

**2ª Sonata para dois fagotes (1966-67)
Ubayêra e Ubayara, de Francisco Mignone - 1º movimento:
preparação de edição através de estudo
comparativo das diferentes fontes**

Pedro Paulo Parreiras Emílio
UFRJ – pedrofagote@hotmail.com

Aloysio Moraes Rego Fagerlande
UFRJ – aloysiofagerlande@yahoo.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo principal o estudo comparativo de quatro fontes (partitura autógrafa, partes autógrafas, cópia manuscrita e gravação realizada em 1979) do primeiro movimento da 2ª Sonata para dois fagotes, escrita em 1966-67 por Francisco Mignone, para a preparação de edição crítica. A metodologia adotada foi a partir de conceitos desenvolvidos por C. A. Figueiredo (2000). Apresentaremos resultados parciais da pesquisa, sobretudo no que diz respeito às diferenças de articulação, agógica, ritmo e grafia musical.

Palavra-Chave: Fagote. Mignone, Francisco. Música de Câmara para Sopros. Devos, Noël.

2nd Sonata for Two Bassoons (1966-67) Ubayêra e Ubayara by Francisco Mignone 1st Movement: Preparation for Edition Through Comparative Study of Different Sources.

Abstract: This work has as main goal the comparative study of four sources (autograph score, autograph parts, manuscript copy and the recording made in 1979) of the first movement of the 2nd Sonata for Two bassoons, written in 1966-67 by Francisco Mignone, for the preparation critical edition. The methodology was based on criteria developed by C. A. Figueiredo (2000). We present partial results of the research, particularly with regard to differences of articulation, agogics, rhythm, and musical writing.

Keywords: Bassoon. Mignone, Francisco. Chamber Music for Winds. Devos, Noël.

Introdução

Esta pesquisa integra o projeto *Música para Fagote de Francisco Mignone – Solos, Duos, Trio e Quartetos*, parcialmente financiado pela FAPERJ- Fundação Carlos Chagas de Apoio à Pesquisa no RJ, através do edital de apoio as Artes-2013. Os manuscritos originais, pertencentes ao acervo pessoal do Professor Noël Devos¹, a quem todo o conjunto

¹ Nascido na cidade de Calais, França. Obteve o Primeiro Premio do Conservatório de Paris (1948-1951), onde estudou com Gustave Dhérin. A partir de 1952, ocupa o posto de 1º fagote da Orquestra Sinfônica Brasileira, onde atuou por mais de trinta anos. Devos foi também o primeiro docente da cadeira de fagote da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), atuando de 1976 a 1996.

das obras foi dedicado, estão sendo digitalizados e transformados em arquivos digitais para, posteriormente, serem editados através de programas de música.

Além da preservação e conservação deste importante material, o projeto pretende com a edição, concertos, além de gravações, acrescentar novos conhecimentos no campo das práticas interpretativas, revelando o idiomatismo do fagote na obra de Mignone. No presente trabalho, apresentaremos resultados parciais da pesquisa sobre o 1º movimento da *2ª Sonata para dois fagotes (1966-67)*- “*Ubayêra e Ubayara*”.

1. Francisco Mignone e o Fagote

Na segunda parte do século XX, o maior nome da música brasileira de concerto para fagote foi Francisco Mignone, com uma grande produção para fagote, desde obras como o *Concertino (1957)* e a *Seresta* para fagote e orquestra de câmara (1983), até quartetos, configurando um repertório inédito a nível mundial (KOENIGSBECK, 1994). Segundo Eurico França, “quando se pensa em ‘testamento musical’ de Mignone, pensa-se no fagote, ou no seu piano” (FRANÇA, 1997, p. 94).

O Prof. Noël Devos foi extremamente importante neste processo. Professor da Escola de Música da UFRJ entre 1976 e 1996, Devos sempre procurou valorizar os compositores brasileiros, e Mignone está entre aqueles que tiveram estreito contato com mestre do fagote dedicando-lhe suas obras para o instrumento.

2. 2ª Sonata para dois fagotes (1966-67) “Ubayêra e Ubayara”

Entre 1966 e 1967, aos 70 anos de idade, Mignone compõe a *2ª Sonata para dois fagotes* - “*Ubayêra e Ubayara*”, demonstrando plena maturidade musical, além de seu notável conhecimento sobre o instrumento.

De acordo com Noël Devos ², o subtítulo da obra, “Ubayêra e Ubayara”, remete a uma conversa entre dois indígenas. Após revisão bibliográfica e entrevistas, encontramos algumas possibilidades de significados para estes dois nomes. Estes seriam formados a partir das palavras “ubá”, significando canoa ou árvore usada para fazer canoas; e *Yara*, denominação da deusa das águas, mãe d’água, senhora, uma mulher mitológica que moraria no fundo dos rios. O nome *Ubayara* seria, então, “senhora da canoa” ou “canoa da mãe d’água”. Segundo Teodoro Sampaio (1987), *Ubayêra* corresponde à forma plural de “ybá”, que tem como significado “o que se colhe da árvore, o fruto” ou simplesmente “árvore”. A

² Comunicação pessoal.

palavra “Ubay” que esta relacionada a “ybá”, com definição de “o rio das frutas”, revela maior proximidade com as referências da palavra Ubayara. (SAMPAIO, 1987, p. 278)

Outra referência encontrada foi a palavra “Ubaíra³”. Oriunda do tupi-guarani, significa “mel de pau”. Em um nível mais poético, seria uma excelente referência para esta peça, devido ao caráter doce, produzido pelo som do fagote em diversos momentos, sobretudo no segundo movimento onde o compositor indica “*Andante plácido e contemplativo*” e “*Dolce e sereno*”.

Neste trabalho apresentaremos um estudo comparativo entre os manuscritos autógrafos do compositor (partitura e partes), uma cópia manuscrita realizada por Nanny Devos⁴, além da gravação realizada em 1979 por Noël Devos e Airton Barbosa (1942-1980)⁵. Adotaremos esta última fonte como base para as correções a serem efetuadas na edição, pois foi realizada com acompanhamento do próprio Mignone⁶.

Diferenças de notação

a) possibilidades de escolha através do método comparativo entre as fontes

Já no início da obra observamos algumas diferenças entre as fontes, no que diz respeito à articulação, ritmo, e notas.

Logo no compasso 6 surgem divergências de notas na parte do segundo fagote. Na partitura autógrafa Mignone repete as duas colcheias de Mib na mesma oitava no 4º tempo, mas na parte autógrafa do 2º fagote a primeira colcheia é oitavada. Já na cópia manuscrita de Nanny Devos, ela é mantida na oitava inferior. A gravação apresenta este Mib oitavado. Além desta confirmação, analiticamente podemos deduzir que a intenção do compositor foi de destacar os saltos de oitavas entre notas iguais, tornando-se a melhor opção interpretativa para esta questão. É curioso notar outra diferença: na partitura autógrafa o salto de oitava está localizado nos 2º e 3º tempos do compasso (Figura 1), diferentemente das outras fontes.

A forma de escrever utilizando colcheias pontuadas (Figura 1) e não semicolcheias ligadas a colcheias (Figuras 2 e 3), está constantemente presente nas figuras rítmicas apresentadas pelo segundo fagote ao longo do primeiro movimento, mas não é a melhor opção de escrita em partes separadas, pois dificulta a leitura por parte do intérprete.

³ É também o nome de uma cidade da Bahia, na Microrregião de Jequié, fundada em 1832, e localizada a 270 km de Salvador.

⁴ Esposa do fagotista Noël Devos, e que realizou diversas cópias a mão de obras para fagote.

⁵ LP intitulado “*Francisco Mignone – Missa em FÁ Nº 2, para quatro vozes à Cappella, Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro, Direção: Cleofe Person de Mattos e Sonata Nº 2 para 2 fagotes, Noel Devos e Airton Barbosa, fagotes*”. Série “*Monumento da Música Clássica Brasileira*” / INM/FUNARTE. Selo London, 1979.

⁶ Comunicação pessoal de Noel Devos a Aloysio Fagerlande.

Talvez por esta razão tanto a cópia realizada por Nanny Devos quanto a parte manuscrita autógrafa tenham esta modificação.



Figura 1: Partitura autógrafa, Francisco Mignone. comp. 6

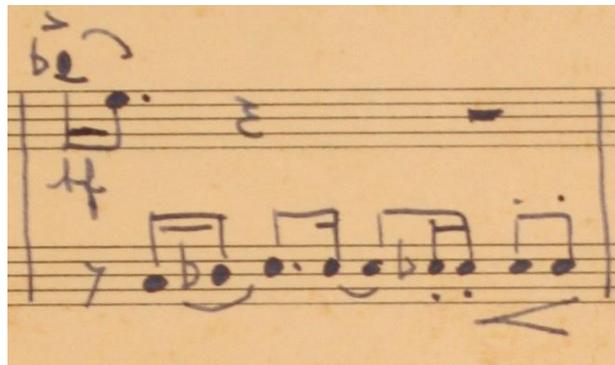


Figura 2: cópia manuscrita, Nanny Devos. comp. 6

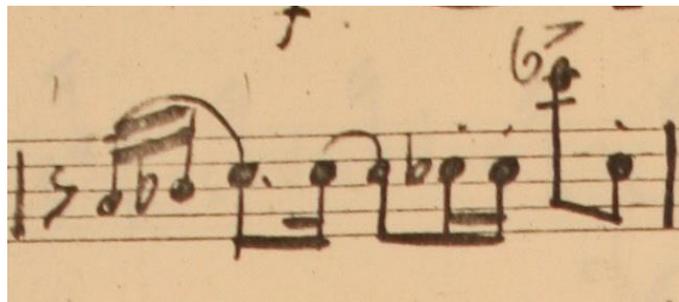


Figura 3: Parte autógrafa 2º fagote, Francisco Mignone. comp. 6

No compasso 14, encontramos diferenças nas durações e alturas das notas, presentes nas três fontes manuscritas. Na partitura autógrafa a última nota do primeiro fagote tem a duração de uma semicolcheia, enquanto que, nas demais fontes, tanto na cópia quanto na parte autógrafa, a última nota tem a duração de uma semínima. Como a partir deste compasso é apresentado um novo tema, que ressalta aspectos rítmicos, e o manuscrito autógrafo está mais próximo desses novos elementos, essa opção deve ser mantida, uma vez que isso também contribui para o equilíbrio entre as vozes e fraseologia musical.

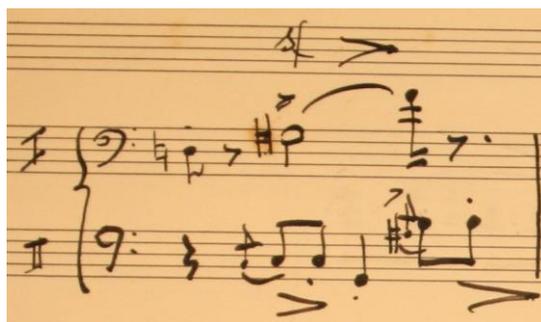


Figura 4: Francisco Mignone. Partitura autógrafa, comp. 14



Figura 5: Francisco Mignone. Cópia manuscrita Nanny Devos., comp. 14

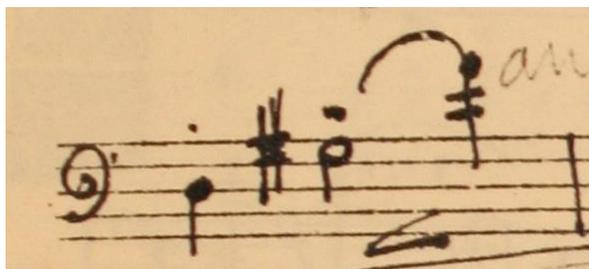


Figura 6: Francisco Mignone. Parte autógrafa 1º fagote, comp. 14

Há também neste mesmo compasso 14 uma diferença de nota na parte do segundo fagote. Tanto a partitura autógrafa quanto a cópia manuscrita, no terceiro tempo, apresentam a nota Sol; já a parte autógrafa do segundo fagote apresenta um Fá, também presente na gravação, o que nos faz optar por ela para esta edição.

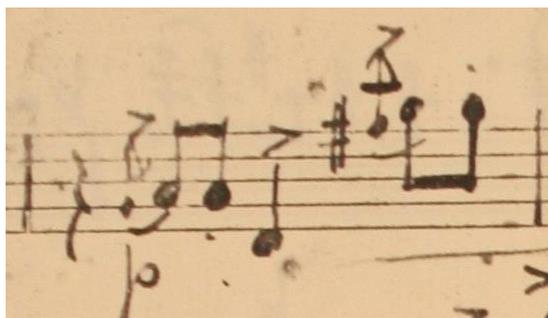


Figura 7: Francisco Mignone. Parte autógrafa, segundo fagote, comp. 14

Entre os compassos 98 e 103 encontramos algumas diferenças de notas entre as 3 versões. No compasso 99, a partitura autógrafa apresenta três colcheias com a nota Si na voz do 2º fagote, enquanto na cópia manuscrita aparecem como Dó – ambas com a apogiatura de Reb. Já na parte manuscrita do 2º fagote encontramos também a nota Dó, mas com apogiatura de Mib. Aliás, encontramos também divergências com as apogiatras presentes nos compassos 102 e 103: no primeiro, tanto a partitura quanto a cópia apresentam a nota Mi, e a parte de 2º fagote um Dó; no segundo, a partitura apresenta um Dó enquanto a cópia e a parte de 2º fagote um Mi (Figuras 9, 10 e 12).

Neste mesmo trecho observa-se uma diferença na posição da *fermata*, situada no final da frase. A partitura e parte autógrafas apresentam a mesma informação: a *fermata* esta localizada na pausa, e não na última nota como na cópia manuscrita. A primeira indicação parece ser a mais apropriada para a performance, uma vez que o caráter deste trecho é descrito pelas indicações *p e cedendo* ou *dim e rall* do compositor. Assim sendo, a *fermata* na pausa e não na nota, pode deixar os instrumentistas com maior liberdade métrica e fraseológica, possibilitando uma maior precisão rítmica para o novo motivo que é apresentado logo em seguida.

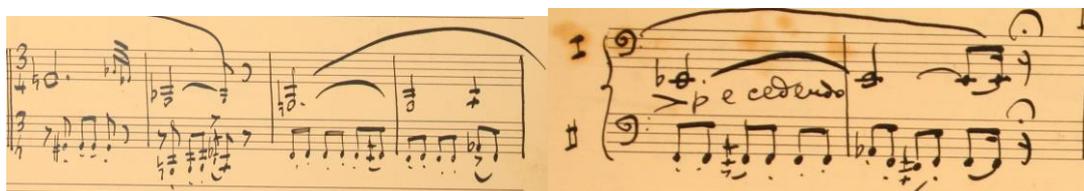


Figura 9: Francisco Mignone. Manuscrito autógrafo, comp. 98- 103

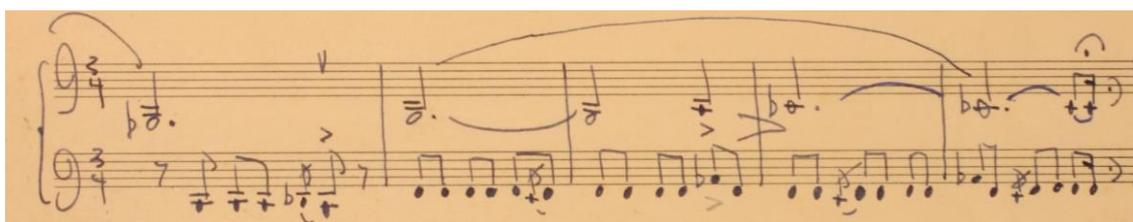


Figura 10: Nanny Devos. Cópia manuscrita, comp. 98- 103



Figura 11: Francisco Mignone. Parte autógrafo, primeiro fagote, comp. 98- 103

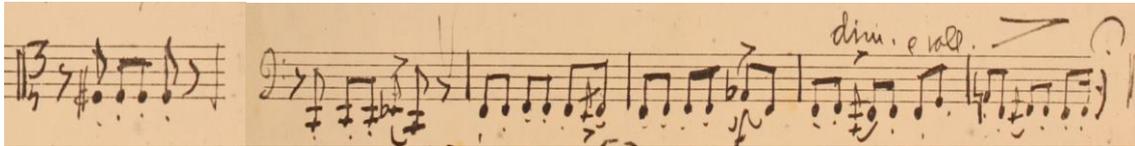


Figura 12: Francisco Mignone. Parte autógrafo, segundo fagote, comp. 98- 103

b) possibilidades de escolha através de procedimentos analíticos.

Mignone pesquisou no início da década de 1960 novos procedimentos composicionais bem distantes do que estava vinculado, dentre os quais o dodecafonismo. Sempre com um acento pessoal, mas procurando dominar esta estética. Este é o caso desta Sonata, toda construída com estrutura dodecafônica.

A partir de entrevista com o Professor Geraldo Magela Gouveia⁷, procuramos estruturar algumas seções, para um maior embasamento teórico e ampliação das possibilidades de uma edição mais fidedigna.

No trecho que corresponde aos compassos 62 a 66, encontramos a forma de cânone dodecafônico. (MAGELA, 2014)

Com base na construção deste cânone, observamos algumas mudanças entre as notas nas partes dos dois instrumentos. A segunda nota do segundo compasso do segundo fagote é um Dó, sendo que a do primeiro fagote é um Si. Essa situação se repete no quarto compasso: a segunda nota do segundo fagote é Sol, enquanto na repetição do primeiro fagote há um Lá.

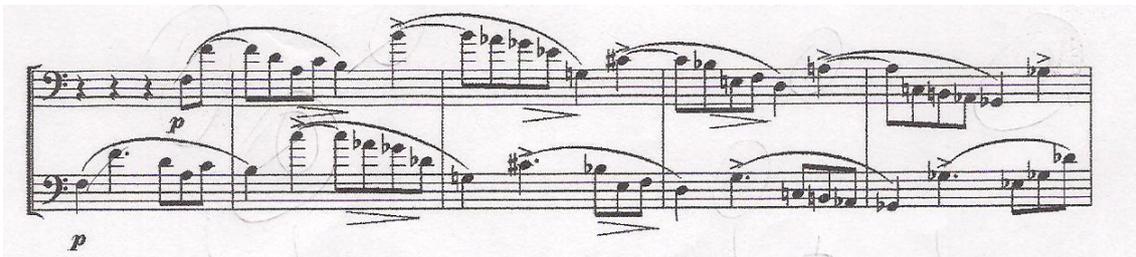


Figura 13: Exemplo de cânone dodecafônico, presente no primeiro movimento da Sonata.

⁷ Pianista e compositor, graduado em Regência e Composição pela UFRJ. Professor de Harmonia e Análise no Departamento de Composição da EM/UFRJ, defendeu tese de doutorado sobre Francisco Mignone; é também titular da cadeira número 7 da Academia de Artes do Rio de Janeiro.

Apresentamos na figura 14 a superposição das duas linhas em cânone para melhor compreensão das diferenças.

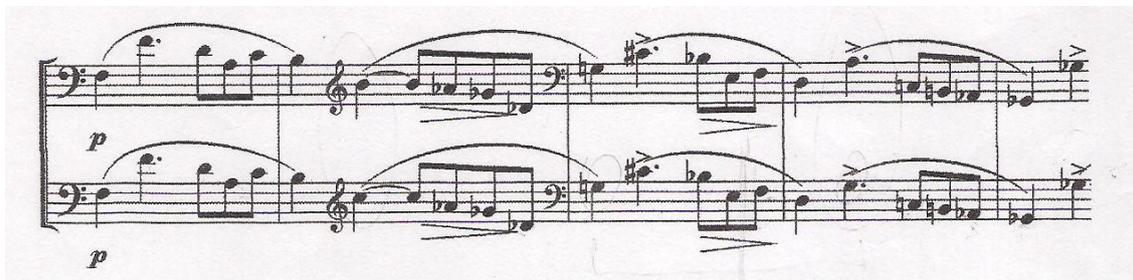


Figura 14: Superposição das duas partes.

Pela rígida técnica dodecafônica, as diferenças encontradas entre as duas vozes podem ser caracterizadas como um possível erro por parte do compositor.

Segundo Magela:

Não vemos razão de que no segundo fagote fosse um salto de oitava seguido de um salto de nona menor. São quatro pequenas séries. As duas primeiras formam uma série maior de nove notas diferentes e uma comum. A terceira e quarta série são também de cinco notas cada, todas diferentes. Na primeira seqüência maior (nove notas) o número de notas não se alteraria com o dó do intervalo de nona menor, mas este som já fora tocado duas notas antes. Igualmente, tecendo as mesmas hipóteses, a razão da troca da nota lá do quarto compasso pelo sol na repetição canônica.

Mas por outro lado, Mignone era especialmente personalista ao adotar estes procedimentos. Ele mesmo comentava que adotava certas técnicas composicionais sem se considerar preso a elas. (KIEFER, 1983, p. 48)

Considerações Finais

Podemos concluir que o estudo comparativo das diferentes partes foi de extrema importância para o levantamento das diversas questões interpretativas e analíticas. As indicações do compositor, presentes tanto no manuscrito autógrafo quanto na parte autógrafa, conjuntamente com a cópia manuscrita realizada por Nanny Devos, contribuíram para uma compreensão mais qualificada do texto musical. Entretanto, consideramos a gravação como a fonte mais correta, decorrente da possível assistência do próprio Mignone na gravação da obra. A análise das séries desenvolvidas pelo compositor, realizada através de consultas ao Prof. Geraldo Magela Gouveia, também foi procedimento importante.

Referências:

- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Si alza la tela. In: MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo; autocrítica de um cinquentenário*. São Paulo: Mangione, 1947.
- DEVOS, Noël. Entrevista a Aloysio Fagerlande, realizada em 18/12/2012. Rio de Janeiro. Gravação/ depoimento para o CEISopro. Rio de Janeiro. Residência do entrevistado.
- DIAS, A. Gonçalves. Dicionario da Lingua Tupy. F. A Brockhaus, 1858.
- FAGERLANDE, A. *O Fagote na Música de Câmara de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro, 2008. Tese de Doutorado em Música - Centro de Letras e Artes, UNIRIO.
- _____. Entrevista a Raquel Carneiro, Carlos Bertão e Aloysio Fagerlande, realizada em 08/07/2013. Rio de Janeiro. Registro Oral. EM-UFRJ.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro, 2000. Tese de Doutorado em Musica - Centro de Letras e Artes, UNIRIO.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *Peças para música de câmara*. In: MARIZ, Vasco (Org) *Francisco Mignone: O Homem e Obra*. Rio de Janeiro: Funarte: UERJ 1997.
- GOUVEIA, Geraldo Magela. Entrevista a Pedro Paulo Parreiras Emilio, Carlos Bertão e Aloysio Fagerlande, realizada em 27/02/2014. Rio de Janeiro. Registro Oral. EM-UFRJ.
- KOENIGSBECK, Bodo. *Basson Bibliography - Bibliographie du Basson - Fagott Bibliographie*. Monteux: Musica Rara, 1994.
- MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: O Homem e Obra*. Rio de Janeiro: Funarte: UERJ, 1997.
- MIGNONE, Francisco: *A parte do anjo: autocrítica de um cinquentenário*. São Paulo: Mangione, 1947.
- SAMPAIO, Teodoro. *O Tupi na geografia nacional*. Editora Nacional, 1987.
- SILVA, Flavio. *Francisco Mignone: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.
- KIEFER, Bruno. *Mignone: Vida e obra*, Editora Movimento: Porto Alegre, 1983.

Pesquisa na Internet:

- DEVOS, Noël. Entrevista a Ariane Petri, realizada em 12/09/2006. Rio de Janeiro. Residência do entrevistado. Disponível em:
<http://www.haryschweizer.com.br/Textos/conversa_devos.htm>. Acesso em 13/04/2014.
- Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Edição 54*. Instituto Geográfico e Histórico de Bahia, 1928. Disponível em:
<http://books.google.com.br/books?ei=xEQ7U87PIujk0gGV7IDQDw&hl=pt-BR&id=LqNoAAAAMAAJ&dq=Ubaiara&focus=searchwithinvolume&q=Ubay%C3%A9ra>. Acesso em 01/04/2014.

CD's

- MIGNONE, Francisco. Missa, 2ª 4.37: **LP** – Associação de Canto Coral, reg. Cleofe Person de Mattos (London, 063 422708, 1979)