

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

**MESTRADO EM ARTES**

**FRANCISCO MIGNONE:  
SEIS ESTUDOS TRANSCENDENTAES  
ANÁLISE CRÍTICA E INTERPRETATIVA**

**ANA CLÁUDIA BRITO DA SILVA GIROTTO**

**CAMPINAS - 1998**

445f

5507/BC

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

**MESTRADO EM ARTES**

**FRANCISCO MIGNONE:  
SEIS ESTUDOS TRANSCENDENTAES  
ANÁLISE CRÍTICA E INTERPRETATIVA**

**ANA CLÁUDIA BRITO DA SILVA GIROTTTO**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Unicamp como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes. Orientação do Prof. Dr. Mauricy Martin.

Este exemplar é a redação final da tese defendida por ANA CLAUDIA BRITO DA SILVA GIROTTTO e aprovada pela Comissão Julgadora em 26/06/98  
Prof. Dr. MAURICY MARTOS MARTIN (PRESIDENTE)

**CAMPINAS - 1998**



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	UNICAMP
V.º	EX.º
T.º	BC/35507
PROV.º	395/98
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	22/10/98
N.º CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM-00117627-5

G445f

**Giroto, Ana Cláudia Brito da Silva**  
Francisco Mignone : seis estudos transcendentaes :  
análise crítica e interpretativa / Ana Cláudia Brito da  
Silva Giroto. — Campinas, SP : [s.n.], 1998.

Orientador : Mauricy Martin.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas , Instituto de Artes.

1.Mignone, Francisco, 1897 - 1986 - Crítica e  
interpretação. 2. Música para piano. I. Martin, Mauricy.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.  
III. Título.

À minha família, pelo total apoio recebido,  
dedico este trabalho.

---

## RECONHECIMENTO

Minha gratidão:

- ♦ Ao Professor Doutor Mauricy Matos Martin, pela orientação recebida e pela dedicação demonstrada ao longo do trabalho.
- ♦ À Professora Doutora Maria Lúcia Senna Paschoal, pela dedicação orientando-me nas análises dos Seis Estudos Transcendentais e pelas sugestões apresentadas por ocasião do Exame de Qualificação.
- ♦ À Professora Doutora Helena Yank, pelas sugestões apresentadas ao trabalho, por ocasião do Exame de Qualificação.
- ♦ Ao Professor e Pianista Joel Bello Soares, pelo incentivo recebido e orientação na parte da interpretação pianística.
- ♦ À minha primeira professora Pianista Neusa França, por proporcionar-me uma sólida base musical.
- ♦ Ao consagrado folclorista brasileiro Vicente Salles, pela ajuda bibliográfica.
- ♦ À Pianista Josephina Mignone, pelo carinho com que me atendeu e pelas informações preciosas prestadas em sua entrevista.
- ♦ Aos professores do curso de Mestrado da Unicamp, pelo salutar convívio de aprendizagem.
- ♦ Ao meu marido Guilherme, pelo apoio demonstrado e pela ajuda na diagramação deste trabalho.
- ♦ Aos funcionários da secretaria do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp, pelas atenções recebidas ao longo do curso.

---

## ÍNDICE

RESUMO 1

ABSTRACT 2

INTRODUÇÃO 3

PARTE I - FRANCISCO PAULO MIGNONE: RESUMO DE DADOS  
BIOGRÁFICOS 4

CAPÍTULO 1 *O MÚSICO EM FORMAÇÃO* 5

CAPÍTULO 2 *O MÚSICO E PROFESSOR* 7

2.1 Mignone visto por ele mesmo 7

2.2 Trajetória e opiniões do professor Mignone 9

2.3 Mignone visto por terceiros 10

PARTE II - ANÁLISE 13

CAPÍTULO 3 *ESTUDO No. 1: "VELHO THEMA"* 14

3.1 Macro Estrutura 14

3.2 Média Estrutura 14

3.3 Micro Estrutura 18

3.4 Conclusões para Interpretação 18

CAPÍTULO 4 *ESTUDO No. 2: "A MORTE DE ANHANGUERA"* 19

4.1 Macro Estrutura 19

4.2 Média Estrutura 19

4.3 Micro Estrutura 25

4.4 Conclusão para interpretação 25

CAPÍTULO 5 *ESTUDO No. 3: "A VOZ DA FLORESTA"* 26

5.1 Macro Estrutura 26

5.2 Média Estrutura 26

5.3 Micro Estrutura 32

5.4 Conclusões para interpretação 32

CAPÍTULO 6 *ESTUDO No. 4 "NO COQUEIRAL"* 33

6.1 Macro estrutura 33

6.2 Média Estrutura 33

6.3 Micro Estrutura 39

6.4 Conclusões para interpretação 39

CAPÍTULO 7 *ESTUDO No. 5: "A MENINA DOS CABELLOS CÔR DE GRAÚNA"* 40

7.1 Macro Estrutura 40

7.2 Média Estrutura 40

7.3 Micro Estrutura 46

7.4 Conclusões para interpretação 46

CAPÍTULO 8 *ESTUDO No. 6: "SACY"* 47

8.1 Macro Estrutura 47

8.2 Média Estrutura 47

8.3 Micro Estrutura 51

8.4 Conclusões para interpretação 51

**CONCLUSÃO 52**

**ANEXO 1 *UMA AULA DE FRANCISCO MIGNONE* 54**

- 1.1 Introdução da aula 54
- 1.2 Seu pai e sua infância 54
- 1.3 Contato com os instrumentos 54
- 1.4 Visão de Alferio Mignone sobre teoria musical e seu ensino 55
- 1.5 Ensinando harmonia na prática 55
- 1.6 Sua filosofia sobre arte 57
- 1.7 Despedindo-se 59

**ANEXO 2 *FONTES DE PESQUISA* 60**

**DISCOGRAFIA 61**

**BIBLIOGRAFIA 62**

---

## RESUMO

Esta Dissertação apresenta inicialmente um levantamento histórico da vida de Francisco Mignone, seguido de uma visão crítica de sua vida como músico e professor baseada nos depoimentos do próprio compositor, e de músicos e musicólogos de seu tempo.

A análise dos **Seis Estudos Transcendentales** focaliza o aspecto formal da obra, utilizando as metodologias de J. D. White e A. Schoenberg como referências teóricas.

---

## ABSTRACT

This Dissertation presents initially a historical research on the life of Francisco Mignone followed by a critical view of his life as a musician and professor based on testimonies by the composer himself, musicians and musicologists of his time.

The analysis of the **Six Transcendental Studies** focus on the formal aspect of the work using the methodologies of J. D. White and A. Schoenberg as theoretical references.

---

## INTRODUÇÃO

A importância de se valorizar a produção nacional vem ganhando cada vez mais relevo nos meios acadêmicos brasileiros. No setor musical, especificamente nos últimos anos, a partir da implantação dos cursos de pós-graduação, têm-se tentado resgatar as informações sobre a vida e a obra de compositores brasileiros que deram inestimável contribuição à nossa música. E é neste cenário que se enquadra Francisco Mignone.

Regente, pianista e compositor, Mignone deixou como legado uma extensa produção, sem dúvida uma das maiores na música brasileira<sup>1</sup>. Apesar da significativa produção, algumas de suas composições continuam sendo pouco divulgadas, como é o caso dos **Seis Estudos Transcendentais**, para piano, que se estuda, no presente trabalho, através de uma análise crítica e interpretativa.

Com o presente trabalho pretendeu-se alcançar os seguintes objetivos:

- ♦ Valorizar a música brasileira através da divulgação da obra de um de seus mais expressivos representantes.
- ♦ Despertar o interesse de intérpretes brasileiros em divulgar nossos compositores, cujas obras, em muitos casos, ainda são desconhecidas do público e dos próprios músicos.
- ♦ Homenagear Mignone, no centenário de seu nascimento.
- ♦ Contribuir, para a divulgação de uma das obras para piano, desse músico brasileiro.
- ♦ Aprimorar a interpretação pessoal da pesquisadora na obra **Seis Estudos Transcendentais**.

Para fundamentar o trabalho, fez-se um levantamento bibliográfico nas principais bibliotecas do país, além de consultas a três acervos particulares. Foram, também, de grande importância, as entrevistas realizadas, entre as quais a de Josephina Mignone, viúva do compositor, que elucidou alguns pontos não muito claros encontrados na literatura consultada.

O processo metodológico adotado consistiu num estudo analítico e interpretativo com base nas seguintes obras: *The Analysis of Music*, de John White e *Fundamentos da Composição Musical*, de Arnold Schoenberg. A análise está restrita aos aspectos estruturais, todos direcionados à questão interpretativa da obra. As traduções dos textos em inglês nas bibliografias para a análise são da autora.

Com a elaboração da dissertação não se pretendeu esgotar o estudo do tema. Se por um lado o trabalho concentrou-se em uma só obra de Mignone - os **Seis Estudos Transcendentais** - mesmo assim, dela ainda ficaram aspectos que precisam ser aprofundados em estudos posteriores.

---

<sup>1</sup>São cerca de 1024 composições, segundo depoimento de Maria Josephina Mignone.

A escassez de publicações sobre compositores brasileiros, as publicações esparsas e rarefeitas, as edições esgotadas de obras há muito tempo publicadas foram alguns dos obstáculos enfrentados para a produção do estudo. Especificamente da composição aqui analisada, até a presente data, existe apenas uma gravação e, assim mesmo, feita fora do país e pouco divulgada aqui<sup>2</sup>.

Por último, ressalte-se que 1997 foi o ano do centenário de nascimento de Francisco Mignone e que o Brasil deve tomar conhecimento da vida e da obra de um dos mais importantes compositores brasileiros e prestar-lhe uma homenagem.

É nesse contexto de celebração do centenário, num país que não costuma cultivar seus talentos, que a autora pretende dar uma parcela de contribuição, visando divulgar uma obra de Mignone ainda pouco estudada.

---

<sup>2</sup>Trata-se do CD gravado pelo pianista Joel Bello Soares na gravadora Numérica, Poços de Brandão, Portugal, em 1994. Guiomar Novaes, a quem a obra foi dedicada, gravou pela RGE/Fermata apenas o primeiro dos Seis Estudos Transcendentais: Velho Tema.

### CAPÍTULO 1 *O MÚSICO EM FORMAÇÃO*

Francisco Mignone era filho de italianos. Nasceu em São Paulo, em 1897, apenas um ano após a fixação de seu pai naquela cidade. Alferio Mignone havia iniciado muito cedo a sua vida de músico, tendo como instrumentos principais, o violino e a flauta, tocando também entre outros violoncelo, trompete, clarineta e outros. Profissionalmente, porém, era flautista e professor.<sup>3</sup>

O pai exerceu uma influência muito forte na vida de Mignone. Desde cedo, colocava instrumentos ao alcance do filho para despertar-lhe o interesse. Suas primeiras noções de teoria foram adquiridas na prática, como era a filosofia de Alferio Mignone, que não aprovava a forma como os ensinamentos teóricos eram oferecidos nos institutos musicais.<sup>4</sup>

Já aos treze anos de idade integrou-se a conjuntos populares como flautista e começou a ganhar seus primeiros "cachês" como músico, aproveitando a situação para introduzir no repertório desses conjuntos, suas próprias composições, nas quais usava o pseudônimo de Chico Bororó. Aos quinze anos de idade ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde além de seu pai, teve como professores Agostino Cantú (harmonia, contraponto e composição) e Savino de Benedictis (harmonia). Nesse mesmo ano, obteve o segundo lugar num concurso de música popular no Conservatório, concorrendo com a valsa *Manon* e o tango *Não se impressione*.<sup>5</sup>

Em 1916 diplomou-se em flauta, piano e composição, fazendo em seguida sua opção definitiva pelo piano. A estréia no cenário artístico aconteceu em São Paulo, em 16 de setembro de 1918, onde se apresentou como pianista e compositor. As obras executadas foram: E. Grieg - Io. Movimento do Concerto para piano e orquestra em *lá menor* e, de sua autoria, o Io. Movimento de uma Sonata para violino e piano, 3 peças para canto e orquestra (*Ritorno*, *Farandola das Horas* e *Alma Adorada*), um *Andante* para violino e orquestra, O *Romance em Lá Maior* para orquestra, o poema sinfônico *Caramuru* e a *Suíte Campestre*.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup>Declaração feita por Francisco Mignone em aula dada na Universidade de Brasília. 1977, gravação de Vicente Salles.

<sup>4</sup>Idem.

<sup>5</sup>SALLES, Marena Isdebski. *Quando setembro chegar. Mignone*, Brasília, Conselho Regional da Ordem dos Músicos. Ano I, no.3, julho 1997.

<sup>6</sup>HEITOR, Luiz. *150 Anos de Música no Brasil*, Rio de Janeiro, José Olímpio, 1956, pág.296.

O sucesso de sua estréia rendeu-lhe uma bolsa de estudos no Conservatório Giuseppe Verdi, Milão, Itália. Foi então aluno do professor Vincenzo Ferroni, músico de formação francesa, tendo composto nessa época a ópera *Contratador de Diamantes*, com tema brasileiro e libreto do italiano Gerolamo Bottoni.

De volta ao Brasil, Mignone ingressou como professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde passou a conviver com Mário de Andrade, que o considerava um excelente mestre.<sup>7</sup>

A figura de Mário de Andrade foi muito importante na vida e na obra de Mignone, sendo uma espécie de consciência artística, um guia a quem o compositor muito respeitava. Dá-se início a um período de grande produção e repercussão, com enfoque nacionalista. E é a partir dessa convivência, que a obra de Mignone torna-se uma expressão maior da música brasileira, refletindo, no piano, sua grande admiração por Ernesto Nazareth, por seus tangos, maxixes e o melodismo seresteiro. Os motivos afro-brasileiros tornam-se presentes nas obras de Mignone, mas a nacionalização delas de forma clara e definitiva acontece no bailado *Maracatu de Chico Rei* (1933), este em colaboração com o próprio Mário de Andrade, e nos outros bailados *Batucajé*, *Babaloxá* e *Leilão*, uma visão plástica da negritude.<sup>8</sup>

Aos que criticaram Mignone pela forte influência européia em suas primeiras obras, Luiz Heitor o defendeu, dizendo:

**"...era natural que Mignone, em seus primeiros ensaios, por atavismo, convivência e educação, tivesse seus olhos postos na melodia capitolosa e nas claras harmonias de sua pátria espiritual. A grande tragédia última do artista foi, desde então, evoluir gradativamente para uma expressão posta sob a luz do Brasil, capaz de refletir essa consciência musical nova, que seu país natal impõe tiranicamente a todos os criadores sob pena de bani-los impiedosamente, do número dos que são chamados a servi-lo, sob o pendão da arte musical".<sup>9</sup>**

O que quiz dizer Luís Heitor, então ilustre catedrático da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil e do Conservatório Brasileiro de Música, com tal afirmação? Que não teria havido por parte de Mignone uma mudança espontânea do foco temático europeu para o nacional? Que teria sido ele compelido a "mudar de lado" se quisesse sobreviver de sua arte no Brasil? Sobre o assunto, Maria Josephina Mignone, pianista e viúva de Francisco Mignone, esclarece:

---

<sup>7</sup>KIEFER, Bruno. *Francisco Mignone: Sua Vida e Obra*, Porto Alegre, Ed. Movimento, 1983

<sup>8</sup>\_\_\_\_\_ *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita folclórica e popular*, São Paulo, Art Editora Ltda., 1977. Vol.1, p.480.

<sup>9</sup>HEITOR, Luiz. *Música e Músicos do Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

**"Ele já tinha isso no sangue. Simplesmente desabrochou, a partir da convivência com Mário de Andrade. Ninguém pode escrever música nacionalista do jeito que ele escreveu, só por indução. Foi o compositor brasileiro que mais escreveu música negra. Mário de Andrade era um grande amigo, mas tinham, também, muitas divergências, a ponto de Mário de Andrade sair batendo a porta. Mas voltava no dia seguinte perguntando: 'Tem um prato de comida aí pra mim?' Eles se repetavam muito."<sup>10</sup>**

Ao falecer em 1986, deixou em torno de 1024 composições, tendo durante toda a sua vida se dedicado inteiramente à música, ora compondo, ora lecionando, ora tocando.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup>Entrevista de Maria Josephina Mignone concedida à autora, em sua residência, no Rio de Janeiro, em 31 de julho de 1997.

<sup>11</sup>Segundo Maria Josephina Mignone, o número de composições é impreciso porque o autor costumava compor e oferecer a um amigo sem guardar cópias. Até hoje, ela ainda recebe composições que até então desconhecia.

### 2.1 Mignone visto por ele mesmo

No livro *A Parte do Anjo*, Mignone faz uma interessante auto-crítica. Talvez tenha sido a melhor forma encontrada por ele para responder aos críticos e, ao mesmo tempo, para ajudar num melhor entendimento de suas composições. Qualquer que tenha sido o objetivo do autor, o certo é que, essa auto-crítica pode conduzir a várias reflexões que nos ajudam a melhor conhecer o mestre Mignone, que não tinha a pretensão de considerar a sua obra acabada; antes a considerava em contínuo aperfeiçoamento. Ele queria, também que sua música pudesse ao mesmo tempo ter uma técnica refinada e ser de fácil compreensão para a maioria. Era capaz de compor música simples, de fácil execução, principalmente quando se tratava de música de conjunto, ao mesmo tempo em que compunha obras que exigem, na interpretação, alta virtuosidade, porque pelo seu temperamento natural gostava do esplendor e do brilho.

Havia também em Mignone, a preocupação da arte com o compromisso social. E isto foi incentivado ainda mais pelo seu relacionamento com Mário de Andrade, que propôs temas literários como base de inspiração para poemas sinfônicos. Assim nasceu a *Sinfonia Proletária* e a *Sinfonia das Igrejas*, abordando assuntos que envolvem o trabalhador brasileiro e o catolicismo.

Em uma atitude de absoluta correição profissional, reconhecia que em suas composições absorvia influências de outros compositores, mas sem deixar de "trabalhar" essas influências numa produção pessoal. E, em sua autenticidade desabafou: "Todos os grandes artistas, de todas as artes foram enormes plagiários. O plágio só é condenável quando é feito com intenção de roubar o sucesso alheio". Seu argumento era que não havia problema algum em tirar lições, aproveitar elementos fecundos da criação alheia para o desenvolvimento pessoal. Em suas próprias palavras: "Isso nem é imitar, é estudar e...aprender."<sup>12</sup>

Em depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som em 1968, Mignone, critica algumas de suas obras, como a obra *Leilão*, para ballet, dizendo ser a primeira parte muito boa, mas a segunda, fraquíssima. Esta declaração mostra o lado sincero do compositor, não tendo medo de criticar a si próprio. Expondo o que vem a ser a sua música, ele manifesta sua posição: "Hoje sinto vontade de escrever som pelo som, a minha música é essa: como soa, se soa bem, eu faço música. Em geral, faço música para mim. Antes fazia para os outros, às vezes acertava, outras não. Se vou ver uma obra minha, espero ficar satisfeito, se gostam os outros ou não, a culpa pode ser deles ou minha."<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup>MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo*, São Paulo, Mangione, 1947, p.39 e 40; 46 e 47.

<sup>13</sup> \_\_\_\_\_ *Coleção Depoimentos. Francisco Mignone*, Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991.

Em entrevista a F.Aquarone, o músico revela que observando a sua obra, reconhece que tem pesquisado muito, mas ainda tem muito o que aprender: "Proponho, constantemente, a mim mesmo uma porção de problemas técnicos e...exijo soluções satisfatórias."<sup>14</sup>

Confirmando o seu ecletismo, que o levava a compor em estilos variados, ainda no depoimento ao Museu da Imagem e do Som, ele diz que ser inteligente como compositor é ser um experientalista, é estar sempre ávido por coisas novas. Gostava de ouvir, assimilar e até ser um pouco "ladrão". E declara: "...sirvo-me de tudo. Qualquer gasolina é boa para o meu avião."<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup>AQUARONE, F. *História da Música Brasileira*, Rio de Janeiro, Editora Paulo de Azevedo, s.d., p. 67.

<sup>15</sup> \_\_\_\_\_ *Coleção Depoimentos*. Francisco Mignone, Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991.

## 2.2 Trajetória e opiniões do professor Mignone

No ano de 1929, Francisco Mignone volta ao Brasil e ingressa como professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Encontrou uma situação muito difícil, pois achava que em São Paulo não se fazia nada. As orquestras sinfônicas quase não funcionavam e tudo ficava nas mãos de alguns maestros. De vez em quando ia ao Rio e verificava que lá havia mais condições de trabalho.<sup>16</sup>

Passou a residir no Rio de Janeiro e em 1934 começou a lecionar regência no Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, aposentando-se em 1967.<sup>17</sup>

Em 22 de setembro de 1977, foi convidado a dar uma aula para os alunos do Curso de Música da Universidade de Brasília. Na ocasião, fez interessantes observações sobre como pensava ser o ensino de música. Ressaltamos alguns tópicos desta aula, que nos ajudarão a conhecer melhor as suas opiniões:<sup>18</sup>

- ♦ **O músico deve estudar mais de um instrumento.** A crítica é feita especialmente àqueles que só estudam piano.
- ♦ **A teoria musical se estuda nas obras.** Este princípio aprendeu com o seu pai que era contra a maneira como se ensinava teoria musical nos conservatórios.
- ♦ **Primeiro aprende-se harmonia na prática para depois estudar a sua teoria.** Sua primeira lição de harmonia com o pai foi a harmonização das escalas, com os acordes nas posições fundamental e inversões. Critica que a grande maioria dos alunos, depois de quatro anos de conservatório, ainda não sabem harmonizar uma escala no piano. O estudo de harmonia deve ser prático.
- ♦ **Ninguém é totalmente original na arte.** Segundo sua opinião, é impossível um autor 100% original. Sempre vai revelar influências.
- ♦ **Música sem melodia não é música.** Cita Stravinsky e concorda que não há razão de ser na música se esta não tiver uma melodia. No sentido de idéia musical.
- ♦ **Nunca se deve ir contra um crítico.** Aconselha que mesmo se um crítico estiver errado, não se deve ir contra ele, pois está exprimindo um ponto de vista. Se a crítica oferecer elementos para desenvolvimento pessoal, deve ser acatada.
- ♦ **Mesmo na maturidade se pode ter produções ingênuas.** Critica a falsa humildade e diferencia humildade de ingenuidade. Ao olhar para algumas composições suas escritas na maturidade, que considera ingênuas, mas que são aceitas e tocadas: "Agora não sei quem é que está enganado, se é quem toca ou é o autor."
- ♦ **O professor que não estuda bem o aluno, não é bom pedagogo.** O professor não deve esquecer-se do aluno, e sim estudá-lo para ser um bom pedagogo."

<sup>16</sup> \_\_\_\_\_ *Coleção Depoimentos. Francisco Mignone*, Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991.

<sup>17</sup> \_\_\_\_\_ *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*, São Paulo, Art Editora Ltda, 1977. Vol 1, p. 480.

<sup>18</sup>Gravação inédita da aula dada por Francisco Mignone na Universidade de Brasília. Brasília: 22 de setembro de 1977. Gravação cedida por Vicente Salles.

### 2.3 Mignone visto por terceiros

Muitos foram os críticos que expressaram a sua opinião a respeito da obra de Mignone. Já foi dito anteriormente que Mário de Andrade exerceu forte influência sobre o compositor. Costumava-se até creditar a ele a "conversão" do músico ao nacionalismo.<sup>19</sup>

Um dos mais contundentes pronunciamentos de Mário de Andrade sobre Mignone, em 1928, é criticando a ópera *L'Innocente*. Esta crítica revela o afeto que sentia, dizendo que ninguém prezava mais a Mignone do que ele. Torcia por ele, pois o considerava de valor, mas achava que com esta ópera, o Brasil estava prestes a perder um valor brasileiro. Seu argumento era de que, em música italiana, Mignone seria apenas mais um, sem acrescentar nada de novo. Porém, entre nós, seria de um valor imprescindível. "A música brasileira fica na mesma antes e depois dessa ópera".<sup>20</sup>

Essa reação violenta de Mário de Andrade ao compositor da ópera *L'Innocente*, não significa que não havia entre os dois um estreito relacionamento. De fato, Mário de Andrade cultivava uma grande admiração por Mignone, vendo nele condições para tornar-se o "compositor do povo".<sup>21</sup>

Luís Heitor, contrapondo-se às críticas de Mário de Andrade à ópera *L'Innocente*, comparou Mignone ao talento dramático de Carlos Gomes. Em sua opinião, que o mesmo destino glorioso de Carlos Gomes aguardaria o "jovem maestro da República", se tivesse continuado nos moldes que iniciou no *L'Innocente*. E justifica o seu posicionamento: "aplaudi essa ópera por ser inconfundivelmente italiana, de acordo com a projeção natural do temperamento artístico de Mignone". Mas ele continua aplaudindo, também, a nacionalização do compositor, elogiando seu formidável poder de assimilação do nosso meio.<sup>22</sup>

Mignone, que musicou poemas de Manuel Bandeira, deste recebeu a seguinte manifestação pública <sup>23</sup>:

**"Mignone deu à voz de meia dúzia de meus poemas um timbre de eternidade que eles não tinham: pôs toda a noite dentro da minha noite, igualou em doçura a mão amada naquele carinho em minha testa, reduplicou as graças e sortilégios de Dona Janaína, ungiu de grave religiosidade, ele que se confessa não-católico, o texto das ALEGRIAS DE NOSSA SENHORA".**

<sup>19</sup>NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*, São Paulo, Ricordi, p. 64.

<sup>20</sup>ANDRADE, Mário de. *Música, doce Música*, São Paulo, Martins, 1963, p. 239.

<sup>21</sup>NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*, São Paulo, Ricordi, p. 65

<sup>22</sup>HEITOR, Luiz. *Música e Músicos do Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950, ps. 301, 302 e 350.

<sup>23</sup>BANDEIRA, Manuel. Francisco Mignone. Palestra proferida no Teatro Municipal durante o Festival do Rio de Janeiro de 1955.

Vasco Mariz, diplomata e escritor, que conviveu com Mignone, tendo-o algumas vezes como acompanhador, sobre ele testemunha:

**"Mignone é, talvez, o músico mais completo que possuímos. Compositor de primeira plana, excelente professor, experimentado regente, virtuoso do piano, acompanhador insuperável, hábil orquestrador, poeta, escritor cheio de verve, tornou-se uma das figuras mais importantes da história da música brasileira. E possui este tesouro inestimável que tão poucos compositores patricios chegaram a adquirir - métier, o segredo de seu sucesso."**<sup>24</sup>

No livro *"Música no Brasil"*, o autor, Eurico Nogueira França, diz que Mignone possuía a habilidade rara de conhecer segredos da sua música e da alheia, sendo também um mestre da técnica orquestral.<sup>25</sup>

Estes comentários de respeitados autores não só reafirmam o ecletismo de Mignone como compositor, como também confirmam o valor de suas composições no cenário artístico brasileiro.

---

<sup>24</sup>MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira*, Rio de Janeiro, Cátedra/INL - MEC, 1980, 4a. ed., p. 88.

<sup>25</sup>FRANÇA, Eurico Nogueira. *Música do Brasil*, Rio de Janeiro, Biblioteca de Divulgação Cultural, Série A XIV. MEC/INL, 1957.

---

## PARTE II - ANÁLISE

Divisões estruturais para a análise<sup>26</sup>:

- ♦ Macro-estrutura: a forma como um todo.
- ♦ Média-estrutura: segmentos e unidades no processo de desenvolvimento musical, como Altura (melodia e harmonia), Ritmo, Dinâmica, Textura e Timbre.
- ♦ Micro-estrutura: células rítmicas e melódicas.

---

<sup>26</sup>WHITE, John. *Analysis of Music*, Metuchen, The Scarecrow Press, 1984.

---

## CAPÍTULO 3 ESTUDO No. 1 : "VELHO THEMA"

---

### 3.1 Macro Estrutura

A peça é dividida nas seguintes seções:

- ♦ Tema
- ♦ Variação I
- ♦ Variação II
- ♦ Coda

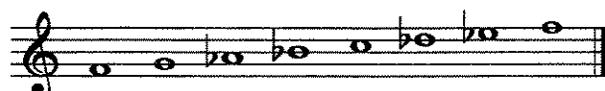
---

### 3.2 Média Estrutura

#### 3.2.1 Altura

##### 3.2.1.1 Melodia

A melodia do tema é caracterizada por utilizar em grande parte graus conjuntos, à exceção dos intervalos de sétima e oitava na cadência final. Observa-se que a linha melódica é construída sobre a escala de *fá* eólio:



Podemos dividir as idéias do tema em 4 frases: afirmação, pergunta, desenvolvimento e conclusão.

Velho thema

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Afirmação' and 'Pergunta'. The bottom staff is labeled 'Desenvolvimento' and 'Conclusão'. Each phrase is further divided into sub-phrases labeled 'a', 'b', and 'c'.

**Afirmação**

**Pergunta**

**Desenvolvimento**

**Conclusão**



### 3.2.2 Ritmo

Sem anotação de barras de compasso, o tema pode ser articulado sugerindo uma rítmica conforme os acentos. Na primeira variação, o baixo traz um *ostinato*<sup>28</sup> em 5/4, causando uma poliritmia em relação à melodia do soprano:

Tema



Ia. Variação



Na variação II, o pedal harmônico em  *fá*  ajuda a segurar o tempo, reforçando a indicação de andamento para *Poco Meno* (♩=120). Um *stringendo poco a poco* é marcado, levando a segunda variação até a Coda que tem características de uma *cadenza*<sup>29</sup>, com uma escrita livre, declamada e virtuosística.

#### 3.2.2.1 Andamento

- ♦ Tema e Variação I - Maestoso, Mosso e deciso (♩=176)
- ♦ Variação II - Poco Meno (♩=120)
- ♦ Coda - Declamato

<sup>28</sup>*Ostinato*: um termo usado para referir-se a constante repetição de um padrão musical enquanto outros elementos musicais estão continuamente mudando. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980, Vol. 14, p. 11.

<sup>29</sup>*Cadenza*: passagem virtuosa inserida perto do fim de um movimento de concerto ou ária normalmente indicada pelo surgimento de uma fermata sobre um acorde conclusivo como a tônica 6-4. Cadências podem tanto ser improvisadas pelo intérprete ou escritas pelo compositor, em último caso a cadência é muitas vezes uma importante parte estrutural do movimento. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980, Vol. 3, p. 586.

### 3.2.3 Dinâmica

A dinâmica é caracterizada pelo *f*, *ff* e *fff* do início ao fim. Na segunda frase do tema a dinâmica é mantida uniforme até o intervalo de sétima menor, enfatizado pelo crescendo da nota *fá* para *mi*.

A mesma dinâmica se repete na primeira variação; difere apenas no *allargando* das três últimas notas, o que resulta numa ênfase maior à entrada da segunda variação, que é o climax do estudo.

Sinais de acentos: > \_

### 3.2.4 Textura

O tema é exposto em uma voz sem acompanhamento.

Na 1a. variação, diferenciando da exposição, o tema é tratado em oitavas na voz superior, e no baixo, também em oitavas, surge um *basso ostinato*<sup>30</sup> formado pelas cinco primeiras notas da escala de *fá* eólio.

A segunda variação é formada por três planos verticais: melodia harmonizada, harmonia e pedal de *fá*.

Observa-se, que as variações elaboradas pelo acréscimo de novos elementos rítmicos e sonoros ao tema inicial, reforçam e ornamentam a linha melódica, resultando em quatro diferentes texturas, do tema à Coda.

A Coda traz dois movimentos explícitos intercalados entre si: o vertical, com acordes diminutos e o horizontal com arpejos.

### 3.2.5 Timbre

Exposição do tema na região média do piano. A 1a. variação explora o dobramento da melodia. Na 2a. variação e Coda há superposição de acordes.

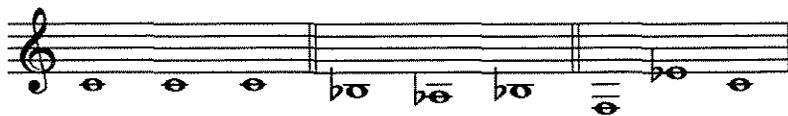
---

<sup>30</sup>*Basso Ostinato*: O tipo mais comum de ostinato melódico, na qual uma unidade melódica se repete, geralmente na mesma voz, mais frequentemente aparece na voz mais grave, que no caso é chamado de *Basso Ostinato*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan, 1980, Vol. 14, p. 11.

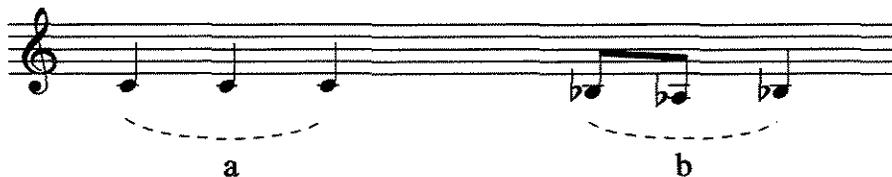
---

### 3.3 Micro Estrutura

- ♦ **Motivo Melódico:** caracterizado por notas repetidas, seguidas de notas com movimentação por graus conjuntos e saltos de sétima menor e terça menor.



- ♦ **Células Rítmicas:**



---

### 3.4 Conclusões para Interpretação

O intérprete deverá obedecer aos *marcatos* e vírgulas de expressão, pois estes dividem as idéias do tema.

Na primeira variação o cuidado deve estar com o peso maior no quinto dedo da oitava da mão direita para que a melodia do soprano tenha um timbre diferenciado das outras notas.

Embora não esteja marcado um pedal no tema e variação I, poderá ser colocado um pedal curto em cada semínima resultando em melhor qualidade de timbre.

Dedilhados diferentes para as notas repetidas no início do tema, proporcionam diferença de intenção e independência sonora entre notas iguais.

A maior dificuldade na variação II não está nos acordes inseridos, pois estes seguem a uma lógica harmônica e de movimentação, tornando a execução automática. O pedal sincopado sim, merece uma concentração maior, pois não deve quebrar o apoio rítmico natural, exigindo um controle de reflexo consciente do intérprete.

A regularidade rítmica no acompanhamento harmônico unifica e torna compreensível o discurso musical. A Coda deve ser *non legato* e declamado, porém evitando rubatos excessivos que quebrariam a métrica da obra.

A partir do trilo em *mi* no final deste estudo, deve-se pensar no último acorde como um *levare* ao próximo movimento, acorde este que deverá ter timbres destacados para o baixo e o soprano.

---

## CAPÍTULO 4 ESTUDO No. 2: "A MORTE DE ANHANGUERA"

---

### 4.1 Macro Estrutura

A peça está dividida em 3 seções:

- ♦ A - Compassos 1 a 6
- ♦ B - Compassos 7 a 26
- ♦ A' - Compassos 27 a 37

---

### 4.2 Média Estrutura

#### 4.2.1 Altura

##### 4.2.1.1 Melodia

A seção A é construída com acordes que introduzem ao caráter trágico do estudo (compassos 1 a 6).

Na seção B, a primeira figuração melódica aparece na voz do baixo em três quiálteras com marcação de *sfff* introduzindo o tema:

The image shows the beginning of the piano study. The first system is marked "Molto sostenuto (♩=66)" and features a bass line with triplets and a dynamic marking of *sfff*. The second system is marked "Lento, funebre (♩=44)" and features a bass line with triplets and a dynamic marking of *p*. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

No compasso 17 (compasso 2 do excerto abaixo), o tema apresenta-se na voz superior, reforçado em oitavas, acompanhado por quintas paralelas que formam um *ostinato* no baixo:



#### 4.2.1.2 Harmonia

Acorde inicial de *mi m*. O segundo acorde formado pelas notas alteradas *sol #, lá #, dó #, ré #, fá # e sol #* dá uma idéia de apoijatura com relação ao terceiro acorde *sol lá dó mi sol lá*. Há uma relação de contraste entre notas naturais e alteradas. Complementando esta seção, dá-se a repetição deste mesmo modelo, já que os acordes de *lá m, mi m e Fá M* precedem respectivamente os acordes de *si b m, fá m e sol b m*, ou seja, acordes formados por notas naturais e acordes com predomínio de notas alteradas:



Na seção B, o centro está no acorde de *si b m*. Intercalados a este acorde, que funcionam como eixo harmônico central, aparecem outros dois acordes, *lá m* e *lá b m*, distantes entre si um semitom:

Musical score for piano, measures 44-47. The tempo is *Lento, funebre* (♩ = 44). The key signature has two flats. The score shows a complex texture with multiple parallel lines in the bass, creating a *basso ostinato* effect. Dynamics include *p* and *sf*.

Quintas paralelas formam o *basso ostinato* que acompanha o desenvolvimento do tema, culminando numa passagem onde a melodia é alterada pela nota sol natural (compasso 4 do excerto abaixo) acompanhada pelo mesmo desenho melódico meio tom abaixo, enfatizando a idéia da oposição entre sons naturais e alterados à distância de meio-tom:

Musical score for piano, measures 52-55. The tempo is marked as (♩ = 52). The key signature has two flats. The score is marked *molto sonoro* and *tragicamente*. It features a *basso ostinato* of parallel fifths in the bass. Dynamics include *fff*, *con disperazione*, and *fff rall.*. A melodic change occurs in measure 54, highlighted by a circled note.

Acordes diminutos, destacam-se dentro de dois planos sonoros, marcando o ponto culminante. Somado a isto, a oposição entre si bemol e si bequadro, verticaliza a relação de semitom apresentada até então no sentido horizontal:

#### 4.2.2 Ritmo

Constantes mudanças de compassos e andamentos caracterizam este estudo, estabelecendo diferentes pulsações rítmicas. Uma seção polirítmica aparece do compasso 16 ao 22, gerando uma instabilidade com relação à melodia, idéia esta já aplicada no primeiro Estudo.

Gráfico das mudanças de compasso:

##### Seção A

$\frac{3}{2}$ 2 comp.	$\frac{4}{1}$ 1 comp.	$\frac{3}{8}$ 2 comp.	$\frac{2}{8}$ 1 comp.
-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------

##### Seção B

$\frac{2}{4}$ 5 comp.	$\frac{5}{4}$ 4 comp.	$\frac{1}{1}$ 1 comp.	$\frac{12}{8}$ 5 comp.	$\frac{18}{8}$ 1 comp.	$\frac{6}{8}$ 1 comp.	$\frac{7}{4}$ 1 comp.	$\frac{9}{8}$ 2 comp.
	$\frac{6}{4}$			$\frac{3}{2}$			

##### Seção A'

$\frac{3}{8}$ 2 comp.	$\frac{2}{8}$ 1 comp.	$\frac{2}{4}$ 4 comp.	$\frac{4}{2}$ 4 comp.
-----------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------

### 4.2.3 Dinâmica

A insistência dos *ff* e *fff* na seção A dão força à dramaticidade que permeia a peça, e contrastam com a entrada do tema desenvolvido pela mão esquerda (compasso 12), em *p*.

O tema na parte polirítmica da seção B é interrompido por um acorde de nona com quarta aumentada em *sfff* na região aguda. A marcação de *sfff* continua em toda a seção sempre que aparecem acordes em semínima pontuada ou mínima pontuada.

Segue uma ponte em *p* levando ao clímax e à última seção sempre em *fff* e *sf* até os quatro últimos compassos em *ppp*. A dinâmica nesse estudo é abrangente, indo de *p* à *fff*, o que resulta em dramáticos contrastes.

### 4.2.4 Textura

A princípio a seção A é caracterizada pela verticalidade na escrita, com uso apenas de acordes. Surge na seção B a célula que dará origem ao tema, sendo este apresentado pelo baixo. Nos compassos seguintes constrói-se o motivo do acompanhamento com um *basso ostinato* utilizando, através de aumentação rítmica, o contorno melódico inicial do tema:

**Dramatico, forte e orchestral (♩=88)**

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is titled "Dramatico, forte e orchestral (♩=88)" and consists of two staves. The upper staff contains complex chordal textures with dynamic markings such as *sf* and *fff*. The lower staff features a bass line with a *basso ostinato* pattern. The second system is marked "travolgente" and includes tempo markings of (♩=176) and (♩=138). It shows a more rhythmic and driving texture with complex chordal structures and dynamic markings.

Molto sostenuto (♩=66)

*poco rit.*

Lento, funebre (♩=44)

*p*

*sf*

*p*

(♩=52)

*molto sonoro*

*tragicamente*

*fff*

O uso de três registros enfatiza o ponto culminante que tem no acorde diminuto o seu clímax:

8<sup>a</sup>

Andante

*fff*

(+)

(♩=52)

*m. d.*

*m. s.*



---

## CAPÍTULO 5 ESTUDO No. 3: "A VOZ DA FLORESTA"

---

### 5.1 Macro Estrutura

- ♦ Seção A: Misterioso e Lento ( $\text{♩} = 46$ )
- ♦ Seção B: Vivo ( $\text{♩} = 108$ ) Piú Vivo ( $\text{♩} = 152$ )
- ♦ Seção A': Io. Tempo ( $\text{♩} = 46$ ) Presto
- ♦ Seção A'': Io. Tempo.

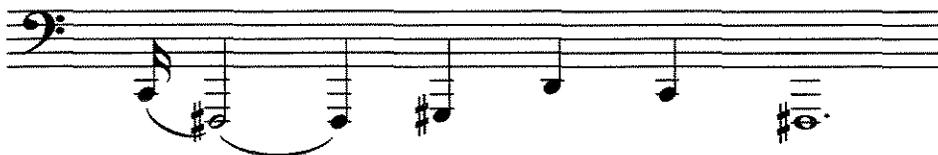
---

### 5.2 Média Estrutura

#### 5.2.1 Altura

##### 5.2.1.1 *Melodia*

Frase Musical 1:



Frase Musical 2:



### 5.2.1.2 Harmonia

Harmonia de quartas pela justaposição das notas *dó natural* e *fá #* e o pedal harmônico com acordes em quartas<sup>31</sup>:

Misterioso e lento (♩-46)

*mf e molto sonoro*  
(3 c.)

*misterioso*  
*ppp m. es. (una corda)*

*m. d.*  
(3 c.)

*una corda*

*p*  
2do. \* 2do. \*

Na transição, o pedal *dó natural / fá #* é substituído por *si b / mi b*. O acordes de quartas mantêm-se na mesma posição, e o fragmento na voz superior é formado por intervalos de segundas maiores e menores sendo este fragmento um trinado aberto:

*sem correr*

*m. d.*  
*ppp*  
*morendo e rall.*

(1 c.)  
*m. d.*  
*ppp*

4521  
2do.

<sup>31</sup>PERSICETTI, Vicent. *Harmony in the XX Century Music*, New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1961, p.95.

Na seção B, a escala natural de *fá* ascendente é justaposta a um acorde de *mi b m*. Este mesmo acorde é seguido por *mi m*. A seção finaliza com uma integração de acordes com um *glissando*:

Vivo ( $\text{♩} = 108$ )

*p* (8 c.)

Piú Vivo ( $\text{♩} = 152$ )

*mf* *accelerando e crescendo sempre a poco*

*a poco*

Veloce

*glissando quasi ritmato* *strettissimo*

Segue-se uma variação do que foi exposto na seção A, acrescida da escala pentatônica ré b, em movimento descendente:

1º Tempo (♩=46)

*ppp*

*fluido ma incolore*

*f*

*ppp*

*m. s.*

*(una corda)*

Nova ponte com acordes que formam uma *harmonia de blocos*<sup>32</sup>, finalizando com acorde de quintas superpostas no baixo:

*ppp*

*(8 corde)*

*Presto*

*accorçando e decrescendo*

*ppp*

*(1 c.)*

A melodia que se segue é sustentada pelo arpejo sobre a escala pentatônica formada pelas notas *mi sol lá si ré*:

*mp*

*cristallino*

<sup>32</sup>*Harmonia de Blocos*. É um termo generalizante que implica no movimento paralelo de acordes sem levar em conta as considerações normalmente usadas na condução da melodia e com uma homofonia constante. PISTON, Walter. *Harmony*, London, Victor Gollancz Ltd., 1989, p.487.

A mesma transição inicial é repetida, levando à recapitulação das idéias já desenvolvidas.

## 5.2.2 Ritmo

Sem indicação de compasso. Sucessivas escalas e arpejos dão movimento e continuidade à música.

### 5.2.2.1 Andamento

- ♦ Seção A: Misterioso e Lento ( $\downarrow = 46$ )
- ♦ Seção B: Vivo ( $\downarrow = 108$ ); Piu Vivo ( $\downarrow = 152$ ); Veloce
- ♦ Seção A': Io. Tempo ( $\downarrow = 46$ ); Presto
- ♦ Seção C: Io. Tempo

## 5.2.3 Dinâmica

- ♦ Seção A      Agudo - *mf e molto sonoro*  
                    Médio - *ppp (una corda)*  
                    Grave - *p*
- ♦ Ponte              Agudo - *ppp*  
                            Médio - *ppp*  
                            Grave - *p*
- ♦ Seção B            Agudo - *f decresc. mf cresc. sf*  
                            Médio - *p cresc. mf cresc. sf*

- Agudo - *ppp Sonoro (3 corde)*
- ♦ Seção A'
  - Médio - *ppp*
  - Grave - *f decresc. ppp*

- Agudo - *sff*
- ♦ Ponte
  - Médio - *pppp decresc.*
  - Grave - *pppp decresc.*

- Agudo - *mp f pp ppp pp ma sonoro*
- ♦ Seção C
  - Médio - *ppp (una corda) pp ppp*
  - Grave - *ppp (una corda) pp ppp p*

#### 5.2.4 Textura

O estudo inicia com o retorno da idéia de três planos sonoros que foi introduzida na segunda variação do Velho Thema.

- ♦ Primeiro plano sonoro: acordes
- ♦ Segundo plano sonoro: escalas ascendentes e descendentes
- ♦ Terceiro plano sonoro: pedal harmônico

A transição utiliza-se dos mesmos padrões estruturais estabelecidos na seção A. Há uma mudança de registros que resulta em diferença de timbres: o acorde de semibreve *lá-ré-sol* que estava na voz superior passa para a voz intermediária, e o fragmento de semicolcheias da voz intermediária passa para a voz superior, em forma de trinado aberto. O estudo segue em dois planos sonoros na seção B. O Tempo I volta com a mesma idéia estrutural já apresentada.

#### 5.2.5 Timbre

Pedal harmônico e ressonâncias formadas por acordes superpostos.

---

### 5.3 Micro Estrutura

Células rítmicas fundamentais por plano sonoro:

Plano 1: acorde

Plano 2: figuração em 

Plano 3: pedal harmônico



---

### 5.4 Conclusões para interpretação

O estudo desenvolve um trabalho de diferenciamento de timbres conforme o caráter de cada plano sonoro. As três vozes, tomando a seção A como exemplo, possuem características distintas bem especificadas pelo compositor:

- ♦ voz superior - muito sonoro
- ♦ voz intermediária - uma corda
- ♦ baixo - misterioso

Como a dinâmica predominante é o *ppp*, o elemento virtuosidade deve ser equilibrado timbricamente em função do elemento poético, buscado nas frases musicais que passam de registro em registro ao longo do estudo. Sempre com a dinâmica mais fraca das três vozes, e com os pedais na sua maioria longos, os arcos da voz intermediária mostram a importância dos efeitos de ressonância.

Na seção B, temos um exemplo de soma de ressonâncias. Não há linha melódica, e as notas em si não são o foco, e sim, a mistura de sons.

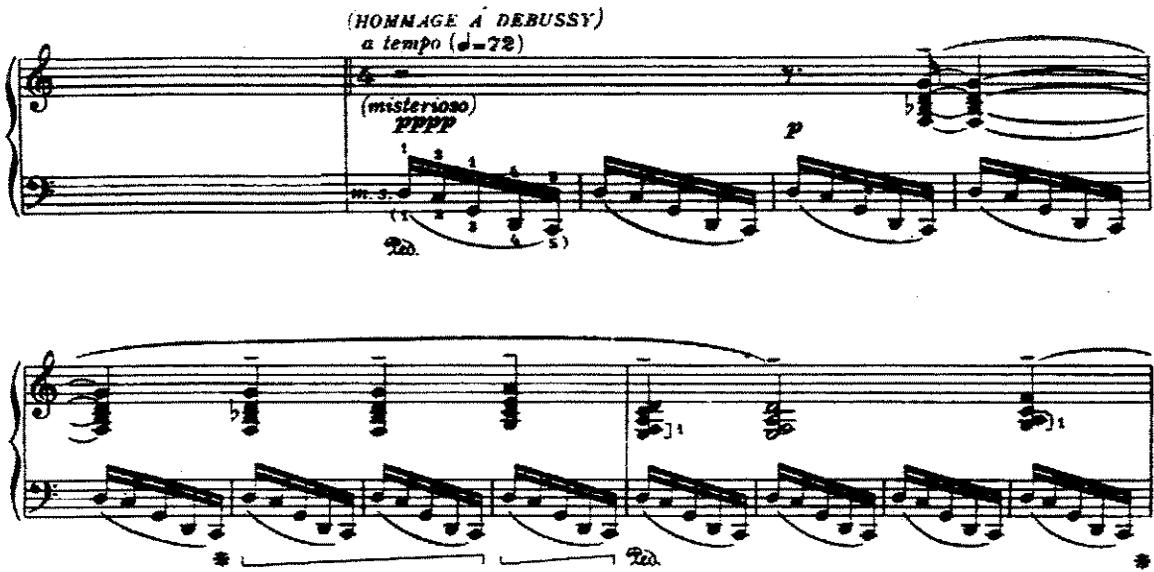


Na seção B (Hommage à Debussy), a nota superior do acorde define a melodia:

(HOMMAGE A DEBUSSY)  
a tempo (♩ = 72)

(misterioso)  
pppp

p



A Coda apresenta uma nova frase :

Annante  
ben declamato

animando

ppp

mf

rit.

mf

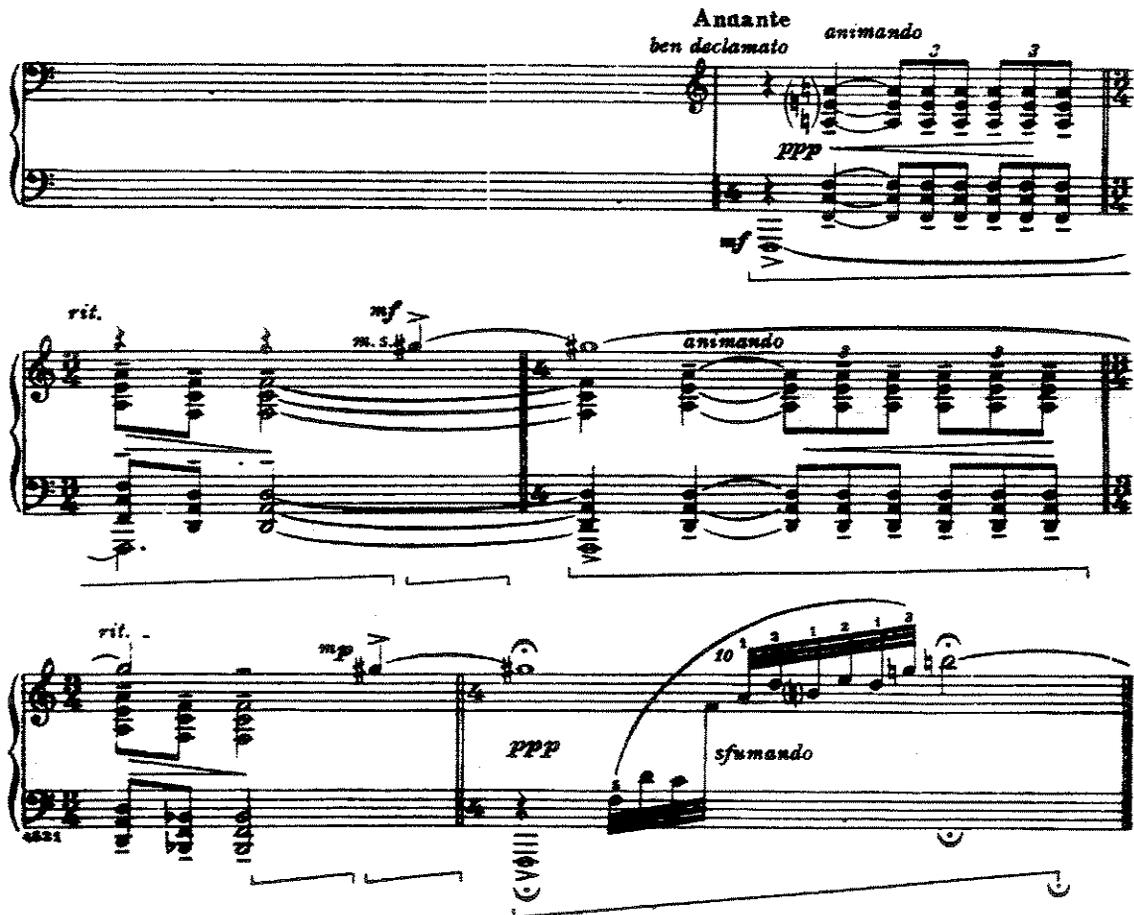
m. s. H.

animando

ppp

sfumando

10



### 6.2.1.2 Harmonia

A idéia de superpor planos sonoros pode ser observada já na estrutura inicial dos acordes, quando aparecem superpostos o pedal de *dó #*, e o acorde *mi diminuto*. Deve-se ressaltar a condução do acorde no nível central desta estrutura, que resolve *mi diminuto* em *Fá M*, neste caso, uma repetição da cadência empregada ao final do Estudo no.1. Por outro lado, se analisar os acordes no nível superior da estrutura, percebe-se que estes são também uma repetição de outra idéia presente nos estudos anteriores, ou seja, a contraposição de acordes distantes entre si um semitom.

Movendo com muita molleza (♩=72)

fluido e claro  
pp

mf

Ped. idem

A seção B expõe o desenvolvimento da idéia de simetria. O acorde que serve de apoio harmônico, é ele próprio uma estrutura simétrica, pois se considerarmos a nota sol como o eixo central, as notas complementares deste acorde estarão posicionadas de forma equidistantes ao eixo central. Assim temos:

*dó - ré - sol - dó - ré*

Os acordes da pauta superior também podem ser considerados estruturas simétricas, já que em sua maioria, são formados por superposições do intervalo de quartas justas, quartas justas separadas por uma terça maior ou menor, ou quartas justas com uma segunda maior ajuntada:

(HOMMAGE Á DEBUSSY)  
a tempo (♩=72)

The image shows a musical score for a piece titled "(HOMMAGE Á DEBUSSY) a tempo (♩=72)". It consists of two systems of staves. The first system shows the piano accompaniment in the lower register with arpeggiated chords and the vocal line in the upper register. The second system continues the piano accompaniment with block chords in the treble and arpeggiated chords in the bass. The score includes dynamic markings such as "(misterioso) PPPP" and "p", and a tempo marking of "a tempo (♩=72)".

A Coda dá preferência a superposição de quintas justas na construção de seus acordes ao contrário da profusão de quartas justas empregado anteriormente

### 6.2.2 Ritmo

A célula rítmica formada por semicolcheias estende-se por toda seção A, atuando assim como um longo ostinato, onde a única variante fica a cargo dos intervalos.

Na seção B o baixo mantém um *ostinato* rítmico imposto pelos arpejos de semicolcheias em movimento contrário, unificando o texto musical. A voz superior, contudo, altera a sua movimentação com o aparecimento de quáteras de cinco notas e mínimas para finalizar:

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a series of chords with a long slur over them. The left hand has a descending eighth-note pattern. A dynamic marking of *pp* is visible at the beginning.

Second system of musical notation, continuing the grand staff. The right hand has a long slur over several chords. The left hand continues the descending eighth-note pattern. A dynamic marking of *pp* is visible at the beginning.

Third system of musical notation, continuing the grand staff. The right hand has a long slur over several chords. The left hand continues the descending eighth-note pattern. A dynamic marking of *pp* is visible at the beginning.

Fourth system of musical notation, continuing the grand staff. The right hand has a long slur over several chords. The left hand continues the descending eighth-note pattern. The instruction *indeciso e vago* is written in the middle of the system. Fingerings 5 and 3 are indicated above the right hand.

Fifth system of musical notation, continuing the grand staff. The right hand has a long slur over several chords. The left hand continues the descending eighth-note pattern. The instruction *sempre ppp* is written in the middle of the system. Fingerings (h) and (h) are indicated below the left hand.

Sixth system of musical notation, continuing the grand staff. The right hand has a long slur over several chords. The left hand continues the descending eighth-note pattern. The instruction *molto rall.* is written in the middle of the system. Fingerings (h) and (h) are indicated below the left hand.

Ainda a insistência de grupos alterados ritmicamente moldam o caráter rítmico da Coda.

### 6.2.2.1 *Andamento*

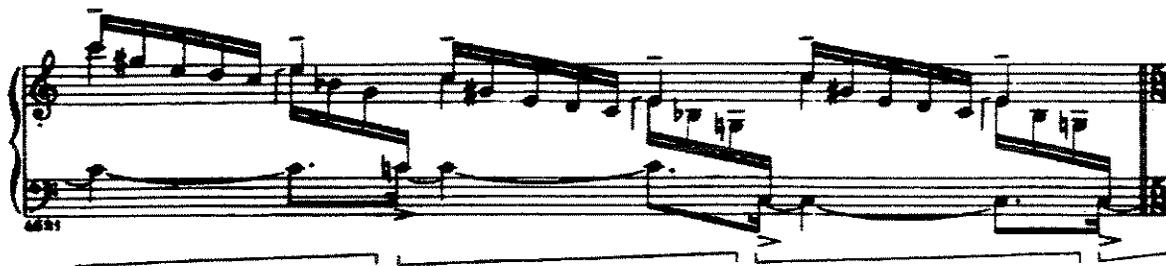
- ♦ Seção A - Movendo com muita molleza ( $\text{♩} = 72$ )
- ♦ Seção B - (Hommage à Debussy) a tempo ( $\text{♩} = 72$ )
- ♦ Coda - Andante

### 6.2.3 *Dinâmica*

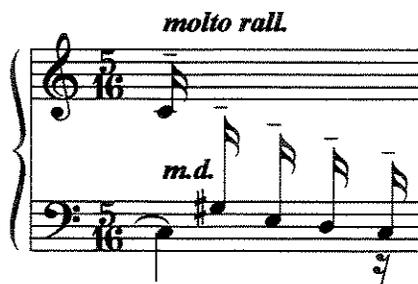
A dinâmica *ppp* domina toda peça, pois parece ser intenção do compositor, criar uma expressão que sugira uma "névoa sonora", timbres de pouco brilho na seção B, onde faz marcações como: *Misterioso, indeciso e vago*.

### 6.2.4 *Textura*

A seção A é caracterizada por arpejos em movimento contrário que terminam no pedal de *dó*.



O final transforma-se numa pequena ponte à próxima seção, com a utilização do mesmo arpejo, só que de forma aumentada ritmicamente:



A Coda apoia-se num baixo seguido de acordes e pedal superposto. Um rápido arpejo em quartas conclui o Estudo.

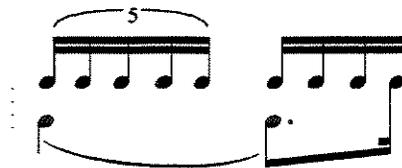
### 6.2.5 Timbre

Constantes ressonâncias formadas por arpejos e pedais que ligam um arpejo ao outro.

---

## 6.3 Micro Estrutura

Célula rítmica fundamental



---

## 6.4 Conclusões para interpretação

A valorização sonora das notas em *marcato* é imprescindível para a compreensão da linha melódica. Na seção A o pedal está em função principalmente da nota dó #, que é o pedal harmônico. Na seção seguinte, o pedal está em função da melodia marcada na voz superior, havendo troca em alguns dos acordes, minimizando assim as dissonâncias.

Para os arpejos em semicolcheias, é muito importante que não se altere a sonoridade, mantendo também uma constância timbrística, pois não são notas individuais que importam. Essa regularidade rítmica que permeia toda a peça não pode ser quebrada; daí o cuidado com o equilíbrio sonoro dos arpejos mantendo o mesmo peso dos dedos em cada nota, permitindo que apenas as notas em *marcato* apareçam em meio à dinâmica *pp*.

---

## CAPÍTULO 7 ESTUDO No. 5: "A MENINA DOS CABELLOS CÔR DE GRAÚNA"

---

### 7.1 Macro Estrutura

O estudo é dividido em 2 seções:

- ♦ Seção A - Compassos 1 a 13
- ♦ Seção A' - Compassos 14 a 26

Dentro desta divisão, observa-se uma distribuição de 13 compassos para cada seção tornando a obra simétrica.

---

### 7.2 Média Estrutura

#### 7.2.1 Altura

##### 7.2.1.1 Melodia

Divisão das frases na voz superior:

The image shows a musical score for the upper voice melody, divided into seven phrases. The notation is on a single treble clef staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4 based on the note values. The phrases are numbered 1 through 7. Phrases 1, 2, and 3 are on the first line. Phrases 4 and 5 are on the second line. Phrases 6 and 7 are on the third line. Phrases 4, 5, 6, and 7 contain triplets. Phrase 5 ends with a fermata. The final note of phrase 7 is a whole note with a sharp sign above it.



Iniciando o ponto culminante desta seção aparece o *mi b* como fundamental:

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with a long slur over it. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of chords. The instruction *crescendo e allargando* is written above the staff.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand has a more active accompaniment. The instruction *a tempo* is written above the staff. The system ends with *molto accentuato* and *poco rit.* written above the staff. A small asterisk is at the end of the system.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a more active accompaniment. The instruction *a tempo* is written above the staff. The system ends with *poco rit.* written above the staff. A small asterisk is at the end of the system.

A seção seguinte reexpõe os materiais harmônico e melódico apresentados na primeira seção. No entanto, deve-se salientar a transposição uma quarta acima da melodia inicial a partir do compasso 20 (compasso 8 do excerto abaixo), nas notas mais agudas da mão esquerda. Assim temos a seguinte mudança do mesmo motivo:

Na primeira seção: *mi - fá # - mi - fá # - dó # / mi - fá # - mi - sol # - dó #*

Na seção final: *lá - si - lá - mi - dó #*

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system is marked "1º Tempo" and "dolcissimo". It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line. The third system is marked "calando e cedendo". The fourth system is marked "rit." and "a tempo", and includes the instruction "f e robusto". The fifth system is marked "a tempo" and "rit.". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



A linha melódica ascendente em junção ao *crescendo* e *allargando* marcados na partitura, determinam o ponto culminante da primeira seção:

The first system of the musical score shows a piano accompaniment. The right hand features a melodic line with a long, sweeping slur over several measures. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The tempo marking *crescendo e allargando* is centered above the staff.

The second system continues the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. The tempo marking *a tempo* is above the staff, and *molto accentuato* is above the right hand. Dynamics *ff* and *poco rit.* are marked.

The third system continues the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. The tempo marking *a tempo* is above the staff, and *poco rit.* is above the right hand.

Na reapresentação do tema, a mesma linha do fraseado é mantida. A mudança fica a cargo da figuração em semicolcheias em forma de arpejos:

The fourth system shows the beginning of the theme's reapresentation. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. The tempo marking *1º Tempo* is above the staff, and *dolcissimo* is above the right hand. Dynamics *ppp* and *m.d.* are marked.

The fifth system continues the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics *ppp* and *m.d.* are marked.

Cadência de arpejos e acordes levam ao final, onde é determinado o *dó #* como centro. Acordes como na parte inicial do Estudo.

### 7.2.5 Timbre

Linha melódica destacada pela dinâmica *p* com relação à 2a. voz (*pp*), pedais longos e ausência de acordes em sua estrutura.

---

### 7.3 Micro Estrutura

- ♦ Célula rítmica da voz superior:



- ♦ Acordes em semicolcheias que formam a célula rítmica do ostinato na seção A:



- ♦ Figuração em arpejos que formam o ostinato na seção A':



---

### 7.4 Conclusões para interpretação

Novamente deve-se criar timbres diferentes para os planos sonoros, destacando-se a melodia. Apesar da utilização de duas mãos no acompanhamento, é necessário manter um rigor rítmico e timbrístico de forma a não afetar a sonoridade da linha melódica.

O dedilhado é marcado por Mignone e facilita a execução da mão direita.

No ponto culminante deixa-se o *crescendo* apenas para a voz superior, mantendo a voz intermediária em *mf* com destaque também para o baixo. Assim como o estudo anterior, o pedal é longo em função do fraseado.

---

## CAPÍTULO 8 ESTUDO No. 6: "SACY"

---

### 8.1 Macro Estrutura

Esquema da divisão simétrica de compasso por seções:



---

### 8.2 Média Estrutura

#### 8.2.1 Altura

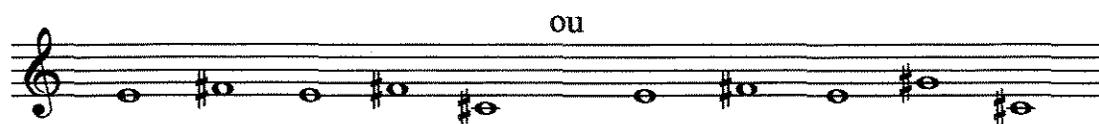
##### 8.2.1.1 Melodia

O tema do Sacy aparece claro nas notas agudas da voz superior e constitui-se das seguintes notas:



Na seção B, há uma mudança rítmica do tema, passando este de compasso binário para 12/8, resultando em deslocamento dos acentos musicais.

No que se refere ao contexto melódico, já o motivo inicial pode ser entendido como uma derivação do material melódico do Estudo anterior. Neste caso temos:



transformando-se em:



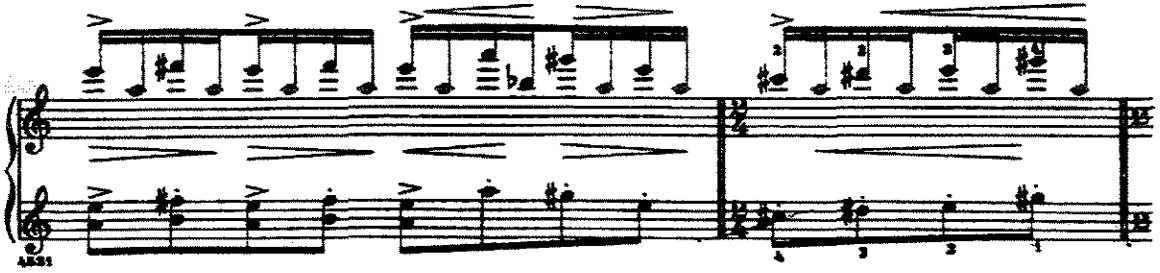
que pode ser condensado em:



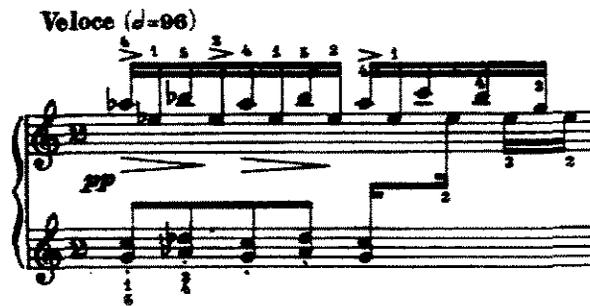
### 8.2.1.2 Harmonia

Já na primeira seção, observamos o emprego da oposição de acordes distantes entre si um semitom, recurso amplamente utilizado no segundo estudo e em seguida reempregado nos posteriores. Aqui os 4 compassos iniciais são transportos melodicamente um semitom ascendente:





Outra repetição evidente de material estrutural estaria na construção de acordes através de superposição de quartas ou quintas justas. Neste caso, basta observar os dois primeiros acordes do movimento:



Na seção final, estão lado a lado as notas representativas das duas tonalidades anunciadas no início deste movimento, aqui representadas pelos respectivos intervalos de quinta justa de cada uma destas tonalidades:

*lá mi e lá b mi b*

Quanto ao acorde final, podemos dizer que este em parte confirma *Lá b* como principal centro do movimento, já que a presença da nota *ré* impede o necessário repouso e estabilidade tonal. Por outro lado, podemos afirmar que este acorde é um reflexo e ao mesmo tempo, a reiteração do principal material harmônico e melódico empregado nesta obra, uma vez que através de redistribuição do mesmo, nos deparamos com a superposição do intervalo de quarta e a formação intervalar por simetria:

*si b mi b lá b ré b sol*

### 8.2.3 Ritmo

O que caracteriza este estudo ritmicamente, é que não há pausas. A figura da semicolcheia domina toda a peça, o que resulta em uma regularidade rítmica que é interrompida apenas na entrada da Coda, com figurações em colcheias.

### 8.2.4 Textura

Duas vozes conduzidas nos mesmos registros.

### 8.2.5 Dinâmica

Evolui conforme as exigências do tema, com destaque para os marcatos nas notas mais agudas da voz superior. O seguinte esquema acompanha o fraseado:

Frase 1 e 2 - *pp*

Frase 3 e 4 - *mf*

Ponte - *f*

Frase 5 e 6 - *p*

Ponte - *crescendo*

Frase 1 e 2 (repetição do tema inicial) - *mp*

Frase 3 e 4 (repetição do tema inicial) - *p crescendo ao sff*

Ponte - *f*

Coda - *p crescendo até o final*

Acorde conclusivo - *sfff*

### 8.2.6 Timbre

Predominância do staccatto para as vozes. As vozes caminham juntas nas regiões aguda, média e grave. Efeitos percussivos nos *sf* da 2a. voz (comp. 9 e 10 e comp. 28, 29 e 30).

---

### 8.3 Micro Estrutura

Elemento melódico fundamental presente na elaboração do tema:



Figura rítmica predominante:



---

### 8.4 Conclusões para interpretação

Este estudo explora a técnica cravística de dedos: pouca movimentação de pulso e dedos bem articulados.

Esta técnica acrescida à movimentação rítmica dá o caráter alegre e humorístico já implícito no título, contrastando com o restante da obra.

O pensamento melódico, rítmico e harmônico deve estar totalmente absorvido pelo intérprete devido à velocidade do andamento dificultar a execução da peça.

Recomenda-se um estudo lento, respeitando todas as marcações de dinâmica, pedal e frase, até gradualmente, atingir o andamento marcado.

---

## CONCLUSÃO

Os **Seis Estudos Transcendentales** para piano foram compostos no ano de 1931, e trazem implícitos no título a exploração das dificuldades técnicas que o instrumento possibilita.

Analisando o parâmetro Altura, há uma tendência maior do compositor em trabalhar com materiais sonoros provenientes do modalismo. Verifica-se a importância dessa tendência já no primeiro estudo, onde o tema é desenvolvido sempre na estrutura de escalas.

Quanto ao aspecto do Ritmo, nota-se o uso de *ostinatos* em praticamente toda a obra. Porém é também utilizado no discurso musical, figuras assimétricas. A questão do Tempo é bastante explorada no que se refere à mudanças insistentes e contínuas de compassos, bem como poliritmia.

No parâmetro Intensidade, há efeitos de superposição de pianíssimo e fortíssimo, uso de *sfff* e Estudos onde os planos sonoros giram praticamente em torno da dinâmica *p*, mantendo o mesmo nível de intensidade do início ao fim.

No que diz respeito ao Timbre, Mignone usa efeitos percussivos, explora ressonâncias e trabalha em todos os registros do piano. Podemos verificar que estes efeitos timbrísticos estão diretamente ligados ao tema de cada estudo, criando uma atmosfera peculiar a cada um deles. Esta relação entre título e desenvolvimento em cada peça, dá à obra um caráter descritivo. Assim temos:

I - Estudo No. 1: "Velho Thema". Um tema com variações que pode ter sido inspirado por qualquer canção popular conhecida.

II - Estudo No. 2: "A Morte de Anhanguera". Caráter trágico, com a introdução do tema feita na região grave do piano.

III - Estudo No. 3: "A Voz da Floresta". Uso de glissandos e pedais longos, misturando as ressonâncias dos três planos sonoros. O caráter é misterioso.

IV - Estudo No. 4: "No Coqueiral". Contínuos arpejos na região aguda e média do piano e dinâmica girando em torno do *pianíssimo*, formando um efeito que nos sugere o balanço das folhas de um coqueiro.

V - Estudo No. 5: "A Menina dos Cabellos Côm de Graúna". De todos os estudos este é o que possui o caráter mais lírico. As frases musicais são acompanhadas por mãos alternadas.

VI - Estudo No. 6: "Sacy". Leve e rápido, porém com absoluta igualdade. O processo de mãos alternadas utilizado no estudo anterior reaparece.

Observando todos os aspectos em paralelo concluímos que há uma unidade entre as peças da obra, causada pela utilização de recursos e processos técnicos similares: O modalismo como tendência na construção de melodias, a contraposição de acordes distantes entre si um semitom, a alternância de mãos, o uso frequente do *basso ostinato* e o pedal longo.

### **1.1 Introdução da aula**

"- mas, a maioria dos meus amigos são estudantes de música? Sim? Eu vou fazer uma pergunta muito engraçada: Que instrumento você está estudando? Flauta? Você? Você veio aqui pra quê? estudar... tá bem...e ele? Você veio estudar o quê aqui? É, é? Contrabaixo? Esse rapaz, clarineta... Mas é engraçado, não tem um de vocês que veio aqui para estudar música, todos vieram para estudar instrumento. Música mesmo pouca gente veio. Há um interesse muito relativo é, na parte de música, né?" (sic)

---

### **1.2 Seu pai e sua infância**

"Agora vamos falar um pouco da minha pessoa. Eu sou filho de um músico. Meu pai tocava flauta, piano, clarineta, violoncelo, porque ele estudou, ele era orfão, num orfanotrófio, e nesse orfanotrófio ele vivia, estudava lá, estudo de humanidades e ao contato dos instrumentistas ia aprendendo os instrumentos. O instrumento fundamental dele era o violino, mas ele abandonou pela flauta, mas depois ele tocava clarineta, oboé, trompete porque estava continuamente em contato. Eu acho isso uma coisa que deveria ser feito, porque eu não compreendo que um indivíduo estude só piano, deveria estudar piano e um outro instrumento, ou de sopro ou de cordas. Assim ele completou sua educação musical. A começar que um piano hoje, para adquiri-lo é uma fortuna. Piano custa um dinheirão. As casas de ensino deveriam ter instrumentos à disposição dos alunos, para que eles conhecessem os instrumentos de perto."

---

### **1.3 Contato com os instrumentos**

"Isso aconteceu comigo. Meu pai tinha flauta, violoncelo, piano violino, tinha até um bombo. Eu me divertia com esses instrumentos. Aos 6 anos eu sempre andava batucando aqui e ali. Mas o que mais me implicava era descobrir os acordes. Eu devia ter uns 6 anos. Finalmente um dia eu descobri no piano o acorde de *Dó Maior, dó-mi-sol*. Então fiquei o dia inteiro batendo *dó-mi-sol*, era um achado pra mim, achava que era uma maravilha tocar *dó-mi-sol*. Assim que chegava alguém em casa: 'Qué vê como eu toco piano?' chegava no piano *dó-mi-sol, dó-mi-sol* e até que não me tirassem do instrumento vivia tocando isso. Mas meu contato foi contínuo. " (sic)

---

<sup>34</sup>Gravação inédita de uma aula de Francisco Mignone para os alunos de música da Universidade de Brasília, no dia 22 de setembro de 1977 feita por Vicente Salles e cedida por este, especialmente para a elaboração deste trabalho.

---

#### 1.4 Visão de Alferio Mignone sobre teoria musical e seu ensino

"O meu pai era contra o ensino da teoria musical. Ele dizia que teoria musical se estuda nas obras, apenas me deu uma vez um exemplo. Cortou uma maçã em dois em quatro e disse esses são os tempos e tal e acabou. O resto foi tudo nas músicas. Pois que eu não perdi anos nesse ensino da teoria que ainda hoje eu acho muito complicado como eles estão dando. E não dá resultado. Agora quanto à harmonia, o meu pai me ensinou também harmonia prática. Era toda realizada. Eu me lembro a primeira lição de harmonia dele foi a harmonização das escalas. Eu tenho verificado que muita gente faz 4 anos de harmonia numa escola de música, e não sabe harmonizar uma escala. Se eu chamar qualquer aluno de harmonia de quarto ano, me sentar no piano 'me harmoniza uma escala', ele não é capaz. Então isso eu fazia intuitivamente. Não só na primeira como na segunda e terceira posição. Depois que eu aprendi isso, agora você estuda teoricamente. E ia estudar teoria depois de aprender na prática. E tanto eu fazia isso que ainda hoje eu sento no piano e faço. Vou dar uma idéia." (sic)

*(Exemplo no piano, tocando a escala de Dó Maior na fundamental e com os acordes)*

"Dentro disto está toda a música de Beethoven e de Mozart, eles não saíram disto. Apenas haviam as modulações e eram tudo isto aqui que vocês estão vendo. Então depois que eu fui estudar em harmonia, isto foi uma coisa facilíma. É a aplicação, coisa estupenda. Depois ele ensinou as cadências. Cadência do primeiro grau ao quarto e quinto grau. E dizendo pra esse 'ó, estes acordes são o tripé de toda a música'. Quando você está por exemplo no acorde de *dó-mi-sol*, *Dó maior*, está no quinto de *fá* e no quarto de *sol*. Porque toda música clássica até Beethoven, só substitui tempo. Tônica, subdominante, dominante." (sic)

*(Exemplo no piano)*

"Depois me ensinava a prolongada." (sic)

*(Exemplo no piano)*

---

#### 1.5 Ensinando harmonia na prática

"Você vê praticamente isso em uma aula, a gente ensina aos alunos e fazem e aprendem, depois manda ler a teoria. Bom, depois modula. Você pode modular para qualquer tonalidade. Você apanha a dominante da outra tonalidade. Você imediatamente modula onde você estiver. Vamos fazer uma experiência. Vou fazer com vocês: pra onde vocês querem ir?" (sic)

*(Os alunos sugerem e ele toca no piano.)*

"Agora, mais adiante, a música não obedeceu mais estas regras. A música, especialmente impressionista, em lugar destas relações entre acordes procurava os blocos sonoros. Estou indo para o grau como se fosse meu ensino musical. E estou, o que estou dizendo à vocês, é como eu aprendi música. Então, por blocos, e vi que todos os acordes se combinam bem. Sempre tem relação então por exemplo, estou suponha, na dominante de *Sol*, vou para *Lá b.*" (sic)

*(Exemplos)*

"Quer dizer, são blocos sonoros que se seguem. Passei para outro lugar." (sic)

*(Exemplos)*

"Esta parte eu aprendi e precisava fazer todas as combinações possíveis. E, finalmente eu descobri, principalmente através dos impressionistas a famosa escala dos 6 tons chamada hexafonia, quer dizer 6 tons. Mas acontece que no sistema cromático, 6 tons tem 2 escalas no sistema cromático, evidente, não? São 12 sons sistema cromático, a escala cromática. A primeira é esta:" (sic)

*(Exemplo)*

"Somando os dois dá 12 sons. Acontece que como eles estão em disposição de segundas, qualquer combinação deles é boa. Senhores, estou explicando isto não para ensinar uma coisa nova, como é que eu estudei música. Como é que eu fui evoluído na música. Então eu descobri também, porque é uma novidade, eu achava que era um achado na música, respiração." (sic)

*(Exemplo)*

"Comecei a combinar duas escalas. Todas as combinações possíveis. Isso foi muito explorado. Naturalmente, hoje nem faço mais isso, foi muito explorado. Fazer por acordes, por exemplo, sob cada nota colocada no acorde. Depois combinava através desse processo que tudo podia juntar e tudo dava certo." (sic)

*(Exemplo no piano)*

"Isso deu pra se formar um negócio chamado Politonalismo. Politonalismo que aceita qualquer combinação através desse processo aqui. Todas as combinações feito disso são boas. Só bem, reparem, vamos pegar três notas: *lá-dó-si*, baixo." (sic)

*(Exemplos no piano)*

"Isto foi muito aproveitado mais tarde. Com essas complicações, e ampliações e tal é chamado Expressionismo musical. Era o Expressionismo. Depois disso veio o Dodecafonismo." (sic)

*(Exemplos do processo de composição do Dodecafonismo. Segue uma parte incompreensível da fita)*

"Todas as combinações soam bem, em cima disso fiz minha música. Quem usava muito foi Stravinsky." (sic)

---

## 1.6 Sua filosofia sobre arte

"Na arte, há sempre imitação. Não existe um autor 100% original, é impossível." (sic)

*(Parte da fita incompreensível)*

"Posso perfeitamente fazer uma música sem nenhuma melodia. O melhor é criar. E, a música para mim, estou de acordo com os melhores músicos, o próprio Stravinsky, música sem melodia não tem razão de ser. A melodia é a base da música. A melodia é o fio condutor de uma comunicabilidade interior, à exterioridade. A melodia não quer dizer que seja quase Schubert, não, melodia é um segmento de notas que nos traz uma idéia musical. Se é uma idéia musical, não existe um compositor que não tenha sua idéia musical. Ele pode ter princípios diferentes e tal, mas ele deve ter uma idéia musical. Arte sem idéia não existe. Não acredito que exista arte mesmo na plástica, sem idéia, sem um por quê, uma finalidade e um por quê. As vezes um compositor não quer que 'ah, eu escrevo só pra mim...', é verdade mas esse 'pra mim' já vê. As vezes o compositor diz 'ah não me incomodo com o que dizem eu escrevo só pra mim, então está escrevendo pra alguém.'" (sic)

"Isso é o princípio que adoto, essa é a minha filosofia sobre a arte, que eu não quero que seja imitada, mas eu tinha que expor. Eu vim aqui pra expor quem eu sou e quem eu não sou. Eu sou assim, e quem me conhece tanto, que vê quando me criticam, eu agradeço. O crítico sempre se coloca numa posição estética que tem que se receber o que ele diz. Eu nunca vou contra um crítico, mesmo quando estou vendo que ele está errado, não posso ir, porque ele está exprimindo um ponto de vista, então eu acato. Se nesta crítica há elementos pra eu me evoluir, aceito. Senão, não me atinge e eu deixo passar. Esta é minha arte." (sic)

"Agora, eu quando criança, escrevia música popular escondido de mim mesmo e de meu pai sobretudo, então para que não soubesse que era eu, adotei um pseudônimo: Chico Bororó. E muita música minha foi gravada pelo Chico Alves, Francisco Alves, e ainda outro dia eu vi um disco com o nome Chico Bororó, então eu achei uma graça das ingenuidades que eu tinha

naquela época. Então eu vou tocar para vocês um trecho do Chico Bororó. Música perfeitamente dançante, nacionalista, 1913, 1914 vocês não tinham nascido." (sic)

*(Exemplo)*

"Hoje em dia escrevo música que mais entendo. Quero escrever mais melódico escrevo, quero escrever mais complicado escrevo, porque hoje em dia, tenho domínio completo da técnica. Isso não é falta de modéstia, por que um sujeito muito modesto e humilde eu é que repilo. Todo camarada que começa a falar 'a minha humilde pessoa', e acabou. Falou em humildade já está valorizando uma qualidade que ele tem, humilde: 'essa minha humilde contribuição...'. Ele tá tentando uma bobagem porque ele está todo orgulhoso. Por isso quando fala em humildade não, eu falo em ingenuidade, isso sim. Eu tinha muita coisa ingênuo. Eu tinha muita música minha, mesmo escrita na maturidade que é ingênuo. olhando através dos anos a gente 'como foi que eu escrevi esta besteira', e muita música minha que eu não gosto é aceita e é tocada.. Agora não sei quem é que está enganado, se é quem toca ou é o autor, há uma distância tão grande. Quando eu ouço esta Congada, eu tenho vontade de fugir, mas todo mundo toca essa Congada, nos conservatórios eu ouço esta Congada, 'Mestre toca a sua Congada.' Desgraçado..." (sic)

"Bom, eu disse o que tinha de dizer sobre a minha vida. Eu tenho o prazer de estar em contato com vocês. Eu gostaria tanto que se pudesse criar aqui, é uma sugestão, dar um curso prático de harmonia. Há tempos eu dei um curso prático de harmonia, então começou com sete, chegou a ter 35 alunos de harmonia prática. Então enquanto eu fazia as exposições vinha mais gente. Tivemos que montar outras turmas. Quando eu comecei a dar exercícios para fazer em casa foram sumindo. Então fiquei com 6 alunos, por causa do deverzinho de casa, eles não tinham tempo. Agora, enquanto eu dava as aulas para analisar eles achavam formidável. Agora, trabalho em casa, há uma resistência nesta parte aí. Depois eu vi que estava errado, que não devia ter feito. Eles teriam continuado, para mais adiante talvez tivesse conseguido fazer alguma coisa." (sic)

"Agora eu quero contar um episódio. Em geral, o professor esquece do aluno. O professor é que deve estudar o aluno. Se o professor não estuda o aluno não é professor, não é bom pedagogo. Ele precisa ensinar ao aluno, ver o que ele precisa fazer. Eu vou citar só um exemplo: nessas aulas que eu dava chegava a usar um acorde de sétima diminuta. Oitenta por cento não havia entendido o acorde de sétima diminuta que vocês conhecem. Se atrapalhavam todos e eu me perguntava por quê eles não entendem. Deve ter um processo. Finalmente me deu na telha, como o Padre Vieira, e disse: já sei qual é o processo! Todo acorde de sétima diminuta eles colocam, poem na ordem terceira, descubrem a sensível. Foi dito e feito. Cheguei na aula, expliquei isso e pronto. Qualquer acorde de sétima diminuta põe em ordem terceira a fundamental e a sensível e você sabe onde está." (sic)

*(Exemplo no quadro)*

"Outra: perde-se quase dois dedos ao ensinar a sexta napolitana. O aluno estuda operada, abaixada. A coisa mais simples do mundo ensinar a sexta napolitana, em cinco minutos se ensina o aluno."

*(Exemplo no quadro)*

"Levam 4 aulas pra ensinar. Agora chego aqui nunca mais se erra na vida. Me lembro que havia um ilustre pianista que ainda está em atividade. Ele me perguntou: 'me explica esse negócio de sexta napolitana, como é, como não é'. Eu disse: 'senta no piano'. Mande fazer assim, assim. Ele disse: 'Ah, é isso?' 'Pois é, mas você não descobriu, eu descobri'. (sic)

*(Exemplo no piano)*

"Até na própria Tarantella de Chopin tem a sexta napolitana. Então o professor têm que estudar o aluno, porque o aluno não entendeu. O ideal para o professor é dividir turmas. Turma A, os que têm possibilidades, B os medianos, e depois os medíocres. Deixar os medíocres estudar. Por que as vezes os medíocres parece para ele, não é medíocre. Aí que o professor têm que estudar mais. Porque o que aprende, não adianta, já aprendeu, ensinar o quê, já aprendeu. Então vamos pegar os outros, porque não aprendeu, o que que acontece. Ensinar o processo.

---

## 1.7 Despedindo-se

"Bom, então muito obrigado pela atenção, espero proximamente vir aqui e fazer o que eu disse, dar umas aulas de harmonia prática e que mesmo os alunos de harmonia possam praticar e sentar no piano e imitar Liszt 'me faz esta cadência, modula pra cá, modula pra lá', e um manancial de coisas para trabalhar. Sem material não se constrói. Quando eu quero conseguir uma casa, primeiro essa planta, fundamental, as paredes, telhado. Bom, começar por telhado, ninguém consegue, o telhado não se segura. Então muito obrigado, espero proximamente voltar ter o prazer de ter uma audiência um pouco maior, porque eu gosto de comunicar aos outros o pouco que aprendi, e modestamente falando, e sem humildade, tá bom?"

---

## ANEXO 2 FONTES DE PESQUISA

- ♦ Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP. Campinas, S.P.
- ♦ Biblioteca Municipal Mário de Andrade de São Paulo. São Paulo, S.P.
- ♦ Instituto de Estudos Brasileiros da USP. São Paulo, S.P.
- ♦ Biblioteca da USP. São Paulo, S.P.
- ♦ Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro. R.J.
- ♦ Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, R.J.
- ♦ Biblioteca da Escola Nacional de Música, UFRJ, R.J.
- ♦ Acervos particulares de :
  - . Maria Josephina Mignone (Rio de Janeiro)
  - . Joel Bello Soares (Brasília)
  - . Vicente Salles (Brasília)
  - . Neusa França (Brasília)
- ♦ Entrevistas com a pianista Maria Josephina Mignone, viúva do compositor e com o pianista Joel Bello Soares, intérprete da única gravação dos **Seis Estudos Transcendentais** até a data de conclusão deste trabalho<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> A pianista Guiomar Novaes, a quem a obra foi dedicada, gravou pela RGE/Fermata apenas o primeiro dos seis Estudos: Velho Tema, conforme consta do catálogo *Compositores Brasileiros: Francisco Mignone. Catálogo de Obras*, Ministério das Relações Exteriores, Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 11 de fevereiro de 1978.

---

## DISCOGRAFIA

VILLA-LOBOS, Heitor e MIGNONE, Francisco. Joel Bello Soares, piano. NUMÉRICA;  
Num 1010, 1992.

---

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*, Rio de Janeiro, F.Briguiet & Cia, 1948.
- ANDRADE, Mário de. *Compêndio de História da Música*, São Paulo, L.G.Miranda Ed., 1933.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*, São Paulo, Martins, 1975.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*, São Paulo, Martins, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*, São Paulo, Martins, 1963.
- AQUARONE, F. *História da Música Brasileira*, Rio de Janeiro, Editora Paulo de Azevedo, s.d.
- AYALA, Walmir. *Música Erudita Brasileira*, Bandarra, n.66, 1958.
- AZEVEDO, Fernando de. *A Cultura Brasileira*, Rio de Janeiro, Nacional, 1944.
- AZEVEDO, Luiz Correia de. *A Música Brasileira e seus Fundamentos*, Washington, União Pan-Americana, 1948.
- BANDEIRA, Manuel. *Francisco Mignone*, Rio de Janeiro, Publicações do Teatro Municipal, 1955.
- BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America*, New Jersey, Prentice - Hall, Englewood Cliffs, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Boletim Latino-Americano de Música*, Rio de Janeiro, Instituto Interamericano de Musicologia, tomo VI, 1946.
- CHASE, Gilbert. *Introducción a la Música Americana Contemporanea*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1958.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*, Rio de Janeiro, J.Olympio, 1958. Edições de Ouro, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Coleção Depoimentos. Francisco Mignone*, Rio de Janeiro, Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Compositores Brasileiros. Francisco Mignone. Catálogo de Obras*, Ministério das Relações Exteriores, Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 11 de fevereiro de 1978.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*, São Paulo, Novas Metas, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de Música*, Zahar Editores e Luiz Paulo Horta, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*, São Paulo, Art Ed., 1977.
- ELLMERICH, Luís. *História da Música*, São Paulo, Ed. Fermata do Brasil, 1973.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Música no Brasil*, Ministério da Educação e Saúde, 1953.

- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*, vol. 2, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1990, 4a. edição.
- HEITOR, Luís. *150 Anos de Música no Brasil*, Rio de Janeiro, José Olímpio, 1956.
- KIEFER, Bruno. *Francisco Mignone: Sua Vida e Obra*, Porto Alegre, Ed. Movimento, 1983.
- KIEFER, Bruno. *Música e Músicos do Brasil*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira*, Rio de Janeiro, MEC/Serviço de Documentação, 1959.
- MARIZ, Vasco. *Dicionário Bibliográfico Musical*, Rio de Janeiro, Kosmos, 1948.
- MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone, O Homem e a Obra*, Rio de Janeiro, Funarte e Ed. UERJ, 1997.
- MELO, Guilherme. *A Música no Brasil*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1947.
- MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo*, São Paulo, E.S. Mangione, 1947.
- MOREIRA LEITE, Dante. *O Caráter Nacional - História de uma Ideologia*, São Paulo, Pioneira, 2a. ed., 1969.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*, São Paulo, Ed. Ricordi Brasileira, 1981.
- PERSICETTI, Vicent. *Harmony in the XX Century Music*. New York, W.W. Norton & Company, Inc., 1961.
- PISTON, Walter. *Harmony*, London, Victor Gollancz Ltd., 1989.
- RANDEL, Michael D. *Harvard Concise Dictionary of Music*, London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.
- RIBEIRO, Mário Sampaio. *A Música no Brasil*, Lisboa, s.ed., 1950.
- \_\_\_\_\_ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan, 1980.
- SALLES, Marena Isdebski. *Quando setembro chegar. Mignone*, Brasília, Conselho Regional da Ordem dos Músicos. Ano I, no.3, julho 1997.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing*, New York, Dover, 1982. Musical Illustrations.
- SHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*, São Paulo, EDUSP, 1991.
- WHITE, John D. *The Analysis of Music*, Metuchen, The Scarecrow Press, 1984.