTT, *loc. cit.*). Ainda que, em termos gerais, concordemos com a argumentação dos dois autores,⁶³ vemos, na prática, que também os intérpretes tradicionais utilizam o conceito com frequência e naturalidade para justificar escolhas técnicas e interpretativas objetivas. É o caso, por exemplo, de Pablo Casals, quando defende certas mudanças de arcada dentro de ligaduras a fim de “verdadeiramente servir às intenções musicais de um compositor”.⁶⁴ (*Apud* BLUM, 1977, p. 114). De qualquer maneira, vemos que uma mesma premissa — o respeito às intenções do compositor — serve de base para resultados bastante díspares, como são aqueles alcançados pelos intérpretes tradicionais e pelos adeptos da performance historicamente informada. Se essa constatação, por um lado, nos leva a questionar a validade prática dessa premissa como justificativa e parâmetro de julgamento de uma interpretação, por outro lado, acreditamos, nos permite entrever o processo que, de fato, estaria em ação quando os intérpretes invocam a autoridade do compositor como fundamentação para suas escolhas.

Uma performance musical é a culminância de um complexo processo de elaboração de sentido por parte do intérprete. Este constrói sua visão da obra — ou sua “interpretação” — através da aquisição e processamento de uma ampla gama de conhecimentos e experiências. Os conhecimentos geralmente incluem informações sobre o compositor e a

⁵⁹ Cf., por exemplo, TANSELLE, 2005–2006 e NATTIEZ, 2005.

⁶⁰ Cf., por exemplo, BUTT, 2004 e TARUSKIN, 1995.

⁶¹ “[...] in the metaphysical and emotional implications of the musical work [...]”

⁶² “[...] finding out as precisely as possible what the composer desired and expected of his performers [...]”

⁶³ Taruskin, especialmente, apresenta vários exemplos factuais para embasar sua afirmativa.

⁶⁴ “[...] in order truly to serve a composer’s musical intentions [...]”

obra, tais como, dentre muitos outros: dados biográficos, contexto histórico e social, estilo de época (ou o que se presume saber sobre ele) e a tradição interpretativa específica da obra. As experiências envolvem a memória de inúmeras performances, próprias e de outros, de repertórios correlatos ou não. As intenções do compositor (conhecidas ou supostas) podem fazer parte dessas informações, assim como considerações analíticas de várias naturezas (harmônica, estrutural, etc.). Todas essas informações, conhecimentos e experiências, filtrados através da imaginação musical do performer e do seu estilo interpretativo — tanto o pessoal quanto o da sua época —, resultarão em uma proposta pessoal para a peça, que será concretizada na performance e por ela, por sua vez, modificada e retroalimentada.

Todo esse processo é, inevitavelmente, bastante pessoal e subjetivo. Em um sistema regido pela *Werktreue*, a exigência de fidelidade à obra choca-se com essa pessoalidade, percebida como arbitrária. Para legitimar a interpretação, invoca-se, assim, a autoridade do autor. Na realidade, como na grande maioria dos casos não se conhecem as intenções do compositor, o que o intérprete assim denomina não pode ser mais do que *sua ideia* do que *seriam* essas intenções, partindo da *sua visão pessoal* do estilo do compositor, moldada pelo seu conhecimento e experiência, como vimos acima. Daí a disparidade de resultados alcançados com base nessa premissa. Note-se que a pessoalidade não implica necessariamente em arbitrariedade, uma vez que os limites da interpretação são percebidos pelo intérprete de acordo com seu universo musical (sua formação, conhecimento e experiência).

Conforme vimos no exemplo envolvendo o Op. 27 de Webern, também não podemos tomar as considerações analíticas — estruturais ou de qualquer outra natureza — como determinantes absolutas de uma interpretação, já que, como ficou demonstrado, essas determinantes podem mudar ao longo do tempo.⁶⁵ Talvez ainda mais relevante seja o fato de que, ao eleger e hierarquizar os elementos que considera significativos, o analista, *em um ato de interpretação*, cria, assim como o intérprete, uma visão pessoal da obra — uma dentre inúmeras possíveis.

Acreditamos que esses argumentos se alinham, de fato, com o que experimentamos na prática musical, e tornam muito mais razoável e defensável considerar que, ao contrário de estar codificado na obra, à espera de ser desvendado e transmitido pelo intérprete, o sentido surge e é criado no processo de interpretação e no ato da performance, a partir,

⁶⁵ Cf. COOK, 2013 e LEECH-WILKINSON, 2015.

obviamente, do texto musical.⁶⁶ O trabalho do performer é, portanto, criativo, e não meramente reprodutivo.

Essa reflexão acerca da interpretação, aliada às considerações feitas anteriormente a respeito dos estudos de práticas interpretativas, auxilia-nos a contextualizar o papel de estudos como este no universo de criação de uma interpretação. Recordemos que a pesquisa em práticas interpretativas e, por conseguinte, uma de suas principais resultantes, a chamada “performance histórica (e estilisticamente) informada”, possuem algumas limitações e falhas, seja pelas dificuldades em reconstituir um estilo de interpretação através de documentos verbais, seja pela seletividade a que são submetidas as informações levantadas. Em vez de nos levar a rejeitar os estudos de práticas interpretativas e a HIP, a consciência desses fatos e do papel criativo do intérprete nos permite relativizar suas descobertas e, assim, abandonar as pretensões de descobertas definitivas e o dogmatismo que por vezes acompanham o discurso ligado à interpretação, tanto a tradicional quanto a historicamente informada. A constatação de que qualquer estilo de época, incluindo o atual, é resultado de um conjunto de regras e convenções mutáveis, torna possível uma busca consciente pela expansão das possibilidades interpretativas, tanto pela incorporação de elementos de estilos de outras épocas quanto pelo uso de elementos familiares em repertórios e situações para os quais não eram considerados adequados. Dessa forma, acreditamos que a importância dos estudos de práticas interpretativas situa-se não na contestada e duvidosa busca pela autenticidade ou pela intenção do compositor, mas na ampliação do universo de referências do intérprete e, por conseguinte, de suas possibilidades de criação de sentido através da performance.

⁶⁶ Essa visão se insere na grande mudança de paradigma que vem afetando várias áreas do conhecimento nas últimas décadas, a chamada “virada para a performance” (*performative turn*) e, como bem observa Leech-Wilkinson (2015), é a direção para a qual aponta o pensamento mais recente acerca da ontologia da música. Seu principal proponente e defensor é Nicholas Cook, que em vários trabalhos advoga a ideia da “música como performance” (*music as performance*). Cf., por exemplo, COOK, 2001, 2005 e 2013.

2.4 O compositor/performer: aspectos do estilo interpretativo de Francisco Mignone

2.4.1 Introdução

O estilo interpretativo de Francisco Mignone soa fascinante pela amplitude de sua gama expressiva e pela riqueza de nuances, especialmente de ritmo, agógica e articulação. Com frequência encontramos em suas gravações de obras próprias gestos surpreendentes, que, não raro, contrariam ou ignoram indicações constantes nas partituras. Por outro lado, ocasionalmente a liberdade rítmica pode, para os padrões modernos, dar a impressão de falta de precisão, e certas passagens rápidas parecem ser tocadas em um andamento que excede suas possibilidades técnicas. Vimos anteriormente que não há dúvida de que o estilo interpretativo muda ao longo do tempo, mas seria correto falar em um “padrão moderno” de interpretação? Seria Mignone um representante de um estilo de outra época ou seria a sua uma maneira pessoal de interpretar?

Através da análise de centenas de gravações históricas de uma ampla gama de solistas e grupos instrumentais — pianistas, cantores, violinistas, quartetos de cordas, orquestras e outros — Robert Philip (1992, 2004) constatou uma série de características recorrentes, comuns a todos eles, que ajudam a descrever o estilo praticado nas primeiras décadas do século XX. Como veremos nas análises a seguir, são características também encontradas nas performances de Mignone: a riqueza de nuances rítmicas, que implica em um tratamento mais flexível das proporções entre as figuras rítmicas; as constantes mudanças de andamento em um mesmo movimento; a tendência a acelerar o andamento em passagens de maior atividade musical; grupos de semicolcheias executados de forma rápida e pouco articulada (*flurries*), ao contrário da precisão e clareza que se espera hoje em dia. Assim como acontece atualmente, ainda que houvesse diferenças significativas no estilo interpretativo de músicos de diferentes escolas e nacionalidades, “todos compartilhavam de um entendimento comum do que poderia ser chamado de *ambiente rítmico de sua época*”.⁶⁷ (PHILIP, 2004, Cap. 4. Tradução e grifo nossos). Outras características do estilo do início do século XX não se aplicam diretamente à performance

⁶⁷ “[...] they shared a common understanding of what might be called the rhythmic environment of their time.”

solo, mas ajudam a compreender, tomando de empréstimo o termo usado por Philip, o *ambiente interpretativo* da época: não havia a exigência de absoluta sincronia e homogeneidade de interpretação entre integrantes de grupos de câmara, que tinham a liberdade de introduzir *rubati* e diferenças de articulação pessoais mesmo que isso causasse momentos de ligeiro desencontro e incerteza rítmica.⁶⁸

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

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

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

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

- *estilo atual* (ca. 1985 ao presente):⁶⁹ permanece a proficiência técnica, mas retornam os gestos interpretativos fortes e a flexibilidade do estilo antigo.⁷⁰

O *estilo atual* a que se refere Fabian tem relação direta com o fortalecimento do movimento de performance historicamente informada a partir dos anos 1980 e a subsequente disseminação e absorção de suas ideias pelos intérpretes da música erudita em geral. Temos, de fato, testemunhado performances e posturas mais livres e subjetivas por parte de alguns performers, mas nossa observação — estritamente de um ponto de vista

⁶⁸ Philip cita tanto grupos formados por solistas famosos, como o Trio Cortot, Thibaud e Casals, como grupos estáveis, como os Quartetos de Cordas Budapeste, Flonzaley e Busch, dentre vários outros.

⁶⁹ Os termos originais são *early style*, *middle of the century* e *current style*.

⁷⁰ Listamos apenas as características mais relevantes para a presente discussão, omitindo aquelas que são específicas de outros instrumentos, canto, grupos instrumentais, etc.

pessoal — é de que, embora essa corrente seja crescente, o estilo objetivo e literalista ainda tem forte presença no cenário da interpretação atual.

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

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

2.4.2 Análises das Interpretações de Mignone

A gravação que Mignone realizou de *Maroca* fornece bons exemplos de algumas características marcantes do seu estilo interpretativo. *Maroca* é o primeiro movimento das *Quatro Peças Brasileiras* (MIGNONE, 1930), suíte escrita originalmente para piano durante o período em que o compositor residiu na Europa, entre 1920 e 1929, e publicada em 1930. A gravação faz parte do LP *Mignone interpretando Mignone* (MIGNONE, 1978), gravado em 1978 e lançado no mesmo ano pela gravadora Philips em comemoração aos oitenta anos do compositor, que, no disco, interpreta uma seleção de suas obras ao piano.

A *Seção A* de *Maroca* é bastante estática do ponto de vista melódico e harmônico. Harmonicamente temos apenas a repetição do acorde de Dó# maior ou sua alternância com o seu acorde de dominante com nona (exceto na última ocorrência na frase, em que apresenta apenas a sétima). A melodia se desenrola de forma semelhante, com repetições e alternâncias entre as notas Sol# e Lá#, finalizando em uma descida diatônica de Lá# até Mi#. A Figura 10 mostra a partitura da versão para piano dessa seção e, acima e alinhado a

ela, um gráfico com linhas representando o andamento a cada tempo do compasso (em batidas por minuto — BPM) nas gravações de Mignone, da pianista Marcia Dipold (2008) e do Quarteto de Fagotes Airton Barbosa (1988), este executando a versão para essa formação feita pelo compositor em 1983.

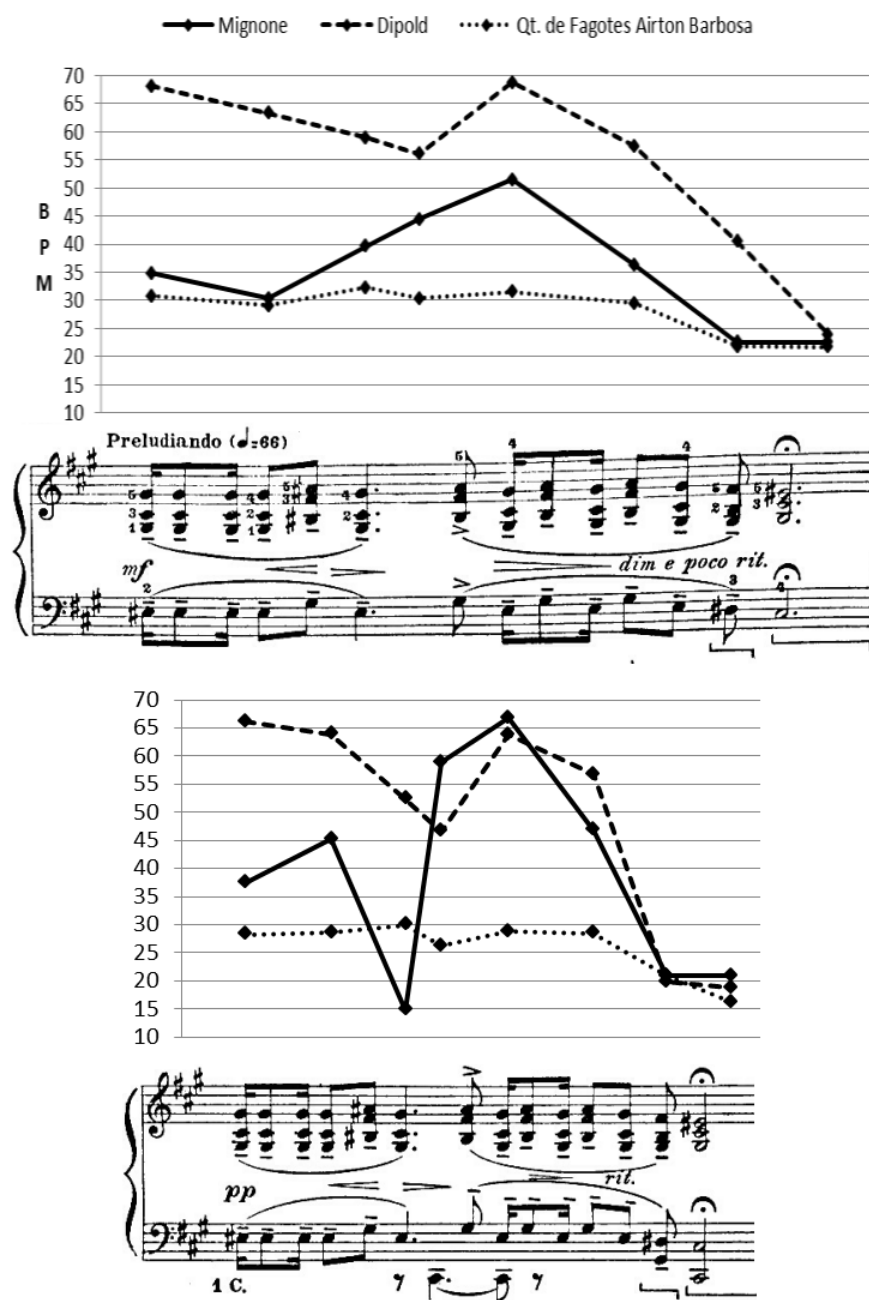


Figura 10: Partitura da Seção A de *Maroca*, alinhada ao gráfico de andamento das gravações de Mignone, Dipold e do Quarteto de Fagotes Airton Barbosa.

Tomando extrema liberdade em relação à sua própria indicação metronômica de $\text{♩}=66$ para a Seção A da peça, Mignone inicia com um andamento de $\text{♩}=35$. Apesar do

andamento bastante lento, Mignone imprime uma clara sensação de movimento e direção a uma passagem que, como vimos, apresenta um caráter inerentemente estático. A linha correspondente à sua gravação demonstra como ele atinge esse efeito através do uso da agógica para auxiliar na moldagem da frase. Vemos que ele cria um *arco de agógica* na frase do primeiro compasso por meio de uma aceleração até o seu ponto central (c. 1/5)⁷¹ — onde musicalmente há maior movimento devido à alternância mais rápida dos acordes —, seguida de uma desaceleração. O mesmo procedimento é repetido na segunda frase, desta vez com uma aceleração ainda mais acentuada. Isso resulta em um arco de agógica geral, que abrange toda a seção e a torna uma unidade coesa. Note-se que o ponto mais baixo do gráfico (c. 2/3) corresponde a uma fermata, inexistente na partitura, introduzida por Mignone na gravação. É notável que, após esse ponto, a reta ascendente — o *accelerando* — é retomada praticamente onde estaria se não houvesse ocorrido a interrupção. Ou seja, Mignone faz com que o fluxo musical continue avançando mesmo durante a fermata, não permitindo que a linha agógica ceda, evitando assim a fragmentação do discurso musical e dando a ele direção.

A comparação com as duas outras gravações ajuda a ressaltar algumas características da abordagem de Mignone. A observação da linha de andamento da gravação de Dipold para o mesmo trecho revela uma abordagem significativamente diferente, embora tenhamos paralelismos em alguns momentos. Os picos de andamento de cada frase estão no primeiro e quinto tempos e são sempre seguidos de uma desaceleração. Os picos da segunda frase são ligeiramente mais baixos do que os da primeira, sendo o último o mais baixo deles. Ocorre, portanto, a repetição de um gesto descendente que se inicia sempre aproximadamente no mesmo ponto, o que, a nosso ver, contribui para a criação de uma sensação de estagnação e falta de direção do fluxo musical. A progressiva diminuição dos picos a partir do segundo deles resulta em um *rallentando* global, acentuando ainda mais o efeito, que, em uma comparação com a física clássica, poderíamos considerar como o de um *movimento retrógrado*, em oposição ao *movimento progressivo* gerado pela abordagem de Mignone.⁷²

Escrita em 1983 e dedicada ao fagotista Noel Devos, a versão para quarteto de fagotes das *Quatro Peças Brasileiras* foi a última das várias feitas por Mignone ao longo

⁷¹ O algarismo após o travessão indica o tempo do compasso. Neste caso, por exemplo, (c. 1/5) significa “compasso 1, 5º tempo”.

⁷² É curioso notar que Dipold inicia a peça a $\text{♩}=68$, quase exatamente a indicação metronômica constante da partitura ($\text{♩}=66$). Por outro lado, o andamento inicial de Mignone, como vimos, é quase metade do indicado por ele mesmo, mas atinge exatamente 66 BPM no ponto mais rápido da seção.

de sua carreira. Os manuscritos autógrafos das partes (MIGNONE, 1983), localizados no Acervo Mignone da Biblioteca Nacional, não contêm qualquer indicação metronômica, o que torna notável a semelhança do andamento adotado pelo quarteto ($\text{♩}=31$) com o andamento inicial da gravação do compositor, de 1978 ($\text{♩}=35$). Dada a proximidade de Mignone com Devos, fundador e líder do Quarteto Airton Barbosa, é razoável supor que este conhecesse a gravação do compositor, e mesmo que o quarteto tenha recebido dele algum tipo de orientação. De qualquer forma, a despeito dessa semelhança inicial, o tratamento da agógica na gravação do quarteto é fundamentalmente diferente daquele empregado pelo compositor, sendo caracterizado pela constância do pulso, em contraste com a grande flexibilidade que encontramos na interpretação de Mignone. O quarteto opta, portanto, por uma abordagem na qual, tirando partido da capacidade de sustentação dos instrumentos de sopro, alia um andamento bastante lento à regularidade do pulso para ressaltar e explorar a estaticidade inerente à passagem, criando um caráter não encontrado nas outras versões.⁷³

A *Seção B* da peça apresenta uma melodia construída sobre alguns dos elementos dominantes da primeira seção, notadamente as síncope e as repetições e alternâncias de notas. Na versão para dois violões há a indicação *cantando e molto espressivo*, ausente na versão para piano. Assim como na primeira seção, a flexibilidade agógica é empregada por Mignone para moldar e dar direção às frases, como demonstra a análise do Gráfico 1. Uma vez mais, a comparação com a gravação de Marcia Dipold nos auxiliará a colocar em relevo algumas características da abordagem interpretativa do compositor.

⁷³ A regularidade de pulso na gravação do Quarteto Airton Barbosa não pode ser atribuída a uma limitação intrínseca à execução de música de câmara, embora a necessidade de sincronização entre os músicos faça com que a liberdade rítmica e agógica nessa situação seja, naturalmente, menor do que a que pode tomar um músico solo. Como bem lembra Robert Philip (1992, p. 7 *et seq.*), a flexibilidade de andamento era um elemento essencial da interpretação no estilo praticado no início do século XX, igualmente presente nas gravações do repertório solo, orquestral e de câmara.

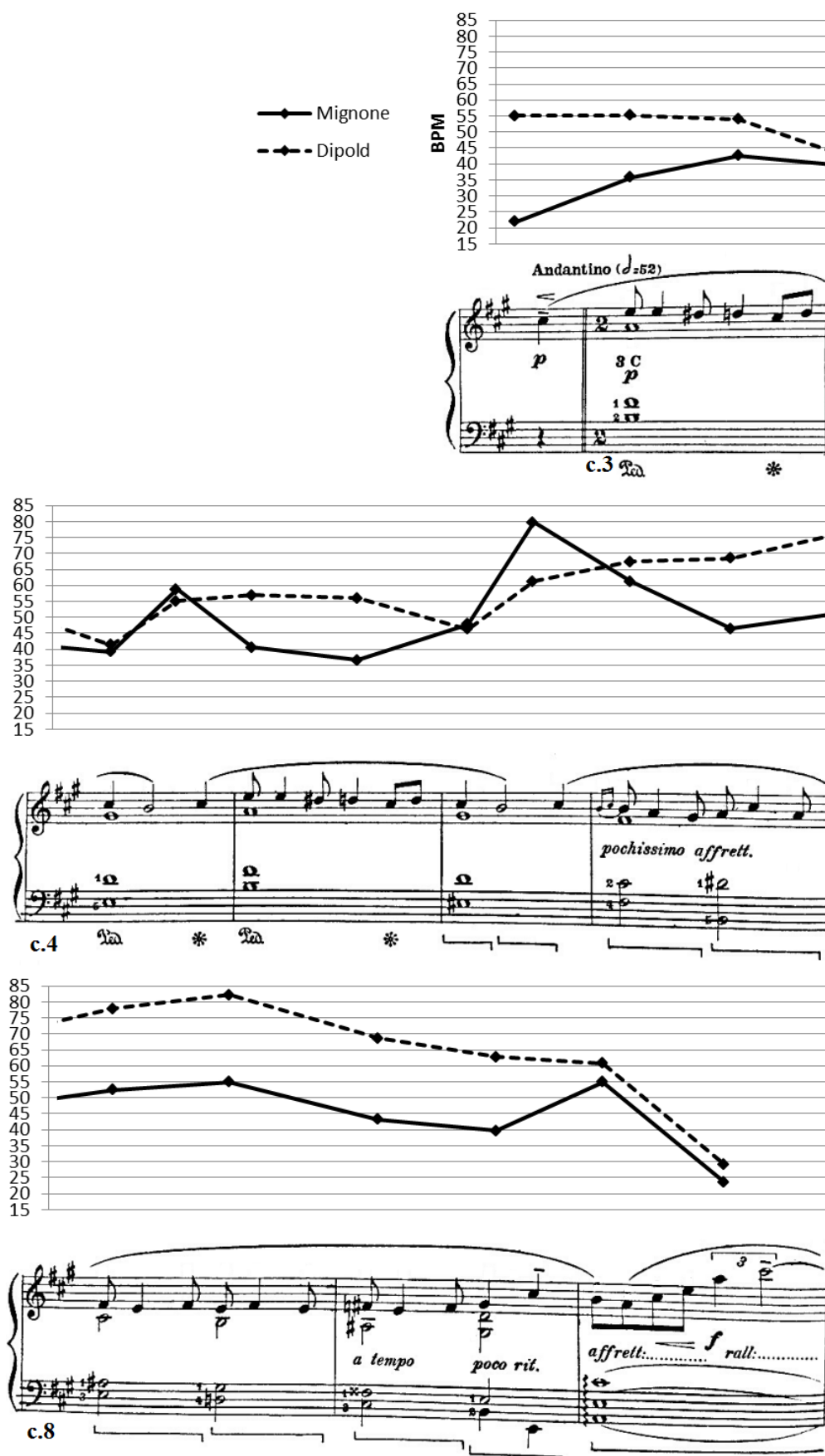


Gráfico 1: Maroca, c. 3-10 com gráficos de andamento das gravações de Mignone e Dipold.

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

As linhas de andamento registram aquele que seria o andamento inicial de cada tempo do compasso, auxiliando-nos, assim, a visualizar e compreender as flutuações do pulso ao longo de frases, seções ou mesmo de uma peça inteira. Elas não são, contudo, capazes de revelar o que acontece *entre* cada tempo, ou seja, qual é o tratamento dado a cada nota e às proporções entre elas. Para tanto é necessário examinar durações de notas específicas com um nível maior de detalhamento. Na Figura 11 vemos mais uma vez a partitura dos compassos 3 a 10 da Seção B de *Maroca*, seguida de um gráfico mostrando a duração proporcional de cada nota da melodia. Essas notas estão numeradas na partitura e no gráfico e nos referiremos a elas pelo algarismo correspondente precedido de “n”. Os valores no gráfico representam a porcentagem da duração total do trecho que é ocupada

por cada nota, refletindo, portanto, tanto variações no andamento quanto desvios dos padrões de proporção em notas específicas.

Andantino (♩=52)

1 2 3 4 5 6 7

p

3 C
p

1 2

c.3

8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

pochissimo affrett.

c.4

26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37

a tempo *poco rit.* *affrett. f rall.*

c.8

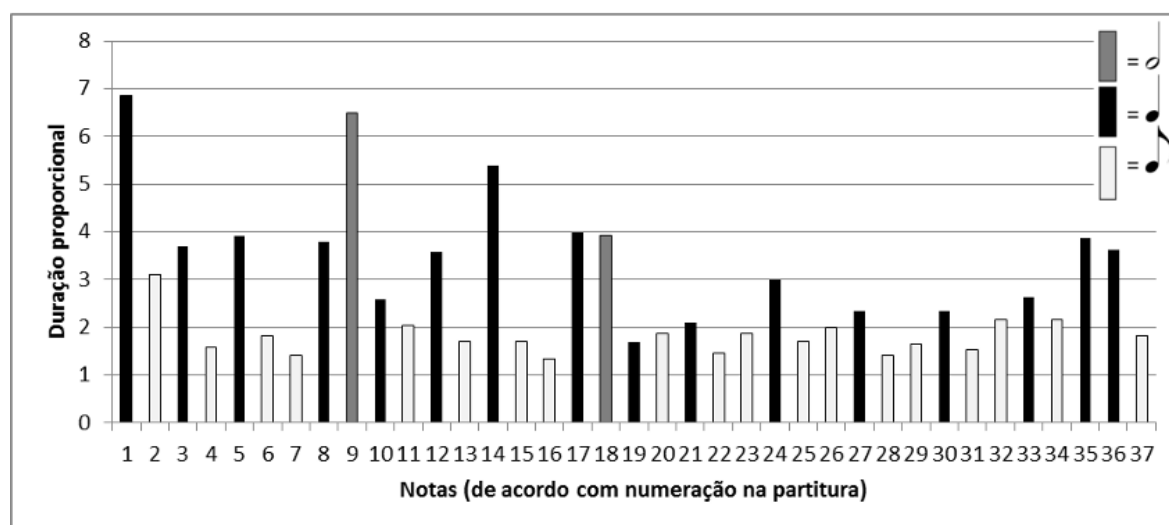


Figura 11: Maroca c. 3–10 e gráfico de durações proporcionais das notas da melodia (em porcentagem da duração total do trecho) na gravação de Mignone.

A liberdade no tratamento das proporções entre as figuras rítmicas é um elemento marcante na gravação de Mignone. Em dois exemplos extremos, temos uma semínima ligeiramente mais longa do que a mínima que a segue (n17–18) e, logo após, uma colcheia mais longa do que a semínima que a precede (n19–20). Isso reflete a forma como Mignone molda a linha melódica: as durações das notas não são ditadas apenas pelas figuras rítmicas, mas também pelo potencial expressivo de cada nota. O exame dos quatro primeiros compassos dessa seção pode ajudar a exemplificar isso.

O andamento básico apenas se estabelece no segundo Mi (n3), após a primeira colcheia, que ainda é proporcional à longa anacruse em semínima. As notas seguintes são tocadas com ritmo bastante preciso, apenas com um ligeiro alongamento do Ré♯ (n5). A seguir, no ponto em que convencionalmente ocorreria uma diminuição no andamento para permitir a resolução do Dó (apojatura do acorde do primeiro tempo do c. 4) e o fechamento da frase no Si, Mignone faz o oposto: encurta essa nota (n9) e, mais ainda, a anacruse da frase seguinte (n10), fazendo avançar o fluxo melódico e praticamente fundindo as duas frases. Esse é o momento em que ocorre o primeiro pico no Gráfico 1 — a linha de andamento não é capaz de registrar esse tipo de nuance, fazendo com que os encurtamentos de notas apareçam como uma aceleração brusca, na realidade inexistente. O gráfico mostra claramente como Mignone valoriza o Ré♯ (n14) do c. 6. Em valores absolutos é a segunda semínima mais longa da passagem, atrás apenas da longa anacruse inicial; em termos relativos, é a semínima que mais se destaca das notas próximas: mais de três vezes mais longa do que as colcheias que a cercam e acima de 25% mais longa do que a semínima anterior e a posterior. A seguir, vemos como a precipitação em direção à frase seguinte que mencionamos acima é melhor entendida, uma vez mais, pelo exame das durações das notas do que pela linha de andamento. Este é o ponto em que ocorre o segundo pico no Gráfico 1, explicado, como na frase anterior, pelo encurtamento das notas Si (n18) e Dó (n19), desta vez de forma significativamente mais acentuada. Aqui estão localizados os exemplos extremos de desvios dos padrões de proporção citados acima: o Si (mínima–n18) é mais curto do que o Dó que o precede (semínima–n17), assim como o Dó que inicia a frase seguinte (semínima–n19) é mais curto do que o Si (colcheia–n20) que o sucede. O gesto interpretativo que resulta desses encurtamentos de notas e desvios dos padrões de proporção produz o efeito de “esfumar” as separações entre frases, no geral bastante nítidas no estilo interpretativo representado por Dipold. A última frase do trecho explora o padrão rítmico que inicia a peça, a chamada “síncope brasileira”, cuja execução

examinaremos mais adiante. Note-se, por ora, como Mignone “suaviza” o perfil das síncope pela pronunciada diminuição da proporção entre a semínima e as colcheias.

O exame do gráfico de durações das notas da melodia na gravação de Dipold (Gráfico 2) revela a conformidade com os padrões de proporções e regularidade rítmica características do literalismo que predomina no estilo interpretativo de meados do século XX. Note-se, como exemplo, a forma como a aceleração em direção ao acorde de Fá# menor do c. 7 se dá com a manutenção praticamente rigorosa das proporções entre mínima (n18), semínima (n19) e colcheia (n20).

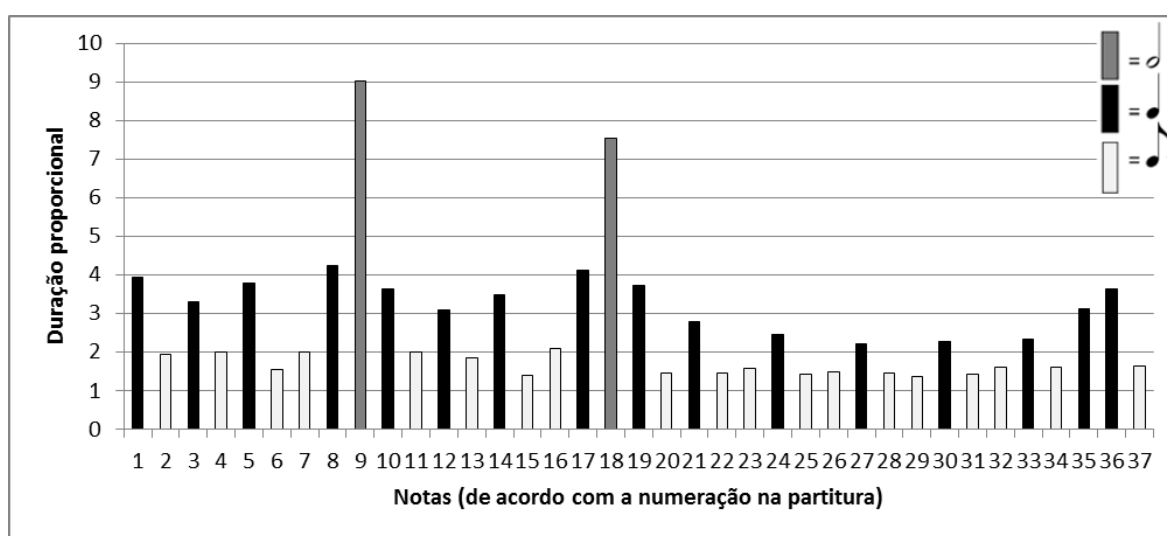


Gráfico 2: Durações proporcionais das notas da melodia (em porcentagem da duração total do trecho) nos c. 3–10 de *Maroca* na gravação de Dipold.

As gravações realizadas por Mignone (s.d.) das duas valsas presentes nos *Manuscritos de Buenos Aires*, a 2ª e 5ª *Valsas de Esquina* — intituladas nas versões para dois violões 1ª e 2ª *Valsas Brasileiras*, respectivamente — permitem-nos examinar o estilo interpretativo do compositor em frases e estruturas musicais um pouco mais longas do que as que encontramos em *Maroca*. Assim como na peça anteriormente examinada, utilizaremos a comparação com uma gravação moderna, realizada pela pianista Olinda Allessandrini (2012), para melhor evidenciar algumas características do estilo interpretativo do compositor.

O Gráfico 3 mostra linhas de andamento — representando a duração de cada compasso em segundos⁷⁴ — nas gravações desses dois intérpretes da *Seção A* da 5ª *Valsa*

⁷⁴ O eixo de durações tem os valores invertidos para permitir uma visualização mais intuitiva — à medida que a linha sobe, as durações dos compassos tornam-se menores e o andamento, portanto, mais rápido.

de Esquina (MIGNONE, 1938b). A partitura não traz uma indicação inicial de andamento, mas de caráter: “*Cantando, e com naturalidade*”. A única indicação de agógica na Seção A é de “*poco ritard.*” no segundo tempo do penúltimo compasso.

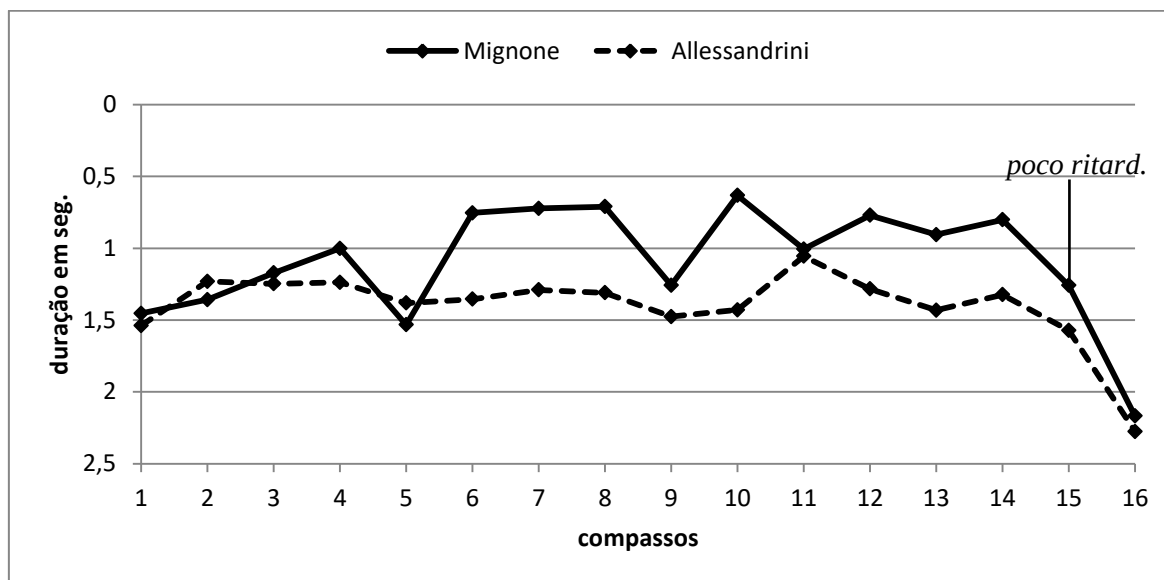


Gráfico 3: Andamento na Seção A da 5ª Valsa de Esquina nas gravações de Mignone e Alessandrini.

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

A indicação inicial “*Lento e mavioso*”, presente na partitura da 2ª Valsa de Esquina (MIGNONE, 1938a), refere-se tanto ao andamento quanto ao caráter da peça. As indicações de agógica são mais numerosas do que na 5ª Valsa e encontram-se reproduzidas, alinhadas ao ponto em que aparecem na partitura, no Gráfico 4, que representa as linhas de andamento (duração dos compassos em segundos) na Seção A da obra nas gravações de Mignone e Alessandrini. Essa seção é dividida em duas partes, **a** e **a'**, de 16 compassos cada (também indicadas no gráfico), que se diferenciam apenas pelos seus seis últimos compassos.

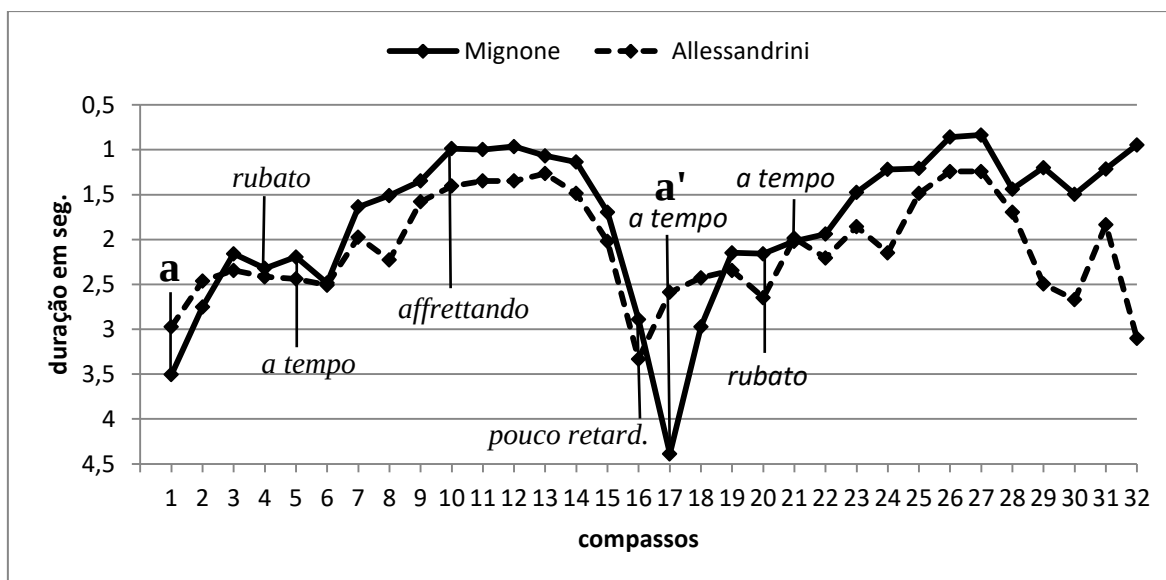


Gráfico 4: Andamento na Seção A da 2ª Valsa Brasileira nas gravações de Mignone e Alessandrini.

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

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

análise da gravação de *Maroca*. Outros exemplos são encontrados na gravação da 5ª *Valsa de Esquina*. A peça é escrita na forma ABA, sendo a *Seção B* dividida em duas partes, **b** e **b'**. O gesto ocorre na passagem da *Seção A* para a *Seção B*, da parte **b** para **b'** e na volta para a *Seção A*, como vemos no Gráfico 5.

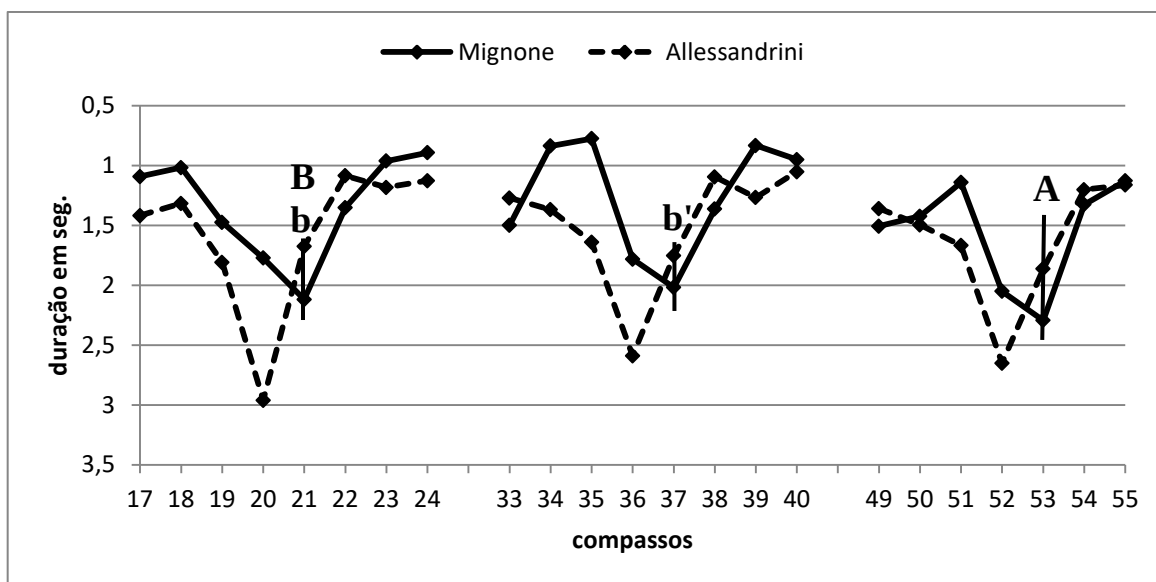


Gráfico 5: Articulação entre as seções A e B, as partes **b** e **b'** e o retorno da *Seção B* para a *Seção A* na gravação de Mignone da 5ª *Valsa de Esquina*.

Até este ponto vimos que, em peças de caráter lírico e *cantabile*, o tratamento agógico empregado por Mignone em suas interpretações é caracterizado por uma grande flexibilidade e amplitude de andamento, assim como pelo uso constante da agógica como elemento de moldagem do fraseado. *Nazareth* e *Maxixando*, pertencentes, assim como *Maroca*, às *Quatro Peças Brasileiras*, dão-nos a oportunidade de avaliar o elemento agógico na interpretação do compositor de peças de caráter vivo e rítmico. Voltaremos a utilizar como parâmetro de comparação a gravação da pianista Marcia Dipold.

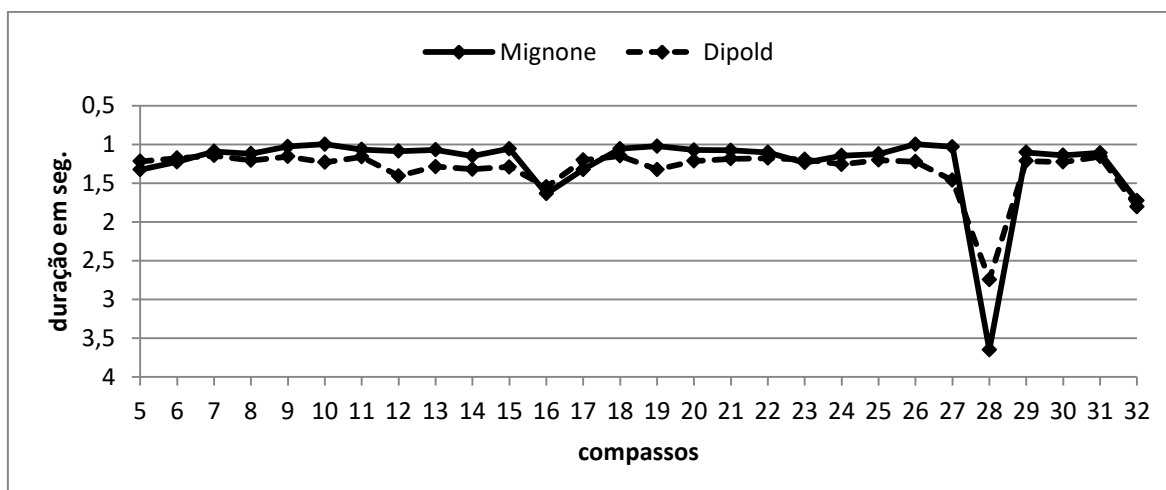


Gráfico 6: Andamento em *Nazareth*, c. 5–32 nas gravações de Mignone e Dipold.

O Gráfico 6 mostra as linhas de andamento dos compassos 5 a 32 de *Nazareth* nas gravações de Mignone e Dipold. A peça é escrita no estilo dos “tangos brasileiros” do homenageado e marcada pela presença constante do padrão rítmico da Figura 12 (uma variante do ritmo de *habanera*). Apresentado já na introdução (c. 1–4), o padrão é utilizado no acompanhamento das duas frases que compõem essa primeira seção: a primeira, de caráter rítmico, baseada na “síncope brasileira” (c. 5–12), e a segunda de caráter mais melódico (c. 13–20; 25–28).



Figura 12: Variante do ritmo de *habanera* presente em *Nazareth*.

Vemos em ambas as gravações linhas de andamento bastante estáveis. A pequena aceleração no início da frase na gravação de Mignone deve-se apenas à transição entre o andamento da introdução (*Allegretto comodo*) e o da seção que se inicia no c. 5 (*Poco più vivo*), não caracterizando o uso da agógica para impulsionar ou moldar a frase que encontramos nas peças examinadas anteriormente. O andamento permanece estável tanto na frase rítmica quanto na de caráter mais melódico. Há apenas dois vales em ambas as linhas: no c. 16, corresponde à realização do *poco indugiando* indicado no c. 13, e no c. 28, que, ademais de ser escrito em 3/4 enquanto o resto da peça está em 2/4, é o ponto em que ocorre a primeira suspensão da marcação rítmica presente desde o início da peça, assinalando o início da transição de quatro compassos para a seção seguinte. A gravação de

Dipold, na realidade, apresenta uma linha um pouco mais flexível, especialmente pela separação agógica das frases no c. 12 e a observância de indicações de *poco ritardando* ignoradas pelo compositor nos compassos 19 e 27.

O Gráfico 7 mostra as linhas de andamento nas gravações de *Maxixando* feitas por Mignone e Dipold. A peça também remete ao universo nazarethiano que encontramos em *Nazareth*, sendo igualmente constante a presença de padrões rítmicos típicos do maxixe e do tango brasileiro. O serrilhado recorrente na primeira metade das linhas, discreto na gravação de Dipold, mas bastante acentuado na de Mignone, resulta da alternância de compassos de melodias escalares em semicolcheias com compassos de ritmos sincopados, havendo sempre uma tendência à aceleração nos primeiros. Não obstante isso, as linhas revelam grande regularidade de andamento em ambas as gravações, reflexo também da ausência de qualquer indicação de agógica no trecho. As exceções a essa regularidade são os dois vales na linha de Mignone, únicos compassos em que a duração fica acima de 1 seg. no trecho: o primeiro nos compassos 17 a 19 e o segundo nos compassos 26 e 27. No c. 17 o movimento rítmico até então constante é quebrado pelas notas Dó e Ré♭ em tresquiálteras de semínima, que são a anacruse de uma nova frase que se inicia com dois compassos de notas melódicas longas (c. 18 e 19), para logo a seguir retomar o padrão anterior de semicolcheias alternadas com ritmos sincopados. A frase é repetida, sem a anacruse, a partir do c. 26. É interessante notar que nesses breves momentos melódicos, nos quais o caráter marcadamente rítmico de *Maxixando* é interrompido por uma atmosfera mais lírica, surge na interpretação de Mignone a flexibilidade agógica que vimos nas *Valsas de Esquina* e em *Maroca*, criando interesse através do contraste e do inesperado e, ao mesmo tempo, ressaltando o vigor rítmico predominante na interpretação.

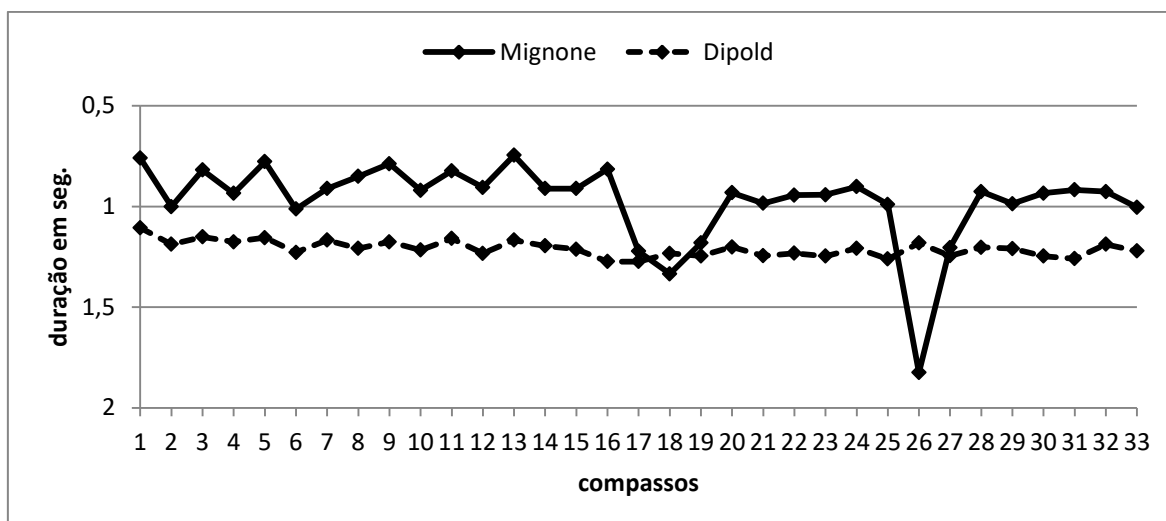


Gráfico 7: Andamento em *Maxixando*, c. 1–33 nas gravações de Mignone e Dipold.

Na *Seção A* de *Toada*, a última das *Quatro Peças Brasileiras*, Mignone explora, mais uma vez, o universo rítmico da música popular brasileira das primeiras décadas do século XX. Tanto o compositor quanto Marcia Dipold adotam em suas interpretações, assim como nas peças de caráter rítmico anteriormente examinadas, andamentos bastante estáveis. Nesse caso as abordagens são tão semelhantes que as linhas de andamento praticamente se sobrepõem, como vemos no Gráfico 8.

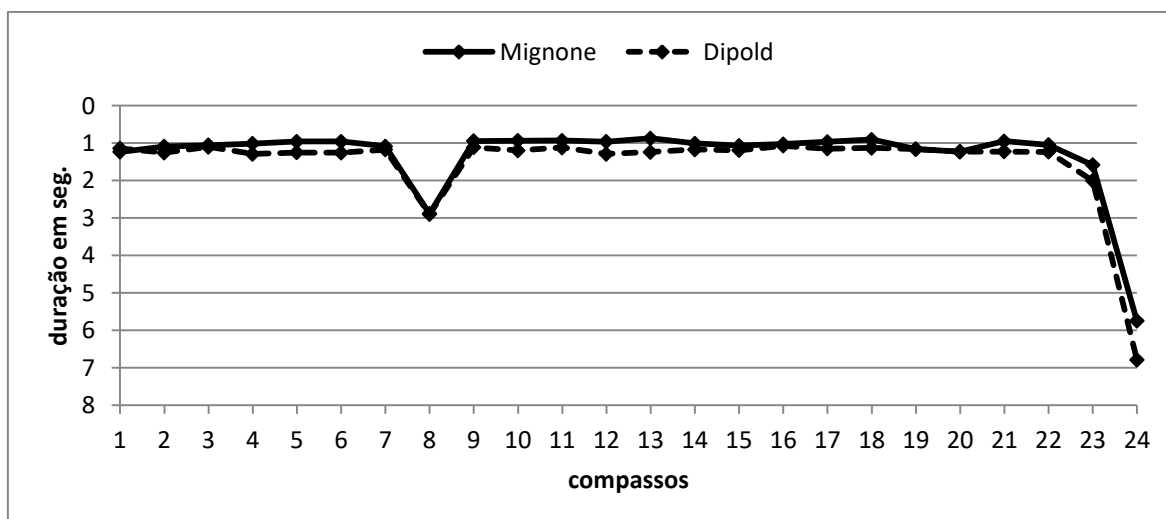


Gráfico 8: Andamento na *Seção A* de *Toada* nas gravações de Mignone e Dipold.

O título da peça parece ser justificado pela *Seção B*, uma canção com melodia em terças paralelas na qual surge a atmosfera caipira frequentemente presente na obra de Mignone. A indicação na partitura, *con molta elasticità di ritmo*, e o caráter lírico e

melancólico não levam o compositor, nesse caso, a empregar em sua interpretação a flexibilidade de andamento que encontramos anteriormente, como mostra o Gráfico 9.

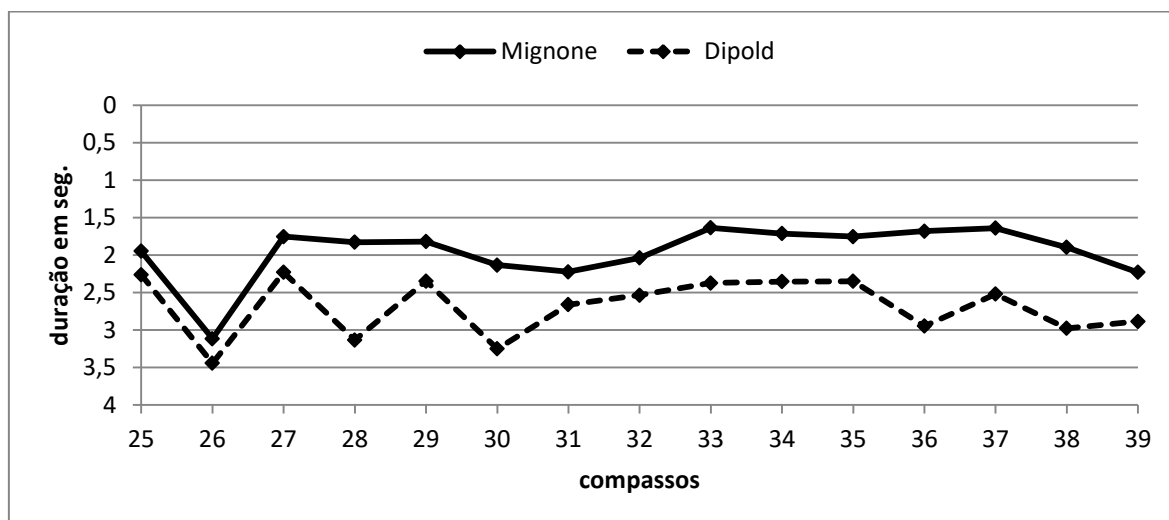


Gráfico 9: Andamento na Seção B de *Toada* nas gravações de Mignone e Dipold.

A estabilidade da linha de andamento parece contrariar a grande liberdade rítmica que percebemos na gravação de Mignone. O exame das durações individuais das colcheias que compõem a melodia, no entanto, corrobora essa percepção, como vemos no Gráfico 10, que mostra as durações de cada uma das oito colcheias em que se subdividem os compassos 27, 28 e 29. Esses compassos foram escolhidos por terem durações particularmente próximas, havendo uma diferença de duração de apenas 0,07 segundos entre o mais longo (c. 28) e o mais curto deles (c. 29). Fica evidente pelo exame do gráfico que as durações regulares desses compassos servem como uma moldura temporal fixa para um tratamento extremamente livre do ritmo. A seguir procuraremos compreender um pouco melhor essa forma de execução através de outra abordagem dos dados.

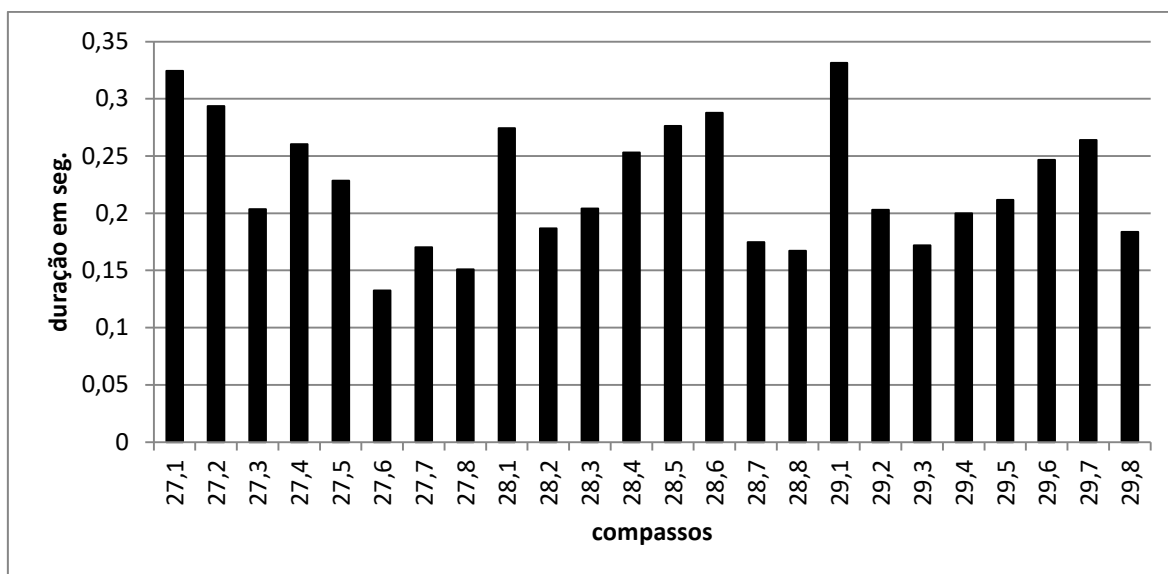


Gráfico 10: Durações das colcheias nos c. 27–29 de *Toada* na gravação de Mignone. Os algarismos após as vírgulas referem-se a cada uma das oito colcheias em que se subdivide cada compasso. 27,1, por exemplo, indica a primeira colcheia do c. 27.

No Gráfico 11 vemos a sobreposição das linhas de duração de cada tempo dos compassos 27, 28 e 29 (que têm durações praticamente idênticas, como vimos). A diferença no desenho de cada uma delas deixa evidente não só a flexibilidade agógica interna nos compassos como também a variedade no tratamento do *rubato* na interpretação de Mignone, ficando demonstrada de forma bastante clara sua notável capacidade de manter a estabilidade do andamento enquanto faz com que a linha melódica se mova livremente sobre os tempos do compasso. Encontramos procedimento muito similar na música popular, em que é comum o solista cantar ou tocar com liberdade rítmica e agógica sobre um acompanhamento regular. Há uma semelhança também com um tipo de *rubato* praticado durante boa parte da história da interpretação da música erudita, no qual a linha melódica se liberta do acompanhamento, ocorrendo entre eles um deslocamento rítmico (PHILIP, 2004). Hoje praticamente abandonado, em vista da exigência de sincronia entre as partes que caracteriza o estilo interpretativo moderno, esse tipo de *rubato* ainda era comum entre os intérpretes do início do século XX; seu uso, segundo Philip (*ibid.*), ocorre desde os tempos de Mozart, e mesmo antes.⁷⁵

⁷⁵ Philip (2004) aponta esse tipo de *rubato* em gravações de violinistas, pianistas, cantores e outros instrumentistas atuantes no início do século XX, dentre eles Eugène Ysaÿe, Anton Rubinstein, Marguerite Long, Adelina Patti e Conchita Supervia.

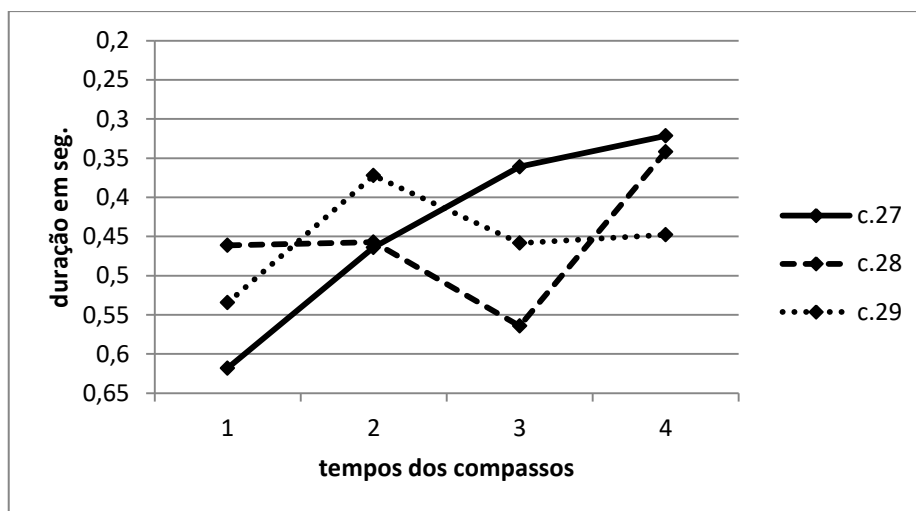


Gráfico 11: Linhas sobrepostas de durações dos tempos dos compassos 27–29 de *Toada* na gravação de Mignone.

Se na gravação de Mignone o interesse é mantido pela variedade no tratamento agógico encontrado mesmo no interior de molduras temporais semelhantes, na interpretação de Dipold, em comparação, o emprego recorrente de *rubati* simétricos, como mostra o Gráfico 12, provoca certa tendência à monotonia. O gráfico foi elaborado com o emprego de procedimento análogo ao utilizado no Gráfico 11: foram sobrepostas as linhas de duração de cada tempo dos três pares de compassos iniciais do trecho da gravação de Dipold representado no Gráfico 9 (c. 25–26, 27–28 e 29–30), escolhidos pela similaridade dos seus desenhos.

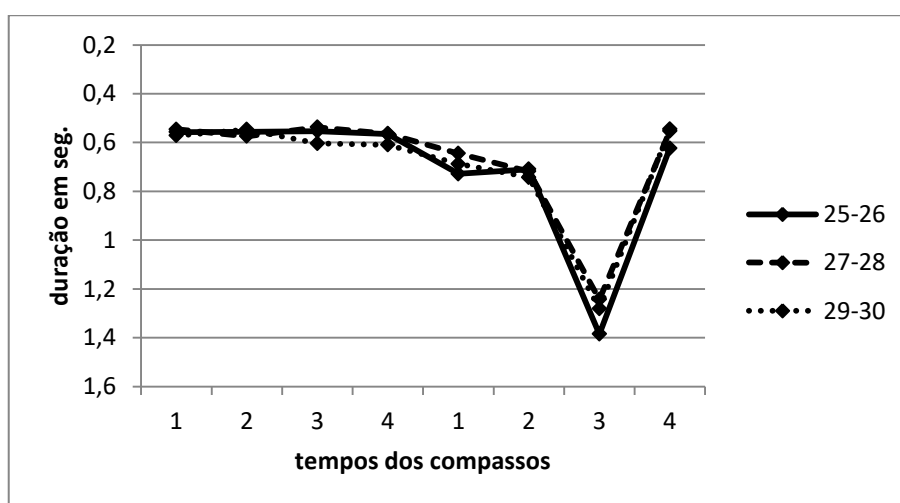


Gráfico 12: Linhas sobrepostas de durações dos tempos nos compassos 25–26, 27–28 e 29–30 de *Toada* na gravação de Dipold.

2.4.3 Performance da “Síncope Brasileira”

O termo “síncope brasileira” deve ser entendido não como a denominação do desenho rítmico $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ — de resto presente há séculos na notação da música de vários países —, mas como a designação de uma ideia musical que engloba tanto as formas de uso quanto de execução do padrão rítmico que esse desenho passou a representar no Brasil a partir das últimas décadas do século XIX. A pesquisadora Tânia Lopes Cançado (2000), estudiosa dos ritmos afro-brasileiros, afirma que parece haver consenso de que a síncope que se desenvolveu nas Américas tem origem africana, embora os processos que levaram ao seu surgimento não estejam claros. Segundo a autora, vários musicólogos corroboram a tese de Mário de Andrade de que nossa síncope tem origem na tercina, transformada pelo “contato com outros ritmos e por influência da nossa dinamogenia” (ANDRADE, 1989, p. 477). Certo é que o exame da literatura revela uma virtual unanimidade em torno da irregularidade na execução da síncope brasileira, sendo comuns as menções a uma aproximação com a mencionada tercina, embora não tenhamos encontrado ainda tentativas de quantificar com maior precisão o fenômeno (CANÇADO, 2000; FERRER, 2010; OLIVEIRA, 2006). Dada a aproximação, tanto afetiva quanto profissional, de Mignone com a música popular brasileira do final do século XIX e início do século XX, parece-nos especialmente interessante examinar seu tratamento da síncope característica, se não como modelo universalmente aplicável ao gênero, certamente como exemplo da performance de um intérprete familiarizado e envolvido com o estilo praticado em seu tempo.

O Gráfico 13 representa as durações proporcionais na gravação de Mignone de cada acorde do motivo inicial de *Maroca* em suas quatro ocorrências (na mesma posição na frase) ao longo da peça (c. 1, 2, 21 e 22), seguidas, para comparação, das proporções teóricas. Os valores indicam a porcentagem da duração do grupo ocupada por cada acorde.

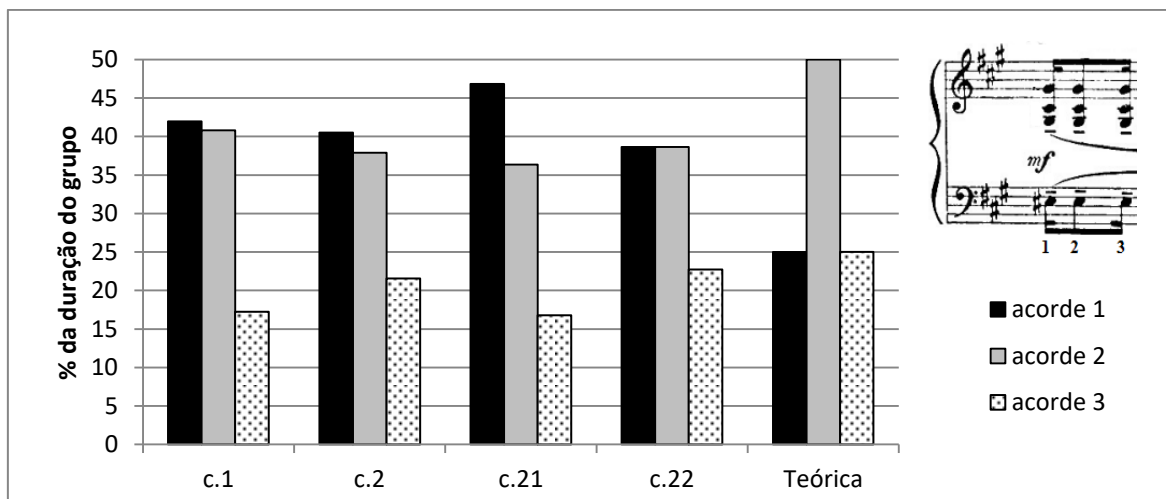


Gráfico 13: Durações proporcionais na gravação de Mignone dos acordes do motivo inicial de *Maroca* em suas quatro ocorrências ao longo da peça, seguidas da síncope teórica.

A observação do gráfico mostra que o prolongamento da primeira nota de cada frase é o grande fator de desvio do padrão teórico nessas amostras — a primeira semicolcheia de cada grupo tem duração igual ou superior à colcheia que a segue. O caráter de síncope, contudo, parece não se perder, talvez pelo fato de que as duas últimas notas de cada grupo têm durações muito próximas da proporção teórica de 2:1.

A síncope no quinto tempo do c. 1 e em passagens paralelas é tocada de maneira ligeiramente diferente (Gráfico 14): a primeira semicolcheia ainda é bastante longa, mas não chega a ultrapassar a colcheia, como nas amostras precedentes; a segunda semicolcheia, por outro lado, é um pouco mais longa do que suas correspondentes nos grupos analisados anteriormente, o que faz com que as proporções nos grupos do quinto tempo se aproximem mais daquelas da tercina do que as dos grupos do primeiro tempo, especialmente no c. 22.

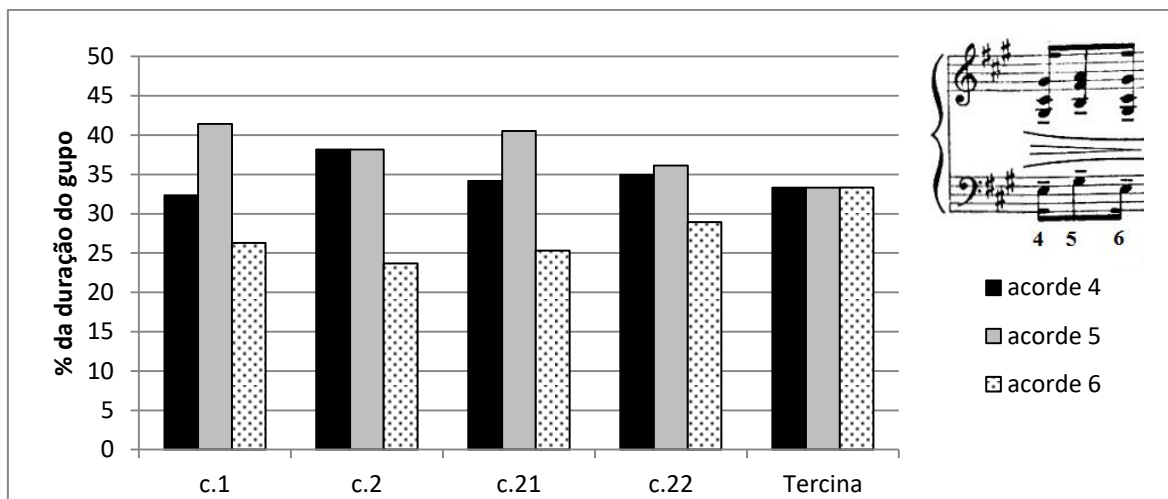


Gráfico 14: Durações proporcionais na gravação de Mignone dos acordes síncope do c. 1, t.5 de *Maroca* em suas quatro ocorrências ao longo da peça, seguidas da tercina teórica.

Parece razoável supor que o caráter lírico de *Maroca*, assim como os sinais de *tenuto* sobre os acordes, tenham influenciado a forma como Mignone interpreta a síncope brasileira em sua gravação da peça. Seria interessante, portanto, verificar qual o tratamento dado por ele a essa figura em uma peça eminentemente rítmica e com caráter de dança. *Nazareth* nos proporciona uma excelente oportunidade para tanto, notadamente na frase inicial da *Seção A*, uma melodia formada por uma sequência de seis síncopes consecutivas (numeradas na Figura 13).

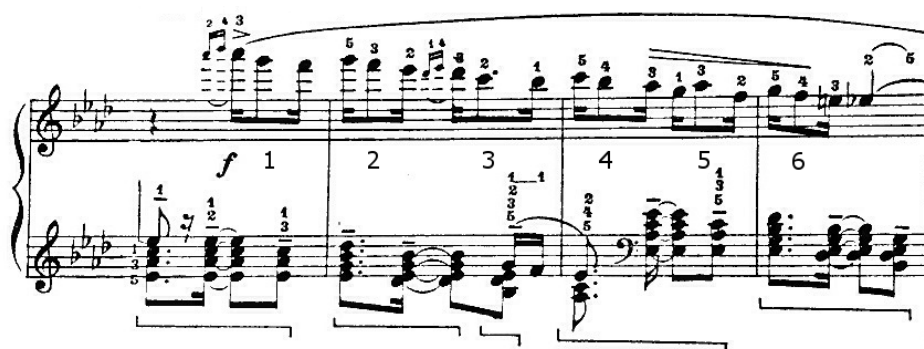


Figura 13: Sequência de síncopes brasileiras na melodia de *Nazareth*, c. 5-8.

A performance das síncopes numeradas de 1 a 6 na Figura 13 por Mignone, representada no Gráfico 15, revela, mesmo em uma peça de caráter rítmico, um tratamento igualmente flexível da síncope brasileira. Ainda que desconsideremos a irregularidade provocada pelo mordente na síncope nº 3, que a torna bastante próxima do padrão rítmico ♪♪, temos ainda quatro realizações diferentes nas cinco síncopes restantes: a primeira

semicolcheia mais longa do que a segunda, mas de duração muito próxima à da colcheia (síncopes 1 e 2); a primeira colcheia mais longa do que a segunda, mas mais curta do que a colcheia (síncope 4); um padrão mais similar ao teórico (síncope 5), ainda que com proporções um pouco abrandadas (aproximadamente 27–45–27%); a primeira semicolcheia mais curta do que a segunda, mas esta de duração muito próxima à da colcheia (síncope 6).

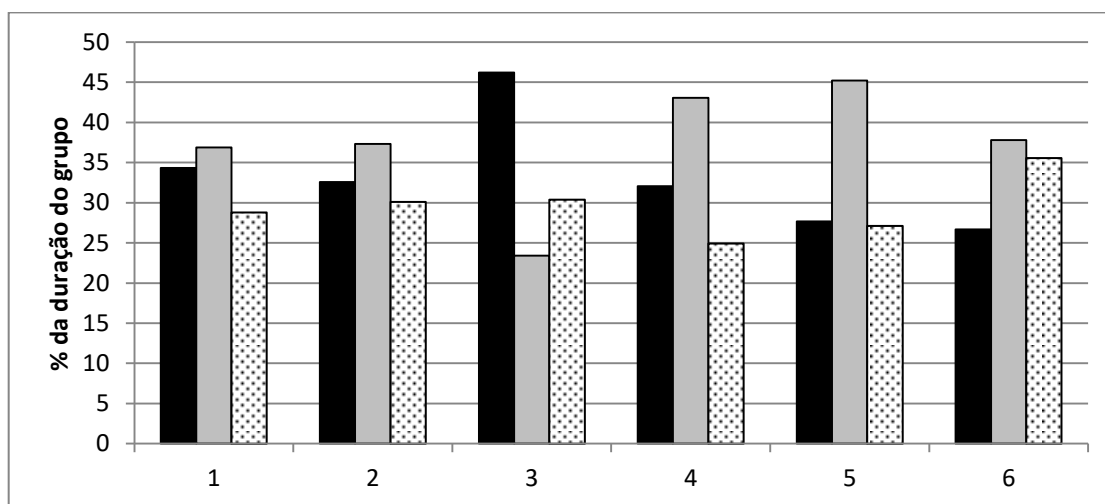


Gráfico 15: Realização na gravação de Mignone das síncopes de *Nazareth* (numeradas na Figura 13).

Pode-se argumentar que uma possível perda de precisão técnica acarretada pela idade avançada de Mignone à época da gravação das *Quatro Peças Brasileiras* seria responsável pela flexibilidade rítmica que encontramos no último exemplo. Ainda que não se possa afastar essa hipótese, gravações feitas por ele quando bem mais jovem mostram variedade e liberdade semelhantes no tratamento da síncope brasileira, como mostram os exemplos a seguir, extraídos da *Seção B de Brejeiro*, de Ernesto Nazareth, gravado por Mignone para a gravadora Odeon em junho de 1939. Veremos as proporções das síncopes numeradas de 1 a 17 na Figura 14.⁷⁶

⁷⁶ Mignone parece tocar uma versão ligeiramente diferente da que vemos na partitura da Figura 14. Não são audíveis na gravação as síncopes do acompanhamento, nem mesmo nos momentos em que são a única voz em atividade.

The image shows a musical score for a piano piece. It is written in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into three systems of music. The first system starts at measure 38 and ends at measure 43. The second system starts at measure 44 and ends at measure 48. The third system starts at measure 49 and ends at measure 54. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system includes a 'gingando' marking. The third system ends with 'D.C. al Fine'. The score is for a piano accompaniment.

Figura 14: Seção B de *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth.

Inicialmente temos, no Gráfico 16, as proporções das síncopes presentes na melodia da primeira frase da seção (c. 38–45). A dinâmica *forte* e a melodia em oitavas suscitam em Mignone uma interpretação de caráter vigoroso, em que as síncopes são executadas de forma incisiva e em proporções próximas do modelo teórico, com a proporção da colcheia ficando em torno de 45%. Note-se que entre as síncopes 7 e 11 forma-se um arco na proporção da colcheia em cujo ponto culminante, na síncope 9 (c. 44), ela chega a ultrapassar ligeiramente os 50%. Esse é o ponto de maior tensão harmônica na frase, devido ao afastamento do centro tonal de Mi maior causado pelo emprego do acorde de dominante da medianta (Sol# menor).

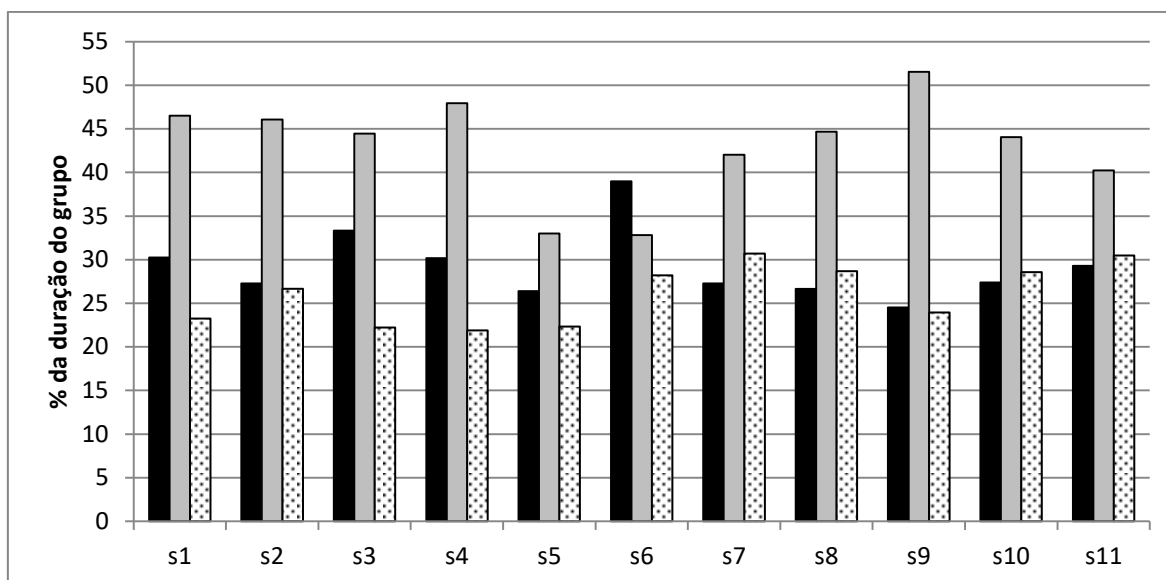


Gráfico 16: Proporções das síncopes melódicas nos c. 38–45 de *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth, na interpretação de Mignone.

Na frase que fecha a seção (c. 50–52) voltamos a encontrar a diversidade de maneiras de execução da síncope brasileira que encontramos, por exemplo, na gravação de *Nazareth*. Como vemos no Gráfico 17, predominam as colcheias encurtadas, que fazem com que as síncopes tendam a tercinas e, por vezes, nelas se transformem, como na síncope 14. Seria talvez a reação de Mignone à indicação *gingando* presente na partitura.

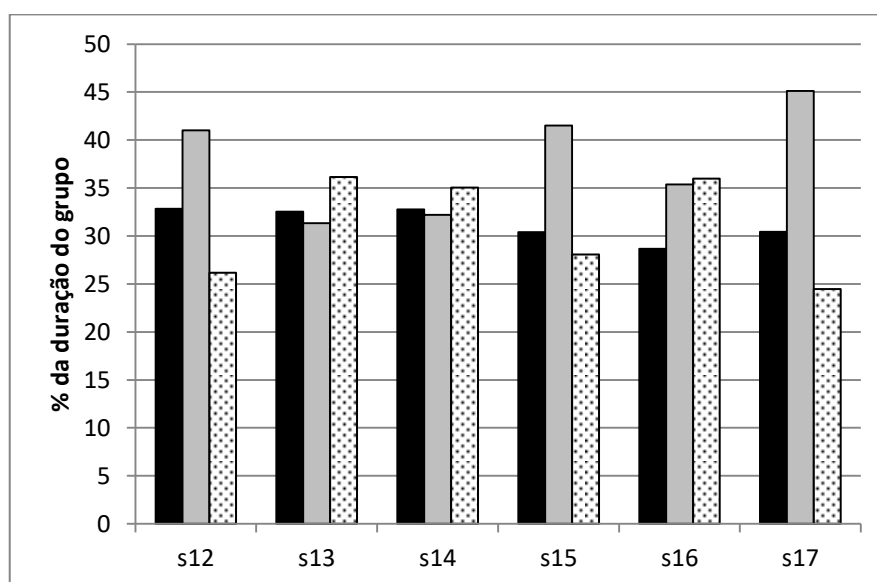


Gráfico 17: Proporções das síncopes melódicas nos c. 50–52 de *Brejeiro*, de Ernesto Nazareth, na interpretação de Mignone.

Vemos, portanto, que o tratamento da síncope brasileira nas performances de Mignone caracteriza-se pela flexibilidade. Sua realização percorre uma gama de possibilidades que vai da forma mais branda, muito semelhante à tercina, à mais incisiva — ou “pontiaguda” —, próxima ao padrão teórico de 25–50–25%, embora este último ocorra raramente. Há uma tendência a uma execução “abrandada”, em que a proporção da colcheia gira em torno de 40–45%, corroborando, talvez, a aproximação com a tercina apontada por alguns pesquisadores (ver p.92 acima). Da mesma forma, a constante variedade de realizações concorda, a nosso ver, com a irregularidade mencionada pelos musicólogos como uma das principais características desse padrão, não podendo ser atribuída apenas às imprecisões naturais do ritmo humano ou a limitações técnico-instrumentais. Mesmo em passagens em que a execução é ritmicamente bem definida, as nuances — constantes e extremamente sofisticadas — estão sempre em diálogo com o conteúdo expressivo e musical, o que não permite em momento algum que a performance se torne regular e mecânica.

2.5 Conclusão do Capítulo 2

Procuramos, neste estudo, compreender um pouco melhor os fatores que tornam as interpretações de Mignone tão fascinantes, ao mesmo tempo que causam um inegável estranhamento, quando comparadas às interpretações mais recentes. A interpretação é um fenômeno complexo, que envolve uma multiplicidade de parâmetros, e estaria além do escopo deste trabalho uma investigação exaustiva de todos eles. Decidimos, assim, concentrar-nos no tratamento que Mignone, enquanto intérprete, dá ao ritmo e à agógica, a nosso ver os elementos que de forma mais evidente diferenciam o seu estilo interpretativo do moderno. O uso de ferramentas tecnológicas como forma de ampliação da percepção permitiu uma compreensão e um grau de aproximação e de detalhamento na observação que de outro modo não seria possível.

Além de ser pessoal e único — fruto da influência de inúmeros fatores formativos, dentre eles sua proximidade afetiva e profissional com a música popular brasileira do início do século XX —, o estilo interpretativo de Mignone insere-se também no contexto global das práticas interpretativas dominantes à época de seu aprendizado e maturação profissional, aproximadamente as décadas de 1900 a 1930. Características desse período são a retórica de gestos amplos e fortes e a grande flexibilidade rítmica e agógica,

fundamentadas em uma leitura livre e subjetiva da partitura — frequentemente justificada pelo argumento de valorizar mais o espírito do que a letra do texto musical. A partir dos anos 1940, outro estilo interpretativo passaria a dominar, o qual, em contraposição ao anterior, privilegiava uma visão mais literalista e objetiva do texto musical, resultando em gestos mais contidos e equilibrados, maior precisão rítmica e menor flexibilidade de andamento. Acreditamos que esse estilo ainda esteja fortemente presente nos dias atuais, embora conviva com uma tendência crescente (da qual este trabalho é, talvez, um exemplo) a mesclar a ele características do *estilo antigo* dos anos 1900–1930 (ver p.73 acima).

A escolha do andamento na gravação de *Maroca* feita por Mignone — quase metade do indicado por ele mesmo na partitura — pode ser considerada como um exemplo da liberdade na leitura do texto musical que acabamos de mencionar. A não observância de indicações metronômicas não é incomum, mesmo em intérpretes modernos. O que surpreende, nesse caso, é a significativa mudança de caráter que decorre do grau de variação entre o andamento adotado e o indicado.

Nas peças de caráter lírico, como *Maroca*, ou romântico e sentimental, como as *Valsas de Esquina*, a interpretação de Mignone se caracteriza por uma mobilidade de andamento constante e extremamente ampla. Arcos agógicos contínuos e sucessivos criam uma sensação de movimento progressivo no fluxo musical e são elementos fundamentais na moldagem e direcionamento das frases.

O oposto ocorre nas peças de caráter marcadamente rítmico — baseadas no maxixe e no tango brasileiro —, nas quais Mignone mantém grande estabilidade de andamento, chegando, por vezes, a ignorar indicações de agógica por ele mesmo notadas na partitura. Mesmo nessas peças surgem, nos momentos mais líricos — nos quais cessa o movimento rítmico e o acompanhamento baseado nos ritmos característicos do maxixe —, a flexibilidade de andamento e os gestos agógicos vistos anteriormente.

É certo que a manipulação da agógica também está presente na interpretação moderna, ainda que de forma bem menos frequente e ampla. Por esse motivo acreditamos que, para o músico moderno, o elemento que mais causa estranhamento e de maior dificuldade de compreensão no estilo interpretativo de Mignone — assim como no *estilo antigo* de modo geral — é o tratamento do ritmo. As nuances rítmicas são múltiplas e extremamente sofisticadas em sua performance, mas o que mais surpreende é a liberdade, por vezes bastante grande, em relação às proporções entre as durações das figuras rítmicas,

como vimos, por exemplo, na *Seção B* de *Maroca*, em que chegamos a encontrar, em sequência, uma semínima mais longa do que uma mínima e uma colcheia mais longa do que uma semínima (ver p.81 acima).

A manipulação rítmica às vezes é usada por Mignone para “esfumar” as separações de frases. Em contrapartida, nas interpretações modernas, que têm como uma de suas prioridades a clareza estrutural, essas separações são, via de regra, pontuadas por meio de um gesto de agógica ou dinâmica.

Esse efeito de fusão entre elementos estruturalmente distintos pode ocorrer também pela manipulação da agógica. Um dos gestos interpretativos mais interessantes que encontramos nas gravações de Mignone foi o deslocamento entre a articulação agógica e a articulação estrutural, que causa, em um nível estrutural mais elevado — partes ou seções —, efeito análogo ao “esfumamento” das separações de frases.

Nuances rítmicas permitem a Mignone atingir uma notável variedade de *rubati*, mesmo em passagens nas quais o andamento é estável, como vimos em *Toada*. O efeito assim atingido assemelha-se ao *rubato* sobre um pulso constante, comum na história da interpretação da música erudita, mas hoje praticamente abandonado.

Por fim, a performance da síncope brasileira por Mignone, extremamente flexível e rica em matizes, assume, em nosso ponto de vista, um caráter simbólico. O termo “síncope brasileira” não se refere simplesmente a um desenho rítmico e, nem mesmo, à maneira como um músico brasileiro o executaria, mas a uma “entidade” musical — para usar o termo de Mário de Andrade (1989, p. 475) — que, por aproximação e convenção, veio a ser representada por esse desenho. Associada a ela há uma tradição de execução, assim como tantas outras na história da performance musical como, por exemplo, a sobrepontuação (*overdotting*) e as *notes inégales* na música barroca e, até mesmo, o padrão de acompanhamento da valsa vienense, com sua ligeira antecipação do segundo tempo do compasso. Quando, pelo desaparecimento ou desconhecimento de maneiras características de execução, já não se sabe a que ideia específica uma determinada forma de notação musical se refere, a tendência é que a execução seja literal — “precisa” — ou siga as convenções da época em que ocorre (o que, no caso do estilo moderno, resulta na mesma coisa). Da mesma maneira, abordagens e gestos interpretativos associados a gêneros, estilos e épocas podem se perder ou ser ignorados, com o consequente empobrecimento do potencial expressivo da performance. Levando em consideração que as gravações são uma maneira, ainda que limitada, de preservar esse conhecimento, este estudo teve o propósito

de recuperar e tornar disponível parte desse conhecimento, não com o intuito de fornecer prescrições para uma performance “autêntica” ou uma reprodução de um estilo passado — algo estéril do ponto de vista artístico, em nossa opinião —, mas como forma de oferecer subsídios para uma performance que se inspire nas qualidades de personalidade e ousadia que encontramos nas gravações de Mignone.

3 EDIÇÃO: CONCEITOS E CRITÉRIOS

3.1 Questões conceituais

Ao propormo-nos a tarefa de editar as peças contidas nos *Manuscritos de Buenos Aires*, deparamo-nos com várias questões que podemos, a princípio, dividir em questões de ordem técnica e de ordem conceitual.

A primeira dessas questões técnicas surge a partir de um exame um pouco mais detalhado dos manuscritos. Alguns elementos, como certas omissões de pausas, simplificações de textura e até o tipo de material utilizado para a escrita das partituras, dão uma ideia tanto do processo quanto da fluência de escrita do compositor. Tendo em vista as limitações da escrita tipográfica/computadorizada, perguntamo-nos se seria mais adequado normalizar a escrita ou buscar preservar a escrita original e tentar reproduzir a sensação, transmitida pela observação do manuscrito, de estar testemunhando o ato de escrita do compositor.

Situações ambíguas, quando as fontes disponíveis não fornecem certeza, por exemplo, sobre notas ou símbolos, suscitam questões sobre os procedimentos a serem adotados pelo editor. Surge, também, a necessidade de definir a forma de explicitar possíveis intervenções editoriais. Com relação a essas intervenções, seria lícito, por exemplo, corrigir “silenciosamente” erros óbvios?

As inadequações instrumentais, ou falta de idiomatismo, são uma constante em obras destinadas a instrumentos com cuja escrita o compositor não esteja familiarizado. Dadas as características e particularidades do violão, a escrita para o instrumento é tida como especialmente desafiadora para os que não têm dele um conhecimento razoável, como já alertava Berlioz (1855, p. 88, tradução nossa) em seu *Traité d’Instrumentation et d’Orchestration*: “não se pode, sem tocá-lo, escrever para o violão peças a várias vozes, carregadas de passagens virtuosísticas e nas quais todos os recursos do instrumento são utilizados”.⁷⁷ A afirmação nos dá uma ideia dos desafios planteados pelo instrumento aos compositores não violonistas, como Mignone. A postura diante de eventuais inadequações instrumentais é questão fundamental a ser enfrentada pelo editor.

⁷⁷ “On ne peut, je le répète, sans en jouer écrire pour la Guitare des morceaux à plusieurs parties, chargés de traits et dans lesquels toutes les ressources de l’instrument sont mises en oeuvre.”

Uma última questão técnica envolve a forma de apresentação do trabalho editorial, em particular a escolha do tipo de edição, dentre os vários existentes (*Urtext*, fac-símile, etc.), mais adequado a este material específico.

Do ponto de vista conceitual, a questão fundamental é a definição do papel do editor. Derivam daí outras questões, em especial a definição dos limites de sua atuação, dentro dos quais devem ser consideradas as formas de reconhecer e lidar com eventuais equívocos e limitações do compositor.

Estamos cientes das sobreposições e falta de nitidez das fronteiras entre questões técnicas e conceituais. O reconhecimento de erros, por exemplo, envolve essencialmente competências técnicas (conhecimento de harmonia, análise, etc.). Da mesma forma, as limitações a que nos referimos englobam a falta de idiomatismo mencionada acima. Por outro lado, podem surgir na prática editorial problemas decorrentes do fato de que os conceitos do editor sobre o que possam ser erros e limitações podem estar condicionados a contextos históricos e artísticos diferentes daqueles em que operava o compositor. Sendo assim, essa categorização visa apenas a ordenar a colocação inicial dos problemas.

Ainda que não possamos ignorar as questões técnicas, é inegável que as questões conceituais são as mais instigantes e, possivelmente, relevantes, por poderem contribuir para situar a atividade de edição no universo do fazer musical. São questões que não se esgotam no trabalho editorial, mas que dialogam com questões centrais no pensamento sobre a música, notadamente conceitos como “obra”, “intencionalidade” e “interpretação”.

A obra referencial sobre a atividade de edição musical permanece sendo *The critical editing of music: history, method, and practice*, livro publicado em 1996 pelo musicólogo canadense James Grier. O autor afirma ter por objetivo central apresentar um “arcabouço teórico geral para a edição” (GRIER, 1996, p. 5, tradução nossa),⁷⁸ que permita que o editor elabore metodologias específicas de acordo com as particularidades de cada projeto editorial. O pilar central desse arcabouço ancora-se naquela que podemos considerar como a tese fundamental de Grier, cuja demonstração constitui, segundo o musicólogo, o outro objetivo central do livro: o envolvimento crítico do editor tem papel fundamental ao longo de todo o processo de edição (*ibid.*, p. 4).

Neste ponto, uma breve contextualização parece-nos importante para uma perspectiva mais crítica a respeito das ideias defendidas por Grier e suas ênfases ao postulá-las.

78 “[...] generalized theoretical framework for editing [...]”

Em 1985, a publicação do livro *Musicologia*, de Joseph Kerman,⁷⁹ suscitou forte reação no meio da musicologia, especialmente — mas não apenas — anglo-saxônica. O estilo mordaz e por vezes irônico do autor deu um tom particularmente incisivo a suas críticas contra o que considerava o positivismo que imperava no fazer musicológico da época, voltado apenas para a realização de edições de música antiga (as chamadas edições críticas⁸⁰) e a coleta minuciosa de fatos e informações sobre esse repertório. Segundo Kerman (1987, p. 47), “Os musicólogos ocupavam-se principalmente do verificável, do objetivo, do incontroverso e do positivo”, tendo havido um virtual banimento da interpretação crítica, definida pelo autor (*ibid.*, p. 48) como a “tentativa de aplicar os dados que eram coletados à apreciação estética ou hermenêutica”. Também a interpretação histórica seria evitada, assim como a investigação sobre a interação da história da música com a história em geral e da relação da música com a cultura como um todo. Kerman afirma que a ênfase nas edições críticas era sintomática da “fobia generalizada a respeito da interpretação histórica” (*ibid.*, p. 50). Ou seja, haveria muito pouca *crítica* — no sentido dado por ele de “estudo do significado e do valor das obras de arte” (*ibid.*, p. 8) — em uma edição crítica.

Os musicólogos, naturalmente, sentiram-se duramente atingidos em seus brios e várias respostas surgiram do campo da musicologia às críticas de Kerman (Cf. COOK; EVERIST, 1999). A réplica de Margaret Bent, então presidente da Sociedade Musicológica Americana (AMS), citada ironicamente no livro como sendo “insuperável editora e detetive da música do século XV” (KERMAN, 1985, p. 120, tradução nossa), foi apresentada em um discurso proferido perante a assembleia da AMS pouco após o lançamento de *Musicologia*. Bent rejeita o estereótipo do “musicólogo positivista”, defendendo a necessidade da coleta de dados, mas argumentando que o trabalho do musicólogo é moldado pelo julgamento crítico do estudioso (*scholar*), sempre consciente da impossibilidade da neutralidade. A musicóloga afirma que “fazer uma boa edição é

⁷⁹ A edição brasileira, publicada dois anos depois, seguiu o nome da edição inglesa (*Musicology*), bem mais neutro que o original americano *Contemplating music: challenges to musicology*.

⁸⁰ Segundo Cambraia (2012), uma edição crítica é aquela realizada através do confronto de vários testemunhos (registros) de um texto, geralmente seguindo um complexo conjunto de ações desenvolvido no século XIX pelo filólogo alemão Karl Lachmann (método lachmanniano). Definições mais amplas aceitam como crítica também a edição baseada em algum dos outros métodos da crítica textual, como o bédieriano (melhor texto) e o copy-text.

essencialmente um ato de crítica que lida diretamente com o material musical em todos os seus níveis” (BENT, 1986, tradução nossa).⁸¹

O impacto de *Musicologia* foi profundo e duradouro, tendo suscitado um debate sobre a função do musicólogo que ecoa ainda hoje.⁸² Podemos crer, portanto, que *The critical editing of music* tenha sido, ao menos em parte, a forma de Grier posicionar-se nesse debate. Tanto assim que o autor considera a frase de Bent citada acima como o credo do seu livro (GRIER, *op. cit.*, p. 3) e, como vimos, estabelece como um dos seus objetivos centrais a comprovação da tese de que a atividade editorial é de fato um empreendimento crítico.

Constatamos, entretanto, que Grier jamais define o que entende por crítica e, na realidade, usa o termo com sentidos diferentes quando, logo no primeiro parágrafo do livro, afirma que “Este livro procura [...] tornar a edição o foco de debate crítico, assim como desafiar os editores a reconhecerem até que grau a interpretação crítica e a edição são inseparáveis, como demonstra a expressão crítica textual.”⁸³ (*Ibid.*, p.xiii).⁸⁴ Primeiro vemos o termo empregado com o sentido dado por Kerman, isto é, como discurso sobre significado e valor e, logo a seguir, como é usado na expressão “crítica textual”, designando o julgamento baseado na avaliação criteriosa e minuciosa de todos os fatos disponíveis.

É digno de nota que, dezesseis anos após a publicação de *The critical editing of music*, um dos mais respeitados críticos textuais⁸⁵ do Brasil, o Prof. César Cambraia, ainda apontava a mesma falta de pensamento crítico a respeito da atividade de edição como o principal desafio a ser superado pela crítica textual no Brasil. Segundo ele,

Certamente o grande salto qualitativo se dará quando os estudos da área agregarem à abordagem *pragmática* (produção de edições), que sempre predominou, uma abordagem *teórica* (produção de novas teorias e métodos). (CAMBRAIA, 2012, p. 314, grifos do autor).

⁸¹ “Making a good edition is essentially an act of criticism that engages centrally with the musical material at all levels, large and small.”

⁸² Em um artigo de 2005, por exemplo, Philip Gossett, editor geral das novas edições críticas das obras de Verdi e Rossini, queixa-se de que os ataques de Kerman haviam “encorajado um tipo de autoaversão mesmo entre aqueles dedicados à publicação de edições críticas modernas de partituras” (GOSSETT, 2005, p. 140, tradução nossa).

⁸³ *Crítica textual* é o ramo da filologia “que se ocupa do estudo da transmissão dos textos com o objetivo de restituí-los à sua forma genuína” (CAMBRAIA, 2012, p. 293).

⁸⁴ “This book attempts to [...] make editing the focus of critical debate, and to challenge editors to recognize the degree to which critical interpretation and editing are inseparable, as the expression textual criticism shows.”

⁸⁵ O termo *crítico textual* denomina os estudiosos que se dedicam à edição literária, não sendo utilizado no campo da edição musical, mesmo quando nela são aplicados métodos derivados da crítica textual.

Tanto essa divisão entre prática e teoria quanto a própria crítica de Kerman ao que ele denominou de positivismo dos musicólogos refletem a divisão existente na filologia tradicional entre o que se denomina *baixa crítica* e *alta crítica*. Segundo o filólogo clássico inglês Edward John Kenney (2015, tradução nossa), a baixa crítica, ou “*crítica textual*”, é a “técnica de restituição de textos ao mais próximo possível de sua forma original”,⁸⁶ para que possam, então, tornar-se objeto de estudo da “alta crítica”, que lida com “questões de autenticidade e atribuição de autoria, interpretação e avaliação histórica e estética.”⁸⁷

Essa visão é veementemente rejeitada por pensadores da crítica textual atual. Um dos mais influentes deles, o norte-americano G. Thomas Tanselle, por exemplo, afirma que “qualquer texto produzido por um crítico textual é produto de crítica literária, *refletindo uma posição estética particular* e, portanto, uma abordagem particular sobre o que é a ‘correção’ textual” (TANSELLE, 1989, p. 33, grifo e tradução nossos).⁸⁸

Grier, por sua vez, destaca a tradição milenar, que remonta aos eruditos de Alexandria que procuravam estabelecer o texto de Homero, na qual a “atividade de edição é uma parte integral de uma profunda avaliação crítica da obra como um todo” (*op. cit.*, p. 16, tradução nossa).⁸⁹

A nosso ver, essa separação entre alta e baixa crítica é mais um exemplo da perniciosa e duradoura associação da prática com o que é inferior, subalterno, e da teoria com o superior, mais importante e refinado. Perniciosa, cremos, exatamente por negar à prática qualquer caráter crítico, reflexivo, pelo simples fato de que o produto dessa reflexão crítica não é apresentado em forma de discurso verbal, mas como uma performance ou objeto artísticos.

O reconhecimento do caráter crítico e, portanto, subjetivo da edição coloca em xeque as crenças, ainda comuns no meio musical, na neutralidade das edições musicais e na objetividade do processo editorial. Perdura a ideia de que o texto editado representa apenas e fielmente a intenção final do compositor, sem qualquer mediação que a possa descaracterizar. Como aponta Grier, muitos editores se esquivam de assumir sua autoridade no processo editorial e explicitar suas intervenções (*ibid.*, p. 3). Mesmo as

⁸⁶ “[...] technique of restoring texts as nearly as possible to their original form.”

⁸⁷ “[...] questions of authenticity and attribution, of interpretation, and of literary and historical evaluation.”

⁸⁸ “[...] any text that a textual critic produces is itself the product of literary criticism, reflecting a particular aesthetic position and thus a particular approach to what textual ‘correctness’ consists of.”

⁸⁹ “[...] editing is an integral part of a thoroughgoing critical appraisal of the work as a whole.”

chamadas edições *Urtext*,⁹⁰ que prometem fornecer o texto original, são quase que inevitavelmente produto de um processo editorial que envolve a tomada de decisões pelo editor (*ibid.*, p. 11). É fundamental, portanto, reconhecer a subjetividade do ato editorial e deixar claro para o leitor quais foram as intervenções do editor e suas justificativas. Dessa forma permite-se ao usuário da partitura a tomada de suas próprias decisões críticas.

Decorre ainda do caráter crítico e subjetivo da edição a impossibilidade de existência de uma edição “definitiva”. O aprofundamento dos conhecimentos sobre as fontes, assim como as mudanças no pensamento artístico e editorial de cada época, podem tornar necessária uma reavaliação de trabalhos dados por terminados. Isso justifica, por exemplo, as novas edições críticas das obras de J.S. Bach e Mozart. (*ibid.*, p. 38) Além disso, como bem lembra Tanselle (1989, p. 74), diferentes editores terão diferentes visões sobre um mesmo material, com diferentes resultados finais. Portanto, se entendemos a edição como uma forma de interpretação, devemos reconhecer que não há uma obra oculta, aguardando ser desvendada em uma edição/interpretação ideal, “definitiva”. Cada editor/intérprete estabelecerá um diálogo único com a obra, condicionado pelo momento histórico em que vive, visão estética, conhecimento musical, estilístico, histórico e, inclusive, possibilidades técnicas.

Outro conceito geralmente aceito sem contestação no meio musical e acadêmico brasileiro é o de que o objetivo da edição é refletir a intenção final do autor.⁹¹ Esse é, no entanto, um dos conceitos mais debatidos pelos pensadores da crítica textual, como, de resto, da crítica literária e da estética em geral. No campo da crítica textual, os questionamentos têm os mais diversos embasamentos teóricos, filosóficos e ideológicos, levando, em casos extremos, à negação do próprio conceito de edição, como aponta Marcus Walsh (2010). Ainda segundo este autor, um dos mais significativos movimentos recentes no pensamento sobre a crítica textual, representado principalmente por D. F. McKenzie e Jerome J. McGann, opõe-se ao modelo tradicional de busca da intenção autoral por este ignorar o caráter social e histórico da obra de arte.

Exatamente nessa corrente situa-se James Grier. Posicionando-se sobre o problema da intencionalidade, o autor critica o filólogo musical alemão Georg Feder por defender que o objetivo da edição é registrar a intenção final do compositor (GRIER, *op. cit.*, p. 15).

⁹⁰ *Urtext* significa “texto original” em alemão. Ao longo do séc. XX o emprego do termo tornou-se muito mais um artifício comercial do que uma referência técnica a um determinado tipo de tratamento editorial. (Cf. GRIER, *op.cit.*, p. 11)

⁹¹ Cf., por exemplo, FIGUEIREDO, 2004, p. 51 e MEGALE; CAMBRAIA, 1999, p. 1.

Grier baseia sua rejeição a esse conceito na teoria da obra de arte como fenômeno social formulada por McGann. Este autor defende que o ato de comunicar a obra de arte a uma audiência afeta materialmente a forma e o sentido da obra, uma vez que o autor é obrigado a abandonar sua autonomia e moldar a obra de modo a permitir ou facilitar a comunicação. Assim, a obra não seria apenas o resultado da vontade soberana do criador, mas um artefato social, afetado pelo contexto social, histórico, político e econômico. Grier, alinhando-se, assim como McGann, às correntes de pensamento que veem a obra de arte por uma perspectiva sócio-histórica conclui:

Ao rejeitar o conceito de intenção autoral final e substituí-lo por sua teoria do carácter social da obra de arte, McGann transforma o processo de edição de um esforço psicológico (em que o editor tenta determinar as intenções do autor) em uma tarefa histórica (ibid., p. 17).

É certo que o próprio conceito de “intenção do compositor” é, na realidade, um tanto vago, e admite várias interpretações. Como bem observa o cravista e teórico John Butt, esse conceito tanto pode ser usado para designar o que se acreditam ser as expectativas e desejos do compositor em relação à execução de obras específicas quanto, em um sentido mais abstrato, as “implicações metafísicas e emocionais da obra musical” (BUTT, 2002, p. 74, tradução nossa).⁹² Em relação à edição musical, Carlos Alberto Figueiredo (2004, *passim*) menciona duas categorias de intenção a serem contempladas pelo editor sem, no entanto, defini-las: a intenção de escrita e a intenção sonora. Cremos, e com esta acepção usaremos o conceito, que a primeira relaciona-se a todos os elementos que o compositor pretendeu que constassem da partitura, sejam eles sinais musicais ou não. Já a intenção sonora é de definição bem mais complexa e nos parece dizer respeito a como o compositor pretendia que soasse em performance o que havia grafado na partitura. O conceito seria, assim, extremamente amplo e abrangeria desde questões relativamente simples, como, por exemplo, a realização de certas convenções de escrita rítmica e sinais de ornamentação, até questões como o ideal interpretativo do compositor, cuja existência e relevância são pontos de intensa discussão. A fim de tornar o conceito de *intenção sonora* utilizável, iremos restringi-lo aos aspectos sonoros que podem ser determinados ou, pelo menos, inferidos da partitura com um razoável grau de confiabilidade. O termo refere-se, portanto, a qualidades ou efeitos sonoros hipoteticamente pretendidos pelo compositor.

⁹² “[...] metaphysical and emotional implications of the musical work [...]”

Como exemplo, na passagem abaixo (Figura 15) podemos inferir que a intenção sonora de Mignone, ao acrescentar ao acorde de Dó maior do c. 59 as três cordas graves soltas do violão (Mi, Lá, Ré), era um aumento de intensidade e densidade em relação ao c. 55. Assim ele procurou reproduzir a mudança de patamar de dinâmica da versão para piano, que é de *f* para *ff*, apesar de indicar a mesma dinâmica, *f*, em ambos os compassos da versão para duo.



Figura 15: *Lundu* (versão para duo de violões), c. 55–60.

Na realidade, a intenção de escrita do compositor deve, forçosamente, estar clara em parte significativa do texto. Disto depende a possibilidade de atribuição de autoria, base da noção moderna de *autor*. O trabalho do editor estaria, então, em estabelecer ou, melhor dizendo, propor soluções para pontos do texto em que ele crê identificar erros ou em que haja dúvidas, seja porque há diferenças entre versões, seja por omissões nos testemunhos (quando há uma mancha ou parte faltando no manuscrito, por exemplo).

É importante termos em vista que a discussão sobre a problemática da intencionalidade situa-se em planos diferentes nos campos da edição e da performance. É certo que a edição envolve um alto grau de crítica e interpretação — não só de dados, mas também de sentido —, mas trata-se aqui, ainda, do momento de estabelecimento de um texto, o qual, após dado a conhecer, será, aí sim, objeto de uma gama extremamente ampla de interpretações. Em outras palavras, o papel do editor é fixar em um texto sua versão da obra, sua interpretação de fontes e dados — apenas uma dentre todas as possíveis. Esse texto, por sua vez, servirá de base para inúmeras outras interpretações — tantas quantas forem os performers que o utilizarem.

3.2 Tipos de edição

A escolha do tipo de edição a ser utilizado é, como bem lembra Grier (*op. cit.*, p. 145), mais uma dentre as inúmeras tarefas do editor e dele requer a mesma postura crítica exercida ao longo de todo o processo editorial. Também neste aspecto da edição os editores musicais tomam como ponto de partida as práticas, mais antigas e bem estabelecidas, da crítica textual, adaptando a tipologia desenvolvida para textos verbais às especificidades do texto musical. Por isso tomaremos como base para o nosso exame do assunto a taxonomia apresentada pelo crítico textual César Nardelli Cambraia, comparando a ela algumas propostas da filologia musical.

Segundo Cambraia (2005, p. 90), os tipos fundamentais de edição, definidos a partir da “*forma de estabelecimento do texto*”, dividem-se inicialmente em duas grandes classes, dependendo do número de testemunhos⁹³ utilizados: *monotestemunhal* (apenas um testemunho) e *politestemunhal* (dois ou mais testemunhos).

As edições monotestemunhais subdividem-se em quatro tipos, definidos de acordo com o *grau de mediação* do editor:

1. *Fac-similar*: reprodução mecânica do texto (fotografia, escaneamento, etc.);
2. *Diplomática*: transcrição do texto sem qualquer modificação;
3. *Paleográfica*: o editor realiza algumas intervenções para melhorar a legibilidade, como o desenvolvimento de abreviaturas, podendo também, através da inserção ou supressão de elementos por conjectura, retificar “falhas óbvias”, tais como supressões ou repetições de letras;
4. *Interpretativa*: além do que é feito na edição paleográfica, há um processo de uniformização gráfica para aumentar a fluência da leitura e as correções por conjectura vão além das falhas óbvias.

É importante frisar que em todos esses tipos de edição as características linguísticas do original permanecem intactas e não há qualquer modernização do texto — “não se uniformizam variantes fonológicas, morfológicas, sintáticas e lexicais” (CAMBRAIA,

⁹³ Cambraia define *testemunho* como “todo registro escrito (manuscrito, digital etc.) de um dado texto”. (2012, p. 299).

2005, p. 97). Caso contrário teremos uma *edição modernizada*, que constitui, segundo o autor, uma reescrita ou paráfrase do texto original. O filólogo Segismundo Spina (1977, p. 77) registra os mesmos quatro tipos de edição monotestemunhal, mas considera a *transcrição paleográfica* como a cópia mais rigorosa, “mais perfeita que a própria reprodução fac-similar do manuscrito”.⁹⁴

Cambraia subdivide as edições politestemunhais de acordo com a autoria dos testemunhos utilizados. Se estes foram produzidos pelo autor intelectual do texto (*autógrafos*) ou por outras pessoas sob sua supervisão (*idiógrafos*), teremos uma *edição genética*, que busca registrar os vários estágios de desenvolvimento do texto. A utilização de testemunhos produzidos por terceiros sem a supervisão do autor (*apógrafos*) caracteriza a *edição crítica*, que buscaria refletir a “vontade última do autor” (CAMBRAIA, 2012, p. 302). Uma edição crítica geralmente traz informações sobre o autor, a obra e sua história, etc. Parte obrigatória é o *aparato crítico* contendo informações detalhadas sobre o processo editorial, especialmente localização e justificativa de correções e principais variantes do texto.

A posição adotada por Cambraia, que considera como objetivo da edição crítica representar a última vontade do autor é, como vimos anteriormente, intensamente debatida, sendo rejeitada pelos autores da linha sócio-histórica, como Grier e McGann. Outra crítica ao conceito é quanto à presumida superioridade de uma possível última versão sobre outras existentes, algo que indicaria a existência de um processo linear de aperfeiçoamento do texto até atingir uma suposta perfeição na versão final. O regente e musicólogo Christopher Hogwood (2013) cita exemplos do processo composicional de vários compositores, dentre eles Mendelssohn, Schubert, Mahler e Copland, para demonstrar que frequentemente a “última versão” não pode ser considerada a culminância e ponto final do processo criativo, e sim mais uma dentre várias outras revisões e versões igualmente válidas.

Sabemos, por relato de sua viúva, Maria Josephina Mignone (2015), que Mignone revia continuamente suas obras. Segundo ela, suas obras orquestrais, por exemplo, sofriam alterações ao longo de todo o processo de preparação para performance. No caso específico dos *Manuscritos de Buenos Aires* é ainda mais improvável a ideia de que esta seja uma última e “definitiva” versão. Mignone estava plenamente consciente da necessidade de que sua obra violonística fosse revista por um especialista, como atestam as revelações do

⁹⁴ Cambraia menciona a existência dessas pequenas diferenças nas acepções desses quatro termos e considera as definições por ele propostas como uma tentativa de diferenciá-los com mais clareza (CAMBRAIA, 2005, p. 91).

violonista Carlos Barbosa Lima, a quem foram dedicados os *12 Estudos*, sobre o processo de colaboração com o compositor. Segundo Barbosa Lima, Mignone concedeu-lhe “a liberdade para torná-los viáveis para execução” e, a partir de certo ponto no trabalho de colaboração, deixou a critério do violonista “todas as correções ou eventuais mudanças de vozes” (apud APRO, 2004, Anexos, p. 3).

Antes de prosseguirmos com a comparação entre os tipos de edição propostos pelos filólogos musicais e pelos críticos textuais, convém examinar um termo usado por Cambraia: “falhas óbvias”. Uma das memórias de nossas aulas com Hans-Joachim Koellreutter é uma máxima sempre repetida pelo mestre: “Não existe erro em música.”⁹⁵ Koellreutter afirmava que só poderia ser considerado um erro absoluto algo que fosse impossível, como, por exemplo, uma nota escrita fora da extensão de um instrumento. Em raciocínio semelhante, Grier (*op. cit.*, p. 31) faz uma distinção entre “erros óbvios” e “erros claros”. Segundo ele, não existem “erros óbvios”. Um elemento de um texto musical só pode ser considerado impossível se ultrapassar as fronteiras estilísticas da peça. Nesse caso, teríamos um erro “claro”, ou seja, um elemento que pode ser considerado estranho ao estilo da obra. A distinção é importante porque, como bem observa Grier, um erro “óbvio” aparentemente não requer uma explicação, enquanto um erro “claro”, sim. Assim sendo, todas as correções do editor devem ser assinaladas e justificadas.

Em estudo sobre os tipos de edição musical, Carlos Alberto Figueiredo (2004, p. 40) registra uma considerável divergência a respeito do tema entre os filólogos musicais. As classificações propostas pelos filólogos citados por Figueiredo variam de apenas quatro (James Grier)⁹⁶ até oito tipos de edição (Georg Feder). Para facilitar a comparação entre esses tipos de edição, criamos a tabela a seguir, na qual os tipos de edição constantes do artigo de Figueiredo são vistos lado a lado com a tipologia de Cambraia. Corrigimos apenas um pequeno equívoco cometido por Figueiredo ao afirmar que um dos tipos propostos por Grier seria a edição diplomática. Na verdade, Grier propõe uma “edição impressa que replica a notação original”,⁹⁷ ressaltando que **não se trata** de uma transcrição diplomática (*op. cit.*, p. 148). Sua descrição deste como sendo um tipo de edição que replica a notação original, mas dando ao editor a oportunidade de revisar e corrigir o texto, o aproxima mais, em nossa opinião, da edição interpretativa descrita por Cambraia. Grier

⁹⁵ Anotações pessoais de aulas ministradas na Escola de Música da UFMG e na Fundação de Educação Artística em Belo Horizonte.

⁹⁶ Grier menciona dois outros tipos ao longo do livro: as edições diplomática e genética.

⁹⁷ “Printed edition that replicates the original notation”.

observa ainda que este tipo de edição se aplica quase exclusivamente à música escrita antes de 1600.

Cambraia	Feder	Grier	Caraci Vela	Figueiredo
fac-similar	fac-similar	fac-similar	fac-similar	fac-similar
diplomática	diplomática	diplomática ⁹⁸	diplomática	diplomática
paleográfica				
interpretativa		edição impressa que replica a notação original		
modernizada	impressão corrigida em notação moderna			
genética		genética ⁹⁹		genética
crítica	crítica	crítica	crítica	crítica
	histórico-crítica			
	“musicológica e prática”	interpretativa ou de performance ¹⁰⁰	prática	prática ou didática
	<i>Urtext</i>		<i>Urtext</i>	<i>Urtext</i>
	“edição baseada na história da transmissão da obra”			
				aberta

Tabela 1: Tipos de edição segundo vários autores.

Comparando as propostas de classificação dos tipos de edição pelos filólogos musicais com aquela apresentada por Cambraia, observamos que parte das divergências entre eles deve-se ao fato de que alguns dos tipos propostos por Feder e Figueiredo dizem respeito não à **forma de estabelecimento** do texto, e sim à **forma de apresentação** do texto já editado. A *edição aberta* proposta por Figueiredo, por exemplo, apresenta lado a lado diferentes versões de uma obra. Essa é, na realidade, uma forma de apresentação de um trabalho de estabelecimento do texto pelo qual forçosamente cada uma das versões precisou passar previamente. Essa forma de apresentação não é incomum para textos verbais e mesmo musicais, sendo denominada de *edição sinóptica* ou *justalinear* (Cf. CAMBRAIA, 2005, p. 92).

O mesmo pode ser dito das edições *Urtext* (“texto original” em alemão), criadas com o intuito de oferecer um texto o mais próximo possível do original. Várias críticas são

⁹⁸ Mencionada na p. 148.

⁹⁹ Mencionada nas pp. 12 e 108.

¹⁰⁰ “Performing edition” (GRIER, 1995, p. 10).

feitas não só ao uso comercial abusivo do termo¹⁰¹ como ao próprio conceito de “texto original”, uma impossibilidade semântica, segundo Hogwood (2013, p. 123).¹⁰² O que interessa à nossa análise, no entanto, é que o termo **não designa** uma *forma de estabelecimento do texto*. Quanto a esse quesito, as edições *Urtext* podem ser desde uma edição diplomática até uma edição crítica com indicações de performance, algo não muito distante de uma *edição de performance*. Georg Feder, por exemplo, defende que edições *Urtext* devem ser edições críticas, distinguindo-as apenas pela *forma de apresentação* (apud GRIER, 2012).

Quatro dos tipos de edição citados pelos filólogos musicais aparecem também na taxonomia de Cambraia com o mesmo sentido: edições *fac-similar*, *diplomática*, *crítica* e *genética*. Há ainda a transcrição *linear*, uma variação da edição diplomática, da qual difere por não respeitar a topografia dos sinais gráficos na página (FIGUEIREDO, *op. cit.*, p. 44).

Figueiredo não detalha os tipos de edição propostos por Feder e, infelizmente, não tivemos acesso ao original, mas podemos crer que a “impressão corrigida em notação moderna” equivalha à edição *modernizada*. É mais difícil supor o que seja a “edição baseada na história da transmissão da obra”, que poderia ser tanto o que Figueiredo denomina de edição aberta quanto uma edição crítica nos moldes propostos por Grier e McGann. Em ambos os casos esse tipo de edição seria englobado por algum dos outros já abordados. Segundo Grier (*op. cit.*, p. 145), a edição “*histórico-crítica*” é uma edição crítica, da qual se diferencia pela natureza dos comentários incluídos. A “edição impressa que replica a notação original” proposta por Grier equivale, como vimos acima, à *edição interpretativa* da classificação de Cambraia. Essa categoria, entretanto, já tem uso consagrado na área musical com outro sentido, como veremos a seguir. Portanto acreditamos não ser aconselhado o uso do termo “edição interpretativa” em música com o sentido que ele carrega para a crítica textual, sob pena de aumentarmos a desordem na taxonomia da edição musical. Falta às taxonomias propostas pelos filólogos musicais, assim, um termo que designe, além da edição que replica a notação original mencionada por Grier, qualquer edição monotestemunhal na qual o texto é estabelecido de acordo com o juízo crítico do editor. Uma publicação recente desse tipo é a reedição dos *Cinco Prelúdios* para violão de Heitor Villa-Lobos (2007) pela Editora Max Eschig, que foi

¹⁰¹ Cf., por exemplo, GRIER (2012) e FIGUEIREDO (2004, p. 48).

¹⁰² “[...] a strictly Ur-text (*sic*) edition is a semantic impossibility, except in the case of works for which there is only a single autograph source that requires no transcription, commentary or explanation; in all other situations, opinion and personal judgement must make an early entry.”

designada como edição “revista e corrigida”. Usaremos o termo *edição revista* para designar essa classe de edições.

Dentre os tipos de edição propostos pelos filólogos musicais sob análise, o único que não tem correspondência na crítica textual é exatamente a *edição interpretativa*, apesar da coincidência de nomenclatura. Este tipo é também denominado de edição *prática*, *didática* ou *de performance*. Acreditamos que a variedade na nomenclatura seja um sintoma de uma gama bastante ampla de procedimentos e objetivos que é abarcada por esta classe de edição. Podem ser monotestemunhais ou politestemunhais, já que podem, inclusive, ser baseadas em edições críticas. A nosso ver o que o caracteriza a edição de performance é o grau e, principalmente, o tipo de interferência do editor no texto musical, ao qual são acrescentadas indicações técnicas (digitações, arcadas, pedais, etc.) e musicais (dinâmica, agógica, fraseado, etc.) ausentes nas fontes autorizadas, podendo haver também alterações no próprio texto, como, por exemplo, supressão e acréscimo de notas e até a reescrita de material original. Chegam a ocorrer, inclusive, alterações estruturais, como corte de compassos ou até seções inteiras.

Um bom exemplo na literatura violonística é *Introdução e variações sobre um tema de Mozart, Op. 9*, do compositor espanhol Fernando Sor, obra fundamental e das mais tocadas do repertório para violão do século XIX. Em sua edição mais difundida durante uma boa parte do século XX, feita pelo célebre violonista espanhol Andrés Segovia, o editor, dentre inúmeras outras alterações, eliminou a introdução — a seção mais longa da peça. Tendo conhecido e estudado a peça nesta versão mutilada, tive uma agradável surpresa ao descobrir, após algum tempo, a versão completa, uma vez que, em minha opinião, a introdução é de extrema importância para o equilíbrio formal e dramático da obra.

Essa pequena história pessoal ilustra a principal crítica tradicionalmente feita a esse tipo de edição: o texto original fica obscurecido, uma vez que não há como diferenciá-lo das intervenções editoriais.¹⁰³ Apesar disso, as edições de performance têm uma importância significativa sob vários aspectos, dos quais destaco dois que dizem respeito mais diretamente a este trabalho: a divulgação de repertório desconhecido e o registro de práticas de performance de grandes artistas, resultando, como bem coloca Grier (*op. cit.*, p. 151), na criação de um verdadeiro “repositório de informações sobre a performance e

¹⁰³ Foram esses excessos, inclusive, que levaram ao surgimento das edições Urtext, ainda no final do séc. XIX (Cf. GRIER, *op. cit.*, pp. 10 e 151).

interpretação”. Na primeira categoria destaco as edições modernizadas do repertório renascentista de cordas dedilhadas, feitas, a partir dos anos 1920, pelo violonista e musicólogo catalão Emilio Pujol, e a edição das sonatas de Domenico Scarlatti, publicada em 1909 por Alessandro Longo. São inúmeras as publicações de destaque do segundo grupo, mas cito a seleção de *Vinte Estudos* de Fernando Sor, editada por Andrés Segovia, a edição de Artur Schnabel das *Sonatas para piano* de Beethoven e a edição feita por Henryk Szeryng das *Obras completas para violino solo* de Bach. Todas essas edições contribuíram significativamente para a cultura e os estudos musicais, seja por trazer à tona repertório que jazia enterrado em bibliotecas, seja por contribuir com a formação de gerações de performers, através de edições que trazem soluções criativas e embasadas na prática, experiência e conhecimento de grandes performers.

Já na última década do século XX começaram a surgir edições de performance que, apesar de trazerem indicações técnicas e musicais para auxiliar o instrumentista, usavam certos recursos para diferenciar as intervenções editoriais do texto original, permitindo ao performer tomar suas próprias decisões a partir do conhecimento do texto contido nas fontes e das soluções propostas pelo editor. Ficava, assim, resolvido o problema do obscurecimento das fontes, ao mesmo tempo que se mantinham as melhores características das tradicionais edições de performance. Ao contrário do que afirma Figueiredo (2004, p. 50), essas edições são realizadas com alto rigor musicológico e incorporam sugestões de performance baseadas nas práticas atuais de respeito aos estilos de época. Dessa forma elas têm, inclusive, um importante cunho didático, contribuindo com o treinamento dos músicos jovens nas práticas da performance historicamente informada (HIP, na sigla inglesa), atualmente amplamente adotadas no mundo profissional da música de concerto. Excelentes exemplos do tipo de edição de performance abordado neste parágrafo são as edições da obra para alaúde solo de Johann Sebastian Bach feitas pelos violonistas Frank Koonce e Tilman Hoppstock.

Outras considerações de Figueiredo (*op. cit.*, p. 51) a respeito das edições de performance merecem uma reflexão. Segundo o autor, essas edições são “realizadas por executantes famosos, que registram no texto a sua visão pessoal interpretativa”. Ora, conforme vimos acima, *toda edição* registra a *visão pessoal* do editor, baseada em sua *interpretação* crítica das fontes — ou seja, **toda edição registra uma visão pessoal interpretativa**. Quando aplicada a apenas *um tipo* de edição, a afirmação deixa implícito que os outros tipos de edição *não são* baseados em visões pessoais, sendo, portanto,

“puros”. Este é exatamente o mito que alimenta a lucrativa indústria do *Urtext*. Não por acaso, Figueiredo parafraseia, nessa afirmação, Günter Henle, fundador da Henle Verlag, editora que baseia suas atividades na produção de edições *Urtext*, que a empresa denomina edições “sem distorções, livres de erros”.¹⁰⁴

Figueiredo continua, afirmando que essa “visão pessoal interpretativa” dos “executantes famosos” surge “a partir das tendências espirituais em que vivem, sem qualquer preocupação com autenticidade, intenção do compositor, ou qualquer outro preceito cultivado pelas metodologias críticas”. Os conceitos de “autenticidade” e “intenção do compositor” são, como vimos no Capítulo 2, extremamente controversos, não devendo ser considerados como valores absolutos e universalmente aceitos no pensamento sobre a música. A despeito disso, é oportuno lembrar que a afirmação de Figueiredo é, antes de tudo, historicamente incorreta, já que, pelo menos a partir do final do século XIX e início do XX, as intenções do compositor sempre estiveram no centro das preocupações estéticas dos performers (qualquer que fosse o real significado que se desse ao conceito). Acreditamos que o que realmente merece reparo, no entanto, é a visão extremamente estreita e desabonadora em relação à performance musical que subjaz a essa afirmação. Nessa visão, considera-se a performance como uma atividade inteiramente baseada em instintos ou “tendências espirituais”, que prescindiria de qualquer contribuição do intelecto. Ignora-se, assim, toda a complexidade do processo de moldagem de uma visão interpretativa pessoal, fruto da interação entre inúmeros fatores, dentre eles, sem dúvida, a imaginação e a experiência do performer, mas também todo o seu conhecimento e pensamento crítico.

Na realidade, como bem aponta o músico e musicólogo venezuelano Juan Francisco Sans (2015), a edição crítica, largamente considerada como padrão supremo do trabalho editorial, nem sempre responde às exigências da prática e do material musical. O autor defende que, por vezes, o editor deve ter a ousadia de quebrar as regras de fidelidade a fim de propor caminhos que melhor sirvam à difusão e compreensão de determinados repertórios, especialmente em um meio como o latino-americano. Não se trata, a nosso ver, de ignorar as regras academicamente aceitas, mas de transcendê-las em busca de soluções que aproximem a música editada do seu tempo e público em potencial.

¹⁰⁴ <http://www.henle.com/en/the-publishing-house/profile/index.html>. Acessado em 21/01/2016. Demonstrando a “flexibilidade” do termo *Urtext*, a empresa inclusive oferece edições do “texto original” com e sem digitação. Desconsidera-se, assim, o fato de que toda digitação reflete escolhas técnicas e musicais de um editor, o que forçosamente implica em um ato interpretativo de um hipotético texto original.

A literatura violonística inclui um grande número de obras escritas por compositores não violonistas, as quais necessitam, em função das especificidades do instrumento, ser editadas por um especialista para se tornarem, se não idiomáticas, ao menos possíveis de executar. Isso gera a curiosa situação de que uma obra original seja publicada, na realidade, em uma edição de performance, uma vez que são acrescentadas indicações técnicas e realizadas alterações que não constam na fonte. No geral essas edições padecem do mesmo problema das edições de performance tradicionais: não há como distinguir as intervenções editoriais do texto original. Os *12 Estudos para violão* de Francisco Mignone, publicados em 1973 pela Columbia Music Co., são um exemplo deste tipo de edição. O único texto presente na publicação é uma pequena biografia do compositor. Não há qualquer tipo de comentário crítico ou informação sobre a obra, circunstâncias de composição, necessidade ou não de adaptação ao instrumento, etc. Ao contrário, o frontispício traz apenas a inscrição “digitação de Carlos Barbosa Lima”, levando a crer que o único trabalho do editor teria sido acrescentar digitações a um texto já perfeitamente realizável no instrumento. Na realidade os *Estudos* passaram por um significativo processo de edição e adaptação, conforme demonstra Flávio Apro (2004) em dissertação a respeito da obra. Naturalmente as decisões de Barbosa Lima são resultado de escolhas feitas dentre diversas possibilidades existentes. A gravação do próprio Barbosa Lima, realizada em 1978, traz várias diferenças em relação ao texto publicado, demonstrando quão fluido e mutável é o processo de edição. Em vista disso, acreditamos que o ideal nesses casos é que cada performer tenha a possibilidade de tomar suas próprias decisões e, em última análise, produzir sua versão pessoal da obra, tendo acesso ao texto original para que possa compará-lo com as soluções contidas na versão publicada.

Após cotejar os *tipos de edição* propostos pela crítica textual e pela filologia musical *quanto à forma de estabelecimento do texto* (e não quanto à forma de apresentação), chegamos à seguinte tipologia:

Edições monotestemunhais:

- 1) *Edição fac-similar*: reprodução mecânica do texto;
- 2) *Edição diplomática*: transcrição (cópia) exata do texto, respeitando inclusive a topografia gráfica;

- 3) *Transcrição linear*: transcrição exata do texto sem respeitar a topografia gráfica;
- 4) *Edição revista*:
 - a. se for de música antiga (até ca. 1600), será uma réplica da notação original submetida a revisão crítica;
 - b. se for de música após 1600, trará o texto submetido a revisão crítica;
- 5) *Edição modernizada*: edição de música antiga com modernização da notação e revisão crítica do texto.

Edições politemunhais:

- 1) *Edição crítica*: baseada em testemunhos apógrafos;
- 2) *Edição genética*: baseada em testemunhos autógrafos ou idiógrafos.

Edição de performance:

As edições de performance podem ser mono ou politemunhais. São caracterizadas pelo grau e tipo de interferência do editor no texto musical, ao qual podem ser acrescentadas indicações técnicas e musicais ausentes nas fontes, podendo haver também alterações no próprio texto.

3.2.1 A edição dos *Manuscritos de Buenos Aires*

Estritamente do ponto de vista das versões para dois violões contidas nos *Manuscritos de Buenos Aires*, as edições que produziremos caracterizam-se como monotestemunhais, uma vez que não encontramos outros registros desse texto. Usaremos como fontes secundárias versões das peças feitas por Mignone para outros instrumentos, as quais podem fornecer modelos de comparação para eventuais correções e alterações.

Com base nas fontes que possuímos, decidimos adotar um formato de edição que vem sendo bastante usado para obras escritas para violão por compositores não violonistas, no qual o texto original é fornecido junto a uma edição de performance.¹⁰⁵ Trata-se,

¹⁰⁵ Cf., por exemplo a edição da *Sonata* de Antônio José publicada pelas Bèrben Edizioni Musicali (ed. Angelo Gilardino).

portanto, de uma edição dupla, contendo uma edição de performance que usa como base uma revisão crítica do texto original.

Para o texto original, dadas a clareza da escrita de Mignone e a qualidade dos manuscritos, optamos por uma edição fac-similar, acompanhada de um comentário crítico apontando possíveis erros e problemas e nossas sugestões de correções e soluções. Sobre tudo, isso dá ao leitor o privilégio de ter um contato, ainda que esmaecido pela reprodução mecânica, com o manuscrito e toda a carga humana que ele carrega.

3.3 Procedimentos usados por Mignone em suas versões para duo de violões

Como ponto de partida para a elaboração de nossas versões das obras dos *Manuscritos de Buenos Aires*, buscaremos compreender os procedimentos que o próprio Mignone utilizou ao realizar essas versões para duo de violões. Pretendemos utilizar esses procedimentos e outros semelhantes com o objetivo de, mais do que apenas tornar possível a execução das peças, fazer com que soem realmente idiomáticas, o que para nós significa permitir que o potencial expressivo e musical das obras flua naturalmente através das características e possibilidades técnicas e sonoras do instrumento.

A metodologia para compreender as intervenções de Mignone ao elaborar suas versões para duo de violões partiu do levantamento de todas as diferenças — adições, supressões e alterações (substituição, variação, etc.) — encontradas entre as versões para duo de violões (V2V daqui em diante) e as versões para piano (VP), organizadas em tabelas (a título de exemplo, uma das tabelas é apresentada no Anexo 9). Eventualmente foram consultadas também versões das peças elaboradas pelo compositor para outras formações instrumentais. Em seguida elaboramos uma listagem de todos os tipos de procedimento encontrados que foi, finalmente, consolidada em uma classificação única.

Mignone, assim como inúmeros compositores que o precederam ao longo da história da música ocidental, foi pródigo na realização de versões de obras preexistentes, tanto suas quanto de outros compositores.¹⁰⁶ Segundo Flávio Silva, organizador do catálogo de obras do compositor publicado pela Academia Brasileira de Música, além de haver uma “profusão de versões de uma obra para várias formações”, essas são, às vezes, “acompanhadas de mudanças de título que dificultam a identificação da obra original”

¹⁰⁶ Para uma história da transcrição desde os primórdios da música ocidental, cf. BOREM, 1998.

(2007, p. 8). É o caso, como vimos no Capítulo 1, das obras contidas nos *Manuscritos de Buenos Aires*, todas existentes em diferentes versões, várias delas com outros títulos.

Em 1970, a experiência de Mignone com a escrita violonística estava restrita às quatro pequenas peças compostas em 1953. Gloeden (2002, p. 43) descreve essas peças como “despretensiosas e singelas”, considerando cautelosa sua escrita, apesar de notar alguma familiaridade com a escrita violonística. Entretanto, a nova visão do instrumento, adquirida pelo compositor após o contato com Barbosa Lima, o Duo Pomponio-Zárate e vários outros violonistas no II Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre (ver Capítulo 1), permitia e, mais do que isso, demandava uma escrita muito mais ousada, ambiciosa e consciente das reais capacidades do violão. Nesse contexto devem ser percebidos os *Manuscritos de Buenos Aires*. A análise dessas peças permite-nos entrever o compositor familiarizando-se com um novo meio de expressão, testando procedimentos e limites, buscando compreender as possibilidades e demandas idiomáticas do instrumento.

Seria artificial dissociar o trabalho meramente técnico do trabalho criativo na realização de versões ou transcrições, visto que qualquer decisão ao longo do processo deve ser baseada em imaginação e criatividade, além de depender, obviamente, do conhecimento musical e estilístico e da compreensão do instrumento. Os *Manuscritos de Buenos Aires* demonstram que, de fato, nem todos os procedimentos empregados pelo transcritor são impostos pelas características físicas do novo meio — alguns desses procedimentos configuram uma forma de livre adaptação, de nova visão do material que serviu de ponto de partida.

Contudo, é certo que o nível de conhecimento do instrumento tem um alto grau de influência na gama de possibilidades que ocorrem ao transcritor em cada situação específica. Sob esse ponto de vista, uma transcrição, assim como uma composição, pode ser artisticamente bem sucedida, ainda que apresente sérios problemas idiomáticos. A literatura do violão a partir dos anos 1920 está repleta de obras que comprovam essa afirmação. São obras escritas por compositores não violonistas — prática inexistente até então na história do instrumento — que precisam ser extensamente editadas, ou, em um certo sentido, “transcritas” por um violonista para que possam ser executadas.¹⁰⁷ Assim como em qualquer transcrição, as possibilidades de soluções e intervenções são inúmeras, o que produz uma situação peculiar e bastante rica no repertório violonístico: obras

¹⁰⁷ As alterações feitas pelo violonista espanhol Andrés Segovia para tornar mais idiomática a *Fantasia para un gentilhombre* de Joaquin Rodrigo são um excelente exemplo dessa prática (Cf. OROSCO, 2015, p. 41).

originais para o instrumento com múltiplas versões em potencial, tendo cada intérprete, em tese, a possibilidade de moldar sua própria versão. Os exemplos, inúmeros, incluem obras fundamentais no repertório como a *Sonata* de Antônio José e *Invocación y danza*, de Joaquín Rodrigo.

Sob esses dois aspectos — adequação instrumental e conteúdo criativo — as versões de Mignone atingem níveis de sucesso diversos. Como era de se esperar em um compositor que está buscando familiaridade com um instrumento tão idiossincrático quanto o violão, elas padecem de algumas inadequações instrumentais, além de problemas de diferentes ordens decorrentes da falta de domínio do “idioma” violonístico: texturas inconsistentes, escolhas de tonalidades equivocadas, supressões desnecessárias de notas, etc. Esses deslizes, no entanto, podem ser percebidos e sanados pelo editor. cremos que um desafio maior é reconhecer o que poderíamos chamar de oportunidades perdidas. Referimo-nos ao fato de que o domínio idiomático permite ao compositor realizar suas intenções sonoras¹⁰⁸ com maior clareza e eficiência e, mais do que isso, perceber ideias que emanam da conjunção entre as características físicas e acústicas do instrumento e o material musical. Cabe ao editor procurar inferir aquelas intenções e perceber essas ideias.

Em contrapartida, Mignone exerce um grau de liberdade e criatividade na manipulação do material original muito superior ao normalmente encontrado em transcrições. Pode-se argumentar que, sendo o compositor das obras originais, ele teria autoridade para isso. Basta examinarmos as transcrições que J. S. Bach fez de obras de Vivaldi e Marcello e, mais recentemente, Busoni fez do próprio Bach para percebermos que a autoria do original nem sempre foi uma condição para o exercício da liberdade. De modo geral, ao longo do século XX as transcrições, talvez contaminadas pelas ideologias de respeito à “intenção do compositor” e “fidelidade ao original”, tornaram-se muito mais literais e “respeitosas” do que haviam sido até então. Acreditamos que os procedimentos não usuais empregados por Mignone, que veremos na análise a seguir, podem servir de inspiração e modelo para o editor/transcritor.

A grande dificuldade na transcrição de música de piano para o violão advém da diferença de **extensão** dos instrumentos, 88 notas para o piano contra 43 para o violão — ou 45, quando a 6ª corda é afinada em Ré. É necessário levar em conta ainda que o registro superagudo do violão, localizado da 13ª casa em diante, apresenta limitações maiores quanto às possibilidades de combinação de notas e de uso em geral, devido à dificuldade

¹⁰⁸ Usamos o termo conforme definido na p. 108.

de acesso para os dedos da mão esquerda. A solução encontrada por Mignone para a frase inicial de *Maxixando*, por exemplo, desconsidera as limitações desse registro, criando consideráveis dificuldades técnicas (Figura 16).



Figura 16: Início de *Maxixando*.

Além disso, as diferenças na **gama de dinâmica** e **limites de velocidade** na execução são as principais outras fontes de dificuldade para o transcritor. Na verdade, estes últimos podem ser considerados os principais obstáculos à transcrição de certos repertórios, uma vez que representam limites físicos praticamente insuperáveis.

A execução de **texturas** mais **complexas**, outra fonte primordial de dificuldades na transcrição de música do piano para o violão, praticamente deixa de ser um problema quando se transcreve para duo de violões. Nesse caso, podemos dizer, grosso modo, que cada instrumento se encarrega de uma das mãos do piano. Inicialmente analisaremos as versões para duo de violões do ponto de vista da mecânica da transcrição ou, mais especificamente, dos procedimentos que são impostos pelas características do instrumento e são comuns em transcrições para violão em geral. Agruparemos as intervenções de acordo com o tipo de alteração promovida e com a extensão do material afetado (de uma nota isolada à peça inteira):

- **Tonalidade**

Tonalidades com poucas notas da escala em cordas soltas são as menos eficientes no violão devido, principalmente, ao aumento da carga de trabalho da mão esquerda do violonista, que torna a execução mais difícil e, por conseguinte, menos fluente. Outro aspecto importante é lembrado pelo grande violonista inglês Julian Bream (2003, p. 4, tradução nossa): “Uma vez que os harmônicos e ressonâncias naturais são construídos, por

assim dizer, a partir das cordas soltas, é importante usá-las o máximo possível”, já que assim são melhor aproveitadas as “ressonâncias naturais do instrumento”.¹⁰⁹

Mignone promove as alterações óbvias, transpondo apenas as peças escritas em tonalidades pouco idiomáticas para a tonalidade considerada “violonística” mais próxima:

- *1ª Valsa Brasileira*: Mib menor → Mi menor
- *Maxixando*: Mib maior → Mi maior
- *Nazareth*: Láb maior → Lá maior

A *tessitura*¹¹⁰ das peças, outro fator fundamental na escolha da tonalidade, não parece ter sido levada em conta pelo compositor, o que poderia ter evitado alguns problemas causados pela compressão da tessitura original. *Maroca*, por exemplo, foi mantida por Mignone na tonalidade de Lá maior, uma das mais violonísticas devido, dentre outros fatores, à presença da tônica, subdominante e dominante em cordas soltas nos baixos. Nessa tonalidade, no entanto, a versão para duo de violões padece com compressões de tessitura que provocam sérias dificuldades musicais na transcrição, obrigando à adoção de procedimentos que nem sempre têm resultados satisfatórios, como certas supressões de notas, inversões de acordes e cruzamentos de vozes. Isso se dá em razão do âmbito da melodia da *Seção B*, que se desenrola descendentemente do Mi₃ ao Mi₂.¹¹¹ Assim, no seu ponto mais grave resta apenas uma oitava disponível (até o Mi₁) para que se desenvolva o acompanhamento, que, na versão para piano, abarca duas oitavas. A solução para essa falta de espaço no acompanhamento, aparte a encontrada por Mignone, é aumentar a extensão disponível, transpondo a melodia para um registro mais agudo, o que fizemos transpondo a peça para Ré maior (quarta acima do original). Nos exemplos a seguir (Figura 17), vemos a versão do compositor, em que a tonalidade original é mantida e a melodia é transposta uma oitava abaixo do original, e nossa proposta para a passagem:

¹⁰⁹ “Since most of the natural harmonics and resonances are built up, as it were, from the open strings, it is important to use the unstopped strings as much as possible.” “[...] natural resonances of the instrument.”

¹¹⁰ O termo é usado aqui na acepção de LaRue (1995, p. 27) de “predominant pitch area in which a composer sets a section, part, or movement.”

¹¹¹ A expansão até o Dó#₄ no arpejo que conclui a melodia não afeta esta análise.

The image displays two musical staves for a guitar duo of Maroca, measures 9-12. The top staff is in G major (one sharp) and the bottom staff is in D major (two sharps). Both staves show a melodic line in the right hand (labeled 1) and a harmonic accompaniment in the left hand (labeled 2). The tempo markings are 'pochissimo affrettando', 'a tempo', 'poco rit.', 'affrett.', 'f', and 'rall.'. The bottom staff includes a triplet of eighth notes in the final measure.

Figura 17: *Maroca*, c. 9–12, versão para duo de violões de Mignone em Lá maior (acima) e nossa versão em Ré maior (abaixo).

• Transposições de oitava

Causadas pela compressão da tessitura original, ocorrem em notas isoladas ou agrupamentos de notas de qualquer extensão, podendo abranger até seções inteiras. Os *Manuscritos de Buenos Aires* contêm bons exemplos de como um transcritor pode realizá-las evitando rupturas indesejadas na linha melódica e no fluxo musical, como este a seguir. Na Figura 18 temos uma passagem do *Lundu* em que ocorrem, em apenas quatro compassos, três situações diferentes com relação aos registros de oitava na versão para duo de violões (V2V) em comparação com a versão para piano (VP): mesma oitava, uma oitava abaixo (retângulos sólidos) e duas oitavas abaixo (retângulo pontilhado). Note-se que as partes estão invertidas — o violão um está encarregado da parte da mão esquerda e o violão dois toca uma variação da parte da mão direita. Nos dois pontos em que há mudança de registro de oitava Mignone realiza pequenas modificações na linha melódica para conseguir uma transição suave.

Figura 18: *Lundu*, c. 115–118, VP acima e c. 125–128, correspondentes na V2V, abaixo.

- **Alterações em gestos e figurações**

- **supressão de notas**

A fim de acomodar o material à extensão e características técnicas do instrumento. No exemplo a seguir (Figura 19), Mignone suprime o Dó dos arpejos do violão 2, já que o mais grave estaria fora da extensão do instrumento.

Figura 19: *Nazareth*, c. 40, VP (esq.) e V2V (dir.).

- **substituição de material**

No exemplo a seguir (Figura 20), Mignone preserva o gesto musical por meio da substituição do material original por um recurso tipicamente idiomático. A escala da VP, cuja execução no violão seria de extrema

dificuldade, tanto pela velocidade quanto pela extensão, é substituída por um *glissando*, recurso típico dos instrumentos de corda que produz um efeito musical equivalente.



Figura 20: Nazareth, c. 59, VP (acima) e V2V (abaixo).

• Alterações texturais

Limitações técnicas do violão podem obrigar à simplificação da textura por meio da supressão de algum de seus elementos. Neste exemplo (Figura 21) seria bastante difícil, ainda que não impossível, a execução das três vozes dos acordes da VP. Mignone optou pela supressão de uma delas, tornando mais fluida a execução da passagem.



Figura 21: 1ª Valsa Brasileira, c. 15–16, VP (acima) e V2V (abaixo).

- **Alterações em acordes**

Abrangem:

- mudança de inversão;
- redistribuição de vozes;
- mudança de posição (cerrada para aberta ou vice-versa);
- supressão de notas.

Podem ser acarretadas pela compressão de tessitura ou características técnicas do instrumento.

- **Alterações em durações de notas**

Notas que excedem a capacidade de sustentação do violão podem ser repetidas ou prolongadas através do acréscimo de um ornamento. No exemplo da Figura 22, o Fá, cuja duração na VP é uma breve, é transformado em duas mínimas.



Figura 22: *Maroca*, c. 9, V2V.

As intervenções vistas até aqui visavam unicamente a tornar possível a transposição de uma obra entre diferentes meios/instrumentos. Como dissemos acima, o trabalho criativo de transcrição transcende esse nível, que poderíamos caracterizar como básico e funcional, e busca a reconfiguração do original em um novo objeto, por si só artisticamente justificável. As melhores transcrições soam como se fossem obras escritas originalmente para o novo instrumento, e Mignone demonstra estar consciente desse fato, promovendo algumas alterações que não são forçadas pelas características do novo meio, mas motivadas pela busca do idiomatismo. Podemos dividi-las em dois grupos:

- **Adaptação idiomática de material**

Certos elementos, apesar de serem perfeitamente executáveis no violão sem qualquer modificação em relação ao original, podem ser alterados para outros com características mais idiomáticas. O padrão de arpejo na Figura 23 é um exemplo:



Figura 23: Toada, c. 20–21, VP e V2V.

- **Emprego de efeitos idiomáticos**

Os efeitos utilizados por Mignone são os mais básicos: harmônicos, arrastes (*glissandi*) e *rasgueados*. Não há a utilização de outras características idiomáticas, como, por exemplo, a exploração de possibilidades expressivas e colorísticas proporcionadas por diferentes modos e regiões de atuação das mãos.

Prática razoavelmente comum em transcrições para duo de violões é a distribuição das partes de forma a valorizar igualmente os dois instrumentistas, uma vez que nos melhores duos não há uma hierarquia entre primeiro e segundo violões. Em vários momentos Mignone inverte as partes entre os instrumentistas, às vezes de forma bastante habilidosa, como no exemplo abaixo (Figura 24), em que as trocas de vozes e mudanças de oitava criam um diálogo verdadeiramente camerístico entre os dois violões. A voz principal está destacada por um retângulo:

The musical score for 'Lundu' (measures 24-38) is written for two violins. The first system (measures 24-28) shows the first violin playing a melodic line with accents and slurs, while the second violin provides harmonic support. Dynamics range from *mp* to *p*. The second system (measures 29-33) features a crescendo leading to a *mf* dynamic, followed by a *pp* section. The third system (measures 34-38) includes a *pp* section with a specific instruction for the second violin: 'hamônicos à 8va' (harmonics at 8va). The score uses various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings to guide the performer.

Figura 24: *Lundu*, c. 24–38, V2V.

Todos esses procedimentos podem ser considerados habituais em transcrições de obras de piano para duo de violões. Mas acreditamos que o que torna a coleção abrigada em Buenos Aires notável e relevante do ponto de vista musical são, na realidade, as intervenções que fogem e, em alguns casos, contradizem os padrões usuais. Através delas Mignone descortina novos caminhos para o transcritor e, acima de tudo, lança uma nova luz sobre os originais, estabelecendo entre eles e as novas versões um diálogo fértil e de múltiplas possibilidades. Vejamos quais são essas intervenções:

- **Alterações estruturais**

Estas são, provavelmente, as intervenções mais surpreendentes. Duas das versões para duo de violões, 2ª *Valsa Brasileira* e *Lundu*, são mais longas do que as versões pianísticas, tendo Mignone escrito, respectivamente, cinco e treze compassos de novo material para essas peças.

- **Variação em representação de material**

Em conjunto com as alterações estruturais, são as intervenções mais significativas. Mignone introduz inúmeras variações em material que, nas versões para piano, é reapresentado de forma literal. As variações ocorrem tanto em material melódico (Figura 25) quanto de acompanhamento (Figura 26) e chegam a abarcar seções inteiras, como no retorno à *Seção A* das duas *Valsas Brasileiras*.



Figura 25: *Lundu*, c. 114–117, VP (acima) e c. 124–127, correspondentes na V2V (abaixo).



Figura 26: *Lundu*, c. 106–107, VP (esquerda) e c. 116–117, correspondentes na V2V (direita).

- **Acréscimo ou substituição de material**

Em alguns casos, há a introdução de novos elementos ou mesmo a substituição do material original por outro de características diferentes. No exemplo a seguir (Figura 27), o padrão de notas repetidas no violão 2, que Mignone havia introduzido no acompanhamento no c. 17 (vl.1), assume papel de destaque e, associado aos saltos de oitava, confere mais movimento e interesse à passagem que, na versão para piano, tem o que poderíamos denominar de caráter de espera — a marcação rítmica e harmônica prosseguem após o fim da frase melódica anterior, criando um momento de dissipação de energia no qual se aguarda e, ao mesmo tempo, prepara a continuação do movimento melódico.



Figura 27: Nazareth, c. 21–24, VP e V2V.

Já no próximo exemplo (Figura 28), a transição que leva ao retorno do tema inicial, cujo caráter é de retração/abrandamento¹¹² na versão pianística (melodia descendente em colcheias e *decrescendo*), é substituída por outra de características opostas e com caráter de impulso/intensificação (passagem escalar ascendente em semicolcheias e *crescendo*).



Figura 28: Nazareth, c. 67–69, VP e V2V.

¹¹² Os termos descritivos são baseados em LaRue (1995, p. 102).

O caráter camerístico das novas versões é frequentemente realçado pelo acréscimo de uma nova voz, às vezes de caráter cantante, que estabelece um diálogo entre as partes inexistente na versão original.



Figura 29: 1ª Valsa brasileira, c. 82–85, VP e V2V.

• Alteração de padrão rítmico

Este tipo de intervenção pode ser considerado um caso especial do tipo anterior (substituição de material), mas, pela excepcionalidade, cremos merecer destaque. Uma das preocupações básicas do transcritor é preservar os padrões rítmicos do original, em especial quando o material a ser transcrito incorpora ritmos populares característicos, sejam estes explícitos ou resultantes do padrão de acentuação. Esse é o caso, por exemplo, do *Lundu*, cuja seção mais lenta — a rigor, a única passagem da obra a justificar o título — baseia-se nos ritmos sincopados caracteristicamente associados à música popular brasileira. Explícitos na melodia principal, esses ritmos estão implícitos no acompanhamento pelo padrão rítmico resultante da acentuação criada pelas notas mais graves dos arpejos da mão direita do piano (Figura 30a). De fato, Mignone explicita esse padrão na versão da peça para piano a quatro mãos, realizada em 1971 (Figura 30b). Na versão para duo de violões (Figura 30c) o compositor substitui essa acentuação por um padrão de colcheias, criado implicitamente pelos acentos naturais da nota grave e da apojatura (Lá#). Assim, ele não apenas ignora o acompanhamento característico como também, através da mudança do colorido harmônico (vide abaixo), altera ainda mais profundamente o caráter da seção.

a) **Poco meno**
5. 3.
mf molto cantato

b) **POCO Meno** (♩=106)
sustentando

c) **Poco meno** (♩=132)
77
1 *mf molto cantato*
2

Figura 30: *Lundu*, c. 77–78, VP (a), VP4M, 1º piano (b) e V2V (c).

• Alterações harmônicas

Ainda que, como vimos acima, seja comum em uma transcrição redutora a supressão de vozes e notas de acordes para adaptá-los às possibilidades do novo meio, esse procedimento é normalmente realizado de forma a não alterar as características fundamentais da harmonia original. Na versão do *Lundu*, ao contrário, Mignone altera o colorido harmônico através do expediente pouco usual do acréscimo de notas a acordes. No primeiro exemplo, a inserção do Lá[♯], apoiatura do Si, altera significativamente o caráter consonante do acompanhamento original (ver Figura 30c acima).

Ainda no *Lundu*, em três momentos vemos um curioso uso da ressonância das cordas graves soltas do violão. Mignone, provavelmente buscando o máximo de sonoridade e densidade possível, sobrepõe essas três cordas soltas — Mi₁, Lá₁ e Ré₂ — a acordes de Dó maior, Mi maior e Lá menor, obviamente sem preocupação com os acordes resultantes segundo os padrões da harmonia tonal clássica.

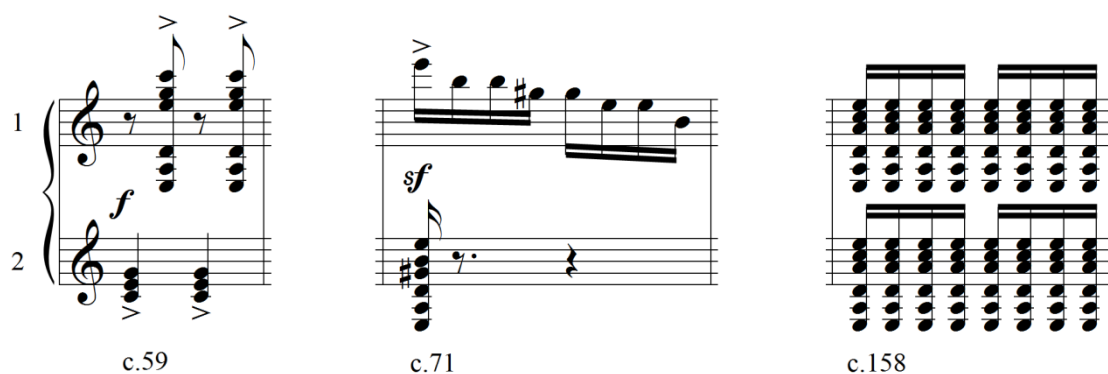


Figura 31: *Lundu*, V2V, c. 59, 71 e 158.

Algumas outras alterações incomuns promovidas por Mignone podem ter influência sobre a interpretação das peças:

- **Acréscimo e alteração de figura de compasso**

Em *Maroca* há o acréscimo da figura de compasso na introdução (Figura 32), com a consequente adaptação nas durações de algumas notas e acordes para acomodá-las aos novos limites. O compositor promove a mesma alteração nas outras versões camerísticas da peça — para quarteto de cordas (1931) e quarteto de fagotes (1983) —, mas com valores diferentes: 2/4 para as duas últimas e 4 (equivalente a 4/4) para a versão para duo de violões. Acreditamos que a intenção tenha sido facilitar a sincronia dos conjuntos, mas perde-se, em nossa opinião, a liberdade rítmica e agógica sugerida pela ausência de figuras e barras de compasso da versão para piano.

Há uma diferença também na figura de compasso da *Seção B* (Figura 32): enquanto na versão para duo continua valendo o 4 inicial, na versão para piano o compositor introduz a figura de compasso 2. Ainda que mais sutil, a alteração também pode ter influência na interpretação, uma vez que a mudança da métrica binária para quaternária pode implicar em uma performance ritmicamente mais enfática, devido aos acentos métricos mais frequentes.

PIANO

Preludiando (♩=66)

mf *dim e poco rit.*

Andantino (♩=52)

pp *rit.* *p*

1 C. 7 7 3 C. 1 Ω 2 Ω *

Preludiando (♩=66)

mf *dim. e poco rit.* *pp (eco)*

Poco meno

Andantino (♩=104)

rit. *p* *p cantando e molto espressivo*

Figura 32: *Maroca*, introdução e início da Seção A, VP e V2V.

• Simplificação de escrita

Em alguns pontos, certos prolongamentos de notas são obscurecidos pela transformação de duas vozes em apenas uma (Figura 33). Alguma simplificação de escrita é comum em partituras para violão devido ao acúmulo de informações que pode advir de se ter três ou mais vozes escritas em uma só pauta. Não sendo esse o caso, já que nesses pontos a textura é de apenas duas vozes, podemos supor que Mignone imaginasse que na execução do violão as vozes se prolongariam naturalmente, justificando, assim, a escrita

simplificada. A fim de evitar ambiguidades, seria mais indicado manter a escrita original se esse é o efeito desejado.



Figura 33: *Lundu*, c. 5–7, VP (mão esquerda), acima e V2V (vl. 2), abaixo.

Os procedimentos aqui analisados, assim como as ideias de liberdade e criatividade no trato do material musical que eles representam, servirão de ponto de partida para as versões das obras contidas nos *Manuscritos de Buenos Aires* que apresentamos a seguir.

3.4 Os *Manuscritos de Buenos Aires*: propostas editoriais

Faremos a seguir observações sobre elementos de interesse e algumas questões editoriais decorrentes de procedimentos e escolhas adotados por Mignone na elaboração de cada uma das peças presentes nos *Manuscritos de Buenos Aires*, seguidos de comentários gerais a respeito das nossas propostas para cada uma delas. Observações editoriais detalhadas encontram-se após a partitura de cada uma das obras.

1ª Valsa Brasileira

Inicialmente pareceu-nos pouco apropriada e desnecessária a opção de Mignone pela afinação da 6ª corda em Ré, tendo em vista que, estando a peça em Mi menor, perderíamos a ressonância e a praticidade de termos a tônica da tonalidade em uma corda grave solta. Após testar outras alternativas, no entanto, nos convencemos de que essa é a melhor solução, uma vez que qualquer transposição para uma tonalidade mais alta deixaria as passagens mais agudas, como os c. 14 e 15, por exemplo, em uma região muito aguda e pouco sonora do violão. O uso da 6ª corda em Ré em uma peça cuja tonalidade é Mi é bastante incomum, embora haja alguns exemplos na literatura. Um deles, bastante interessante, é a edição de Julian Bream da *Suíte BWV 996*, de J. S. Bach, em que a 6ª

corda em Ré é utilizada na primeira seção do *Prelúdio* e rapidamente afinada para Mi antes de iniciar a segunda seção da peça, tendo o violonista que fazê-lo com a mão direita, enquanto a mão esquerda segura um acorde de dominante.¹¹³

Notável na versão para duo de violões é o retorno inteiramente variado à *Seção A*. A peça é escrita em esquema formal *ABA*, sendo o retorno a *A* literal nas outras versões feitas por Mignone (para piano e para violino e piano).

Do ponto de vista instrumental a peça apresenta apenas pequenas inadequações, como, por exemplo, o acorde de Lá menor nos dois primeiros tempos dos c. 5 e 21 no v.2, de execução praticamente impossível (Figura 34a). A solução óbvia — inclusive adotada pelo Duo Pomponio-Zárate, como se vê no manuscrito — seria eliminar o Dó, terça do acorde, que já soa no v.1 (Figura 34b). Ocorre que a pouca sustentação do Dó da melodia, somada ao dobramento do intervalo de quarta (Mi, Lá) pelos dois violões, tende a produzir uma sonoridade um pouco dura e vazia, razão pela qual optamos por manter o Dó e suprimir as duas outras notas do acorde, Mi e Lá (Figura 34c). Em alguns pontos há a supressão de notas, acordes e linhas melódicas cuja execução estaria perfeitamente dentro das capacidades do instrumento, causando uma desnecessária rarefação na textura. Nesses pontos acrescentamos as vozes omitidas com base nas outras versões da peça.

¹¹³ BACH, J. S. *Suite in E minor*. Transcrição de Julian Bream. Londres: Faber Music, 1967.

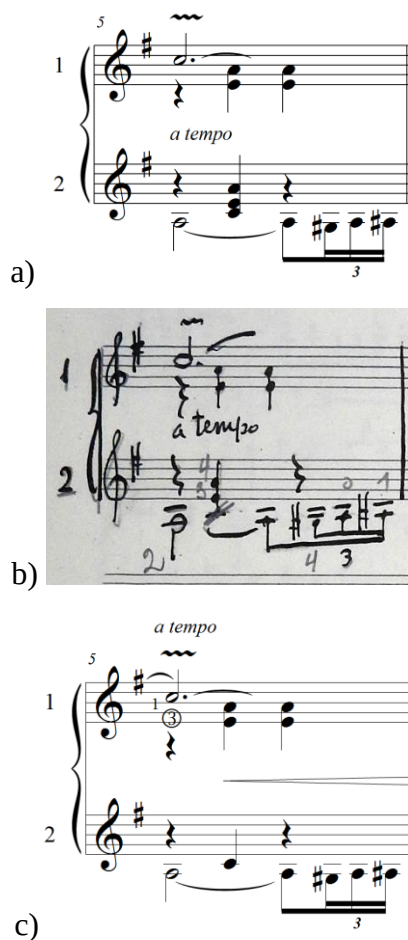


Figura 34: Acorde de Lá menor no c. 5 da 1ª Valsa Brasileira, segundo violão, V2V (a), solução do Duo Pomponio-Zárate (b) e nossa solução (c), lembrando que esse violão tem a sexta corda afinada em Ré.

Optamos por não desdobrar em duas vozes o que, com base nos precedentes da peça, parece ser uma simplificação de escrita no segundo violão na volta à *Seção A*. Uma vez que essa é uma repetição inteiramente variada, tanto podemos estar realmente diante de uma simplificação quanto de uma indicação para uma interpretação mais articulada, diferente da inicial. Acreditamos ser mais adequado permitir que cada performer chegue à sua própria decisão.

2ª Valsa Brasileira

A peça também é escrita em forma *ABA* e, assim como na 1ª Valsa Brasileira, o retorno à *Seção A* é inteiramente variado, sendo mais apropriado, portanto, descrever sua forma como *ABA'*. Também notável é o novo final virtuosístico, com acréscimo de quatro compassos inexistentes na versão para piano. Mignone insere uma *codetta*, marcada *Più vivo* e *sempre accelerando*, na qual desenvolve o material escalar que havia introduzido no primeiro final (“casa 1”) da *Seção A'*, levando a peça a uma conclusão brilhante, caráter

oposto ao da versão para piano, que termina com um abrandamento que conclui em *pp*. Vemos, a seguir, os finais da 5ª Valsa de Esquina (Figura 35) e da 2ª Valsa Brasileira (Figura 36):

The musical score is for the final of the 5th Corner Waltz for piano. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 62-65):** Measure 62 starts with a first ending bracket labeled '1.'. The melody in the treble staff features a series of eighth notes and a half note, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.
- System 2 (Measures 66-69):** Measure 66 begins with a second ending bracket labeled '2.'. The treble staff contains a complex melodic line with fingerings (5, 1, 3, 2) and a dynamic marking of *f poco retard.*. The bass staff continues the accompaniment. The system concludes with a *p a tempo* marking.
- System 3 (Measures 70-73):** Measure 70 starts with a first ending bracket labeled '1.'. The treble staff has a melodic line with fingerings (1, 3, 2, 1-5). The bass staff has a corresponding line. The system includes a *f poco retard.* marking, a *p retard* marking, and ends with a *pp* (pianissimo) marking and a final cadence.

Figura 35: Final da 5ª Valsa de Esquina para piano.

65 1. 1. 2.

68 *p* *f* *poco rit.*

72 **Più Vivo** *accelerando* *ff* *sempre accelerando* 3

75 *sfz* *sfz*

Figura 36: Final da 2ª Valsa Brasileira para duo de violões.

Há poucos deslizes instrumentais, como um acorde de execução impossível no c. 33 (2º tempo, v.2) e uma nota que ultrapassa a extensão do violão (Dó $\sharp_5$ no c. 50, v.2). Em sua versão, talvez procurando evitar ultrapassar as possibilidades do instrumento, Mignone introduz algumas modificações, como supressões de notas, inversões de acordes e outras simplificações que, além de serem desnecessárias, podem empobrecer o discurso e o tecido musical. Vejam-se como exemplos:

– a nota Lá, *acciaccatura* do baixo no c. 7 (v.2), omitido apesar de ser a nota conclusiva da linha melódica que vinha se desenvolvendo na voz intermediária;

– a mudança de oitava no baixo no c. 28 (v.2), quebrando a linha melódica que vinha se desenvolvendo;

– o Si# introduzido na melodia do baixo logo a seguir (c. 30), talvez para compensar sua supressão no acorde do segundo e terceiro tempos, mas causando um efeito melódico bastante questionável, além de prejudicar o movimento de resolução do Lá do primeiro tempo no Sol do compasso seguinte.

A maior parte das intervenções editoriais nesta peça se deu em situações como essas.

Canção

A peça não apresenta problemas de adequação instrumental; pelo contrário, Mignone aproveita muito bem as ressonâncias naturais do violão na tonalidade de Lá maior. As intervenções editoriais foram mínimas, como o acréscimo de uma nota que parece ter sido esquecida por descuido (o Lá no baixo do v.1 no c. 16, que completa a linha melódica que vinha sendo desenvolvida).

Há que cuidar em algumas trocas de vozes entre os violões para que não haja uma quebra na condução melódica. Um exemplo é o c. 13, no qual a última nota (Lá) da linha do baixo que vinha se desenvolvendo no v.2 é tocado pelo v.1.

A execução de todos os *glissandi* pedidos pelo compositor exigiria digitações pouco práticas, que poderiam acarretar excesso de ruídos¹¹⁴ e dificuldade na fluidez melódica. Acreditamos que a literalidade neste caso — como, de resto, em tantos outros — trabalharia contra o caráter da peça, sendo mais conveniente que o intérprete eleja quais *glissandi* executar, tendo em vista o equilíbrio entre o elemento estilístico e a fluência musical. Mantivemos todos os sinais na partitura para que cada performer possa tomar suas próprias decisões.

Lundu

Também no *Lundu*, escrito em forma rondó — *ABACDA Coda* —, Mignone faz amplo uso de procedimentos variacionais, especialmente a cada volta do refrão, sempre literal na versão para piano. Nesta peça, Mignone realiza dois acréscimos estruturais. O primeiro — e mais notável — é uma extensão de dez compassos da ponte que leva à última

¹¹⁴ Lembremo-nos que os ruídos produzidos pelos dedos da mão esquerda ao deslizar pelas cordas graves era uma das grandes queixas de Mignone em relação ao violão.

volta de A. Mignone introduz aqui um momento de brilho e instabilidade bastante surpreendente quando se compara esta versão à de piano, cujo caráter Kiefer (1983, p. 52) descreve como de “leveza rococó”. Além das escalas e arpejos intercalados com notas repetidas, a surpresa e instabilidade devem-se também à quebra do tonalismo harmônico que caracteriza a peça, através do emprego de uma progressão de acordes maiores com fundamentais, saltando por uma sequência descendente de duas terças maiores seguida por uma segunda menor (Mi, Dó, Lá $\flat$, Sol). Vemos a seguir as passagens correspondentes nas versões para piano (Figura 37) e para duo de violões (Figura 38):

100

105

I^o Tempo (♩ = 120)

p e cresc. subito animando e affrettando

Figura 37: *Lundu*, versão para piano. O retângulo (entre os c. 105 e 106) assinala o ponto onde Mignone inseriu dez compassos extras na versão para duo de violões.

Figura 38: *Lundu*, versão para duo de violões, com os dez compassos inseridos por Mignone sublinhados.

Também no final da peça Mignone busca maior brilho instrumental, acrescentando três compassos em que usa escalas rápidas descendentes, acordes em rasgueado (com as três cordas graves acrescentadas para aumentar a intensidade e a densidade)¹¹⁵ e um *glissando* a um acorde final agudo.

O *Lundu* não apresenta problemas de natureza instrumental. As intervenções editoriais visaram principalmente a retificar ambiguidades causadas por simplificações de escrita (ver p.136 acima) e sugerir correções para o que parecem ser pequenos deslizes na escrita, como é o caso da última nota do v.2 nos c. 29 e 30, em que, como está no manuscrito, há uma quebra no padrão do arpejo que não parece se justificar. Fizemos também algumas sugestões para tornar algumas passagens mais sonoras ou mais fluidas tecnicamente. Esse é o caso do acorde no primeiro tempo do c. 71 no v.2, no qual transposemos o Sol# uma oitava acima, a fim de evitar o atraso que pode advir do salto de mão esquerda que precede o acorde (da décima para a primeira posição).

¹¹⁵ Ver p. 134 acima.

Quatro Peças Brasileiras

1. *Maroca*

O título, ausente na versão de Buenos Aires, é retirado das outras versões (piano; quarteto de cordas e quarteto de fagotes).

Como vimos na p.124, a manutenção da tonalidade original de Lá maior, de fato uma das que melhor se adaptam ao violão, acarretou sérios problemas devido à compressão da tessitura da versão original, motivo pelo qual optamos pela tonalidade de Ré maior.

Em sua versão para duo de violões, Mignone transpôs a *Seção A* uma oitava acima, ficando ela, assim, em uma tessitura mais aguda do que a *Seção B*. É uma solução perfeitamente satisfatória e, de fato, na tonalidade escolhida por ele, os acordes iniciais resultam inclusive mais sonoros e violonísticos do que se fossem tocados uma oitava abaixo. No entanto, há um efeito expressivo que, assim, se perde, mas que ocorre quando a melodia que inicia a *Seção B* surge acima da *Seção A*, como acontece na versão para piano. Como a nota inicial dessa melodia ainda não havia soado nessa altura, há um efeito de expansão, de abertura, que, embora bastante sutil (e subjetivo), acreditamos que mereça ser preservado. Assim o fizemos em nossa edição, mas mantendo a disposição das notas e a condução das vozes da versão para duo de violões de Mignone, menos “correta” do ponto de vista das regras da harmonia tradicional, mas de sonoridade, a nossa ver, mais condizente com o caipirismo que percebemos na obra.

As intervenções editoriais em *Maroca* foram bastante significativas. A mudança de tonalidade nos permitiu, por exemplo, preservar a harmonia da versão original nos c. 9–11, sem a necessidade das supressões e inversões que Mignone se viu obrigado a adotar. Nos c. 15–19 a compressão de tessitura torna impossível, mesmo na tonalidade de Ré, a execução no violão do padrão de acompanhamento da versão para piano, um arpejo constituído por amplos saltos e um movimento regular de semínimas em compasso 6/4 (Figura 39a). A solução de Mignone na versão para duo de violões foi substituir por pausa a primeira nota do arpejo (nesta versão escrito em quiálteras em compasso 4/4), mantendo os outros intervalos intactos (Figura 39b). Perde-se assim, em nossa opinião, a sensação de fluidez e movimento que caracteriza a passagem na versão original. Buscando restituir essas qualidades, criamos um acompanhamento em que, para possibilitar a manutenção do fluxo de semínimas, utilizamos os recursos idiomáticos de *campanellas* e cordas soltas em conjunção com algumas mudanças de oitava e inserções pontuais de outras notas do acorde para evitar o estancamento do movimento por reiteração de intervalos (Figura 39c).

a)



b)



c)



Figura 39: Acompanhamento nos c. 15–19 de *Maroca* na versão para piano (a), versão de Mignone para duo de violões (b) e nossa edição (c).

2. *Maxixando*

Na versão para duo de violões de *Maxixando*, Mignone evitou, corretamente, a tonalidade original de $Mi\flat$ maior, transpondo a peça para a tonalidade de Mi maior. Essa tonalidade, no entanto, provoca algumas dificuldades, apesar de ser uma das “tonalidades naturais do violão”.¹¹⁶ Como vimos na p.123 acima, a frase inicial da peça (que se repete diversas vezes no seu decorrer e é trabalhada em imitações na coda) é de execução bastante difícil na região escolhida por Mignone. Transpor essa frase uma oitava abaixo, a solução mais óbvia, a colocaria em uma região do instrumento na qual perderia muito do brilho, além de deixar pouco “espaço” para o acompanhamento, devido ao âmbito que ela

¹¹⁶ Segundo o grande violonista inglês Julian Bream (2003, p. 4), as “tonalidades naturais do violão” são Lá, Mi, Ré, Sol, Dó e Fá, maiores e menores.

abarcaria (Mi₂–Sol#₃). Essa solução ainda causaria sérias dificuldades um pouco mais adiante devido à compressão de tessitura na frase que se inicia no c. 17, cujo âmbito seria de Dó#₂–Sol#₂. Optamos, assim, por transpor a peça para Dó maior. Nessa tonalidade, a frase inicial é de execução consideravelmente mais fácil do que em Mi maior, sem que haja, ao longo da peça, grande perda na extensão disponível.

Maxixando padece de vários outros problemas de idiomatismo. Além da já mencionada questão da escolha do registro, a frase inicial tocada pelo v.1 se torna tecnicamente ainda mais difícil na versão de Mignone graças aos saltos de duas oitavas que ele introduz no c. 2, em lugar da repetição do Si na mesma altura que existe na versão original para piano. Podemos supor que o motivo tenha sido passar para o v.1 a nota que estaria no baixo do v.2, que talvez Mignone tenha avaliado como sendo de difícil execução após o acorde do primeiro tempo. Qualquer que tenha sido a razão, a solução é tecnicamente inadequada e musicalmente bastante questionável, uma vez que o salto de duas oitavas entre as notas Si encobre o padrão rítmico característico da peça —  — quase a ponto de torná-lo imperceptível. As quebras na linha melódica que vêm a seguir causam ainda mais estranhamento, com saltos de 11^a e 9^a onde há, na versão original uma 3^a e uma 2^a e, para terminar, um salto de 8^{va} aumentada¹¹⁷ onde havia um cromatismo. Ressalte-se ainda que esses saltos comprometem a clareza melódica, já que deles resultam frequentes cruzamentos e sobreposições entre melodia e acompanhamento. Na Figura 40 vemos uma comparação entre as versões para piano e para duo de violões dessa linha melódica inicial.

¹¹⁷ Mignone usa o mais pragmático Sol# em lugar do mais “correto” Fá#.



Figura 40: Linha melódica inicial de *Maxixando* nas versões de Mignone para piano (a) e duo de violões (b).

Essas alterações na linha melódica não são consistentes ao longo da peça, no entanto. Já na aparição seguinte desse tema, no c. 9, temos apenas os saltos de duas oitavas, e na terceira e última ocorrência apenas o primeiro salto de duas oitavas. Em vista de todas essas questões, optamos por adotar a versão para piano para a melodia inicial e suas repetições.

No acompanhamento dessa frase inicial, a cargo do v.2, em vez de simplesmente transcrever a versão de piano, Mignone busca uma solução violonística para a passagem, parecendo se exercitar e experimentar com acordes de quatro sons dispostos de formas que são características do instrumento.¹¹⁸ Ainda que a execução de cada um dos acordes individualmente não apresente qualquer problema, a passagem de um para outro, em alguns casos, pode ser bastante desconfortável, especialmente se procurarmos manter as acentuações e articulações sugeridas na versão para piano, as quais, através do acento no contratempo, ajudam a conferir o “swing” do maxixe à peça (ver Figura 41). Nessa passagem (c. 1–13, v.2), editamos os acordes, buscando usar inversões e distribuições de vozes mais idiomáticas, mas preservando duas ideias que distinguem a abordagem de Mignone: a transferência do cromatismo que ocorre nos baixos na versão para piano para a voz superior dos acordes, tornando-o mais proeminente, e o uso de acordes violonísticos

¹¹⁸ Naturalmente o número de sons que o instrumento pode produzir simultaneamente é limitado apenas pelo número de cordas, seis no violão tradicional. Acordes de quatro sons são bastante usados no acompanhamento de música popular, já que, na técnica tradicional, esse é o número máximo de dedos de cada uma das mãos usado pelo violonista.

característicos (comumente chamados pelos violonistas de “fôrmas”).¹¹⁹ Buscamos também equilibrar um pouco mais o tecido musical, evitando cruzamentos e sobreposições entre acordes e melodia.



Figura 41: Articulações e acentos no acompanhamento da frase inicial de *Maxixando* na versão para piano.

A extensão do violão não comporta o âmbito de quatro oitavas da frase que conclui a peça na versão para piano (c. 65–70). A solução adotada por Mignone na versão para duo de violões causa um estancamento do padrão descendente a dois terços da frase (c. 69), quando passa a ocorrer a repetição de uma mesma figura melódica por dois compassos. A transposição da peça uma terça menor abaixo — de Lá para Dó Maior — agrava esse problema, diminuindo ainda mais o âmbito disponível. Em nossa edição, reescrevemos ligeiramente a frase, inserindo alguns “degraus” intermediários entre aqueles já existentes na progressão a fim de estender o gesto descendente, evitando, assim, a interrupção do movimento mencionada acima. Evitamos também o uníssono entre os dois violões nos c. 71 e 72 (ver Figura 42). Para o final, adotamos a surpresa harmônica causada pela cadência em modo frígio da versão para piano, em que surge um acorde de segundo grau maior abaixado.

¹¹⁹ A disposição dos dedos da mão esquerda no braço do violão ao executar acordes gera desenhos — ou “fôrmas”, como costumam ser chamadas pelos violonistas — facilmente identificáveis, o que torna bastante simples produzir acordes do mesmo tipo, com outras fundamentais, ao longo de todo o braço do instrumento.

a)

Più Presto (♩ = 132)

b)

Più Presto (♩ = 132)

Figura 42: *Maxixando*, c. 65–72, versão de Mignone para duo de violões (a) e nossa edição (b), com as alterações introduzidas em destaque.

3. Nazareth

A frase que se segue à introdução (c. 5–12) desce até o Mi₁, a nota mais grave do violão, o que nos fez, inicialmente, contemplar a ideia de uma transposição que liberasse um pouco mais de espaço para o acompanhamento. Após testar várias alternativas, preferimos manter a tonalidade escolhida por Mignone: Lá Maior. Na frase citada, Mignone compensa a pouca distância entre melodia e acompanhamento (que também

existe na versão para piano) posicionando parte deste acima da linha melódica. Mesmo que a peça fosse transposta para uma quarta ou quinta acima, essa frase terminaria no Lá₁ ou Si₁, notas ainda bastante graves. É interessante também a exploração que o compositor faz das cordas soltas do instrumento: a nota Mi₃ surge no acompanhamento no c. 13 (v.1) e logo é desdobrada em um novo padrão de notas repetidas, introduzido no c. 17, que, aliado a saltos de oitava, terá destaque nos compassos que fecham a seção (c. 22–24) (ver p.131 e Figura 27 acima). Mignone demonstra, nesse caso, uma percepção idiomática refinada, permitindo que características do instrumento interajam com o material musical e, eventualmente, o transformem.

A continuidade do padrão de notas repetidas iniciado no v.1 a partir do c. 48 torna-se um considerável desafio técnico a partir do c. 52 em razão do *stringendo* indicado, razão pela qual criamos para os c. 52–57 uma versão alternativa (*ossia*) baseada na VP.

Como vimos acima (p.126), os *glissandi* no final da peça (c. 59) são uma forma bastante interessante encontrada por Mignone para substituir a escala extremamente rápida da versão para piano por um efeito idiomático nos violões. Como indicados no v.2, no entanto, não podem ser executados de forma contínua, uma vez que forçosamente as duas notas finais teriam que ser tocadas em cordas diferentes daquelas em que se iniciou o movimento ascendente. Embora não seja impossível executá-los da forma como estão indicados, os *glissandi* não são realmente idiomáticos. Optamos por manter o efeito, porém expandindo-o de uma forma mais idiomática em busca de um resultado musicalmente mais satisfatório, adotando também, como em *Maxixando*, a cadência final em modo frígio da versão de piano.

4. *Toada*

Na última das *Quatro Peças Brasileiras* Mignone parece já estar mais seguro em sua escrita instrumental e se afasta bastante do tipo de transcrição literal que vimos na primeira peça da suíte, *Maroca*, em que, basicamente, cada uma das mãos do piano é atribuída a um dos violões. Em *Toada*, ao contrário, percebe-se a preocupação do autor em elaborar uma versão verdadeiramente camerística, em que o protagonismo frequentemente se alterna entre os dois violões. Vemos também uma maior liberdade na elaboração da versão para duo, com amplo uso de procedimentos variacionais e de adaptação idiomática de material (ver p.129 acima). Há também o uso de recursos característicos do violão, como rasgueados, harmônicos e *glissandi*.

A frase que se desenrola no v.1 entre os c. 40 e 47 situa-se em uma região muito grave do instrumento e, ainda que possível de ser tocada, é pouco idiomática e sonora. Optamos por transpô-la uma oitava acima, acrescentando também uma outra possibilidade (*ossia*), mais violonística do que a transposição literal e na qual surge um ritmo sincopado, resultante das notas tocadas com o polegar da mão direita, o que nos pareceu apropriado ao estilo da peça. Afora isso, *Toada* demandou apenas pequenas intervenções editoriais para tornar arpejos mais idiomáticos e restituir notas desnecessariamente suprimidas, por exemplo. Assim como em *Canção*, acreditamos que a literalidade na execução dos *glissandi* é desnecessária e comprometeria a fluência musical. Também em *Toada* todos os símbolos foram mantidos na partitura para permitir ao performer que tome suas próprias decisões. Com base na versão de piano, buscamos dar mais brilho e realçar o caráter surpreendente do final preenchendo e acrescentando sétimas aos acordes e explorando o registro agudo do instrumento. Os *staccati* acrescentados de acordo com a versão para piano em *Maxixando*, *Nazareth* e *Toada* nem sempre são idiomáticos para o violão, mas foram adicionados para que o performer compreenda melhor o caráter das peças e possa enriquecer sua interpretação. Sugerimos que não sejam usadas alternativas técnicas que permitam cumprir à risca as indicações presentes na partitura, mas comprometam o fluxo musical e o caráter vivo e despretenso dessas peças.

CONCLUSÃO

“[Ts’ui Pên] Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos.”

(Jorge Luis Borges, *Ficciones*)

Não é raro que um músico despenda dezenas e, até mesmo, centenas de horas na preparação de uma obra para a performance. Em muitos casos, ao final de todo o processo — estudo, ensaios e apresentações — é possível que tenha convivido por mais tempo com a peça do que o próprio compositor. Todo esse tempo de convivência lhe permite aprofundar e espraia o olhar sobre a obra em incontáveis níveis e direções, em um processo contínuo de aquisição e geração de conhecimento, novos insights e descobertas. Em outras palavras: um processo de pesquisa. Dada a natureza da atividade do performer, o principal — e frequentemente único — canal de vazão de todo esse acervo de conhecimento, ideias e experiências é a própria performance. O mesmo raciocínio, diga-se de passagem, aplica-se ao trabalho e à pesquisa do compositor, cujo resultado direto é a própria composição. Um trabalho como este que ora concluimos dá ao performer a oportunidade de comunicar os resultados de suas explorações através de outro meio: a palavra escrita. Um meio que pode representar um enorme e, por vezes, penoso desafio, mas que, ao final, lhe permite sistematizar, organizar e aprofundar as ideias de uma maneira que de outra forma não aconteceria. Hoje percebemos que, não por acaso, os aspectos dos *Manuscritos de Buenos Aires* que optamos por abordar — dentre tantos

possíveis — são aqueles que têm uma conexão direta com nossa vivência e nosso modo de pensar e lidar com a música. Vejamos quais foram eles.

No primeiro capítulo centramos nossa abordagem nos aspectos musicológicos que circundam essa notável coleção de obras, buscando elucidar suas origens, as circunstâncias e motivação de sua composição e o caminho que a levou ao Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, em Buenos Aires.

O respeito e admiração de Mignone pelo Duo Pomponio-Zárate, a quem foram dedicadas as obras, revelou-se não apenas nas dedicatórias de próprio cunho presentes na maioria das partituras, mas também no cuidado que o maestro dispensou à produção dos manuscritos, evidenciado em detalhes que nos chamaram a atenção ao examiná-los pessoalmente: escrita esmerada a lápis e depois tinta, encadernação a linha, etc. Uma vez que a existência dessas peças e da relação do compositor com o duo argentino era ignorada na literatura dedicada a Mignone e sua obra, partimos da data dos manuscritos para estabelecer o IIº Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre, realizado em julho de 1970, como tendo sido o evento em que se deu o encontro entre nossos personagens — fato posteriormente confirmado através de documentos e depoimentos. Se a relevância desses manuscritos já era evidente, por serem obras desconhecidas de um dos compositores brasileiros mais importantes do século XX, a conexão com o seminário porto alegreense lhes conferia um interesse ainda maior: sua gênese estava ligada a um momento crucial no relacionamento de Mignone com o violão, quando o já septuagenário mestre retoma seu interesse pelo instrumento e dá início à escrita de um *corpus* de obras que se tornaria um dos mais importantes do repertório violonístico. Pudemos, assim, através do estudo dos *Manuscritos de Buenos Aires* e do contexto do seu surgimento, aprofundar e refinar nosso conhecimento sobre essa (re)descoberta do violão pelo maestro paulistano, anteriormente creditada quase que exclusivamente à atuação do violonista Carlos Barbosa Lima. Cruzando informações constantes dos programas dos recitais do seminário com depoimentos de Barbosa Lima (2016a), estabelecemos que a permanência de Mignone em Porto Alegre foi de quase um mês — bem mais longa do que se acreditava — e que durante esse tempo sua exposição ao instrumento foi bastante ampla e intensa. O respeito e apreço do compositor pelo casal Zárate, juntamente com as informações colhidas, nos levaram a propor que a atuação de Barbosa Lima teria sido, de fato, crucial, mas não um evento isolado, e sim a culminância de um processo para o qual também contribuíram outros eventos e personagens ligados ao Seminário de Porto Alegre.

Ressaltamos, ainda, o simbolismo do fato de Mignone ter buscado na música que escreveu na juventude — considerada por ele, segundo sua viúva, sua música mais verdadeira — os originais em que baseou as obras escritas para os Zárate (todas, como vimos, versões de peças anteriormente existentes). É como se ele procurasse nas referências musicais que lhe eram mais caras e familiares a segurança para enfrentar o desafio de escrever para o violão, instrumento cujas peculiaridades lhe haviam escapado na primeira tentativa, feita na década de 1950. Assim, vimos que o nacionalismo que caracteriza as obras contidas nos *Manuscritos de Buenos Aires* é calcado nas serestas e na música popular — rural e urbana — que povoaram o mundo musical do jovem Mignone, não apenas afetivamente, mas também enquanto campo de atuação profissional.

Esse reaproveitamento de obras — suas e, eventualmente, de outros —, comum na carreira de Mignone, pareceu-nos uma demonstração do modo pragmático e aberto com que ele lidava com a música, características que, por sua vez, podem influenciar nossa abordagem de sua obra. De fato, de sua biografia emerge a figura de um músico de vastos recursos, capaz de produzir música com absoluta fluência, fosse tocando, regendo ou compondo. Guiado inicialmente pelo pai, o flautista italiano Alferio Mignone, teve uma iniciação musical eminentemente prática. O exemplo do pai lhe mostrou o que era ser um trabalhador da música — um profissional que desempenha seu ofício nos mais variados estilos e circunstâncias, favoráveis ou adversas. Assim fez Mignone por toda a vida, já desde a adolescência. Foi artista refinado e culto e, ao mesmo tempo, um músico de ofício. Sua presença no Seminário de Porto Alegre de 1970 não deixa de ser um exemplo disso: a dois meses de completar 73 anos de idade, ali estava um dos músicos eruditos mais realizados e consagrados do país, enfrentando o frio inverno da capital gaúcha durante quase um mês no desempenho desse ofício.

Argumentamos também que o reaproveitamento de obras — muitas vezes sem distinção entre original e versão derivada — poderia ser visto, na prática, como um comportamento que contrariava a *Werktreue* (fidelidade à obra), conceito — implícito no discurso de Mignone — que condiciona a prática e o pensamento na música erudita desde o início do século XIX e que tem como um de seus desdobramentos a entronização da originalidade e pureza como qualidade fundamental e medida de valor da obra musical.

Por fim, vimos que, embora não tenhamos comprovação factual, o exame do conteúdo musical dos *Manuscritos de Buenos Aires* nos leva a crer que essas peças serviram também como laboratório para que Mignone exercitasse e experimentasse com a

escrita para violão. Observamos ainda que o universo musical refletido nesses manuscritos — especialmente as serestas e a música popular rural e urbana da juventude do compositor — ecoa fortemente nas obras para violão solo que, até a descoberta da coleção argentina, acreditava-se serem as únicas escritas por Mignone em 1970, os *12 Estudos* e as *12 Valsas Brasileiras*.

Nossa abordagem da interpretação das obras contidas nos *Manuscritos de Buenos Aires* partiu da constatação empírica de que o estilo interpretativo de Mignone — registrado em gravações que ele fez ao piano de várias de suas obras — exibía certas características, em especial a liberdade e flexibilidade rítmica e agógica, que o diferenciava claramente do estilo que encontramos em gravações feitas por intérpretes de gerações posteriores à do maestro. Pareceu-nos também que o estilo de Mignone guardava muitas semelhanças com o de contemporâneos seus que já havíamos ouvido em gravações antigas, o que nos levava a crer que estávamos diante de um estilo de época, e não apenas individual. Propusemo-nos, então, a buscar uma compreensão mais objetiva das características do estilo interpretativo de Mignone com vistas a examinar a possibilidade de incorporar alguns de seus elementos em nossas interpretações. Isso situava nosso estudo no campo das práticas interpretativas, com uma metodologia baseada na análise de performance.

Essas constatações empíricas e o caminho que decidimos trilhar suscitavam algumas questões que não podíamos deixar de encarar. Em primeiro lugar, haveria realmente um “estilo antigo” de interpretação, do qual Mignone seria um representante, ou estaríamos, de fato, diante de características puramente individuais ou, no máximo, regionais? Outra questão, talvez mais importante, dizia respeito à real relevância do estudo das práticas de performance — estudo esse que, sem muito questionamento, integra, quase obrigatoriamente, a formação do músico atual —, frequentemente justificado como uma forma de atingir uma performance mais “autêntica”, que transmitiria de maneira mais fidedigna as “intenções do compositor” ou a “essência” da obra. Essa indagação não podia ser abordada sem um exame de temas mais fundamentais, que dizem respeito à própria interpretação e ao papel do performer. Passamos, assim, por um exame das diversas correntes de pensamento em torno da interpretação, no curso do qual tivemos a oportunidade de avaliar conceitos como os acima — autenticidade, intencionalidade —, que, às vezes irrefletidamente, permeiam a prática musical erudita. Concluindo e procurando sintetizar essa discussão, argumentamos que o estudo das práticas de

performance não se justifica pela busca da autenticidade, da mesma forma que o estudo de gravações do compositor não tem por objetivo nos aproximar de suas intenções. O que é rotulado como “autêntico” é, frequentemente, produto de escolhas e conjecturas feitas no presente, que tendem a se subordinar a expectativas e padrões estéticos atuais. O mesmo se dá com a “intenção do compositor”, termo um tanto vago, que representa algo que dificilmente se pode conhecer. Mesmo quando essa intenção é conhecida em algum de seus aspectos, tende a ser respeitada, assim como o “autêntico”, apenas na medida em que satisfaz expectativas da época em que se dá a performance. Defendemos o ponto de vista de que as informações sobre reais ou hipotéticas “intenções” ou formas de execução “autênticas”, assim como eventuais insights sobre o que seria a “essência” de uma obra constituem, na realidade, alguns dos subsídios disponíveis para o intérprete na construção de uma visão interpretativa. Visão essa que resultará da soma desses subsídios a vários outros elementos e experiências, filtrados pela imaginação e estilo interpretativo do performer. Um estudo de práticas interpretativas como o que fizemos se justifica, assim, na medida em que propicia uma ampliação do universo de referências do intérprete e, por conseguinte, de sua capacidade de criação de sentido através da performance.

Retornando à questão da possível existência, no início do século XX, de um estilo interpretativo — do qual Mignone seria um representante — distinto daquele que se firmou a partir de meados desse século, vimos que estudos comprovaram a existência de diferenças suficientemente significativas entre as interpretações desses períodos para que possamos, de fato, considerá-los estilos distintos. O estilo antigo é caracterizado por uma abordagem mais livre e flexível do texto e dos elementos musicais, condizente com a que encontramos nas gravações de Mignone, enquanto o estilo moderno se define por uma realização mais objetiva e literalista da partitura.

Passando à análise das interpretações de Mignone, a primeira característica que nelas destacamos foi a extrema liberdade agógica encontrada nas peças de caráter mais lírico, nas quais a linha de andamento permanece em constante flutuação e a agógica é um dos elementos mais amplamente utilizados para moldar e dar direção à frase. Essa liberdade se estende também às durações e, particularmente, ao tratamento das proporções entre as figuras rítmicas, talvez o elemento que mais distancie esse tipo de interpretação das práticas atuais. Nas interpretações modernas costuma-se também esperar que o intérprete evidencie a estrutura da obra através da separação de certos elementos formais, como frases e seções. Também sob esse aspecto do tratamento das articulações estruturais vimos,

na interpretação de Mignone, uma variedade maior: por vezes, a diminuição de andamento que costumeiramente marca o fim de uma unidade estrutural invade a unidade seguinte, provocando um deslocamento entre articulação agógica e articulação estrutural. Encontramos procedimento semelhante também em relação a frases, cujos limites, em alguns casos, são “esfumados” por meio da manipulação rítmica.

Já nas peças de caráter vivo e rítmico, que remetem ao universo do maxixe e do tango brasileiro, desaparecem, na interpretação de Mignone, as flutuações na linha de andamento, agora mantida bastante estável — mais até do que nas gravações modernas que usamos para comparação. Mesmo nessas peças, no entanto, em qualquer pequeno trecho de caráter mais lírico tende a ressurgir a flexibilidade no andamento. Em algumas passagens a performance do maestro paulistano soa extremamente flexível do ponto de vista da agógica, embora o gráfico de andamento surpreendentemente registre uma linha bastante estável. Nesses casos nossa análise mostrou que Mignone possuía uma notável habilidade de manter uma moldura temporal fixa (o compasso, por exemplo) dentro da qual o tratamento do ritmo era extremamente livre.

A forma como Mignone realiza a entidade rítmica que se costuma chamar de “síncope brasileira” mostrou-se também cheia de nuances. Encontramos, no geral, uma forte tendência ao abrandamento da síncope, característica que está de acordo com a irregularidade que vários musicólogos destacam na execução dessa figura na música popular brasileira. O tratamento de Mignone mostra-se, por outro lado, bastante distante da execução quase literal do ritmo que muitas vezes é encontrada nas interpretações atuais.

O estudo dessas práticas interpretativas de Mignone não teve qualquer intenção de direcionar o intérprete moderno a uma execução mais “autêntica” ou “correta”, mas sim de oferecer-lhe alternativas e elementos que possibilitem uma interpretação mais pessoal e livre, como as que encontramos nas gravações de Mignone.

No Capítulo 3 começamos por uma abordagem conceitual do tema da edição, inicialmente contextualizando as proposições de James Grier — a principal referência sobre a atividade editorial em música — em relação às críticas de Joseph Kerman ao positivismo que, segundo este autor, caracterizava o trabalho dos musicólogos, empenhados na elaboração de edições de música antiga e na coleta exaustiva de fatos, mas avessos à interpretação crítica e histórica. Grier defende o trabalho editorial como um ato de crítica, condicionado pelas circunstâncias, contexto e visão estética do editor. Reconhece-se, assim, o caráter subjetivo da edição, afastando as crenças na neutralidade e

objetividade, que ainda hoje têm larga circulação no meio musical, crenças essas que podem ser simbolizadas pelo mito da edição *Urtext*, que promete oferecer um texto original, puro, supostamente sem qualquer contaminação editorial. Como vimos, não só Grier, mas também os teóricos da crítica textual, como George Tanselle, concordam que toda edição reflete a visão pessoal do editor. Finalizando essa seção do trabalho, cotejamos as propostas de tipos de edição de vários estudiosos do campo da edição musical e da crítica textual, apresentando, ao final, nossa proposta de ordenamento e simplificação dessa taxonomia.

Na segunda parte desse capítulo apresentamos as bases de nossas edições de performance dos *Manuscritos de Buenos Aires*. Uma análise minuciosa nos mostrou que os procedimentos utilizados por Mignone na realização das versões contidas na coleção argentina vão muito além daqueles normalmente utilizados em transcrições. A catalogação desses procedimentos nos forneceu os modelos pelos quais buscamos orientar nosso trabalho editorial, que foi inspirado, sobretudo, pelo espírito de liberdade e criatividade que permeia esses manuscritos.

Terminamos, assim, nosso processo de exploração de alguns dos inúmeros *senderos* abertos pelos *Manuscritos de Buenos Aires*, processo esse que nos ofereceu o privilégio de conviver com alguns personagens extraordinários, em especial Francisco Mignone e o Duo Pomponio-Zárate. A descoberta de uma coleção como essa é como a descoberta de um novo “jardim de veredas que se bifurcam”. A riqueza da arte se abre à coexistência de inúmeras visões, versões e interpretações — das quais as aqui visitadas são apenas algumas —, no que podemos vislumbrar como a materialização do sonho delirante de Ts’ui Pên, o fictício sábio de Borges: a coexistência de “tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou secularmente se ignoram” através das inúmeras possibilidades oferecidas pela obra de arte em interação com a criatividade do performer. Esperamos que a divulgação desses manuscritos estimule o aparecimento de outros exploradores.

PARTITURAS EDITADAS E OBSERVAÇÕES EDITORIAIS

1ª VALSA BRASILEIRA

para dois violões

Revisão e edição:
Fernando Araújo

FRANCISCO MIGNONE
(1970)

Lento e mavioso

1 *p* *calmo* *rubato*

2 (6a. em Ré)

a tempo

5

9 *cresc.* *e* *affrettando* *molto*

13 *cresc.* *sf* *rit.*

17 *a tempo*

1 *p*

2 *p*

rubato

a tempo

3

22 *animando assai*

1

2

3

26

1

2

f con entusiasmo

3

30

1.

2.

dim. molto

poco rit.
p *muito leve*
e pouco ligado

Molto Vivo

34

1

2

poco rit.

38 *a tempo* *poco rit.*

42 *a tempo* *quasi ritardando*

46 *poco ritardando* *pp* *poco esitante* *mf*

50 *a tempo* *sempre pouco ligado* *esitante*

54 *a tempo* *p poco ritardando*

58 *a tempo*

1 2

quasi rit.

62 **Meno**

1 2

dim. *rit. e sostenuto*

66 **I° Tempo**

1 2

p *rubato*

70 *a tempo*
C5

1 2

74

1 2

cresc e affrettando

78

1

2

ffz

rit.

82

1

2

molto vibrato

rubato

③ ④ ⑤

86

1

2

a tempo

③ ④ ⑤ ⑥

90

1

2

cresc.

e

affrettando

94

1

2

f

dim. e rit.

*molto ritenuto
muy despacio*

Observações editoriais

1ª Valsa Brasileira

- Acrescentadas ligaduras de fraseado com base na VP.
- Os símbolos (linhas onduladas) sobre as notas da melodia nos c. 1, 2, 3 e 5 e nas repetições dessa frase a partir dos c. 17 e 82 parecem ser uma indicação de vibrato. No entanto, o símbolo aparece várias vezes sobre a nota Si, a qual Mignone indica que seja tocada em corda solta, tornando impossível a realização do efeito. Foram feitas algumas alterações na distribuição das notas entre os violões (detalhadas abaixo) para permitir que a melodia fosse digitada em cordas presas, possibilitando, assim, a execução do vibrato.
 - c. 2: no v.1, Fá# substituído por Ré# no acorde; no v.2, Ré# substituído por Fá# no acorde.
 - c. 5 e 21: eliminados Mi e Lá do acorde do v.2 (ver p.138 acima).
 - c. 1, 4, 5, 17: acrescentados sinais de dinâmica (cresc., decresc., *p*, etc).
 - c. 8: suprimidos sinais de acento no Lá (v.1) e Sol# (v.2). Sua função parecia ser a de destacar a melodia presente na VP (Lá, Sol#, Fá#), que estava apenas implícita na V2V, mas foi acrescentada ao v.2 em nossa edição.
 - c. 8 e 9; 11–15: acrescentadas as vozes da VP que haviam sido omitidas.
 - c. 17: eliminado o Si₁ do acorde do v.1 para permitir a digitação da melodia na corda três.
 - c. 22 e 23: textura padronizada com melodia e acordes no v.1 e baixos no v.2,
 - c. 24 e 25; 27 e 28: acrescentadas as vozes da VP que haviam sido omitidas.
 - c. 26: acrescentado Si₂ no acorde do v.2.
 - c. 33: acrescentados *p* e expressão “ *muito leve e pouco lig.*” presentes na VP.
 - c. 34–36; 38–40: acrescentado baixo no v.2.
 - c. 41: baixo do primeiro tempo (Mi) transferido do v.1 para o v.2.
 - c. 42–45: acrescentada no v.2 a melodia do baixo da VP que havia sido omitida, com uma pequena simplificação no terceiro tempo do c. 43 (omissão da figuração em quiálteras).
 - c. 49: acrescentada ligadura de fraseado (na VP começa no compasso seguinte).
 - c. 50 e 51: acrescentados *staccati* (conforme VP).
 - c. 51: acrescentada expressão “*sempre pouco lig[ado]*” (da VP).

– c. 58: acrescentado o Dó, primeira nota da linha melódica do baixo no v.1; escrita simplificada desdobrada em duas vozes no v.1, como na VP; acrescentada indicação “*a tempo*”.

– c. 62: na V2V há a indicação de andamento “Meno”, enquanto na VP a indicação de agógica é “*retard. pouco a pouco*”.

– c. 66: com base nos precedentes da peça, poderia ser uma simplificação de escrita (duas vozes escritas como uma), mas também pode ser uma indicação para uma interpretação diferente, uma vez que a volta à *Seção A* na V2V é inteiramente variada. Mantivemos a escrita de Mignone para que o intérprete possa tomar sua própria decisão.

– c. 66, 69, 70: acrescentados sinais de dinâmica (da VP).

– c. 70: acrescentado Lá no 1º tempo no v.1.

– c. 70–72: no v.2, adotada a mesma solução gráfica para destacar as notas melódicas que Mignone usou no v.1 nos c. 66–68 (cabeça da nota sem preenchimento).

– c. 71 e 74: acrescentados os acordes de acompanhamento que haviam sido omitidos.

– c. 73: acrescentado Dó no 1º tempo no v.2.

– c. 82–84 e 86, 87 e 89: acrescentada a nota do baixo no 1º tempo do v.2.

– c. 82, 86: na VP há as indicações *p* e *crescendo* como em todas as aparições desse tema. A variação, com a introdução de uma nova voz em contracanto na V2V, altera o caráter da passagem, razão pela qual decidimos não acrescentar as indicações de dinâmica da VP.

– c. 83: suprimido Si₁ do acorde do v.2.

– c. 87: suprimido Si₁ do acorde do v.2 para evitar a ambiguidade que causaria a repetição da nota, que, no primeiro tempo, é a nota melódica no baixo.

– c. 90–93: no v.1, adotada a mesma solução gráfica para destacar as notas melódicas usada por Mignone nos c. 74–79.

2ª VALSA BRASILEIRA

para dois violões

Revisão e edição:
Fernando Araújo

FRANCISCO MIGNONE

Cantando

1

2

5

10

14

1.

2.

p

f poco rit.

f

18

1

2

p

pp

22

1

2

cresc.

27

1

2

f

quasi ritenuto

(a tempo)

32

1

2

f

36

1

2

p

cresc.

41

1

2

mf

46

1

2

50

1

2

mf

p

54

1

2

58

1

2

62

1.

66

69

2.

Più Vivo

p

f poco rit.

accelerando

73

ff

sempre accelerando

3

75

sfz

sfz

Observações editoriais

2ª Valsa Brasileira

- Acrescentadas ligaduras de fraseado e sinais de articulação em toda a peça conforme VP.
- c. 2, 3, 7, 31, 54, 55, 57, 58, 59: a fim de evitar ambiguidades, adotada a separação de vozes da VP onde há simplificação de escrita.
- c. 2: acorde no 2º tempo e durações dos baixos como na VP
- c. 3: baixo do v.2 (Mi) prolongado até o 1º tempo do compasso seguinte como na VP.
- c. 7: como na VP, acrescentado o Lá, *acciaccatura* do baixo no 1º tempo, v.2, por ser a nota final da linha melódica que vinha se desenvolvendo nessa voz.
- c. 7: baixo do v.2 (Lá) prolongado até o 1º tempo do compasso seguinte como na VP.
- c. 10–18: adotadas as inversões de acordes da VP, com redistribuição de vozes para torná-los violonísticos, em virtude da maior variedade harmônica e interesse na condução dos baixos.
- c. 17: no acorde do v.2, Mi₂ alterado para Fá, para melhor definição da função harmônica.
- c. 21: no v.1, suprimido o Sol grave do acorde para não prejudicar a melodia no baixo.
- c. 23 e 24: acompanhamento no 2º tempo transferido para o v.2.
- c. 25–27: suprimido dobramento da melodia do v.1 em uníssono no v.2 por criar dificuldade de sincronização e não acrescentar significativamente à sonoridade; acompanhamento transferido do v.1 para o v.2.
- c. 28–31: no v.2, baixo transposto uma 8^{va} abaixo para evitar a quebra na linha melódica; acrescentadas notas aos acordes nos c. 28, 30, 31 e 32.
- c. 30: o Si# parece ter sido introduzido na melodia no baixo do v.2 para compensar sua ausência no acorde — causada pela compressão de tessitura — e não pelo efeito melódico, que é bastante questionável. Tendo transposto o baixo uma 8^{va} abaixo nessa passagem, foi eliminada a compressão de tessitura, permitindo adotar a VP para a melodia e integrar o Si# ao acorde.

- c. 31: vozes desdobradas, como na VP; Sol do baixo transformado em mínima pontuada; acorde do 2º tempo completado.
- c. 33: no v.2, acorde do 2º tempo, suprimido o Ré para tornar possível a execução.
- c. 35, 53, 55: nos compassos em que o material é reapresentado com variações, o que acontece apenas na V2V, as ligaduras de fraseado são sugestões editoriais baseadas na VP.
- c. 44–49: os baixos na VP são mínimas pontuadas. Mantida a V2V.
- c. 50: a nota Dó#₅ (v.2) ultrapassa a extensão do violão. Transpostos os dois violões uma 8^{va} abaixo, mantendo o paralelismo de oitavas adotado por Mignone na V2V (não existente na VP).
- c. 59: ver c. 7.
- c. 62 e 65: adotadas inversões dos acordes da VP para melhor solução melódica na linha do baixo.
- c. 6 e 58: repetições literais na VP, têm ligeiras diferenças no acorde de acompanhamento na V2V. Optamos por manter essas pequenas “inconsistências”, mas desmembrando em vozes a escrita quando simplificada.

Ao admirável Duo Pomponio-Zárate

CANÇÃO

para dois violões

Revisão e edição:
Fernando Araújo

FRANCISCO MIGNONE

Moderato

1 *mf*

2

5 *p*

9 *f*

13 *p*

17 *mf* *cantando*

21

1

2

25

1

2

poco rit.

a tempo

29

1

2

poco rit. - - -

a tempo

33

1

2

pp

37

1

2

p

41 *p* *a tempo*
1 *Rit.* -----
2

45 *cedendo*

49 *a tempo*
1 *Rit.* *mf* *p*
2

53

57

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a piano piece, measures 41 through 57. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation is for two staves, numbered 1 and 2. Measure 41 starts with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *a tempo*. A first ending bracket spans measures 41-44. A *Rit.* (ritardando) marking is placed over the first ending. Measure 45 begins a second ending, marked *cedendo* (crescendo), which spans measures 45-48. Measure 49 starts with a new section, marked *a tempo*. It begins with a *Rit.* and *mf* (mezzo-forte) marking, followed by a *p* (piano) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

61

1

2

p

65

1

2

pp

69

1

2

poco rit. -----

sf

sf

Observações editoriais

Canção

- Acrescentadas ligaduras de fraseado conforme a versão para vozes e piano.
- c. 17: acrescentado o Lá no baixo do v.1 para completar a linha melódica que vinha sendo desenvolvida.
- c. 29, 32: as ligaduras de fraseado são sugestões editoriais. A variação rítmica introduzida por Mignone na V2V sugere um agrupamento fraseológico ligeiramente diferente daquele da versão original para vozes e piano.
- c. 56: o Dó no 1º tempo no v.1 completa a melodia em terças que vinha sendo conduzida pelo v.2. A fim de evitar dificuldades na condução melódica, o Dó foi transferido para o v.2 e ao v.1 foi atribuída a nota Lá.

Ao Duo Pomponio Zarate

LUNDU

para dois violões

Revisão e edição:
Fernando Araújo

FRANCISCO MIGNONE

Un poco Allegro (♩ = 120)

1 *p* *delicato*

5

9

13

18

pp

f

mp

1

3

1

2

p

mp

29

1

2

cresc.

mf

4

1

2

pp

pp

harmônicos à 8va

5

38

1

2

p

6

43

1

2

pp

mf

53

1

2

7

f

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a two-staff format. The first staff (treble clef) contains the melody, and the second staff (bass clef) contains the accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and then a quarter note C5. The accompaniment consists of eighth notes G3-A3-B3 in the first half of the measure, and eighth notes C4-B3-A3 in the second half. The score continues with several measures of music, including a section marked with a forte (*f*) dynamic. The piece concludes with a final measure containing a half note G3 and a quarter note A3.

59

1

2

f

mp

8

[illegible]

74

1

2

p

dim. e poco rit. molto lento

mf molto cantato

Poco meno

79

1

2

84

1

2

10

88

1

2

11

molto leggero

pp

1

2

mf cantando

96

1

2

100

Più Vivo (♩ = 120)

1

2

104

cresc.

e affrettando

f

1

2

108

calmandosi

1

2

111

p

dim.

12

1

2

115 *a tempo I°*

poco rit.

p

120

13

pp

mf

mf

cresc.

poco a poco

129

e affrettando

f

poco rit.

Poco meno
(♩ = 132)

f molto sonoro

dim.

a tempo I° (♩ = 120)

molto ritmato

mf

134

142

146

14

cresc. e affrettando

cresc. assai

150

fff

153

15

156

ff

11-8-1970
Rio de Janeiro

Observações editoriais

Lundu

- Acrescentadas ligaduras de fraseado de acordo com a VP.
- c. 5–7; 13–15: voz do v.2 desmembrada em duas conforme VP para maior clareza.
- c. 9, 11, 47: variações do refrão que não existem nas outras versões. A ligadura de fraseado acrescentada é uma proposta editorial baseada na VP.
- c. 25–28: na mão esquerda da VP, que nessa passagem corresponde ao v.2 na V2V, há duas vozes: uma linha melódica e o baixo. Na V2V há uma simplificação de escrita, agravada (e, talvez, explicada) pelo fato de que as três últimas notas da linha melódica estão na sexta corda, assim como o Mi grave, não sendo, portanto, possível que elas durem uma semínima. Passamos o baixo pedal do v.2 Mi1 para o v.1 e o Mi2 do arpejo do v.1 para o v.2 para permitir que todas as notas da melodia do v.2 tenham a real duração de uma semínima.
- c. 28 e 29: voz do v.1 desmembrada em duas.
- c. 29: última semicolcheia no v.2 alterada de Lá para Dó a fim de manter o padrão do arpejo, conforme a VP.
- c. 30: última semicolcheia no v.2 alterada de Dó para Ré#. Mesma justificativa da intervenção anterior.
- c. 30: Mi no v.1 ligado ao do c. anterior, mantendo o padrão de alternância da passagem, conforme a VP.
- c. 46: o acento na primeira nota do v.1 foi deslocado para a nota anterior a fim de manter o padrão de acentuação estabelecido desde o início da peça para esta célula melódica. Corroborado pela VP.
- c. 63–66: escrita simplificada desmembrada em duas vozes no v.1.
- c. 71: no v.2 o salto de mão esquerda para chegar ao Sol# tende a causar um atraso, por isso a nota foi transposta uma 8^{va} acima, sendo tocada ainda na terceira corda, mas na casa XIII.
- c. 98: há um erro de escrita no ritmo do 1º tempo do v.2. Devido à pausa de semicolcheia e por analogia com o c. 100, optou-se por corrigi-lo para três semicolcheias.
- c. 102–104: escrita simplificada desmembrada em duas vozes no v.2.

– c. 124–127; 132, 133; 141–143: as ligaduras de fraseado acrescentadas são propostas editoriais baseadas na VP.

Ao Duo Pomponio Zárate,
cordialmente dedica Francisco Mignone

QUATRO PEÇAS BRASILEIRAS

para dois violões

Revisão e edição:
Fernando Araújo

FRANCISCO MIGNONE
(1970)

1. MAROCA

Preludiando (♩ = 66)

Poco meno

Andantino (♩ = 104)

pochissimo affrettando

15 *a tempo*

1 *p*

2

19

1 *poco affrettando*

2 *a tempo* *poco rall.* *rit.*

I Tempo

23

1 *mp*

2 *poco rit.*

25

1 *pp (eco)*

2 *p*

2. MAXIXANDO

Allegramente (♩ = 120)

The musical score for "MAXIXANDO" is written for two staves, labeled 1 and 2. The time signature is 2/4, and the tempo is marked "Allegramente" with a quarter note equal to 120 beats per minute. The key signature has one sharp (F#).

Staff 1:

- Measures 1-4: Starts with a forte (*f*) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes with accents. Fingering numbers (3, 1, 4, 2) are shown above the first measure.
- Measures 5-8: Continues the melodic pattern. Fingering numbers (0, 2, 4, 3) and circled numbers (1, 1) are present.
- Measures 9-12: Similar melodic development. Fingering numbers (4, 3, 1, 4) are shown.

Staff 2:

- Measures 1-4: Accompanying bass line. Dynamics include *mf* and *sfz*. Fingering numbers (3, 1, 4, 2) and (0, 2, 4, 3) are shown.
- Measures 5-8: Continues the bass line. Dynamics include *sfz*. Fingering numbers (0, 1, 4) and circled numbers (1, 1) are present.
- Measures 9-12: Continues the bass line. Dynamics include *sfz*. Fingering numbers (4, 3, 1, 4) are shown.

Staff 1 (Measures 13-16):

- Measures 13-16: Continues the melodic pattern. Dynamics include *sfz*. Fingering numbers (4, 3, 1, 4) are shown.

Staff 2 (Measures 13-16):

- Measures 13-16: Continues the bass line. Dynamics include *sfz*. Fingering numbers (4, 3, 1, 4) are shown.

Staff 1 (Measures 17-20):

- Measures 17-20: Continues the melodic pattern. Dynamics include *sfz*. Fingering numbers (4, 3, 1, 4) are shown.

Staff 2 (Measures 17-20):

- Measures 17-20: Continues the bass line. Dynamics include *sfz*. Fingering numbers (4, 3, 1, 4) are shown.

21

1

2

25

1

2

29

1

2

33

1

2

37

1

2

④ C^{b7} C⁸ C⁶ C⁷ ③ ④

41 C8

1

2

45

1

2

49

1

2

Allegramente (♩ = 120)

molto marcato

f

mf

53

1

2

57

1

2

C8 ---

p

sfz

f

mf

sfz

61

1

2

sfz

sfz

Più Presto (♩ = 132)

65

1

2

68

1

2

p

1

2

f

74

1

2

ff

3. NAZARETH

Allegretto comodo (♩ = 88)

First system of the musical score for 'Nazareth'. It consists of two staves, numbered 1 and 2. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. Staff 1 is mostly empty with a few notes. Staff 2 begins with a forte (*f*) dynamic and features a series of chords and eighth notes. A crescendo hairpin is placed over the first two measures of staff 2, and a piano (*p*) dynamic marking appears in the third measure.

Più Vivo (♩ = 108)

Second system of the musical score. It begins with a measure number '5' above the first staff. The tempo is marked 'Più Vivo' with a quarter note equal to 108 beats per minute. Staff 1 starts with a forte (*f*) dynamic and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Staff 2 provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. A crescendo hairpin spans across both staves.

Third system of the musical score, starting at measure 9. Staff 1 begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a melodic line. Staff 2 continues the accompaniment. A crescendo hairpin is present over the first two measures of this system.

Fourth system of the musical score, starting at measure 13. Staff 1 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Staff 2 features a more active accompaniment with sixteenth notes. A piano (*pp*) dynamic marking appears in the third measure of staff 1. Crescendo and decrescendo hairpins are used throughout the system.

17 *p* *mf* *poco rit.* *a tempo*

21 *sfz*

25 *poco rit.* *sfz* *rall. ----- affrett.*

29 *a tempo* *sfz*

Più Mosso (♩ = 126)

1 *p*

2

1

2

poco rit. *affrettando*

a tempo

1

2 *f*

Ancora più mosso (♩ = 144)

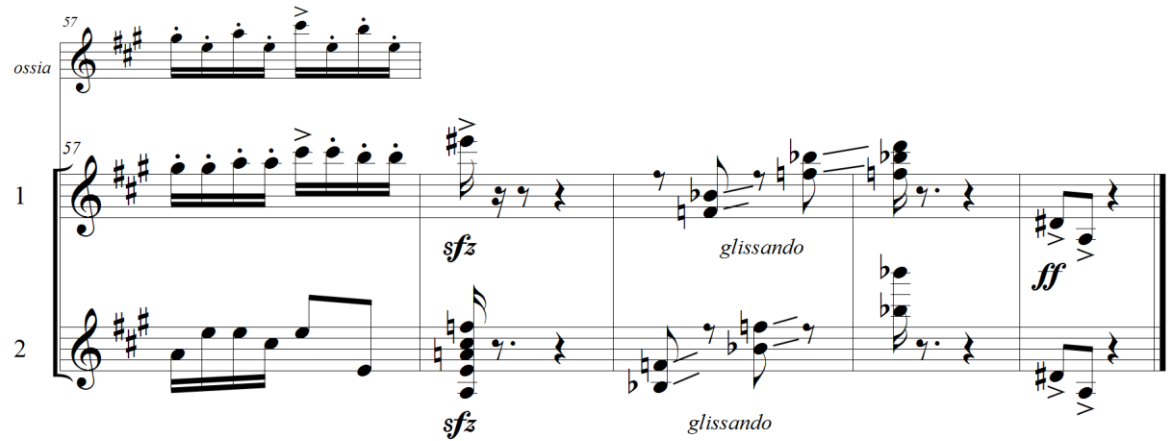
1

2 *p*

ossia 

49 

53 

57 

4. TOADA

Allegretto (♩ = 112)

The musical score for "4. TOADA" is written for two staves, labeled 1 and 2. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked "Allegretto" with a quarter note equal to 112 beats per minute. The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system starts with a dynamic marking of *mf*. The second system begins with a measure number of 4. The third system begins with a measure number of 8 and includes tempo markings *poco rit.* and *a tempo*. The fourth system begins with a measure number of 12. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings.

16

1 *f* *p*

2

20

1 *pp*

2 *f marcato* *sforz* *poco rit.* *sforz*

24

1 *poco rit.* *Poco Meno* (♩ = 100) *mf*

2

27

1

2

30

1

2

33

1

2

sfz 3

5

5

sfz 3

36

1

2

5

5

ossia

Tempo I°

rit.

Con allegria

1

2

5

3

4

4

p p p p p etc.

43
ossia

1

2

f

sfz

47
ossia

1

2

rit.

f

sfz

51

1

2

Observações editoriais

Quatro Peças Brasileiras

– Em todas as peças foram acrescentadas ligaduras de fraseado e sinais de articulação conforme a VP.

1. Maroca

– Omitido na V2V, o título foi adicionado de acordo com as outras versões da peça (para piano, para quarteto de cordas e para quarteto de fagotes).

– Transposta uma 4ª justa acima.

– c. 1–4: transpostos uma 8^{va} abaixo, de acordo com a VP. Disposição de notas e condução de vozes da V2V mantidas nos acordes, mas com redistribuição de notas entre os violões, privilegiando o *legato*.

– c. 3: sinais de *crescendo* e *decrescendo* adicionados conforme a VP.

– c. 4: suprimida dinâmica *f*, ausente na VP e aparentemente em contradição com o caráter da passagem; acrescentado sinal de *crescendo* sobre o Fá#, última nota do v.1.

– c. 6 e 8–11: notas do acompanhamento no v.1 transferidas para o v.2.

– c. 8: Lá#, baseado na VP e na passagem paralela no c. 18.

– c. 9–11: harmonia de acordo com a VP (sem supressões e inversões), com exceção do último acorde do c. 11, no qual o baixo foi alterado para Dó# e suprimido o Mi.

– c. 15–19: acompanhamento reescrito com base na VP e com uso de recursos idiomáticos (ver p.145 acima).

– c. 25: o Fá# em oitava que surge como uma interjeição no v.2 foi desmembrado como uma segunda voz e transferido para o v.1 para permitir que o acorde que o antecede soe pela duração indicada.

– c. 26: pausa de colcheia pontuada no 3º tempo do v.1 corrigida para semicolcheia, como no v.2.

2. Maxixando

– Transposta uma 3ª maior abaixo.

– *Staccati* acrescentados em toda a peça de acordo com a VP.

– c. 2, 4, 6, 8, 10, 12 e 51: adotada a VP para a linha melódica, eliminando os saltos introduzidos na V2V.

– c. 1–13: usadas inversões e conduções de vozes mais idiomáticas nos acordes, evitando também cruzamentos e sobreposições entre acordes e melodia, porém preservando as características básicas da V2V.

– c. 18 e 19: notas dos acordes divididas entre os violões para melhor fluência, devido à abertura de mão esquerda que ocorreria no 1º tempo do c. 19 caso o Si $\flat$ estivesse no v.1.

– c. 20: adicionado Si $\flat$ ao v.1 (baseado na VP). No v.2, Si $\flat$ transposto uma 8^{va} acima para melhor condução de vozes e sonoridade.

– c. 26: acompanhamento transferido para o v.2, com durações ajustadas – Fá e Sol $\flat$ transformados em colcheias.

– c. 27: desdobradas as vozes do v.2 como na VP; v.2 transposto uma 8^{va} acima; voz mais grave do v.1 transferida para o v.2.

– c. 36–39 e 44: sinais de articulação são propostas editoriais.

– c. 37: o símbolo **C^b** indica uma pestana “levantada” (*cejilla bisagra* em espanhol), na qual a 1ª e, eventualmente, a 1ª e a 2ª cordas, são pressionadas pela base do dedo 1.

– c. 36–39; 44–48: acrescentados no v.2 acordes que ficam acima da linha melódica do v.1, com base na VP, sendo eliminadas as notas harmônicas do v.1.

– c. 42: adotada harmonia da VP (Dó $\flat$ enarmonizado para Si).

– c. 65–70: frase reescrita para permitir que se acomode à extensão do violão, evitar o estancamento do movimento que ocorrer na V2V devido à repetição de uma figura melódica por dois compassos (c. 69 e 70) e eliminar o uníssono entre os dois violões nos c. 71 e 72.

– c. 76: adotado acorde da VP.

3. Nazareth

– c. 1 e 3: suprimido Mi₃ dos acordes do v.2.

– c. 6: no v.2, Si do 1º acorde substituído por Sol $\sharp$; Mi do 2º acorde substituído por Ré; acrescentado Si no baixo no 2º tempo (alterações baseadas na VP).

– c. 7: acrescentado Lá no baixo do 1º tempo do v.2, conforme VP.

– c. 28: acorde do 1º tempo do v.1 corrigido segundo VP; Ré, última nota do v.2 ligado ao Ré do compasso seguinte, como na VP.

– c. 33 até o final: há várias pequenas variações na linha melódica na V2V em relação à VP. Nesses casos as indicações de articulação e fraseado foram baseadas nas ideias presentes na VP.

– c. 35: apojatura no 2º tempo do v.1 corrigida para Sol $\sharp$.

– c. 52–57: acrescentada versão alternativa (*ossia*) baseada na VP.

– c. 59: *glissandi* reescritos com alternâncias entre os violões para criar um efeito contínuo, com adoção da harmonia da VP (2º grau maior abaixado).

4. *Toada*

– A indicação metronômica é retirada da VP.

– c. 7: no v.1, 2º tempo, Fá $\sharp$ alterado para Fá $\times$, considerando a função do acorde como dominante de iii.

– c. 9 e 11: arpejo no v.2, 2º tempo, ligeiramente alterado para uma disposição de notas mais idiomática e sonora — de Si-Lá-Si-Ré $\sharp$ para Si-Fá $\sharp$ -Lá-Ré $\sharp$.

– c. 12: Si adicionado ao último acorde do v.1; no v.2, arpejo do 1º tempo ligado ao acorde do 2º tempo.

– c. 12, 14, 16–19; 40–47 e 50–51: há várias pequenas variações na linha melódica e no acompanhamento na V2V em relação à VP. Nesses casos as indicações de articulação e fraseado foram baseadas nas ideias presentes na VP.

– c. 13: no v.2, ligadura acrescentada entre o Si do 1º e do 2º tempos.

– c. 14 e 15: acordes do v.1 completados com base na VP, mas em disposições de notas idiomáticas.

– c. 20: no acorde do v.2, Sol $\sharp$ ₂ substituído por Mi₂ para torná-lo executável.

– c. 21–23: vozes desmembradas como na VP.

– c. 40–47: frase do v.1 transcrita uma 8^{va} acima; acrescentada outra possibilidade (*ossia*) mais sonora e violonística.

– c. 47: sinal de arraste entre a *acciaccatura* e a última nota do v.1 substituído por ligadura.

– c. 52 e 53: acordes invertidos entre v.1 e v.2, visto que no v.2 a mão esquerda está mais próxima de onde será tocado o primeiro acorde; harmonias preenchidas explorando registro agudo para maior brilho; 7^a acrescentada aos acordes como na VP.

FAC-SÍMILES
DOS
MANUSCRITOS DE BUENOS AIRES

Os manuscritos reproduzidos a seguir são patrimônio do Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", em Buenos Aires, Argentina, onde ingressaram por doação da Sra. Graciela Martínez Zárate, filha de Graciela Pomponio e Jorge Martínez Zárate, intérpretes a quem as obras foram dedicadas.

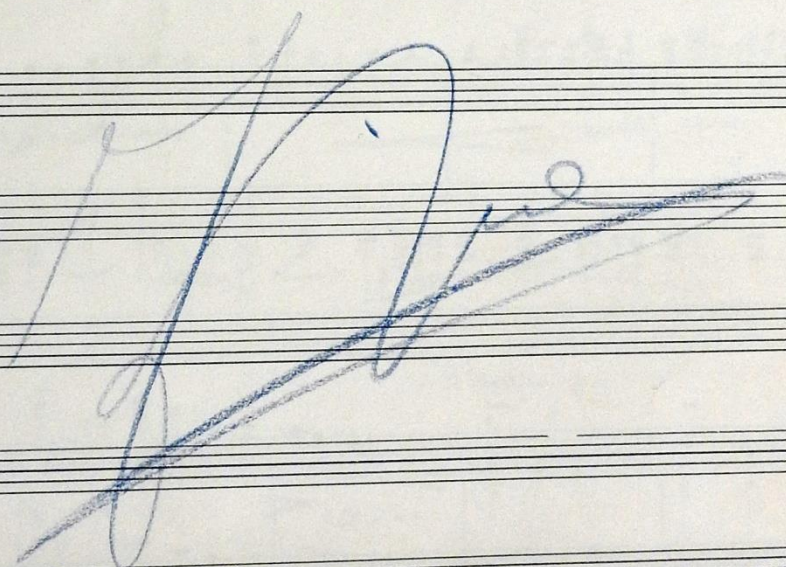
8193

1ª Valsa Brasileira

para 2 violões

de

Francisco MIGRONE



1ª VALSA BRASILEIRA
FRANCISCO MIGNONE (1970)

Lento e madioso para 2 violões

calmo *rubato*

a tempo

cresce e affrettando *molto cresce*

atempo

The musical score is written for two violas. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Lento e madioso'. The first system shows a melodic line in the first staff and a harmonic accompaniment in the second staff. The second system continues the melodic line with a 'rubato' marking. The third system introduces a 'calmo' marking and a '3' time signature. The fourth system features a 'a tempo' marking and a '4 3' time signature. The fifth system includes a 'cresce e affrettando' marking and a '3' time signature. The sixth system shows a 'molto cresce' marking and a '3' time signature. The seventh system is marked 'atempo' and features a 'rit...' marking. The score concludes with a final cadence in the eighth system.

2

atempo

rubato

animando *assai*

f con entusiasmo *dim. molto*

MOLTO VIVO *poco rit*

Handwritten musical score for two staves, featuring various tempo and performance markings. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#).

Tempo markings include:

- atempo* (multiple instances)
- poco rit.* (multiple instances)
- quasi ritardando*
- poco ritardando*
- poco esitante*
- esitante*
- Meno*
- dim.* (diminuendo)
- quasi rit.*

Other markings include:

- Accents ($>$)
- Slurs
- Dynamic markings (p)
- Rehearsal marks (circled numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9)
- Handwritten notes and corrections

I Tempo

rit. e sostenuto

rubato

atempo

cresc. e affrettando

a tempo

molto vibrato

rubato

Handwritten musical score for two staves, numbered 1 and 2. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings. The first system includes the markings "cresc." and "affrettando". The second system includes "dim. e rit." and "molto ritenuto may despacio". The third system shows a final cadence with a double bar line.

2ª VALSA BRASILEIRA

3144

Cantando

para dois Violões

FRANCISCO MIGNONE
(1970)

Handwritten musical score for "2ª VALSA BRASILEIRA" by Francisco Mignone (1970). The score is for two violas (labeled 1 and 2) and includes performance instructions like "Cantando", "poco rit.", "cres", and "quasi ritenuto". The music is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score consists of 16 measures, with the first measure marked with a "Cantando" instruction. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

A handwritten musical score for two staves, numbered 1 and 2. The notation is complex, featuring many accidentals (sharps, naturals, flats), slurs, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). There are also triplets indicated by a '3' over a group of notes. A tempo change is marked with 'I: Tempo'. The score is written on a single sheet of paper with some visible aging and staining.

Handwritten musical score for two staves, featuring various musical notations, dynamics, and tempo markings.

The score is divided into three systems, each with two staves (1 and 2).

System 1:

- Staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The melody begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a quarter note. A first ending bracket labeled "I" is present at the end of the system.
- Staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. The accompaniment consists of eighth notes and quarter notes.

System 2:

- Staff 1: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth notes and quarter notes. A first ending bracket labeled "I" is present at the end of the system.
- Staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. The accompaniment consists of eighth notes and quarter notes. A dynamic marking *f* is present.

System 3:

- Staff 1: Treble clef, key signature of two sharps. The melody begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then a quarter note. A first ending bracket labeled "I" is present at the end of the system. The tempo marking *Piu' Vivo* is written above the staff.
- Staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. The accompaniment consists of eighth notes and quarter notes. The dynamic marking *f* and the tempo marking *piu rit.* are written below the staff. The tempo marking *accelerando* is written above the staff.

System 4:

- Staff 1: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth notes and quarter notes. The tempo marking *sempre accelerando* is written below the staff.
- Staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. The accompaniment consists of eighth notes and quarter notes. The tempo marking *sempre accelerando* is written below the staff.

3143

ao admirável Duo Pomponio ZARATE

F. Mignone

Canção (canción)

para dois violões

de

FRANCISCO MIGNONE

Mignone
R. & J. 12 de Agosto 1970

CANÇÃO
para dois violões

FRANCISCO MIGNONE

Moderato

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

mf *f* *mf cantando* *poco rit.* *a tempo* *poco*

Handwritten musical score for two staves, measures 30-57. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The tempo markings include *rit.* (ritardando), *a tempo*, and *cedendo* (cedendo). The score features various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings like *rit. m.* (ritardando mezzo). The measures are numbered 30 through 57. The notation is handwritten and includes many accidentals and articulation marks.

Measures 30-33: *rit.* (ritardando) in measure 30, *a tempo* in measure 31. Measure 33 has a triplet of eighth notes.

Measures 34-38: Measure 35 has a triplet of eighth notes. Measure 36 has a *p* (piano) dynamic marking. Measure 38 has a triplet of eighth notes.

Measures 39-43: Measure 40 has a *rit.* (ritardando) marking. Measure 41 has *a tempo*. Measure 42 has a *p* (piano) dynamic marking. Measure 43 has a *p* (piano) dynamic marking.

Measures 44-48: Measure 44 has a *p* (piano) dynamic marking. Measure 45 has a *p* (piano) dynamic marking. Measure 46 has a *p* (piano) dynamic marking. Measure 47 has a *cedendo* (cedendo) marking. Measure 48 has a *rit. m.* (ritardando mezzo) marking.

Measures 49-53: Measure 49 has *a tempo*. Measure 50 has a *p* (piano) dynamic marking. Measure 51 has a *p* (piano) dynamic marking. Measure 52 has a *p* (piano) dynamic marking. Measure 53 has a *p* (piano) dynamic marking.

Measures 54-57: Measure 54 has a *p* (piano) dynamic marking. Measure 55 has a *p* (piano) dynamic marking. Measure 56 has a *p* (piano) dynamic marking. Measure 57 has a *p* (piano) dynamic marking.

Handwritten musical score on page 218, featuring two staves (1 and 2) with measures 58 through 72. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A signature and date "12-8-1970" are visible at the bottom right.

Measures 58-62: Staff 1 (treble clef, key of D major) and Staff 2 (treble clef, key of D major). Measure 58 has a "4" above it. Measure 61 has an accent mark. Measure 62 has a "2" above it.

Measures 63-66: Staff 1 (treble clef, key of D major) and Staff 2 (treble clef, key of D major). Measure 63 has a "b" below it. Measure 66 has an asterisk below it.

Measures 67-70: Staff 1 (treble clef, key of D major) and Staff 2 (treble clef, key of D major). Measure 70 has a "2" above it and the marking "poco rit--".

Measures 71-72: Staff 1 (treble clef, key of D major) and Staff 2 (treble clef, key of D major). Measure 71 has a "0" above it. Measure 72 has a "2" above it.

Signature and date: "12-8-1970" written in the bottom right corner.

[illegible]

2

4

1

2

cresc. mf

pp

harmonics a 8^{va}

5

1

2

6

1

2

7

1

2

8

1

2

9

1

2

10

1

2

11

1

2

12

1

2

13

1

2

14

1

2

15

1

2

16

1

2

17

1

2

18

1

2

19

1

2

20

1

2

21

1

2

22

1

2

23

1

2

24

1

2

25

1

2

26

1

2

27

1

2

28

1

2

29

1

2

30

1

2

31

1

2

32

1

2

33

1

2

34

1

2

35

1

2

36

1

2

37

1

2

38

1

2

39

1

2

40

1

2

41

1

2

42

1

2

43

1

2

44

1

2

45

1

2

46

1

2

47

1

2

48

1

2

49

1

2

50

1

2

51

1

2

52

1

2

53

1

2

54

1

2

55

1

2

56

1

2

57

1

2

58

1

2

59

1

2

60

1

2

61

1

2

62

1

2

63

1

2

64

1

2

65

1

2

66

1

2

67

1

2

68

1

2

69

1

2

70

1

2

71

1

2

72

1

2

73

1

2

74

1

2

75

1

2

76

1

2

77

1

2

78

1

2

79

1

2

80

1

2

81

1

2

82

1

2

83

1

2

84

1

2

85

1

2

86

1

2

87

1

2

88

1

2

89

1

2

90

1

2

91

1

2

92

1

2

93

1

2

94

1

2

95

1

2

96

1

2

97

1

2

98

1

2

99

1

2

100

1

2

101

1

2

102

1

2

103

1

2

104

1

2

105

1

2

106

1

2

107

1

2

108

1

2

109

1

2

110

1

2

111

1

2

112

1

2

113

1

2

114

1

2

115

1

2

116

1

2

117

1

2

118

1

2

119

1

2

120

1

2

121

1

2

122

1

2

123

1

2

124

1

2

125

1

2

126

1

2

127

1

2

128

1

2

129

1

2

130

1

2

131

1

2

132

1

2

133

1

2

134

1

2

135

1

2

136

1

2

137

1

2

138

1

2

139

1

2

140

1

2

141

1

2

142

1

2

143

1

2

144

1

2

145

1

2

146

1

2

147

1

2

148

1

2

149

1

2

150

1

2

151

1

2

152

1

2

153

1

2

154

1

2

155

1

2

156

1

2

157

1

2

158

1

2

159

1

2

160

1

2

161

1

2

162

1

2

163

1

2

164

1

2

165

1

2

166

1

2

167

1

2

168

1

2

169

1

2

170

1

2

171

1

2

172

1

2

173

1

2

174

1

2

175

1

2

176

1

2

177

1

2

178

1

2

179

1

2

180

1

2

181

1

2

182

1

2

183

1

2

184

1

2

185

1

2

186

1

2

187

1

2

188

1

2

189

1

2

190

1

2

191

1

2

192

1

2

193

1

2

194

1

2

195

1

2

196

1

2

197

1

2

198

1

2

199

1

2

200

1

2

201

1

2

202

1

2

203

1

2

204

1

2

205

1

2

206

1

2

207

1

2

208

1

2

209

1

2

210

1

2

211

1

2

212

1

2

213

1

2

214

1

2

215

1

2

216

1

2

217

1

2

218

1

2

219

1

2

220

1

2

3

8

9

Poco MENO (♩ = 132)

dim. e poco rit. *Molto lento* *mf molto cantato*

10

The image shows a page of handwritten musical notation on two staves, numbered 1 and 2. The page is numbered 3 in the top right corner. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. A tempo change to 'Poco MENO' is indicated at measure 9. The page is numbered 3 in the top right corner.

4

41

molto leggero

mf cantando

Più Vivo (1-120)

cres. *e affrettando* *f*

calmandon *dim.*

12

a tempo

poco rit.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of six systems of music, each with two staves (treble and bass clef). The first system is marked with a circled '41' and the instruction 'molto leggero'. The second system is marked 'Piu Vivo (1-120)'. The third system includes 'cres.' and 'e affrettando'. The fourth system includes 'calmandon' and 'dim.'. The fifth system is marked with a circled '12' and 'a tempo'. The sixth system is marked 'poco rit.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

[illegible]

Handwritten musical score on page 224, featuring three systems of staves (1 and 2) and a signature block.

System 1 (Measures 1-4): Marked with a circled **(14)**. The first staff (1) contains a melodic line with a crescendo and acceleration marking: *cresc. e affrettand.* The second staff (2) contains a supporting line.

System 2 (Measures 5-8): Marked with a circled **(15)**. The first staff (1) contains a melodic line with a crescendo marking: *cresc. assai*. The second staff (2) contains a supporting line.

System 3 (Measures 9-12): The first staff (1) contains a melodic line. The second staff (2) contains a supporting line.

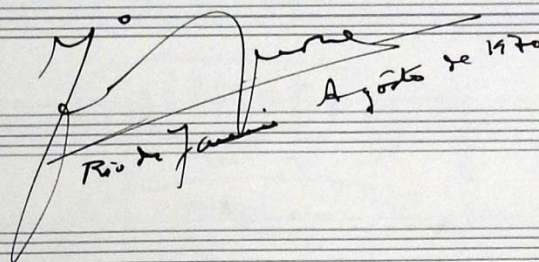
Signature Block: Located at the bottom right of the page, containing the signature *Guilherme Aguiar*, the date *11-8-1970*, and the location *Rua de Janeiro*.

3192

ao Dvo

Pomponio Zarate

cordialmente dedica



Rio de Janeiro
Agosto de 1970

QUATRO PEÇAS BRASILEIRAS

para 2 violões

de

FRANCISCO MIGNONE
(1970)

QUATRO PEÇAS BRASILEIRAS

FRANCISCO MIGNONE
(1870)

PRELUDIANDO (♩=66)

1 *mf* *dim. e poco rit.*

2

Poco MENO

1 *p (eco)* *rit.*

2

ANDANTINO (♩=104)

1 *p cantando e molto espressivo*

2

1 *bellissimo affrettando* *a tempo poco rit.*

2

1 *affet. = f rall* *molto vibrato*

2

1 *a tempo* *C. 2*

2

2

Handwritten musical score for two staves, numbered 1 and 2. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system includes the instruction *poco affrettando* and *a tempo*. The second system includes *poco rall.* and *I Tempo*. The third system includes *poco rit.* and *pp (eco)*. The fourth system is a continuation of the previous one, ending with a double bar line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, triplets, and dynamic markings.

2

allegretto (♩ = 120)
(MAX IYANBO)

3

The image shows a handwritten musical score for two staves, numbered 1 and 2. The score is in 2/4 time, marked 'allegretto' with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings like 'f' and 'mf'. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some annotations like 'C. 2', 'C. 4', and 'C. 5' above certain notes. The overall style is that of a personal or working manuscript.

4

Handwritten musical score for two staves, numbered 1 and 2, across eight systems. The music is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A blue '4' is written in the top left margin. A red 'X' is marked below the third system. The eighth system includes a 'sfz' (sforzando) marking.

5

Handwritten musical score for two staves, featuring various musical notations, dynamics, and a tempo change.

The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo/mood markings are *molto marcato* and *molto deciso*.

The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and *f* (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines.

The tempo change is indicated by the marking *(♩=132) Più Presto*.

The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

6 Allegretto comodo (♩ = 88)

3.
(NAZARETH)

Handwritten musical score for "Pavane" by Debussy, Op. 90, for piano and violin. The score is written on five systems of staves. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The first system includes the tempo marking "Allegretto" and the second system includes "Pavane! (= 108)". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as "mp", "p", "f", "poco rit.", and "a tempo".

Handwritten musical score for two staves (1 and 2) in G major (one sharp). The score is divided into five systems, each with two staves. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 2/4.

System 1: *poco rit.* (poco ritardando). The first staff has a *sfz* (sforzando) marking. The second staff has a *rall.* (rallentando) marking, followed by a dashed line and *affrett.* (affrettando).

System 2: *atempo* (ad libitum). The first staff has a *sfz* marking. The second staff has a *sfz* marking.

System 3: *Piu Mosso (♩ = 126)* (Piu Mosso, quarter note = 126). The first staff has a *p* (piano) marking. The second staff has a *p* marking.

System 4: *atempo*. The first staff has a *poco rit.* marking. The second staff has a *3* (triple) marking.

System 5: *affrettando* (affrettando). The first staff has a *3* (triple) marking. The second staff has a *3* (triple) marking.

8

Ancora più mosso
(♩ = 144)

1

2

stringendo e crescendo a poco a poco

gliss

gliss

3.
(TOADA)

Allegretto

mf

Re
Si

poco rit a tempo

f

pp

f marcato

poco rit

4

10

poco rit. Poco Meno (♩=100)

mf

TEMPO I

Con allegria

Handwritten musical score on page 11, featuring two systems of staves (1 and 2) and a third system with a large flourish.

The first system includes the following markings:

- Staff 1: *rit.* (ritardando)
- Staff 2: *a tempo con brillantissimo*

The second system shows a continuation of the musical notation, including a *sfz* (sforzando) marking.

The third system features a large, stylized flourish or signature at the end of the staff.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS DE TEXTOS

ABREU, Sérgio. *Adolfina Raitzin de Távora, Dona Monina*. Artigo postado em fórum virtual, 20/ago/2011. Disponível em: <<http://www.violao.org/topic/11924-adolfina-raitzin-de-tavora-dona-monina/?hl=%2Bmonina+%2Bt%E1vora>>. Acesso em: 10/11/2014.

ALENCAR PINTO, Aluísio de. Francisco Mignone e a música popular brasileira. In: MARIZ, Vasco (org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Coordenação: Oneyda Alvarenga, 1982–84; Flávia Camargo Toni, 1984–89. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1989.

_____. *Francisco Mignone*. In: MARIZ, Vasco (org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (Publicado originalmente no jornal *O Estado de São Paulo*, 22/out./1939.)

_____. *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. Livro digital.

APRO, Flávio. *Os Fundamentos da Interpretação Musical: aplicabilidade nos 12 Estudos para violão de Francisco Mignone*. São Paulo: UNESP, 2004. (Dissertação de Mestrado).

BARBEITAS, Flavio Terrigno. *Circularidade cultural e nacionalismo nas Doze Valsas para violão de Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: Escola da Música da UFRJ, 1995. (Dissertação de Mestrado).

BARBOSA LIMA, Antônio Carlos. Francisco Mignone: Recollections of a Brazilian Master. In: *Guitar Review*, Nº 91, Fall 1992, p. 10-13. Nova York: Albert Augustine Ltd., 1992.

BEARDSLEY, Roger e LEECH-WILKINSON, Daniel. *A Brief History of Recording to ca. 1950*. Londres: Centre for the History and Analysis of Recorded Music, 2009. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html>. Acesso em: 21/04/2016.

BELINKY, Carolina. *El dúo de guitarras Graciela Pomponio y Jorge Martínez Zárate (Desde sus comienzos en 1947 a 1955)*. Rosário, Argentina: Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2014. (Monografia de Licenciatura).

BENT, Margaret. Fact and value in contemporary scholarship. In: *The Musical Times*, Vol. 127, Nº 1716, p. 85–89, fevereiro. Londres: Musical Times Publications, 1986.

BERLIOZ, Hector. *Traité d'instrumentation et d'orchestration*. Paris: Henry Lemoine, 1855.

BLUM, David. *Casals and the Art of Interpretation*. Berkeley e Los Angeles: California University Press, 1977.

BORÉM, Fausto. Pequena história das transcrições. In: *Polifonia*, Ano II, Nº 2, p. 17–30. São Paulo: FAAM, 1998.

BOWEN, José Antonio. Performance Practice Versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance. In: *Performance Practice Review*, Vol. 9: No. 1, Article 3. DOI: 10.5642/perfpr.199609.01.03. Disponível em: <<http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol9/iss1/3>>. Acesso em: 24/03/2015.

BREAM, Julian. How to write for the guitar. In: *Guitar Forum* 2, p. 1–8. Londres: European Guitar Teachers Association, 2003.

BUTT, John. *Playing with history: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

CAMBRAIA, César N. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Crítica Textual. In: GONÇALVES, Adair V. (Org.); GÓIS, Marcos L. S. (Org.). *Ciências da linguagem: o fazer científico?* Vol. 1, p. 293–319. Campinas: Mercado de Letras, 2012.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. O “fator atrasado” na música brasileira: evolução, características e interpretação. In: *PER MUSI: Revista de Performance Musical*, V. 2, p. 5–14. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2000.

CONTIER, Arnaldo D. Chico Bororó Mignone. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 42, p. 11–29. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

COOK, Nicholas. Between Process and Product: Music and/as Performance. In: *Music Theory Online*, Vol. 7, Nº 2. Chicago: Society for Music theory, 2001. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook_frames.html>. Acesso em: 16/08/2015.

_____. Changing the musical object: approaches to performance analysis. In: BLAZEKOVIĆ, Zdravko (Ed.). *Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads*. Nova York: RILM, 2005.

_____. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

COOK, Nicholas (Org.); EVERIST, Mark (Org.). *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

CRIVELLARO, Antonio. Saudação. In: *II Seminário Internacional de Violão*. [Caderno com os programas dos concertos]. 12 p. Porto Alegre: Liceu Musical Palestrina, 1970.

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

ECO, Humberto. *Interpretação e Superinterpretação*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FABIAN, Dorottya. Is Diversity in Musical Performance Truly in Decline?: The Evidence of Sound Recordings. In: *Context: A Journal of Music Research*, v. 31, p. 165–180. Melbourne: The University of Melbourne, 2006.

FERRER, Marcus de Araujo. *A viola de 10 cordas e o choro: arranjos e análises*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. (Tese de Doutorado).

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de Edição. In: *Debates*, v. 7, p. 39–55. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004.

GLOEDEN, Edelson. *As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002. (Tese de Doutorado).

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

GOSSET, Philip. Critical editions: musicologists and copyright. In: *Fontes Artis Musicae*, Vol. 52, Nº 3, p. 139–144. [S.l.] International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres, 2005.

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

_____. Editing. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08550>>. Acesso em: 30/10/2012.

HOGWOOD, Christopher. Urtext, que me veux-tu? In: *Early Music*, Vol 41, Nº 1, p. 123–127. Oxford: Oxford University Press, 2013.

KENNEY, John E. Textual criticism. In: *Encyclopaedia Britannica*. Britannica Academic. Encyclopaedia Britannica Inc. Disponível em: <<http://academic-eb-britannica.ez27.periodicos.capes.gov.br/EBchecked/topic/589489/textual-criticism>>. Acesso em: 15/11/2015.

KERMAN, Joseph. *Contemplating music: challenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

_____. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

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

KIVY, Peter. *Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LARUE, Jan. *Guidelines for style analysis*. 2 ed. Michigan: Harmonie Park Press, 1995.

LEECH-WILKINSON, Daniel. *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*. Londres: CHARM, 2009. Ver. 1.1, 2010. Disponível em: <<http://www.charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html>>. Acesso em: 18/06/2016.

_____. Sound and meaning in recordings of Schubert's "Die junge Nonne". In: *Musicae Scientiae*, Vol. XI, nº 2, p. 209–236. [S.l.] European Society for the Cognitive Science of Music, 2007.

_____. Performance style in Elena Gerhardt's Schubert song recordings. In: *Musicae Scientiae*, Vol. XIV, nº 2, p. 57–84. [S.l.] European Society for the Cognitive Science of Music, 2010.

_____. Cortot's Berceuse. In: *Music Analysis*, 34/iii. Oxford: John Wiley & Sons, 2015.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MANSILLA, Silvina Luz. El acervo "Martínez Zárate" del Instituto Nacional de Musicología. In: *Actas de las X Jornadas de Estudios e Investigaciones: La Teoría e Historia del Arte frente a los debates de la globalización y la posmodernidad*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró" (Facultad de Filosofía y Letras — Universidad de Buenos Aires), 2014.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6ª ed. Ampliada e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, José Eduardo. A pianística de Francisco Mignone. In: MARIZ, Vasco (org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

MAZZOLA, Guerino. *Musical Performance: A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools, and Case Studies*. Berlim: Springer Verlag, 2011.

MCGANN, Jerome. Keats and the historical method in literary criticism. In: *MLN*, Vol. 94, Nº 5, Comparative Literature, dezembro, p. 988–1032. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979.

MEGALE, Heitor; CAMBRAIA, César N. Filologia portuguesa no Brasil. In: *DELTA*, Vol 15, Nº especial, p. 1–22. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 1999.

MIGNONE, Maria Josephina. Catálogo de obras Francisco Mignone. In: MARIZ, Vasco (org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O Combate Entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

OLIVEIRA, Aline Martins. *A questão rítmica e a defasagem dos códigos no piano nacionalista brasileiro*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006. (Dissertação de Mestrado).

OROSCO, Maurício T. *Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone*: edição crítica a partir da versão de Sérgio Abreu. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015. (Tese de Doutorado).

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

PHILIP, Robert. *Early recordings and musical style: Changing tastes in instrumental performance, 1900–1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

_____. *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2004. Edição Kindle (livro digital).

SANS, Juan Francisco. La edición musical como ocasión extrema de la interpretación. In: *Música e Investigación*, Nº 23, p. 17–43. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2015.

SILVA, Flávio (org.). *Francisco Mignone: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.

SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, EUA: Wesleyan University Press, 1998.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica: crítica textual*. São Paulo: Cultrix, 1977.

STERN, Laurent. Interpretation in Aesthetics. In: KIVY, Peter (Ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Malden, EUA: Blackwell Publishing, 2004.

TANSELLE, George T. *A rationale of textual criticism*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1989.

_____. The Textual Criticism of Visual and Aural Works. In: *Studies in Bibliography*, Vol. 57, pp. 1–37. Charlottesville, EUA: Bibliographical Society of the University of Virginia, 2005–2006. DOI: 10.1353/sib.0.0008

TARUSKIN, Richard. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. Nova York: Oxford University Press, 1995.

TONI, Flávia Camargo. *Viola quebrada, também Maroca, para Mário de Andrade*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 2011. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/marioscriptor_2/criacao/viola-quebrada-tambem-maroca-para-mario-de-andrade.html>. Acesso em: 15/06/2013.

WALSH, Marcus. Theories of Text, Editorial Theory, and Textual Criticism. In: SUAREZ, Michael; WOULDHUYSEN, S. J.; WOULDHUYSEN, H. R. (Eds.). *The Oxford Companion to the Book*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

WOLFF, Daniel. O violão clássico em Porto Alegre. In: *Revista Brasileira*, Nº 28. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008. Disponível em: <http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/O_violao_classico_POA.htm>. Acesso em: 11/11/2015.

REFERÊNCIAS DE ENTREVISTAS/FILMES/CORRESPONDÊNCIAS

ABREU, Sérgio. *Mignone* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fernandoaraujo@ufmg.br> em 19/6/2015.

ASSAD, Sérgio. *Depoimento sobre a relação do Duo Assad com Francisco Mignone*. Entrevista concedida a Fernando Araújo. Belo Horizonte, abril de 2015.

BARBOSA LIMA, Antônio Carlos. *Depoimento sobre Francisco Mignone e sua relação com o Duo Pomponio-Zárate I*. Entrevista concedida a Fernando Araújo. Oklahoma City, junho de 2015.

_____. *Depoimento sobre Francisco Mignone e sua relação com o Duo Pomponio-Zárate I*. Entrevista concedida a Fernando Araújo. Belo Horizonte, outubro de 2016. [2016a].

_____. *Esclarecimentos sobre manuscrito II* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <fernandoaraujo@ufmg.br> em 1/11/2016. [2016b].

LIÇÃO de piano. Direção e fotografia: João Carlos Horta. Argumento: Luiz Paulo Horta. 20 min, colorido. Rio de Janeiro: Embrafilme; Funarte, 1978. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ehW0Ovy8KYQ>>. Acesso em: 01/11/2014.

MIGNONE, Francisco. *Depoimento*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 15 out. 1968. Entrevista concedida a Ricardo Cravo Albin, Aluísio de Alencar Pinto e Guilherme Figueiredo.

MIGNONE, Maria Josephina. *Depoimento sobre aspectos da vida e obra de Francisco Mignone*. Entrevista a Fernando Araújo. Rio de Janeiro, maio de 2015.

REFERÊNCIAS DE GRAVAÇÕES

ALLESSANDRINI, Olinda (piano). *Um Piano na Esquina*. Brasil: independente, 2012. 1 CD. (Arquivo digital disponível na iTunes store.)

DIPOLD, Márcia. *Musique Classique Brésilienne*. Márcia Dipold (piano). Lausanne, Suíça: VDE-Gallo, 2008. 1 CD. (Arquivo digital disponível na iTunes store.)

MIGNONE, Francisco. *Mignone interpretando Mignone*. Francisco Mignone (piano). Rio de Janeiro: Philips, 1978. 1 disco de vinil, 33 rpm. (6598 311).

_____. *Valsas de Esquina*. Rio de Janeiro: Festa Discos, [195-?]. 1 disco de vinil, 33 rpm. (LDR 5001).

_____. *Brejeiro*. Rio de Janeiro: Odeon, 1939. (A-3271).

QUARTETO DE FAGOTES AIRTON BARBOSA. *Quarteto de Fagotes Airtton Barbosa*. Rio de Janeiro: independente, 1988. 1 disco de vinil, 33 rpm. [s.n.]

REFERÊNCIAS DE PARTITURAS

MIGNONE, Francisco. *4 Peças Brasileiras*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1930. 12 p. 1 partitura. Piano.

_____. *Quatro Peças Brasileiras*. Buenos Aires. Manuscrito autógrafo depositado na Biblioteca do Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", cód. 3192. 1970a. 11 p. 1 partitura manuscrita. Dois violões.

_____. *Quatro Peças Brasileiras*. Rio de Janeiro. Manuscrito autógrafo depositado na Biblioteca Nacional, cód. M-I-14. 1983. 22 p. 4 partituras manuscritas. Quarteto de fagotes (partes).

_____. *Quatro Peças Brasileiras*. Rio de Janeiro. Apenas a parte de viola. Manuscrito autógrafo depositado na Biblioteca Nacional, cód. MS. [1931]. 7 p. 1 partitura manuscrita. Quarteto de cordas.

_____. *2ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: E.S. Mangione, 1938a. 5 p. 1 partitura. Piano.

_____. *5ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: E.S. Mangione, 1938b. 4 p. 1 partitura. Piano.

_____. *1ª Valsa Brasileira*. Buenos Aires. Manuscrito autógrafo depositado na Biblioteca do Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", cód. 3193. 1970c. 3 p. 1 partitura manuscrita. Dois violões.

_____. *2ª Valsa Brasileira*. Buenos Aires. Manuscrito autógrafo depositado na Biblioteca do Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", cód. 3144. 1970b. 3 p. 1 partitura manuscrita. Dois violões.

_____. *Canção (Canción)*. Buenos Aires. Manuscrito autógrafo depositado na Biblioteca do Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", cód. 3143. 1970d. 3 p. 1 partitura manuscrita. Dois violões. Contém partes manuscritas em outra caligrafia.

_____. *Mandinga Doce: Canção Sertaneja*. In: *Chico Bororó, Francisco Mignone, Trio D'Ambrósio*. Rio de Janeiro: Seminários de Música Pró Arte, 2006.

_____. *Lundú*. Buenos Aires. Manuscrito autógrafo depositado na Biblioteca do Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", cód. 3142. 1970e. 6 p. 1 partitura manuscrita. Dois violões. Contém partes manuscritas em outra caligrafia.

_____. *Lundú (Em forma de rondó)*. Rio de Janeiro: Casa Editora Musical Brasileira (CEMB), 1948.

_____. *Três Valsas brasileiras em ré menor*. Manuscrito autógrafo depositado na Biblioteca Nacional. Catalogadas individualmente, cód. MS. [1980]. Há duas versões da *Valsa brasileira nº 3*. 11 p. (total). 4 partituras manuscritas.

ANEXOS

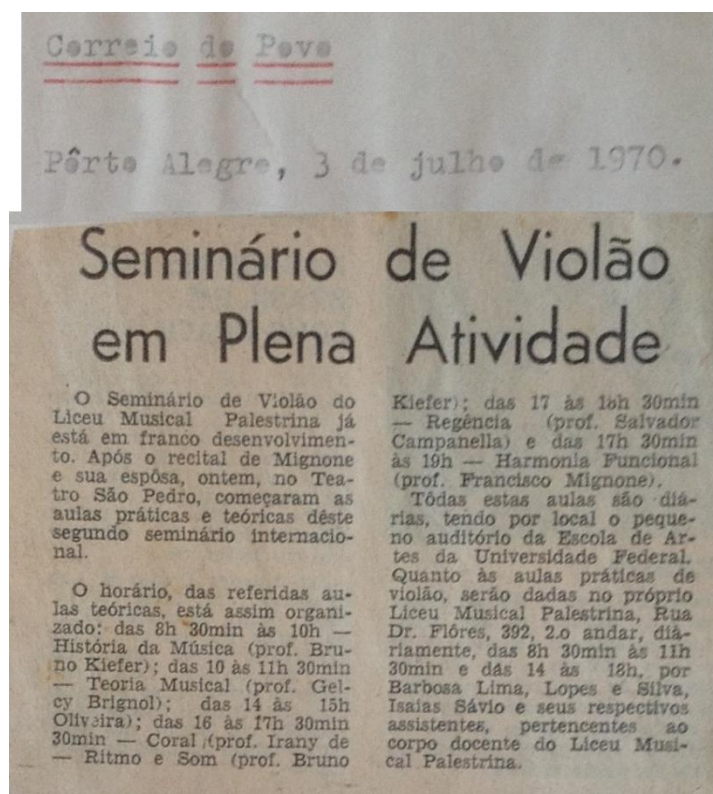
Anexo 1

Recorte da edição do dia 28 de junho de 1970 do jornal Correio do Povo em que “Pompônio y Zárate” aparecem na lista de artistas convidados para o II Seminário Internacional de Violão.



Anexo 2

Recorte da edição do dia 9 de julho de 1970 do jornal *Correio do Povo* em que são listadas as disciplinas oferecidas no II Seminário Internacional de Violão com os respectivos professores.



Anexo 3

Texto do coordenador do II Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre, Antônio Crivellaro, no caderno de programas de concertos.

II.º Seminário Internacional de Violão

SAUDAÇÃO:

Muitos nos têm perguntado, que fôrça maior nos teria inspirado, para realizarmos um certame como êste que ora se inicia e nós, invariavelmente, respondemos que é um conjunto de fatôres que nos levaram a criar um Seminário Internacional de Violão, baseados, única e exclusivamente, na vontade enorme de desmarginalizar um nobre instrumento. Nobre pelo repertório que possui, nobre pelo seu passado e nobre pelos cultores do presente. E no mesmo plano, destacava-se o Rio Grande do Sul artístico, porque já era momento de também êste Estado possuir, a exemplo dos grandes Estados do País o seu Festival, como ocorre, anualmente, com o Curso de Férias da Pró-Arte, em Teresópolis, ou o Curso de Inverno de Ouro Preto, ou, ainda, o Festival de Música, em Curitiba.

Nós estamos desvanescidos pela alta compreensão demonstrada pelos Poderes Públicos constituídos, quer Federal, Estadual ou Municipal. A êles, os mais sinceros agradecimentos e reconhecimento desta Coordenação.

Desvanescidos também estamos por possuírmos, num País de dimensões continentais como o nosso, musicistas e musicólogos da natureza de um Francisco Mignome, Isaías Sávio, Bruno Kiefer e outros, aos quais, pela confiança em nós depositada, registramos os nossos agradecimentos.

Desvanescidos por poder contar com mestres que não pertencem a si próprios e assim compreendendo, vieram até Pôrto Alegre, para espalhar aos cultores da boa música o que êles sabem a cultivam.

Desvanecidos porque esta Coordenação conta, como sempre contou, com elementos capazes no Setor da Executiva Geral cuja unidade traduz, com rara fidelidade, o alto espírito de solidariedade de inteligência do povo gaúcho.

E por último, desvanecidos, porque contamos, no Seminário, com alunos da natureza de todos os inscritos, cômscios de seus deveres, honestos pelas suas sensibilidades e inteligentes pela sua humildade.

A êste conjunto, que forma o II.º Seminário Internacional de Violão, o mais fraterno, o mais sincero e o mais humano abraço e votos de boas vindas.

ANTONIO CRIVELLARO

Diretor do Liceu Musical Palestrina

Anexo 4

Recorte da edição do dia 1º de julho de 1970 do jornal *Folha da Manhã*, de Porto Alegre, noticiando a chegada à capital gaúcha do casal Mignone, Barbosa Lima e Isaías Sávio, artistas convidados do II Seminário Internacional de Violão.



Anexo 5

Capa do caderno de programas de concertos do II Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre.



Anexo 6

Programa do recital de Francisco e Maria Josephina Mignone no II Seminário Internacional de Violão.

TEATRO SÃO PEDRO, 20 horas **Quinta-Feira, 2-07-70**

FRANCISCO MIGNONE E MARIA JOSEPHINA MIGNONE

PROGRAMA

I.ª PARTE

MIGNONE, Francisco	Suite Campestre (1.ª audição em P.A.)
(1897)	a) Dança
	b) Scherzo
	c) Idílio
	d) Na feira da aldeia
MIGNONE, Francisco	Valsa de Esquina n.º 2 Saí — Saí

II.ª PARTE

MIGNONE, Francisco	Paulistana n.º 1 (1.ª audição)
MIGNONE, Francisco	Samba Rítmico (1.ª audição)
MIGNONE, Francisco	Valsas Chôro n.ºs 10 e 11 (1.ª audição)
MIGNONE, Francisco	Congada
MIGNONE, Francisco	Modinha Imperial

— 2 —

Anexo 7

Programa do recital de Carlos Barbosa Lima no II Seminário Internacional de Violão.

TEATRO SÃO PEDRO, 21 horas

Quarta-Feira, 24-7-70

BARBOSA LIMA

PROGRAMA

I.º PARTE

MUDARRA, Alonso
(1546)

Diferencias sôbre "Conde Claros"
Gallarda
Fantasia

DOWLAND, John
(1562-1626)

Quatro peças originais para alaúde

HAENDEL, Georg Friedrich
(1685-1759)

Sarabanda Variada
Fughette
Minueto

SCARLATTI, Domenico
(1685-1757)

Duas Sonatas

SOR, Fernando
(1778-1839)

Allegro non troppo-Minueto(op. 25)

II.º PARTE

GRIEG, Edward
(1843-1907)

Melodia Noruega op. 66

TANSMAN, Alexandre
(1897)

Quatro peças "in modo polonico":
— Kujawiak (mazurca lenta)
— Tempo di Polonaise (dança)
— Kolianska (canção)
— Cberek (mazurca viva)

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mário

Vivo y energico

GRANADOS, Enrique
(1867-1916)

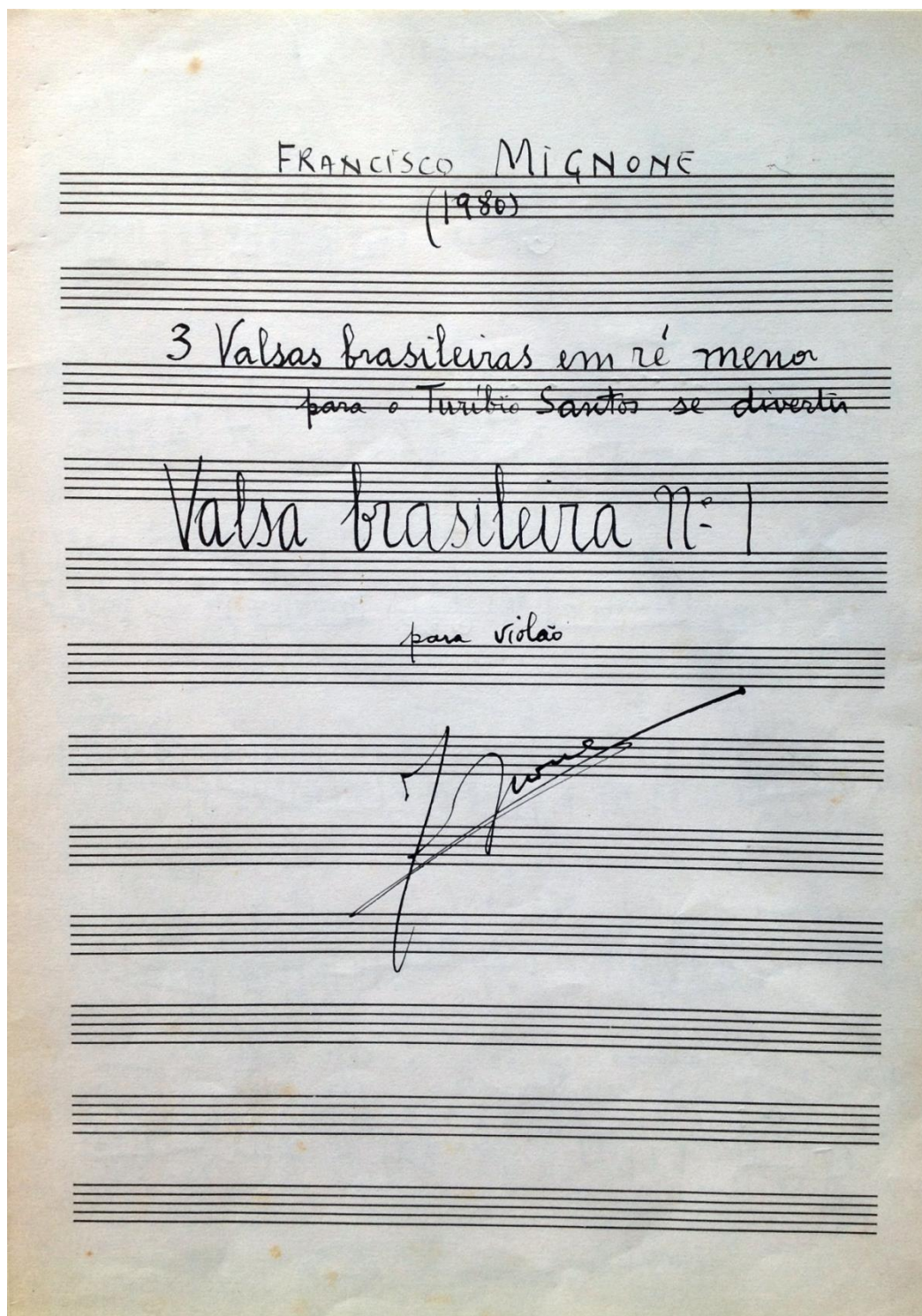
Dança Espanhola n.º 10
La Maja de Goya(Tonadilla)

SÁVIO, Isaías
(1900)

Duas peças com aspectos brasileiros :
— Na Ilha abandonada(prelúdio pitoresco)
— Agogô(dança afro-brasileira)

Anexo 8

Frontispício das 3 Valsas brasileiras em ré menor com dedicatória a Turíbio Santos e assinatura de Mignone.



Anexo 9

Tabela de diferenças entre a versão de Mignone para piano e para duo de violões do *Lundu*, com referências também à versão para piano a 4 mãos.

Lundu

Texto base para comparação: versão para piano publicada em 1948 (MIGNONE, 1948).

Abreviaturas:

CT: compressão de tessitura

VM: variação na melodia

VR: variação no ritmo

VA: variação no acompanhamento

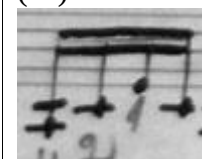
EI: escrita idiomática

SE: simplificação de escrita

VP: versão para piano (1947)

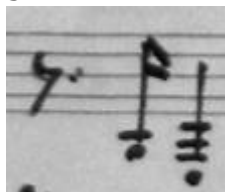
V2V: versão para 2 violões (1970)

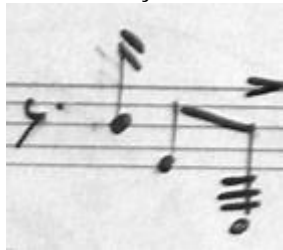
VP4M: versão para piano a 4 mãos (1971)

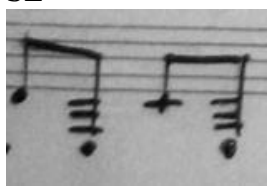
Comp. ¹²⁰		Adição	Omissão	Alterações (Substituição, variação, etc.)	
Pn.	2V.			Piano	Dois violões
			Subtítulo: (FORMA DE RONDÓ)		
				Data: 1947 (após nome do compositor)	11-8-1970 (após o último compasso)
				Dedicatória:	
				Glícis Pereira de Melo	Ao Duo Pomponio Zárate dedica Francisco Mignone (assinatura)
		Un poco (Allegro) ¹²¹			
			Ligaduras de fraseado e sinais de articulação (<i>staccato</i> , <i>tenuta</i> , <i>ligado</i> , etc.) são omitidos ao longo de toda a peça, mas aparecem em pontos esparsos (c. 20, 24, 39–44, 58, 114, 124–126).		
1			<i>leggero e (delicato)</i>		
1–4					Alteração na figuração do arpejo (EI) 

¹²⁰ A V2V tem 13 compassos a mais do que as outras versões, por isso, após o c. 106 aparecem os compassos equivalentes entre as versões.

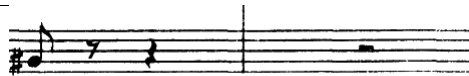
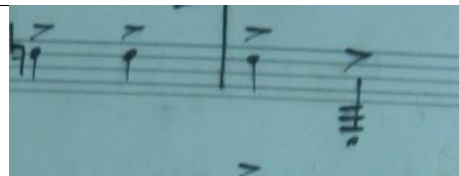
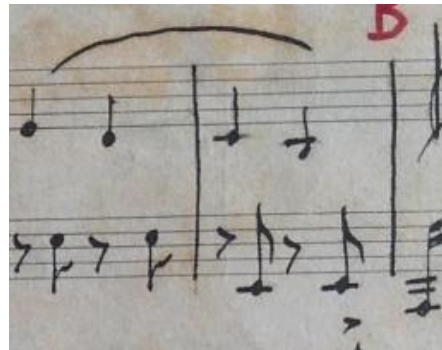
¹²¹ Indicação metronômica permanece a mesma.

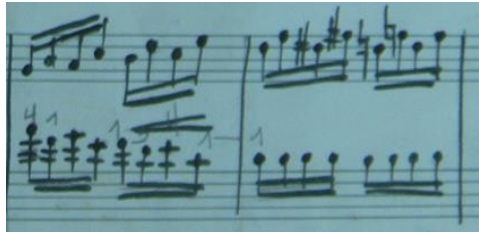
Comp. ¹²⁰		Adição	Omissão	Alterações (Substituição, variação, etc.)	
Pn.	2V.			Piano	Dois violões
					
5-7				ME: 	VL.2 SE 
7				MD: 	VL.1 
9					VM: modificação na melodia, evitando o Lá super-agudo 
9-12				(Mesmo padrão desde o início.)	Muda padrão do acompanhamento. C. 9:

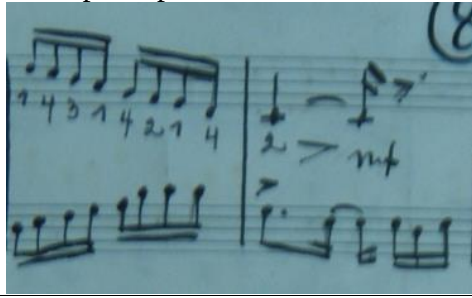
Comp. ¹²⁰		Adição	Omissão	Alterações (Substituição, variação, etc.)	
Pn.	2V.			Piano	Dois violões
					 C. 10–12 
11					Variação rítmica com mesmo padrão do c. 9 
13–14					SE e variação rítmica 
17				Acorde de 8 sons → muito sonoro	Problema causado por CT: acordes de 3 sons em cada violão, sendo 2 uníssonos, ou seja, 4 sons na

Comp. ¹²⁰		Adição	Omissão	Alterações (Substituição, variação, etc.)	
Pn.	2V.			Piano	Dois violões
					realidade → bem menos sonoro. VER TAMBÉM C. 21
17–23					CT
24					Interessante: notação do v.1 enfatiza o agrupamento fraseológico.
25–29					SE 
28			Acento no Si (>)		
28/2 ¹²² –36		Dinâmica: p no v.1 e mp no v.2			- Troca de vozes entre os violões e mudanças de oitava a cada repetição de membro da frase. Bom exemplo de escrita camerística, com diálogo entre os instrumentos e maior movimentação e interesse.
30/2					Variação: substitui a nota Fá semínima por um arpejo de Fá maior em semicolcheias.
31					Cresc. (<) compasso inteiro

¹²² Algarismo após barra na indicação de compasso indica o tempo do compasso.

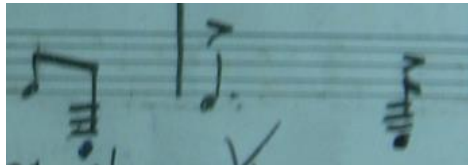
Comp. ¹²⁰		Adição	Omissão	Alterações (Substituição, variação, etc.)	
Pn.	2V.			Piano	Dois violões
34					Harmônicos. Buscando explorar os recursos idiomáticos do violão.
32			Cresc. (<)		
36		Cresc. (<) nos 2 vls.			VR v.1
37–38		Ré no v.2		 (Clave de sol)	 Há uma ideia diferente na VP4M (1971): 
39–45					Variação no acompanhamento. No piano repetição literal.

Comp. ¹²⁰		Adição	Omissão	Alterações (Substituição, variação, etc.)	
Pn.	2V.			Piano	Dois violões
					
47		<i>mf</i> vl.2			
47–49					VM. Como no c. 9, mas com ligeiras diferenças (c. 48\\10)
53–54					VR Verificar a supressão do Sol pedal e da 3ª Si/Ré 
55			Dó 4 nos acordes do v. 1		
56–62					CT
59		Mignone acrescenta as 3 cordas graves soltas (Mi, Lá, Ré) a um acorde perfeito maior, provavelmente em			- VR

Comp. ¹²⁰		Adição	Omissão	Alterações (Substituição, variação, etc.)	
Pn.	2V.			Piano	Dois violões
		busca de maior sonoridade (“acorde Mignone”). 			
61–68					Solução interessante para cruzamento de vozes causado por CT: v.1 continua escala descendente até a região grave, assumindo o acompanhamento, enquanto a escala do v.2 continua subindo até assumir a voz principal. 
63–66					- V.1 → simplificação de escrita

Comp. ¹²⁰		Adição	Omissão	Alterações (Substituição, variação, etc.)	
Pn.	2V.			Piano	Dois violões
67–68					- V.2 → VM (nota repetida) - V.1: VR (quíalteras) - V.2: Intensifica nota repetida com o “ritmo Mignone” 
69–70					Adensamento rítmico com arpejos em quíalteras. 
71–76					Esta ponte é bastante modificada, inclusive com a introdução de rasgueados, um recurso bastante idiomático.
71		“Acorde Mignone” sobre Mi maior			
77				VP:	- Acrescenta uma apojatura ao

Comp. ¹²⁰		Adição	Omissão	Alterações (Substituição, variação, etc.)	
Pn.	2V.			Piano	Dois violões
				 VP4M: 	acorde - Alteração no padrão do arpejo. - Nas outras versões há um “ritmo sincopado característico” (explícito ou implícito) no acompanhamento. 
77					A melodia principal é grafada com hastes separadas. Algum motivo? Seria alguma analogia com a grafia comum nas canções?
77–91					O padrão do acompanhamento varia bastante, mas não aparece o “ritmo sincopado característico”. Mignone evita esse ritmo em toda esta seção “lundu” da peça.
83/2			Baixos Lá e Sol		
90/1		Acento Dó vl.1			
92					- Fixa um novo padrão de acompanhamento, agora com o

Comp. ¹²⁰		Adição	Omissão	Alterações (Substituição, variação, etc.)	
Pn.	2V.			Piano	Dois violões
					“ritmo Mignone”. Nas outras versões o acompanhamento ‘continua com o ritmo sincopado.
102– 104					- Simplificação de escrita. 
103		Più Vivo (♩=120)			Mudança de andamento estranha! É o começo da ponte que leva ao retorno do refrão e vai haver um <i>affrettando</i> logo em seguida.
105					Bastante modificado, levando a uma extensão de 10 compassos da ponte que leva ao retorno do refrão.
	106– 115	Extensão da ponte com caráter virtuosístico e camerístico, com os dois instrumentos em pé de igualdade. Baseada no “ritmo Mignone”, que aparece em diálogo entre os 2 vls. Harmonia foge ao padrão tonal da peça.			

Comp. ¹²⁰		Adição	Omissão	Alterações (Substituição, variação, etc.)	
Pn.	2V.			Piano	Dois violões
		Cria um pico de agitação que torna a volta do refrão mais contrastante.			
106	116–123				Volta do refrão com significativa variação rítmica no acompanhamento (v.2) e pequenas variações na melodia.
113	123				Linha do v.2 modificada para ligar à melodia, assumida por esse violão no compasso seguinte.
	124–127				Melodia passa para v.2 com significativa variação na melodia.
116	126				Sutil modificação na figuração do v.1 para acomodar a descida de uma 5ª., quando na VP o movimento continua ascendente até o Lá do compasso seguinte. A repetição do Mi na última semicolcheia, em vez do Sol# que seria esperado, evita o salto de sétima. 
117	127	<i>mf</i>		<i>senza affrettando</i>	<i>e</i> <i>affrettando</i> (!)

Comp. ¹²⁰		Adição	Omissão	Alterações (Substituição, variação, etc.)	
Pn.	2V.			Piano	Dois violões
					- Indicação de agógica oposta à da VP. Seria erro? (VP4M não há essa expressão) - Artifício para continuar a linha melódica uma 8^{va} abaixo a partir do 2º tempo do compasso.
118	128– 132				As vozes continuam trocadas. Linha melódica do v.2 transposta uma 8 ^{va} abaixo para acomodar sua extensão.
122	132		Acorde Lá menor v.1		
123	133/2				Modificação na linha devido à extensão do violão.
123	133	Dec (>), cresc (<), <i>poco rit.</i>			
124	134	<i>molto sonoro</i>  =132		No acorde: tenuta (–)	- Acento (>) - VP4M: =108 (VP sem indicação metronômica)
124– 129	134– 139		Padrão de agógica e dinâmica: tenuta (–) no acorde e decresc. (>) no compasso seguinte		Sinais esparsos sem padrão.
126	136		cresc. (<) ME		
130	140	a tempo <u>Iº</u> ( =120) <u>molto ritmato</u>			

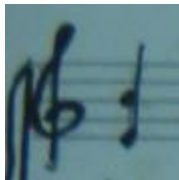
Comp. ¹²⁰		Adição	Omissão	Alterações (Substituição, variação, etc.)	
Pn.	2V.			Piano	Dois violões
		para o agudíssimo. O último gesto é uma tentativa de escrita idiomática não muito bem sucedida.			arpejos só podem subir duas 8 ^{vas} , atingindo um ponto culminante e logo descendo praticamente toda a extensão do instrumento.

Erros presumidos:

c. 29, última semicolcheia v.2: Dó em vez de Lá. Justificativa: manutenção do padrão melódico —confirmado na VP.

c. 30, última semicolcheia v.2: Ré# em vez de Dó. Mesma justificativa anterior.

c. 30: Mi no v.1 ligado ao do c. anterior. FM simplificou a escrita nesta frase (ver tabela), mas nesse ponto provavelmente se descuidou e copiou a versão de piano, esquecendo-se do ligado.

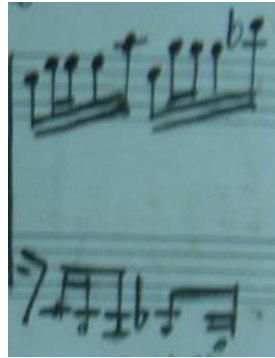
Pn:  VI: 

c. 98/1: ritmo do v.2 é impossível. Devido ao alinhamento das notas com as do v. 1 e por analogia com o c. 100, acreditamos que o correto é que as 3 notas sejam semicolcheias.

c. 98 pn.



c. 98 2vls.



c. 100 pn.



c. 100 2vls.

