

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MÚSICA

MIGNONE E AS VALSAS SERESTEIRAS

ANDRÉIA MIRANDA DE MORAES NASCIMENTO

CAMPINAS

2007

ANDRÉIA MIRANDA DE MORAES NASCIMENTO

MIGNONE E AS VALSAS SERESTEIRAS

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música, do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Aci Taveira Meyer

CAMPINAS

2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

N17m	<p>Nascimento, Andréia Miranda de Moraes. Mignone e as Valsas Seresteiras / Andréia Miranda de Moraes Nascimento – Campinas, SP: [s.n.], 2007.</p> <p>Orientador: Aci Taveira Meyer. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Piano. 2. Valsa (Musica) 3. Seresta (Musica) I. Meyer, Aci Taveira II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
------	---

Título em ingles: “Mignone and the Serenades Waltz.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Piano. Waltz (Music). Seresta (Musica).

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Profa. Dra. Aci Taveira Meyer

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin

Prof. Dr. Edson Roberto Leite

Prof. Dr. Carlos Wiik da Costa

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva

Data da Defesa: 17-12-2007

Programa de Pós-Graduação: Música

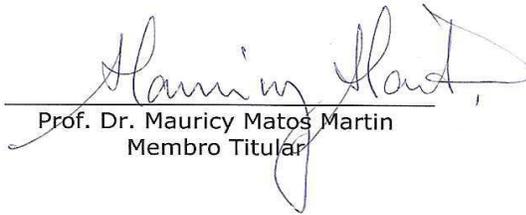
Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda
Andréia Miranda de Moraes Nascimento - RA 8115 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca
Examinadora:**



Profa. Dra. Aci Taveira Meyer
Presidente/Orientadora



Prof. Dr. Mauricy Matos Martin
Membro Titular



Prof. Dr. Edson Roberto Leite
Membro Titular

Dedico este trabalho...

Ao meu pai Roberval (in memoriam), que conduziu meus primeiros passos ao piano, e que me deixou o exemplo de dedicação e amor incondicional à música.

A minha mãe Sandra, mulher admirável e batalhadora, que com muito esforço e doação apoiou os meus estudos e me fez chegar até aqui.

AGRADECIMENTOS

Expresso minha gratidão aos que direta ou indiretamente ajudaram a desenvolver o presente trabalho:

À **Orientadora Profa. Dra. Aci Taveira Meyer**, pela sua preciosa orientação, desde a estruturação das primeiras idéias para a pesquisa, até o término de sua elaboração. A profundidade de seus conhecimentos aliada à sua generosidade, dedicação e carinho, possibilitou-me a aquisição de um enorme aprendizado em vários campos do conhecimento e a conquista deste trabalho. Minha sincera admiração.

À **Maria Josephina Mignone**, viúva do compositor Francisco Mignone e exímia pianista, por sua carinhosa receptividade na concessão da entrevista, por me presentear com sua gravação das “*12 Valsas de esquina*”, pelo seu amor e sincero compromisso em preservar a memória do compositor, incitando-se ainda mais na performance deste trabalho.

Ao Professor e Compositor **Oswaldo Lacerda**, pelas valorosas aulas que me auxiliaram na realização da análise formal e harmônica apresentada neste trabalho.

À pianista **Miriam Braga**, minha ex-professora e hoje uma querida amiga, por sua energia sempre contagiante, pelo seu carinho e índole prestativa.

À professora **Zoraide Mazzulli Nunes**, minha ex-professora e coordenadora do curso de piano do Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos de Tatuí, pelo valioso auxílio prestado a este trabalho, cedendo-me o conteúdo programático do curso de piano do conservatório.

À professora **Cecilia Marin**, coordenadora do Conservatório Carlos Gomes de Campinas, pelo valeroso auxílio prestado a este trabalho, cedendo-me o conteúdo programático do curso de piano do conservatório.

À **Valéria Maradini Malimpensa** e **Maria Luiza Zani Dutra**, coordenadora e professora, respectivamente, do Conservatório Maestro Henrique Castellari de Salto, pelo valeroso auxílio prestado a este trabalho, cedendo-me o conteúdo programático do curso de piano do conservatório.

Ao **Alexandre Dias**, pela gentileza em me enviar o curta-metragem *Lição de Piano*, que traz o compositor Francisco Mignone falando sobre sua vida e obra, sob a direção de João Carlos Horta e apoio da Embrafilme e Funarte.

Ao professor **Edmundo Hora**, pela gentileza e valiosas informações sobre as regras de formatação do texto.

Ao professor **Carlos Carvalho**, meu professor de oboé, pela compreensão quanto a minha ausência nas aulas.

Ao professor **Eduardo Antonio Conde Garcia Junior**, pela brilhante disciplina oferecida sobre pedagogia pianística, que muito me auxiliou no desenvolvimento do estudo técnico-pedagógico realizado neste trabalho.

À **Chieko Yasu**, pela gentileza em me enviar as partituras das *Valsas de esquina*, que foram editadas no Japão pela Ongaku no Tomo.

A minha família, em especial minha mãe **Sandra** e meu irmão **Roberval**, pelo amor e incentivo a esta pesquisa.

À **Tamara Milane**, minha prima e querida amiga, pelo carinho e curiosidade com que acompanhou este trabalho.

À **Gisele Antunes** e **Andrea Mendes**, minhas amigas, pela amizade e carinho que sempre me ofereceram.

À **Renata Prado**, pela generosidade em fazer a revisão da Língua Inglesa escrita empregada no ‘Abstract’.

À **Janaína Hessel, Daniela e Marcelo Tuani**, meus amigos, pelo interesse e reconhecimento deste trabalho.

À **Pamela Piazzentin Campos**, minha querida amiga, sempre muito prestativa, que me auxiliou infinitamente na pesquisa, desde a construção do pré-projeto até a finalização da dissertação, pela ajuda na elaboração do texto escrito no ‘Abstract’, pela generosidade, companheirismo e solidariedade. Minha sincera gratidão.

Ao meu marido **Claudio Inácio do Nascimento**, companheiro na vida, no amor e na música, pelo carinho, incentivo e total apoio recebido para a realização deste trabalho.

“Não é possível detectar aspectos de determinadas épocas no nível do seu ‘sentir’, se não pela arte e mais precisamente pela música. Não há vestígio histórico mais envolvente – ainda que não raras vezes mais imperceptível enquanto conceitualidade – do que a música de determinados períodos.”

Enio Squeff

RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo realizar um estudo analítico-interpretativo e pedagógico das *12 Valsas de Esquina* de Francisco Mignone. Visa o estudo, a análise e a divulgação da música brasileira e de um de seus mais significativos representantes. Com o estudo analítico, procura-se investigar os elementos técnicos utilizados pelo compositor e como ele os manipula. Para introduzir e contextualizar essa análise, realizou-se um levantamento biográfico e histórico da vida do compositor fundamentado por bibliografia já existente e entrevista com a viúva do compositor, Maria Josephina Mignone. A conclusão deste trabalho reúne as informações obtidas por meio da análise, identificando a linguagem musical do autor e discutindo a aplicabilidade didática destas obras no ensino do piano, relevando a importância delas no repertório pianístico brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: piano; valsa; seresta.

ABSTRACT

The main objective of this study is to realize a technique and educational analysis of the *12 Valsas de Esquina* composed by Francisco Mignone. Concurrently, this analysis will contribute to the dissemination of the Brazilian music and one of its most important composers. The analytical study focuses on the compositional techniques employed by Mignone, as well as which technical elements he utilized and how he manipulated them. In order to introduce and put into perspective the analysis, the author provided a biographical and historical analysis and also an interview with Mignone's wife. The information obtained by the analysis affords a conclusion in respect of the composer's musical language and the didactic applicability of these pieces and their influence and prominence at the Brazilian pianistic repertoire.

KEYWORDS: keyboard; waltz, serenade.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – 1ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A.....	47
Figura 2 – 1ª Valsa de esquina – compassos 1 a 17.....	48
Figura 3 – 1ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B.....	48
Figura 4 – 1ª Valsa de esquina – compassos 41 a 46.....	49
Figura 5 – 1ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção C.....	49
Figura 6 – 1ª Valsa de esquina – compassos 82 a 96.....	50
Figura 7 – 1ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da Coda.....	51
Figura 8 – 1ª Valsa de esquina – compassos 47 a 48.....	51
Figura 9 – 1ª Valsa de esquina – compassos 57 a 60.....	51
Figura 10 – 1ª Valsa de esquina – compassos 108 a 115.....	52
Figura 11 – 1ª Valsa de esquina – compasso 13.....	53
Figura 12 – 1ª Valsa de esquina – compasso 61.....	53
Figura 13 – 1ª Valsa de esquina – compassos 90 a 91.....	53
Figura 14 – 2ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A.....	55
Figura 15 – 2ª Valsa de esquina – compassos 1 a 11.....	56
Figura 16 – 2ª Valsa de esquina – compassos 12 a 17.....	57
Figura 17 – 2ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B.....	57
Figura 18 – 2ª Valsa de esquina – compassos 33 a 44.....	58
Figura 19 – 2ª Valsa de esquina – compassos 13 a 14.....	59
Figura 20 – 2ª Valsa de esquina – compasso 29.....	59
Figura 21 – 2ª Valsa de esquina – compassos 46 a 47.....	59
Figura 22 – 3ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A.....	61
Figura 23 – 3ª Valsa de esquina – compassos 1 a 16.....	62
Figura 24 – 3ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B.....	63
Figura 25 – 3ª Valsa de esquina – compasso 41.....	63
Figura 26 – 3ª Valsa de esquina – compasso 44.....	64
Figura 27 – 3ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da Coda.....	65
Figura 28 – 4ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A.....	67

Figura 29 – 4ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A ¹	68
Figura 30 – 4ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A ²	68
Figura 31 – 4ª Valsa de esquina – compassos 33 a 48.....	69
Figura 32 – 4ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B.....	70
Figura 33 – 4ª Valsa de esquina – compassos 49 a 64.....	70
Figura 34 – 4ª Valsa de esquina – compasso 2.....	71
Figura 35 – 4ª Valsa de esquina – compasso 5.....	71
Figura 36 – 4ª Valsa de esquina – compasso 69.....	71
Figura 37 – 5ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A.....	73
Figura 38 – 5ª Valsa de esquina – compassos 1 a 8.....	74
Figura 39 – 5ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B.....	74
Figura 40 – 5ª Valsa de esquina – compassos 21 a 27.....	75
Figura 41 – 5ª Valsa de esquina – compassos 44 a 52.....	75
Figura 42 – 5ª Valsa de esquina – compasso 36.....	76
Figura 43 – 5ª Valsa de esquina – compasso 54.....	76
Figura 44 – 6ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da introdução.....	79
Figura 45 – 6ª Valsa de esquina – compassos 17 a 20.....	80
Figura 46 – 6ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A.....	80
Figura 47 – 6ª Valsa de esquina – compassos 21 a 38.....	81
Figura 48 – 6ª Valsa de esquina – estrutura harmônica do episódio.....	81
Figura 49 – 6ª Valsa de esquina – compassos 56 a 65.....	82
Figura 50 – 6ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A ¹	82
Figura 51 – 6ª Valsa de esquina – compassos 43 a 48.....	83
Figura 52 – 6ª Valsa de esquina – compassos 67 a 71.....	83
Figura 53 – 6ª Valsa de esquina – compassos 77 a 82.....	84
Figura 54 – 6ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da Coda.....	84
Figura 55 – 6ª Valsa de esquina – compassos 83 a 90.....	85
Figura 56 – 7ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A.....	87
Figura 57 – 7ª Valsa de esquina – compassos 1 a 16.....	88
Figura 58 – 7ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B.....	88

Figura 59 – 7ª Valsa de esquina – compassos 28 a 43.....	89
Figura 60 – 7ª Valsa de esquina – compassos 60 a 75.....	90
Figura 61 – 7ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da Coda.....	91
Figura 62 – 7ª Valsa de esquina – compassos 120 a 128.....	91
Figura 63 – 7ª Valsa de esquina – compasso 4.....	92
Figura 64 – 8ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A.....	95
Figura 65 – 8ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B.....	96
Figura 66 – 8ª Valsa de esquina – compassos 33 a 48.....	96
Figura 67 – 8ª Valsa de esquina – compasso 2.....	97
Figura 68 – 9ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da introdução.....	99
Figura 69 – 9ª Valsa de esquina – compassos 1 a 7.....	100
Figura 70 – 9ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A.....	100
Figura 71 – 9ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da ponte.....	101
Figura 72 – 9ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B.....	101
Figura 73 – 9ª Valsa de esquina – compassos 46 a 63.....	102
Figura 74 – 9ª Valsa de esquina – compassos 75 a 84.....	103
Figura 75 – 9ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A ¹	104
Figura 76 – 9ª Valsa de esquina – compassos 120 a 131.....	105
Figura 77 – 9ª Valsa de esquina – compasso 42.....	105
Figura 78 – 10ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A.....	109
Figura 79 – 10ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B.....	110
Figura 80 – 10ª Valsa de esquina – compassos 1 a 14.....	112
Figura 81 – 10ª Valsa de esquina – compassos 17 a 30.....	112
Figura 82 – 10ª Valsa de esquina – compassos 70 a 82.....	113
Figura 83 – 10ª Valsa de esquina – compassos 86 a 98.....	113
Figura 84 – 10ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da Coda.....	114
Figura 85 – 10ª Valsa de esquina – compassos 102 a 106.....	114
Figura 86 – 10ª Valsa de esquina – compasso 8.....	115
Figura 87 – 11ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A.....	117
Figura 88 – 11ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B.....	118

Figura 89 – 11ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção C.....	118
Figura 90 – 11ª Valsa de esquina – compassos 1 a 7.....	119
Figura 91 – 11ª Valsa de esquina – compassos 58 a 65.....	120
Figura 92 – 11ª Valsa de esquina – estrutura harmônica do episódio.....	120
Figura 93 – 11ª Valsa de esquina – compassos 99 a 116.....	121
Figura 94 – 11ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B ¹	121
Figura 95 – 11ª Valsa de esquina – compassos 25 a 33.....	122
Figura 96 – 11ª Valsa de esquina – compassos 116 a 124.....	123
Figura 97 – 11ª Valsa de esquina – compasso 128.....	124
Figura 98 – 12ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A.....	127
Figura 99 – 12ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B.....	128
Figura 100 – 12ª Valsa de esquina – compassos 34 a 45.....	129
Figura 101 – 12ª Valsa de esquina – compassos 70 a 77.....	130
Figura 102 – 12ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A ¹	130
Figura 103 – 12ª Valsa de esquina – compassos 91 a 104.....	131
Figura 104 – 12ª Valsa de esquina – compassos 133 a 142.....	132
Figura 105 – 12ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da Coda.....	132
Figura 106 – 12ª Valsa de esquina – compassos 1 a 2.....	133
Figura 107 – 12ª Valsa de esquina – compassos 143 a 148.....	133
Figura 108 – 12ª Valsa de esquina – compasso 46.....	133
Figura 109 – 2ª Valsa de esquina – Modulação à subdominante (compassos 1 a 7).....	137
Figura 110 – 5ª Valsa de esquina – Modulação à subdominante (compassos 1 a 8).....	138
Figura 111 – 8ª Valsa de esquina – Modulação à subdominante (compassos 1 a 12).....	138
Figura 112 – 1ª Valsa de esquina – Baixo melódico violonístico (compassos 1 a 17).....	139
Figura 113 – 6ª Valsa de esquina – Baixo melódico violonístico (compassos 21 a 38).....	140
Figura 114 – 7ª Valsa de esquina – Baixo melódico violonístico (compassos 1 a 16).....	140
Figura 115 – 4ª Valsa de esquina – Contraponto flautístico (compassos 33 a 48).....	141
Figura 116 – 7ª Valsa de esquina – Contraponto flautístico (compassos 60 a 75).....	142
Figura 117 – 10ª Valsa de esquina – Contraponto flautístico (compassos 86 a 98).....	143
Figura 118 – Acorde diminuto comum às 12 Valsas de esquina.....	144

Figura 119 – 5ª Valsa de esquina – compassos 33 a 34.....	149
Figura 120 – 5ª Valsa de esquina – compassos 35 a 36.....	150
Figura 121 – 5ª Valsa de esquina – compassos 1 a 8.....	151
Figura 122 – 5ª Valsa de esquina – compassos 21 a 28.....	151
Figura 123 – 6ª Valsa de esquina – compassos 1 a 15.....	153
Figura 124 – 6ª Valsa de esquina – compassos 21 a 40.....	154
Figura 125 – 8ª Valsa de esquina – compassos 1 a 16.....	155
Figura 126 – 8ª Valsa de esquina – compassos 25 a 32.....	156
Figura 127 – 8ª Valsa de esquina – compassos 83 a 84.....	156
Figura 128 – 10ª Valsa de esquina – compassos 73 a 76.....	157
Figura 129 – 10ª Valsa de esquina – compassos 86 a 93.....	157
Figura 130 – 7ª Valsa de esquina – compassos 1 a 16.....	159
Figura 131 – 7ª Valsa de esquina – compassos 28 a 43.....	160
Figura 132 – 7ª Valsa de esquina – compassos 60 a 75.....	161
Figura 133 – 4ª Valsa de esquina – compassos 17 a 32.....	163
Figura 134 – 4ª Valsa de esquina – compassos 10 a 16.....	164
Figura 135 – 3ª Valsa de esquina – compassos 1 a 7.....	165
Figura 136 – 3ª Valsa de esquina – compassos 30 a 31.....	166
Figura 137 – 3ª Valsa de esquina – compassos 47 a 48.....	166
Figura 138 – 11ª Valsa de esquina – compassos 1 a 7.....	167
Figura 139 – 11ª Valsa de esquina – compassos 58 a 65.....	168
Figura 140 – 11ª Valsa de esquina – compassos 99 a 116.....	169
Figura 141 – 2ª Valsa de esquina – compassos 29 a 32.....	171
Figura 142 – 2ª Valsa de esquina – compassos 49 a 65.....	172
Figura 143 – 1ª Valsa de esquina – compassos 62 a 64.....	173
Figura 144 – 1ª Valsa de esquina – compassos 108 a 115.....	174
Figura 145 – 1ª Valsa de esquina – compassos 41 a 46.....	175
Figura 146 – 9ª Valsa de esquina – compassos 8 a 23.....	178
Figura 147 – 9ª Valsa de esquina – compassos 46 a 63.....	179
Figura 148 – 9ª Valsa de esquina – compassos 90 a 94.....	180

Figura 149 – <i>12ª Valsa de esquina</i> – compassos 70 a 77.....	182
Figura 150 – <i>12ª Valsa de esquina</i> – compassos 34 a 45.....	183
Figura 151 – <i>12ª Valsa de esquina</i> – compassos 133 a 142.....	184
Figura 152 – Relação das valsas com os elementos e exigências técnicas.....	186

ABREVIATURAS E SÍMBOLOS

Dó M = Acorde de Dó Maior

Tonalidade de Dó Maior (aplica-se a todos os acordes e tonalidades M e m)

dó m = Acorde de dó menor

Tonalidade de dó menor (aplica-se a todos os acordes e tonalidades M e m)

t = Acorde de tônica menor

T = Acorde de tônica maior

s = Acorde de subdominante menor

S = Acorde de subdominante maior

d = Acorde de dominante menor

D = Acorde de dominante maior

tr = Relativa menor da tônica menor (aplica-se a todas as funções)

tR = Relativa maior da tônica menor (aplica-se a todas as funções)

Tr = Relativa menor da tônica maior (aplica-se a todas as funções)

TR = Relativa maior da tônica maior (aplica-se a todas as funções)

t⁷ = Acorde de tônica com sétima menor (aplica-se a todas as funções e intervalos)

t^{7M} = Acorde de tônica com sétima maior (aplica-se a todas as funções e intervalos)

t⁴⁻³ = Acorde de tônica com o intervalo de quarta como apogiatura resolvendo na terça do acorde.
(aplica-se a todas as funções e intervalos)

ta = Anti-relativa menor da tônica menor (aplica-se a todas as funções)

tA = Anti-relativa maior da tônica menor (aplica-se a todas as funções)

Ta = Anti-relativa menor da tônica maior (aplica-se a todas as funções)

TA = Anti-relativa maior da tônica maior (aplica-se a todas as funções)

D_3 = Acorde de dominante com a terça no baixo (aplica-se a todas as funções e intervalos)

D_9^7 = Acorde de dominante com sétima e nona

D' = Acorde de dominante sem fundamental (aplica-se a todas as dominantes: primárias, secundárias e terciárias)

Da^{5+} = Anti-relativa menor da dominante maior com quinta aumentada

$D_{5\circ}^7$ = Acorde de dominante com sétima menor e quinta diminuta

D_D = Acorde de dominante da dominante (aplica-se a todas as funções secundárias)

D_{Tr} = Acorde de dominante da dominante da tônica relativa (aplica-se a todas as funções terciárias)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1 – ENSAIO BIOGRÁFICO	05
1.1 – FAMÍLIA MIGNONE	07
1.2 – FORMAÇÃO MUSICAL	11
1.2.1 – Estudos no Brasil.....	11
1.2.2 – Estudos na Europa.....	15
1.3 – A VOLTA AO BRASIL	17
1.3.1 – São Paulo x Rio de Janeiro.....	17
1.3.2 – Mignone em 3 dimensões: Professor, Regente e Compositor.....	19
CAPÍTULO 2 – O COMPOSITOR E SUA OBRA	23
2.1 – CHICO BORORÓ	25
2.2 – DIRECIONAMENTO ESTÉTICO	27
2.2.1 – O Nacionalismo.....	27
2.2.2 – Mário de Andrade.....	29
2.3 – TONALISMO x ATONALISMO	33
CAPÍTULO 3 – VALSAS DE ESQUINA	37
3.1 – A VALSA	39
3.2 – VALSAS DE ESQUINA	43
3.2.1 – Criação.....	43
3.2.2 – Análise Formal e Harmônica e Sugestões para Interpretação.....	45
3.2.2.1 – Considerações sobre a análise.....	45
3.2.2.2 – 1ª Valsa de Esquina.....	47
3.2.2.3 – 2ª Valsa de Esquina.....	55
3.2.2.4 – 3ª Valsa de Esquina.....	61
3.2.2.5 – 4ª Valsa de Esquina.....	67

3.2.2.6 – 5ª Valsa de Esquina.....	73
3.2.2.7 – 6ª Valsa de Esquina.....	79
3.2.2.8 – 7ª Valsa de Esquina.....	87
3.2.2.9 – 8ª Valsa de Esquina.....	95
3.2.2.10 – 9ª Valsa de Esquina.....	99
3.2.2.11 – 10ª Valsa de Esquina.....	109
3.2.2.12 – 11ª Valsa de Esquina.....	117
3.2.2.13 – 12ª Valsa de Esquina.....	127
3.2.2.14 – Síntese da análise.....	137
3.2.3 – Estudo Técnico-Pedagógico.....	145
3.2.3.1 – Considerações sobre o estudo técnico-pedagógico.....	145
3.2.3.2 – 5ª Valsa de Esquina.....	149
3.2.3.3 – 6ª Valsa de Esquina.....	153
3.2.3.4 – 8ª Valsa de Esquina.....	155
3.2.3.5 – 10ª Valsa de Esquina.....	157
3.2.3.6 – 7ª Valsa de Esquina.....	159
3.2.3.7 – 4ª Valsa de Esquina.....	163
3.2.3.8 – 3ª Valsa de Esquina.....	165
3.2.3.9 – 11ª Valsa de Esquina.....	167
3.2.3.10 – 2ª Valsa de Esquina.....	171
3.2.3.11 – 1ª Valsa de Esquina.....	173
3.2.3.12 – 9ª Valsa de Esquina.....	177
3.2.3.13 – 12ª Valsa de Esquina.....	181
3.2.3.14 – Síntese do estudo técnico-pedagógico.....	185
CONCLUSÃO.....	187
REFERÊNCIAS.....	191
BIBLIOGRAFIA.....	195

ANEXOS.....	201
Anexo 1 – Tabela com as peças para piano solo de Francisco Mignone.....	203
Anexo 2 – Partitura das <i>12 Valsas de Esquina</i> (Editora Mangione & Filhos).....	209
1ª Valsa de Esquina.....	211
2ª Valsa de Esquina.....	217
3ª Valsa de Esquina.....	223
4ª Valsa de Esquina.....	227
5ª Valsa de Esquina.....	231
6ª Valsa de Esquina.....	235
7ª Valsa de Esquina.....	239
8ª Valsa de Esquina.....	245
9ª Valsa de Esquina.....	249
10ª Valsa de Esquina.....	255
11ª Valsa de Esquina.....	261
12ª Valsa de Esquina.....	269

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Francisco Mignone foi regente, pianista e compositor. Segundo Vasco Mariz, em sua *História da Música no Brasil* (2000), foi um dos mais completos compositores brasileiros. Em todos os setores que explorou, revelou uma arte da mais rica e refinada erudição técnica. Escreveu para orquestra sinfônica, instrumentos solistas, cantores, grupos vocais, grupos instrumentais de câmara, além de óperas e bailados. Traz em seu catálogo mais de 1000 trabalhos distribuídos em cerca de 80 anos de produção musical.

Devido a sua grande representatividade na história da música no Brasil, e à inexplicável ausência nos programas das grandes salas de concerto atualmente, a autora pretende, neste trabalho, valorizar a música brasileira e um de seus maiores ícones, além de despertar, nos intérpretes, o interesse pelas obras singulares deste grandioso artista.

Dentre as inúmeras obras para piano, elegeu-se as “*12 Valsas de Esquina*” para um estudo analítico-interpretativo e pedagógico, por se tratarem de verdadeiras obras-primas do autor e por representarem a influência da estética nacionalista pregada por Mário de Andrade, que, segundo Bruno Kiefer (1983), foi seu mentor intelectual. Estas valsas retratam o ambiente dos chorões das primeiras décadas do século XX, tornando assim evidente o caráter seresteiro, e nelas são explorados diversos tipos de valsas brasileiras.

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

- Concluir uma análise formal e harmônica das obras citadas, traçando as principais características da linguagem do autor e destacando elementos particulares do ambiente histórico que elas retratam.
- Tratar cuidadosamente a performance, visto que a análise das obras foi direcionada à questão interpretativa das mesmas.
- Realizar um estudo técnico-pedagógico, a fim de estabelecer uma classificação das peças por ordem de dificuldades.
- Discutir a aplicabilidade didática das obras no ensino do piano, relevando a importância delas no repertório pianístico brasileiro.

Para fundamentar o trabalho, inicialmente fêz-se uma revisão minuciosa da bibliografia disponível sobre o autor e sua obra. O segundo passo foi a realização de um estudo biográfico do compositor, a fim de destacar sua importância na música erudita brasileira e estabelecer um paralelo entre sua linguagem composicional e o contexto histórico da época na qual, ou pela qual, as *12 valsas de esquina* foram criadas. Para auxiliar tal estudo, foi feito um levantamento bibliográfico nas principais bibliotecas do país e consultas a acervos particulares, como o da viúva do compositor, Maria Josephina Mignone, com quem a autora realizou uma entrevista. Este contato teve grande importância para o estudo, pois a pianista Maria Josephina contribuiu com informações sobre a vida do compositor, seu processo criativo e, principalmente, sobre a interpretação das obras, já que ela gravou a maioria das obras para piano de Mignone, inclusive as estudadas neste projeto.

O estudo teórico das peças teve como base as obras “*Harmonia Funcional*” de H. J. Koellreutter e “*Tratado de la Forma Musical*” de Julio Bas. Pesquisa e leitura de livros que abordassem técnica, interpretação e pedagogia pianística também estiveram presentes na metodologia do projeto para concluir este trabalho.

Com esta pesquisa, a autora levantou as seguintes questões: como o estudo analítico das obras pode auxiliar na interpretação das mesmas? E qual a aplicabilidade didática destas valsas no ensino do piano nos dias de hoje? Para respondê-las, a dissertação foi dividida em três capítulos: no primeiro, realizou-se um ensaio biográfico, onde foram tratados cronologicamente os assuntos que permearam as diversas fases da vida do compositor: família, formação musical e vida profissional. O segundo capítulo retratou o compositor Francisco Mignone e sua obra em geral, destacando as influências teóricas e estéticas recebidas por ele. Finalmente, o terceiro capítulo do trabalho foi dedicado às *Valsas de Esquina*, trazendo um estudo analítico-interpretativo e pedagógico das obras, visando tornar-se um referencial para professores de piano que queiram trabalhar algumas das peças com seus alunos. Em anexo, encontram-se as partituras das obras estudadas e, ainda, uma tabela cronológica com todas as obras para piano solo do compositor, com o intuito de transformar esse trabalho em mais um ponto de referência para pianistas e pesquisadores que se interessem pela música brasileira.

CAPÍTULO 1:

ENSAIO BIOGRÁFICO

“A vida de todo artista criador é um compromisso com a posteridade.”

Francisco Mignone

CAPÍTULO 1 – ENSAIO BIOGRÁFICO

1.1 – FAMÍLIA MIGNONE

Alférico e Virgínia Mignone eram naturais da aldeia de Castellabate e de Cava dei Tirreni respectivamente, ambas províncias da região de Salerno, na Itália. Alférico era músico e iniciou muito cedo sua vida musical, apresentando-se já aos doze anos em orquestras da ópera italiana. Tinha a flauta e a pedagogia como profissão, porém tocava também, com boa técnica, violino, violoncelo, trompa, trompete, oboé, clarineta e um pouco de piano, instrumentos estes que aprendeu em uma instituição onde passou a viver e estudar quando perdeu o pai. Em 1896, já com família constituída, veio para o Brasil e fixou-se em São Paulo na casa de um primo alfaiate.

A situação musical na Paulicéia em fins do século XIX e começo do XX não era muito boa. Não havia teatro, apenas alguns trios e pequenas orquestras, que, na maioria das vezes, eram formadas por músicos que vinham de companhias líricas italianas. Estas quase sempre acabavam falindo, ora por falta de integrantes que morriam devido a algumas doenças, como a febre amarela, ora por questões financeiras, e, assim, com os músicos que aqui ficavam, iam surgindo essas pequenas formações. O primeiro teatro que começou a funcionar em São Paulo, e onde Alférico tocava, foi o Teatro Olimpiano, que se situava onde hoje está o túnel do Anhangabaú. Outros antigos lugares de apresentações do flautista italiano foram o teatro Minerva e o Café Champagne. Além do grande reconhecimento que teve durante sua vida como flautista, também alcançou importantes críticas sobre sua atuação como pedagogo, como a que Mário de Andrade deixou no primeiro número da

revista Klaxon: “No entanto, um Figueras, um Mignone, que dignos, cuidadosos mestres!...” (KIEFER, 1983:9).

Um ano após a chegada de Alfério ao Brasil, no dia 3 de setembro de 1897, em São Paulo, à Rua Xavier de Toledo, antiga Rua do Paredão, número 33, nasce o primeiro dos cinco filhos da família Mignone, Francisco Paulo (que alguns anos depois se tornaria o grande compositor Francisco Mignone). “Era um enorme morro que havia sido cortado e cujas residências ficavam no topo. Para se chegar lá em cima havia umas escadas de madeira ou mesmo de terra vermelha.” (Depoimento dado por Francisco Mignone ao MIS – Museu da Imagem e do Som – 1991). Pouco se sabe sobre os outros quatro filhos do casal: Guilherme, Filomena, Domingos e Renato, a não ser que, junto com a mãe, dona Virgínia, não exerceram influência significativa na formação musical de Francisco.

O primeiro colégio de Francisco foi o Ciências e Letras. E desde cedo, ele pode sentir a rivalidade existente entre italianos e brasileiros naquela época. Era muito comum receber xingamentos do tipo “carcamano”, “italianinhozinho sujo” e outros mais no colégio. No entanto, a prática habitual de jogar futebol na hora do recreio fê-lo se animar e a fazer amigos. Entre os próprios italianos imigrantes havia diferença, eram os que moravam no centro da cidade e no Brás. Neste último, moravam os que tinham profissões como alfaiates e músicos.

Francisco Mignone começou a trabalhar muito cedo para ajudar os pais e sustentar seus estudos. Aos treze anos começou a tocar em pequenas orquestras de salão como pianista “condutor” e como flautista, em orquestras maiores. Sobre isso discorreu Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (*in* MARIZ, 1997:11):

A lição de trabalho, que recebia do exemplo e do passado do pai, levava-o, no limiar da adolescência à conquista de seus próprios recursos pecuniários. E havia de acompanhá-lo toda a vida, tornando-o um dos músicos mais trabalhadores, num sentido vulgar, proletário ou artesanal, do nosso panorama artístico contemporâneo.

Desde pequeno Francisco ia a espetáculos com seu pai e divertia-se muito com isso. Gostava de se sentar na primeira fila para prestar atenção em todos os detalhes. Aos seis anos assistiu pela primeira vez a apresentação da *Bohème*, cuja impressão marcou-o profundamente. Alfério era um amante de ópera e queria fazer do filho um compositor à altura de Puccini, Mascagni e Leoncavallo, que para ele eram os que realmente sabiam escrever no gênero. Um das coisas que sempre dizia era que “para se compor uma boa ópera é necessário um bom libreto” (*In MARIZ, 1997:45*). Tal conselho surtiu bom efeito na vida do filho que sempre se preocupou com a questão. Essas e outras vivências que Francisco teve na infância foram fundamentais para sua vida e para sua formação musical.

Francisco Mignone casou-se duas vezes. A primeira com Liddy Chiaffarelli, paulistana que teve um papel importantíssimo na Educação Musical no Brasil ao lado de Sá Pereira, e era filha do grande professor de piano Luigi Chiaffarelli. A segunda com Maria Josephina, paraense, pianista consagrada, colaboradora em muitos concertos e gravações, grande intérprete e divulgadora de suas obras até os dias de hoje.

O músico paulista que cresceu, estudou, profissionalizou-se, constituiu uma carreira e tornou-se um dos compositores mais renomados da música brasileira, faleceu no dia 19 de fevereiro de 1986, aos 88 anos de idade, deixando um dos maiores legados artísticos que o Brasil já recebeu: 1024 obras catalogadas.

1.2 – FORMAÇÃO MUSICAL

1.2.1 – Estudos no Brasil

Devido ao fato do pai ter sido músico, Francisco Mignone teve contato com a música desde cedo. Curiosidades e interesses não lhe faltaram. Em gravação de uma aula dada na Universidade de Brasília pelo compositor, em setembro de 1977 (*In GIROTTO, 1998:54*), podemos comprovar um pouco desta ansiedade pela música:

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. 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)

Foi nessa época aproximadamente, aos seis anos de idade, que Francisco Mignone iniciou seus estudos musicais. O pai foi seu primeiro professor. Ensinou-lhe flauta, um pouco de violoncelo e de trompa. Colocou-o à frente de um piano, mostrando-lhe o teclado e ensinando-lhe algumas coisas. Já os conceitos teóricos, Mignone aprendeu na prática, pois Alfério era contra o ensino da teoria musical da maneira que faziam nas escolas de música. Tal experiência relatou o compositor em depoimento dado ao MIS (1991): “Nunca estudei teoria, só uma vez meu pai me explicou que a semibreve valia quatro; a mínima, dois; a semínima, um, e a colcheia, a metade. Depois era no instrumento, tinha que exercitar aquilo.”

Aos oito anos, Mignone começou a estudar piano com o professor Sílvio Motto, um pianista de origem toscana diplomado na escola de Rosati em Roma, que ensinava no colégio Ciências e Letras junto com Alfério. No entanto, Mignone tinha uma certa repulsa pela técnica, ele queria tocar. Compunha e improvisava escondido do professor algumas melodias. Aos doze foi estudar harmonia com Savino de Benedictis, italiano radicado em São Paulo, que lhe deu o curso de harmonia teórica em seis meses, já que Mignone havia

estudado harmonia prática com o pai inicialmente. Em 1912, ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde passou a ter aulas de piano, harmonia, contraponto e composição com Agostino Cantú, e de flauta com seu próprio pai. Agostino Cantú era de origem milanese e tinha sido contratado pelo diretor do Conservatório, Pedro Augusto Gomes Cardim, para lecionar Piano, Harmonia e Composição. Mignone considerava o professor uma pessoa muito retrógrada, no mesmo depoimento dado ao MIS (1991), declara:

(...) chegava até Beethoven, Chopin; Debussy já era um monstro de sete cabeças. Eu devia ter uns quinze anos. Mas queria fazer mais coisas e ele sempre dizia que isso não podia fazer, que aquilo era feio. Enfim, estudei o necessário para conhecer, mas vendo que meu estudo era muito fraco, insuficiente. Assim mesmo, já compunha para orquestra. Aprendi orquestração sentado na orquestra, nunca estudei, só vendo os instrumentos, até onde vai, o que faz, tudo na prática.

Teve por companheiros no Conservatório Dinorá de Carvalho, Lúcia Branco da Silva e Mário de Andrade, que também lhe preparou em Estética e Acústica. Diplomou-se nesta instituição em 1917, nos cursos de flauta, piano e composição.

A vida profissional de Mignone começou cedo: como pianista, apresentava-se freqüentemente em concertos. Possuía “sonoridade macia e grandes recursos técnicos” (MARIZ, 1997:11). Também fez estágio no cinema mudo, e participava de pequenas orquestras, “apresentando-se até em bailaricos” (MARIZ, 2000:230), a fim de financiar seus estudos. Foi, até o fim de sua vida, um acompanhador extraordinário de cantores e violinistas. Como flautista, chegou a atingir grau de virtuosismo, porém não seguiu carreira de solista. Tocava em pequenas orquestras, serenatas noturnas e choros, “acompanhado pelos violões e cavaquinhos dos demais companheiros” (MARIZ, 2000:230), atividade esta responsável pela formação de uma das suas raízes nacionalistas.

Começou a compor cedo: sua convivência com músicos populares fê-lo compor peças de caráter popular, porém utilizava-se de um pseudônimo, o Chico Bororó. A explicação vem dele mesmo: “É que naquelas priscas eras do começo do século, escrever música popular era coisa defesa e desqualificante mesmo” (KIEFER, 1983:12). Chegou a ser premiado em concurso de música popular com as peças *Manon* (valsa) e *Não se impressione* (tango).

Em 1918, apresentou em concerto a *Suíte campestre* e o poema sinfônico *Caramuru*. Este concerto lhe garantiu uma bolsa de estudos para aperfeiçoamento na Europa. A figura que desencadeou a situação foi o senador José Freitas Vale que era muito amigo de Alfério Mignone. O senador costumava receber em sua casa vários poetas e intelectuais da época, como Olavo Bilac e Coelho Neto. Era um verdadeiro mecenas, protegia todos os artistas.

Enfim, em 1920, Francisco Mignone parte para a Itália.

1.2.2 – Estudos na Europa

A princípio, Francisco Mignone queria ir a Paris, porém como sua formação era italiana, falava bem o idioma e tinha muita facilidade em escrever árias de ópera, resolveu ir para a Itália. Além do mais, Milão continuava a ser um dos centros mundiais da música. Chegando lá, passou a ter aulas com o professor Vincenzo Ferroni (1858-1934), professor do Real Conservatório Giuseppe Verdi, mestre italiano de escola francesa e ex-aluno de Jules Massenet. Estudou novamente harmonia e contraponto, pois, analisando suas composições, Ferroni orientou-o a recomeçar do princípio. Os estudos foram tão proveitosos que Mignone chegou a afirmar, certa vez, que com Ferroni aprendeu realmente a escrever música. Anos mais tarde, já com uma maturidade artística, avaliando estes estudos acadêmicos que teve, declarou ao MIS (1991):

Com o tempo, cheguei a uma conclusão: esses estudos são necessários para a formação do bom gosto, tudo quanto a música acadêmica profbe, forma o bom gosto. Nós não temos que ficar dentro daquilo, é como a gramática, estudamos bem a gramática para depois ignorá-la, estuda-se como ciência. A mesma coisa com as formas musicais, quanto melhor conhecê-las, tanto mais fácil fugir delas, que é a única maneira de ser um bom compositor – ficar dentro das formas, fugindo delas.

Os estudos com Vincenzo Ferroni duraram dois anos, o suficiente para fazê-lo entrar no terreno operístico. Sob sua orientação, Mignone escreveu sua primeira ópera, *O contratador de diamantes*, com libreto em três atos de Girolamo Bottoni, inspirado no drama do mesmo nome de Afonso Arinos. Ela foi representada no Rio em 1924 e atingiu um sucesso considerável.

Na Itália, Mignone aperfeiçoou seus estudos de composição. Compunha bastante e livremente, “trabalhando de acordo com o seu temperamento e a sua formação” (MARIZ, 1997:12). No entanto, começou a se preocupar com o dilema que a música sofria no início do século XX. E sobre isto, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo declarou (*In* MARIZ, 1997:12):

Tempo, pensava ele, de estagnação, de esgotamento dos recursos originais, que a impetuosa torrente de música dos séculos anteriores devastara, deixando sem esperanças o criador realmente interessado em contribuir, de maneira individual, para a renovação da arte musical.

Le Sacré du Printemps estava estreando em Paris, e Mignone foi um dos poucos brasileiros a ouvi-la pela primeira vez. Ele confessou que não entendeu nada, que não estava pronto para aquilo, embora já tivesse assistido muitas vezes a *Pelléas et Mélisande*. Também ouviu *Tristão e Isolda* inúmeras vezes. Enfim, ele estava acompanhando tudo que havia no panorama musical da época.

Conheceu figuras importantes da música italiana como Pizzetti, que era diretor do Conservatório de Milão. Dele Mignone assistiu a ópera *Débora e Jaele*, que achou formidável. Também teve contato com Alfredo Casella e com Castelnuovo-Tedesco.

Foram nove anos de permanência na Europa. Durante esse tempo, veio várias vezes ao Brasil, onde teve a oportunidade de mostrar suas composições e vê-las sendo representadas. Entre 1927 e 1928 esteve na Espanha. Neste país, recebeu inspiração para uma ópera, *O Inocente*, escrita com um tema folclórico que lhe foi cedido da região da Cantabria. Além desta ópera, escreveu também a *Suíte Asturiana* e algumas canções. Lá conheceu Manuel de Falla e chegou até a fazer uma viagem de navio com Segóvia, violonista espanhol.

Em 1929, Francisco Mignone retorna definitivamente ao Brasil, fixando-se em São Paulo, sua cidade natal.

1.3 – A VOLTA AO BRASIL

1.3.1 – São Paulo X Rio de Janeiro

De volta ao Brasil, em 1929, Mignone fixa-se em São Paulo, onde passa a lecionar no Conservatório Dramático e Musical. A situação musical no país estava muito ruim, inclusive em São Paulo. Não havia nada. O advento do rádio favoreceu um pouco as orquestras sinfônicas, pois passaram a ser mais divulgadas, no entanto elas quase não funcionavam. No Conservatório, Mignone deu aulas de piano e harmonia, porém ele não via nenhum resultado no trabalho que fazia. Enquanto que em algumas visitas que fez ao Rio de Janeiro, percebeu que a cidade oferecia muito mais possibilidades. Então, em 1934, muda-se para o Rio e sucede a Walter Burle-Marx na cadeira de regência do Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), onde ensinou até a sua aposentadoria.

Mignone acompanhou de perto o movimento renovador do ensino de música que teve no país. Assim, procurou transformar suas aulas de maneira que elas pudessem abranger conhecimentos maiores para transmitir aos alunos. Nessa época, um fato inesperado aconteceu, e que o compositor chamou de primeira derrota que ele teve na Escola. Em seu depoimento ao MIS (1991), declara:

Inicialmente, eu procurei dar conhecimentos maiores, por exemplo, apuração do ouvido. O regente deve ter o ouvido apurado, ou pelo menos, alertado. O que aconteceu? Os professores que tinham dado aula de História da Música, Acústica, Física, acharam que eu não podia argüir os alunos sobre coisas que já tinham sido dadas, acharam que era um absurdo essa repetição. Eu tentei explicar que não era uma repetição, mas sim um apuramento, tornar mais sensível. Em plena Congregação, esse fato foi debatido e como eles eram retrógrados, deram contra. Eu recebi um ofício do diretor, Guilherme Fontainha, dizendo para não continuar a intervir em matérias já vencidas.

No dia 2 abril de 1936, Mignone participa de um grupo, liderado por Oscar Lorenzo Fernandez, que funda o Conservatório Nacional de Música, mais tarde Conservatório Brasileiro de Música. Junto com eles estavam: Ayres de Andrade, Amália Fernandez Conde, Milton de Lemos, Roberto Gonçalves de Souza Brito e Antonietta de

Souza. Lorenzo Fernandez foi eleito diretor, Mignone, vice-diretor, e Antonietta de Souza, tesoureira.

A vida profissional de Mignone foi dividida entre o magistério, piano de câmara, apresentações como solista e regência de orquestras. Dentre os vários trabalhos realizados, destacam-se: direção de um programa de música brasileira com a Filarmônica de Berlim em 1937; direção de concertos sinfônicos e ópera em Berlim, Hamburgo e Frankfurt, na Alemanha em 1938, onde passou também a difundir a música brasileira pela rádio; organização e direção de uma orquestra na Rádio Jornal do Brasil em 1938 e 39; e direção da orquestra da Rádio Globo, em 1945 e 46, como substituto do maestro Gaó Gurgel que havia ido aos Estados Unidos. Em 1942, o próprio Mignone esteve nos Estados Unidos, como hóspede oficial do Departamento de Estado, onde dirigiu as orquestras da National Broadcasting Company e da Columbia Broadcasting System, e teve a oportunidade de apresentar importantes obras suas, como *Festa das Igrejas*.

Por influência de Villa-Lobos, Francisco Mignone entrou na Academia Brasileira de Música em 1965, sucedendo a Assis Republicanos na cadeira nº 33, cujo patrono é Francisco Vale. Em 1980 foi presidente desta Academia e, em 1981, da SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais). Foi também membro da Comissão de Teatros do antigo Ministério da Educação e Saúde, em 1938, e Diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1950 e 1951.

1.3.2 – Mignone em 3 dimensões: Professor, Regente e Compositor

Francisco Mignone iniciou sua carreira de professor, propriamente dita, em 1934, quando assumiu a cadeira de regência deixada por Walter Burle-Marx na Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro. Deu aulas de regência, piano, composição, orquestração, harmonia, enfim, “deu aulas de música na mais alta expressão do termo. E mais ainda, deu aulas de vida, de amor à vida e de amor à música brasileira.” (MARIZ, 1997:27).

Segundo Roberto Duarte (*In* MARIZ, 1997), Mignone era uma pessoa admirável, adorava um diálogo. Possuía cordialidade e muito bom humor. Como professor era exigente, só dava nota dez raramente. Era liberal, porém gostava de um trabalho sério, não admitindo a mediocridade. Sempre procurou tratar os alunos com respeito e era muito admirado por eles. Era nítida sua vontade de transmitir o conhecimento aos outros. Sempre que tinha oportunidade, ensinava. Gostava muito de dar aulas de harmonia prática ao piano. Ele era um mestre na arte de improvisar. Capacidade esta que, juntamente com a de leitura à primeira vista e a de leitura de partitura de orquestra, lhe foi muito útil nas aulas de regência, devido ao fato de não haver orquestras disponíveis aos alunos nas aulas.

Quanto à filosofia de ensino, Mignone sempre dizia que todo músico devia estudar mais de um instrumento. Assim como seu pai, ensinava a teoria musical na prática. Não gostava de regras, e às vezes preferia mais falar de estética a falar de técnica. E na sua visão, “o professor que não estuda o aluno, não é bom pedagogo” (GIROTTI, 1998:10).

Dentre seus principais alunos estão: Eleazar de Carvalho, Raphael Baptista, Otávio Maúl, Ênio de Freitas e Castro, Cacilda Barbosa, Cleofe Person de Matos, Colbert Hilgenberg Bezerra, Otônio Benvenuto, Hilda Reis, Mário Tavares, Henrique Morelenbaum, Murilo Santos, Elza Lakschevitz, Ricardo Tacuchian, Odemar Brígido e Roberto Duarte.

Em 1981, a carreira do professor Francisco Mignone foi coroada. Ele recebeu a mais alta homenagem no âmbito acadêmico da Universidade Federal do Rio de Janeiro: o título de Professor Emérito, que foi o primeiro a ser conferido a um professor da Escola de Música.

A regência ocupou uma parte considerável na vida do compositor. Foi um excelente diretor de orquestra. Dirigiu muitos concertos no Brasil e fora. Fez muitas gravações sinfônicas e formou grandes regentes que, até hoje, expressam da melhor maneira os ensinamentos transmitidos por ele. No entanto, Mignone sempre afirmava que nunca teve a intenção de ser regente, ele sempre quis ser compositor. Em 1936, no Rio de Janeiro, foi indicado para reger o concerto de comemoração do centenário de Carlos Gomes. No ano seguinte, dirigiu a Filarmônica de Berlim em diversos concertos na Alemanha. No mesmo país, durante 25 dias seguidos dirigiu a ópera *Madame Butterfly*, de Puccini. Em seguida, visitou a Itália, onde dirigiu, com a orquestra da Academia Santa Cecilia em Roma, uma obra sua: o *Maracatú do Chico Rei*. Em 1961, foi nomeado maestro titular da recém-criada Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC.

Cleofe Person de Mattos, fundadora e regente da Associação de Canto Coral, do Rio de Janeiro, e musicóloga de grande projeção, declarou certa vez, referindo-se às qualidades de regente de Mignone (*In KIEFER, 1983:31*): “Mignone era um músico de muita versatilidade e era o regente, por volta de 1940, de maior autoridade e competência aqui no Rio de Janeiro. Foi também um acompanhador estupendo.”

Mário de Andrade também lhe teceu elogios (*ANDRADE, 1963:313*): “Especializa-se então na regência, alcança desde logo o primeiro posto entre os regentes brasileiros...”

Segundo Vasco Mariz (2000), Francisco Mignone foi um dos mais completos compositores brasileiros. Em todos os setores que explorou, revelou uma arte da mais rica e refinada erudição técnica. Escreveu para orquestra sinfônica, instrumentos solistas, cantores, grupos vocais, grupos instrumentais de câmara, além de óperas e bailados. Maria Josephina Mignone, em entrevista dada à autora, afirmou que são 1024 composições catalogadas, sendo que quase um terço foi escrito para piano.

Mignone foi um compositor essencialmente sinfônico e por esse motivo “confiou à orquestral a parte mais substancial e representativa de sua produção” (*MARIZ, 1997:14*). Dentre as mais variadas formações de câmara, aparecem: flauta e oboé, dois fagotes, quarteto de cordas, sextetos, entre outras. Suas obras para canto e piano são numerosas e estão entre as mais populares do repertório brasileiro.

Mário de Andrade fez a seguinte afirmação em artigo publicado em 1939, no “Estadão” (*In KIEFER, 1983:34*): “Mignone é hoje uma das figuras mais importantes da música americana, não só pelo valor independente das suas obras principais, como pelo que ele revela, no ponto em que está, do drama da nossa cultura.”

Como representação de uma vida inteira dedicada à música, dentre alguns prêmios e títulos muito bem merecidos e recebidos por Francisco Mignone, destacam-se (*KIEFER, 1983:34*):

- Professor Honorário do Conservatório “Instituto de Música da Bahia” (1934);
- Membro Deliberante do Congresso da Língua Nacional Cantada (São Paulo, 1937);
- Prêmio Medalha de Ouro pela melhor obra apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (balé *Iara*, 1946);
- Professor Honoris Causa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (década de 1950);
- Oficial da Ordem Rio Branco (1972);
- Medalha Mário de Andrade, Governo de São Paulo (1979);
- Prêmio Música Erudita “Golfinho de Ouro”, Governo do Estado da Guanabara (1979);
- Medalha “Euclides da Cunha”, Clube dos Estados (1979);
- “Grande Prêmio Moinho Santista”, São Paulo (1972);
- “Prêmio Leopoldo Miguez”, Governo do Estado do Rio de Janeiro (1972), pela ópera *O Chalaça*;
- Professor Emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1981);
- Prêmio Shell para a Música Brasileira, no gênero erudito (1982).

CAPÍTULO 2:

O COMPOSITOR

E SUA OBRA

“Como artista, sou obrigado a contribuir para a cultura e o aperfeiçoamento artístico da humanidade, na medida maior de todas as minhas forças.”

Francisco Mignone

CAPÍTULO 2 – O COMPOSITOR E SUA OBRA

2.1 – CHICO BORORÓ

Francisco Mignone iniciou-se muito cedo na composição. Compunha escondido do professor de piano já aos nove anos, mesmo sem técnica, pois sempre foi uma pessoa muito criativa, que adorava inventar coisas. A música popular sempre chamou sua atenção, e, devido à grande convivência com músicos populares, começou também a compor neste gênero. Esse interesse e contato foram responsáveis por formar no compositor uma musicalidade bem brasileira que, anos mais tarde, lhe permitiu a criação de obras tipicamente nacionais.

A prática da música popular, no início do séc. XX, apresentava-se como uma ótima alternativa para quem queria sair um pouco do ambiente europeu, especificamente italianizado, dos conservatórios de música. No entanto, como era costume, os compositores adotavam um pseudônimo para assinar suas composições. Segundo as palavras do próprio Mignone, em sua entrevista ao Museu da Imagem e do Som (1991), “música popular era música de baixa classe, e escrever com o nome verdadeiro, naquele tempo, era vergonha.”

Em aula dada na Universidade de Brasília (*In GIROTTI, 1998:57*), Mignone fala um pouco do seu pseudônimo: “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”.

Mignone compôs muitas músicas assinando dessa forma: valsas, tangos, maxixes, canções e outras peças populares. E ainda aproveitava para introduzi-las no repertório dos conjuntos musicais que ele participava. Eram obras de caráter dançante e nacionalista. Vários temas dessas composições foram, mais tarde, aproveitados e transformados por ele mesmo, em obras de maior envergadura. O interesse por esse gênero durou até mais ou menos 1917. Quando Mignone foi estudar na Europa, já não se interessava mais por essa parte.

Uma vivência popular muito comum na juventude de Mignone foi a serenata. Esta experiência ele retrata-nos de maneira muito clara em seu depoimento ao MIS (1991):

“Os rapazes reuniam-se à noite e faziam serenatas. Eu tocava um pouco de violão e flauta e íamos nas esquinas tocando às pretendidas namoradas, escondidas namoradas, ou sonhadas namoradas. Assim, começaram essas valsas, e a impressão foi tão forte que ainda perdurou no meu espírito até mais tarde, quando escrevi as famosas Valsas de Esquina. Muita gente me pergunta: ‘esquina por quê?’, porque nós ficávamos nas esquinas, tocando às nossas sonhadas, que não apareciam.”

No mesmo depoimento, Mignone cita os nomes de Marcelo Tupinambá e Sotero de Souza como sendo duas figuras importantes da música popular daquela época.

Duas obras populares que o compositor assinou com seu nome verdadeiro foram “*Manon*” (valsas) e “*Não se Impressiona*” (tango), e com elas ele obteve o segundo lugar em um concurso.

Segundo o catálogo de obras elaborado por Maria Josephina Mignone (*In MARIZ*, 1997), Francisco Mignone assinou vinte e oito composições com o pseudônimo de Chico Bororó, dentre elas: *Chora Caboco* (letra de João do Sul), *Muié...é café* (letra de Duque de Abramonte), *Mandinga Doce* (letra de Décio Abramo), *Sertaneja* (letra de Beltrão Limeira), *Num Vorto a Pé* (letra de Salvador Morais), *Ahí! Pirata!...* (letra de XYZ) e *Abaxo ó Piques* (letra de Juó Bananere). Referindo-se a esta última, o Piques era o ponto onde os italianos se reuniam para fazer as suas trocas com os caipiras que vinham de Santo Amaro, e outros lugares. Juó Bananere era o pseudônimo usado por Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (1892-1933) em artigos e poesias satíricas nas quais utilizava o dialeto ítalo-brasileiro falado em São Paulo. Muitas dessas músicas foram gravadas por Francisco Alves, grande cantor seresteiro das primeiras décadas do séc. XX.

2.2 – DIRECIONAMENTO ESTÉTICO

2.2.1 – O Nacionalismo

Em fins do séc. XIX, surgiu uma nova corrente estética no meio musical que imediatamente se divergiu pelo mundo todo: o nacionalismo. É caracterizado pela música escrita com constâncias nacionais, baseada no folclore. Compositores russos, espanhóis, poloneses, tchecos, húngaros aproveitaram-se de ritmos ou melodias populares de seus países em peças de quase todos os gêneros musicais.

No Brasil, inicialmente, o nacionalismo infiltrou-se entre o estilo da “música de salão” do fim do império (fortemente italianizado e com preocupação de fácil penetração) e o “rapsodismo” cheio de efeitos que deu lugar à formação da *Suíte* com danças típicas brasileiras. Possuía o objetivo de “forjar linguagem caracteristicamente nacionais, que refletissem a realidade de um povo e que, ao mesmo tempo, fossem imediatamente compreensíveis por este mesmo povo”. (NEVES, 1981)

Em uma primeira fase, o trabalho composicional era caracterizado pelo emprego de temas da música popular e folclórica, que eram tratados segundo métodos harmônicos e polifônicos europeus. Assim sendo, o nacionalismo firmava-se mais no plano da técnica que no domínio da reflexão estética. No geral, os elementos de estruturação musical que surgiram nas obras dos adeptos dessa nova corrente foram: tendência ao estaticismo, com repetição infinita de pequenas células melódicas, absorção da harmonia pela rítmica, ênfase especial às superposições tonais (politonalidade) e aos blocos dissonantes.

O nacionalismo musical brasileiro teve como precursores Brasília Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga e Barroso Neto.

Villa-Lobos é considerado, por muitos musicólogos, como o compositor da 1ª geração nacionalista no Brasil. Em suas obras ocorre a utilização de elementos folclóricos, emprego de procedimentos contemporâneos europeus de composição, como politonalidade, *clusters* e polirritmia, criação de diferentes sonoridades, além da incorporação de músicas populares urbanas, como serestas, choros e maxixes. Por estas e outras características de

sua obra, o compositor representa uma figura singular e definitiva no panorama musical brasileiro do início do séc. XX para a fixação dessa nova corrente estética no Brasil.

Neste mesmo período, surgiu o Movimento Modernista, que pregava a modernização das linguagens artísticas e defendia liberdade de expressão. Era contra o academismo e o tradicionalismo, e deu grande ênfase ao nacionalismo, tornando-se a grande base desta corrente estética. Esse movimento teve como auge a Semana da Arte Moderna, que aconteceu em São Paulo em fevereiro de 1922. Sobre essa semana, declarou Vasco Mariz:

A Semana de Arte Moderna teve efeito decisivo para o reconhecimento dos méritos da música de caráter nacional, que acabou sendo paulatinamente aceita como arte moderna. Na realidade, essa música baseada no folclore já vinha obtendo aplausos na Europa havia cinquenta anos, mas a distância e os preconceitos pós-coloniais atrasaram sua consagração entre nós por muitas décadas. (MARIZ, 2002:42)

O mentor intelectual e teórico máximo do nacionalismo musical brasileiro posterior à Semana de Arte Moderna foi Mário de Andrade. Influenciou diretamente quatro compositores que são considerados, hoje, ao lado de Villa-Lobos, os grandes nacionalistas por terem derivado direto do movimento modernista. São eles: Luciano Gallet (1893-1931), Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993).

2.2.2 – Mário de Andrade

Além de ter sido o grande guru da música nacionalista no Brasil, Mário de Andrade foi, segundo Kiefer (1983), o verdadeiro mentor intelectual de Francisco Mignone, pois o ajudou a fixar-se dentro dessa nova corrente musical.

Mignone conheceu Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde eram companheiros de classe e formaram-se juntos em piano no ano de 1917. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som (1991), Mignone conta sobre o contato inicial entre os dois:

Conhecia o Mário de vista, mesmo moço, já incipientemente calvo. Não sabia quem era esse rapaz que estava em toda parte: eu ia a uma reunião, estava o Mário; a um teatro, estava o Mário; a um cinema, estava o Mário. Ele chegava com aquela cara muito característica de saxofone. Numa ocasião, o João Gomes de Araújo apresentou uma ária da ópera, *Carmosina*, cantada por um tenor, e quem era o tenor? Mário de Andrade. A ária começava com a expressão italiana *Nessuno è qui*, ele ficou com esse apelido; minha mãe, que estava na audição, disse: ‘esse rapaz é um *Nessuno è qui*.’ Noutra ocasião no Bijou Teatro – um cinema – o Mário de Andrade assistia a uma sessão, boquiaberto, e esqueceu o chapéu do lado. Mal ele saiu, vi o chapéu e corri atrás para entregar-lhe. Aquela figura me interessava, mas eu não sabia que era o Mário. Nessa época, eu ia a um colégio e virava na esquina da rua Visconde do Rio Branco com o Largo do Paissandu, onde morava o Mário, e eu ouvia sempre alguém tocar piano, fazendo umas escalas rapidíssimas. Ficava ouvindo esse piano, sem saber quem era. Finalmente, antes de fazer minhas provas no Conservatório, meu pai disse-me que eu deveria estudar Estética e Física com o Mário de Andrade e me deu o endereço. Eu fui, então, com um bilhete de apresentação escrito por meu pai. Cheguei lá, bati na porta, demoraram para abrir mas finalmente veio uma velhinha e me perguntou o que eu queria. Entrei e esperei numa sala até que o Mário apareceu, com um roupão muito engraçado. ‘Então, esse é o Mário de Andrade, o cantor, o tal do chapéu’, pensei. Ele me deu um livro sobre estética, e disse para eu estudar e aparecer na próxima vez. Tive umas sete ou oito aulas. Um dia ele me chamou para tocar piano e ficou admirado com as coisas que eu mostrei. Perguntou se eram minhas, como eu fazia para compor. Eu falei que sentava no piano e começava a tocar. Ele chamou meu pai e disse: ‘seu filho tem muito talento para composição, ele tem que estudar composição.’.

Em 1929, quando voltou da Europa, Francisco Mignone retomou a amizade com Mário. Então começou um longo conflito entre o compositor, influenciado pela música italiana, e Mário de Andrade, defensor de uma música brasileira e inimigo do italianismo na vida musical de São Paulo.

A segunda ópera do compositor, *L'innocente*, foi considerada por Mário de Andrade uma obra de poucas características brasileiras. De acordo com o musicólogo, Mignone deveria compor músicas de caráter nacionalista, destacando-se, assim, como um grande ícone musical no Brasil. Em uma de suas crônicas, Mário registrou sua impressão quanto à ópera (*In KIEFER*, 1983:17):

(...) e ainda o caso de Francisco Mignone é mais uma prova de que a nacionalidade ficou em casa nesta temporada. Ninguém preza mais esse artista que eu. Torço por ele como torço por todos aqueles que considero de algum valor. Mas tenho que reconhecer que a situação atual de Francisco Mignone é bem dolorosa e que estamos em risco de perder, perdendo-o, um valor brasileiro útil. (...) porque, em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível. (...) *O Inocente* pertence à Itália. A música brasileira fica na mesma, antes e depois dessa ópera. E é por isso que considero o caso de Mignone bem doloroso.

Em resposta às críticas, Mignone compôs a *1ª Fantasia Brasileira* para piano e orquestra. E sobre esta obra, Mário declarou (*In KIEFER*, 1983:19):

É pois com tanto maior prazer que tive da fantasia a melhor das impressões. É uma peça positivamente muito feliz, e porventura o que de melhor se encontra na bagagem sinfônica de Francisco Mignone. Levado pelo malabarístico, natural do gênero Concerto, o compositor enriqueceu sua peça de efeitos curiosos, alguns deliciosíssimos como por exemplo aquele em que, após um preparo fortemente rítmico de tutti, se inicia um movimento vertiginosamente de maxixe, com abracadabrante distribuição da linha melódica por todos os registros do piano (...) Me parece que nessa orientação conceptiva, em que a nacionalidade não se desvirtua pela preocupação do universal é que está o lado por onde Mignone poderá nos dar obras valiosas e fecundar a sua personalidade.

A mudança de rumo estético fez Mignone estudar a obra de Villa-Lobos, dez anos mais velho e autor, na época, de uma sólida e extensa obra com características marcadamente brasileiras e pessoais, e de Camargo Guarnieri, dez anos mais jovem e que também era influenciado por Mário de Andrade no nacionalismo.

Sobre a amizade de Mignone com Mário, Manuel Bandeira, grande poeta e amigo dos dois, em uma conferência sobre o compositor no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1955, declarou:

Todos sentimos até hoje (sentiremos até o fim da vida) a falta de Mário. Imagino como não a sentirá Mignone! É preciso ter visto os dois conversarem, discutirem, brigarem, como eu vi no apartamento da praia do Flamengo (ah noitadas do Flamengo, em que Mignone e Terán improvisavam a dois pianos pastiches de Beethoven, Mozart, Brahms, Stravinsky), para avaliar a familiaridade fecunda que unia os dois amigos. Um esclarecia o outro, a cada momento. (*In* MARIZ, 1997:25)

Assim, Mário de Andrade tornou-se o grande orientador estético de Mignone e o responsável por fazer do amigo um compositor integralmente nacionalista. E essa influência foi tão profunda, duradoura e autêntica que Mignone chegou a afirmar certa vez que a música que não parte de um princípio nacionalista não tem razão de ser no Brasil.

2.3 – TONALISMO x ATONALISMO

Francisco Mignone foi um compositor bastante eclético, no sentido de ter escrito peças nos mais variados gêneros e para as mais variadas formações instrumentais.

Após sua primeira fase como compositor, ainda jovem, escrevendo peças de caráter popular com o pseudônimo de Chico Bororó, viveu uma fase dita italianizante, devido a sua estadia na Europa, por nove anos. De volta ao Brasil, deparou-se com o nacionalismo musical e imediatamente agregou-se a essa corrente estética, o que não o impediu de passear pela chamada música universal, de vanguarda, mais precisamente na década de 60. Por fim, retornou inteiramente à música tradicional e nacionalista.

A produção orquestral de Mignone é extensa e diversificada. Nela encontram-se poemas sinfônicos, balés, sinfonias, concertos, suítes, oratórios, óperas, e outros. A fase italiana da formação de Mignone está bem representada pelos poemas sinfônicos *Momus* e *Festa Dionisiaca*.

Mignone abordou os ritmos brasileiros pela primeira vez, desde que foi estudar na Europa, na *Congada*, página sinfônica do segundo ato da ópera *O Contratador dos Diamantes*, que ficou célebre, e que traz um tema de lundu extraído da velha coleção publicada por J. B. von Spix e G. F. P. von Martius, na Alemanha, sob o título de *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*. O *Maxixe* é outra peça sinfônica onde, como na *Congada*, Mignone também aborda os ritmos brasileiros.

Do encontro com o nacionalismo musical brasileiro, e com Mário de Andrade, surgem as quatro *Fantasia Brasileira*, para piano e orquestra. Logo após, inicia-se uma fase na produção de Mignone que ficou conhecida na literatura musical brasileira como “fase negra”. Kiefer declarou que o termo é empregado “no sentido de uma identificação com os elementos negros da nossa música” (KIEFER, 1983:24). Do ciclo negro de Mignone destacam-se os poemas sinfônicos *Batucajé* e *Babaloxá*, e os bailados *Maracatú de Chico Rei* e *Leilão*. Este foi inspirado na vida e nos cantos dos negros no Brasil. Já o maracatú trata-se de um bailado afro-brasileiro, baseado no episódio da construção da Igreja da Senhora do Rosário dos Pretos, em Vila Rica. É considerado, por Kiefer, como a mais alta expressão negra de Mignone.

A parte mais significativa da produção orquestral de Mignone está resumida nas obras: *O Espantalho*, *Sinfonia do Trabalho*, *Festa das Igrejas* e *Quadros Amazônicos*, todas elas escritas em 1939. A primeira trata-se de impressões sinfônicas para um bailado inspirado por dois quadros de Cândido Portinari. A segunda é um poema sinfônico que se divide em quatro movimentos: *O Canto da Máquina*, *O Canto da Família*, *O Canto do Homem Forte* e *O Canto do Trabalho Fecundo*. A terceira, *Festa das Igrejas*, são impressões sinfônicas que trata, segundo Luiz Heitor (In MIGNONE, 1947:25), “de uma colorida evocação de quatro templos brasileiros, com a sua atmosfera típica de rezas, burburinho festivo e místico enlevo”. As quatro igrejas que motivam a obra são: São Francisco da Bahia, Rosário de Ouro Preto, Outeirinho da Glória, no Rio de Janeiro, e Nossa Senhora Aparecida, padroeira do Brasil. Por fim, a quarta obra, os *Quadros Amazônicos*, são escritos em forma de suíte e compreendem sete números: *Jaci*, *Caiçara*, *Caapora*, *Urutau*, *Iara*, *Cobra grande*, *Saci*.

No gênero peças corais, Mignone escreveu quatro óperas (*O contratador de diamantes*, 1922, *O Inocente*, 1927, *O Chalaça*, 1973, e *Um Sargento de Milícias*, 1978), duas operetas em três atos (*Mizu e Aleluia*), dois oratórios (*Pequeno oratório de Santa Clara*, 1962 e *Alegrias de Nossa Senhora*, 1948), sete missas, todas com texto em latim, e escritas no período de 1962 a 1968 (que foi um período de produção com técnica serial, dodecafônica), um *Kyrie*, além de peças para coro misto a capela.

Mignone deixou alguns projetos inacabados no âmbito operístico: *O café*, tragédia coral de Mário de Andrade, e *Maria, a Louca*, com texto de Guilherme de Figueiredo.

No campo da música de câmara, encontra-se cerca de 170 peças escritas, em diversas combinações de instrumentos. Destacam-se as sonatas para flauta e piano, violino e piano, violoncelo e piano, dois e quatro fagotes, flauta e oboé, vários trios para instrumentos de sopro, *Cinco cirandas* para trompete e piano e um *Divertimento* para tuba e piano. Para formações maiores têm-se dois quartetos e um octeto para cordas, um sexteto para piano e quinteto de sopros, uma suíte para flauta e quarteto de cordas e outras peças mais.

O violão é um instrumento bastante presente no repertório de Mignone. Foi utilizado de diversas formas: como solista, em duos, trios, na orquestra de violões, acompanhando canções de câmara e também na ópera. Destacam-se o *Concerto para violão e orquestra*, os *Doze estudos* e as *Doze valsas*, que muito se assemelham às *Valsas de esquina*, pois estão escritas todas em tonalidades menores, com temas românticos e seresteiros.

Suas obras para canto e piano são numerosas e estão entre as mais populares do repertório brasileiro. Segundo Vasco Mariz (*In MARIZ, 1997:115*), “aproximadamente 30% das canções têm textos brasileiros sem preocupação nacional, 30% são nacionais, 15% são espanholas, 15% são francesas e 10% são italianas”. Mignone musicou poemas de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Cecília Meireles, Ribeiro Couto, Mário Quintana, dentre outros.

As canções de Mignone podem ser distribuídas, de acordo com Kiefer (1983), em quatro grupos:

1. Canções do período inicial, simples e que não trazem a marca do compositor.
2. Canções com versos em idiomas estrangeiros, tais como o espanhol, o francês e o italiano.
3. Canções com auto-afirmação nacional e alto nível de qualidade.
4. Canções que abrangem diversas estéticas e fazem uso da harmonia tonal, atonal, modal, além de empregar a escala pentatônica.

O terceiro grupo é o mais numeroso e nele encontramos peças definitivas no imenso repertório de canções brasileiras. Destacam-se *O Improviso*, *Quando uma flor desabrocha*, *Cantiga de Ninar* e *Dona Janaína*.

A produção pianística de Mignone além de muito rica é também muito grande, visto que quase um terço de todas suas composições foi dedicado ao piano. Dentre estas destacam-se as *Nove Lendas Sertanejas*, *Miudinho*, *Cucumbizinho*, *Cateretê*, *Quase modinha*, *Dança do botocudo*, os *Seis estudos transcendentais*, as sonatas, as *Valsas-choro*

e as doze *Valsas de esquina* que, segundo a declaração do próprio compositor na entrevista concedida ao MIS (1991), são o resultado de suas conversas com Mário de Andrade.

Mignone dedicou uma atenção especial aos alunos principiantes de piano, compondo inúmeras peças infantis, onde ele aborda de maneira compreensiva os principais problemas técnicos dessa fase de estudo. Dentre essas peças, destacam-se *Quando eu era pequenino*, *Canção de roda*, *Você não me pega!...*, *As Alegrias de Topo Gigio* e *Caixinha de brinquedos*.

A valsa ocupa, dentro da sua produção pianística, um lugar muito importante (quase um terço de toda a produção) e está entre os seus gêneros preferenciais, juntamente com o choro.

Segundo Bruno Kiefer (1983), as peças para piano de Mignone podem ser agrupadas em três conjuntos:

1. Peças sem maior significação estética;
2. Peças reveladoras de intenções nacionalistas;
3. Peças de envergadura estética, sem constantes nacionais.

Está inserida no segundo grupo, juntamente com a maior parte de toda sua obra para piano, a série das *12 valsas de esquina*, composta entre 1938 e 1943.

O terceiro grupo abrange peças onde se encontram incorporados, à sua própria técnica e estética, elementos renovadores colhidos da música que lhe foi contemporânea, como a serial, e mais precisamente a dodecafônica. Destacam-se a 2^a, 3^a e 4^a sonata.

José Eduardo Martins, renomado pianista brasileiro, afirmou que Francisco Mignone foi um dos compositores que melhor escreveu para piano, “pois a transcendência pianística era para ele o discurso natural” (*In* MARIZ, 1997:61). Vasco Mariz (2000) disse com êxito que o compositor foi o músico mais completo que o Brasil já possuiu.

CAPÍTULO 3:

VALSAS DE ESQUINA

“O piano das Valsas de Esquina está impregnado do clima romântico e apaixonado, lembrando o Brasil, no colorido de nossas matas e flores tropicais, com profundo sentimento de amor à nossa pátria.”

Maria Josephina Mignone

CAPÍTULO 3 – VALSAS DE ESQUINA

3.1– A VALSA

Segundo o dicionário ZAHAR de música, a valsa se originou na Alemanha e na Áustria, em finais do séc. XVIII, com base no Ländler, antiga dança folclórica austríaca. Inicialmente, não fazia parte dos salões, por ser dança de par enlaçado, como está descrita no dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, e, em geral, muito movimentada. Somente popularizou-se nos salões de dança no séc. XIX e, então, atraiu a atenção dos maiores compositores deste século e do começo do séc. XX. Teve como principais expoentes Lanner e a família Strauss. Foi a forma de dança que mais exerceu influência da História da Música, ao lado do minueto.

Escrita em compasso ternário e andamento rápido, moderado ou lento, a valsa possui melodia fluente, com nítida acentuação no 1º tempo. Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms e Chopin também escreveram valsas. Porém, nem sempre elas se destinavam aos salões de baile. As *14 Valsas para piano* de Chopin são um exemplo característico disto.

No Brasil, ela chegou com a família real portuguesa, e aos poucos foi invadindo o ritmo da modinha, que era tão comum no tempo do Brasil colônia, e fazendo com que ela passasse a ter também um ritmo ternário. Sigismundo Neukomm, discípulo de Haydn, que veio para o Brasil, em 1816, para dar aulas de harmonia e composição para o futuro Imperador D. Pedro I e sua esposa D. Leopoldina, incluiu, em um catálogo de suas composições, duas anotações que constituíram as mais antigas referências sobre a valsa no Brasil (ALBIN, 2002): “6.11.1816 – Fantasia a grande orquestra sobre uma pequena valsa de Sua Alteza Real, o Príncipe Real D. Pedro. 16.11.1816 – 6 valsas compostas por Sua Alteza Real, o Príncipe D. Pedro e arrançadas para orquestra com trio”.

Embora a valsa brasileira tenha tido origem européia, ela nada tem em comum com o protótipo vienense. De acordo com Nicolas Sloninsky (*In GERLING, 2000*), “é langorosa, entremeada de notas ornamentais, apojaturas e cromatismos”. Ela foi bastante difundida no Sul, e em outras regiões, sob nomes diversos como mazurca, terol, ranchera e

outros. Foi aceita em todas as camadas sociais, nas diversas formas musicais de composição e nos diversos níveis artísticos da música: erudito, popular e folclórico. No início do século, era o gênero brasileiro mais avançado, ao lado do choro. “Através dos conjuntos de choro, tornou-se gênero seresteiro, mas também brilhava nos salões em composições pianísticas que chegariam a elevado nível artístico com Ernesto Nazareth.” (ZAHAR, 1985).

Mesmo no gênero erudito, a valsa brasileira possui reminiscências do caráter popular e folclórico, no sentido de valorização da cultura nacional. Nessa linhagem, o compositor Osvaldo Lacerda referiu-se a um processo harmônico muito comum encontrado nos diversos gêneros do populário brasileiro (*In* ALBUQUERQUE, 2005:74):

Refiro-me à modulação à subdominante, muito encontrada em nossa música urbana de origem carioca, quando escrita no modo menor. Muitas modinhas, choros, valsas, maxixes e dobrados apresentam, com efeito, uma modulação à subdominante, quase sempre seguida de uma imediata volta à tônica, que me parece bem característica desses gêneros de música.

Outras duas características presentes na nossa valsa são a presença do baixo melódico do violão e do contraponto flautístico.

O processo do baixo melódico violonístico não se limita ao baixo da harmonia. É também utilizado, e com grande aceitação, nas vozes intermediárias e até mesmo na linha melódica principal. Sobre a importância deste recurso composicional, Lacerda esclarece (*In* ALBUQUERQUE, 2005:82):

Basta ouvir uma modinha, uma seresta, um choro ou uma valsa, executados por um conjunto regional genuíno e de boa qualidade, para a gente ter uma idéia da importância do papel que esse baixo melódico desempenha na arquitetura da música popular. Esse processo é não só essencialmente polifônico, como constitui também uma das constâncias mais características, mais tipicamente nacionais do nosso populário. Tal fato não escapou à observação dos nossos compositores eruditos e, por isso, todos o utilizaram, com maior ou menor frequência, em sua obra.

E sobre o contraponto flautístico, diz (*In* ALBUQUERQUE, 2005:84):

Os nossos flautistas populares, que, em talento e inventiva, nada ficam devendo aos violonistas, desenvolveram processos também muito característicos de variar melodias e adicionar contrapontos à melodia principal, em diversos gêneros da música popular. A culminância desse fenômeno musical encontra-se também na música urbana de origem carioca e novamente menciono, como exemplo, as belíssimas linhas melódicas que a flauta executa em diversos choros, valsas, maxixes, polcas, sambas, serestas etc. O processo também foi utilizado, com maior ou menor êxito, pelos compositores eruditos.

A valsa influenciou muitos compositores eruditos brasileiros, sobretudo Francisco Mignone, que foi chamado por Manuel Bandeira como “o rei da valsa”. Dentre os seus mais significativos exemplos composicionais, deste gênero, encontram-se as *24 Valsas Brasileiras*, as *12 Valsas-Choros* e as *12 Valsas de Esquina*, que são consideradas a melhor contribuição de Mignone para o repertório pianístico brasileiro.

3.2– VALSAS DE ESQUINA

3.2.1 – Criação

A série das *12 Valsas de Esquina* é considerada, por Vasco Mariz (2000), a melhor contribuição de Francisco Mignone para a literatura do piano. Nela está reunida a síntese dos vários tipos de valsas encontrados na tradição musical brasileira, como valsas de violão, valsas de pianeiros, serestas rasgadas e chorinhos caipiras. Pertence à constante improvisação controlada e retrata, segundo Mariz (2000), o ambiente dos chorões das primeiras décadas do século XX. “É o resultado de todo um acervo adquirido na cidade e voltado à improvisação, à serenata, à descontração, à nostalgia.” (MARIZ, 1997:65).

Estas peças foram compostas entre 1938 e 1943. Todas estão escritas em forma ternária-simples, e possuem uma significativa e genuína expressão da música popular brasileira. Mignone utilizou-se de todos os tons menores, e os baixos cantantes fazem alusões aos violões seresteiros. Segundo José Eduardo Martins (*In* MARIZ, 1997:65), o violão é pedra angular na compreensão do urbano musical de Mignone.

Liddy Chiaffarelli Mignone (*In* MARIZ, 2000), primeira esposa do compositor, contava que “como flautista, às altas horas da noite ia pelas ruas da capital paulista tocando chorinhos acompanhado pelos violões e cavaquinhos dos demais companheiros”. Esse relato deixa claro o caráter urbano das valsas, que foram conseqüências destas experiências vivenciadas pelo compositor. Kiefer (1983), afirma que nestas obras existe o predomínio de um clima emocional amoroso-saudoso, derivado da velha modinha romântica. Nota-se nelas a influência de compositores como Nazareth, e até mesmo Chopin, porém Mignone conseguiu trabalhá-las e impor a sua marca pessoal.

Em depoimento dado ao MIS (1991), Mignone conta como foi o processo de criação de suas *Valsas de Esquina*:

As *Valsas de Esquina* foram escritas porque numa ocasião, numa discussão, sempre com o Mário de Andrade, o homem que mais me ajudou nessa parte, notamos que de todas as músicas brasileiras a que menos tinha sofrido influência da música americana era a valsa, ela se mantém genuinamente brasileira, apesar

de suas origens serem de Chopin, ou italianas, espanholas, como queiram. Elas se mantêm num ponto em que eu posso fazer alguma coisa, e lembrei do meu tempo de seresteiro, daquelas valsas e consegui em São Paulo um grande número delas. Comecei a escrever, mas essas *Valsas de Esquina*, que parecem escritas de um jato só, algumas levaram meses até eu conseguir elaborar e tornar simples, sem parecer uma coisa vazia. Foi muito difícil.

Como bem descreveu Kiefer (1983), Mignone usa o português e o italiano para indicar valores de expressão, andamento e dinâmica. E quanto ao caráter, ele bem definiu no início de cada valsa. Alguns exemplos:

- Soturno e Seresteiro – 1ª valsa;
- Lento e Mavioso – 2ª valsa;
- Cantando, e com naturalidade – 5ª valsa;
- Tempo de valsa caipira – 8ª valsa;
- Lento, romântico e contemplativo – 10ª valsa.

Por fim, todas foram dedicadas pelo compositor a pessoas de seu afeto: Arnaldo Estrella, Andrade Muricy, Nayde Alencar Jaguaribe, Arnaldo Rebello, Wilma Graça, Mário de Andrade, Sá Pereira, Mário de Azevedo, Violeta do Luiz Heitor, Liddy Chiaffarelli Mignone, João de Sousa Lima e Mário Neves.

3.2.2 – Análise formal e harmônica e sugestões para interpretação

3.2.2.1 – Considerações sobre a análise

O objetivo principal da análise formal e harmônica realizada neste trabalho é fornecer subsídios para a interpretação das *12 Valsas de esquina* de Francisco Mignone. Uma análise formal e harmônica oferece esses subsídios na medida em que ela destaca trechos de tensões e relaxamentos na obra, terminações de frases, cadências, e na medida em que ela permite ao intérprete sintetizar a idéia musical da obra como um todo.

A análise harmônica foi realizada com base na obra *Harmonia Funcional* de H. J. Koellreutter, e a análise formal, com base no *Tratado de la Forma Musical* de Julio Bas. A primeira análise, a harmônica, comprovou o emprego, em maior ou menor proporção, das cinco leis tonais nas composições: a lei das funções principais, das funções secundárias, das dominantes individuais, dos acordes alterados e da modulação. A segunda análise, a formal, partiu da definição, trazida por Bas, da *forma valsa*. Segundo ele, “a valsa é uma dança moderna em compasso ternário, de movimento e caráter variáveis. Geralmente, se compõe de uma introdução de caráter deliberadamente estranho ao dela, quase sempre como *fantasia*”. (BAS, 1947:226)

Bas ainda afirma que a valsa é dividida em partes chamadas seções. Essas seções são tematicamente diferentes e independentes entre si, podendo ter, às vezes, tonalidades distintas. Outra afirmação do autor, relevante para este trabalho, é que “quando uma valsa se compõe de três seções, a terceira é a reexposição da primeira”. (BAS, 1947: 227)

A análise apresentada neste trabalho traz a observação da estrutura de cada obra individualmente, e os principais elementos destacados foram:

- Tonalidade
- Nº de compassos
- Indicação de andamento

- Ano de composição
- Nº de seções e a forma como estão ordenadas
- Indicação de caráter em cada seção
- Estrutura harmônica de cada seção
- Materiais empregados como elementos identificadores do caráter em cada seção
- Características relevantes dos materiais empregados no que se refere a ritmo, melodia e harmonia
- Variações de dinâmica, articulação e andamento

Na seqüência, seguem-se sugestões para interpretação, fundamentadas pela análise realizada e pelos conhecimentos adquiridos e reforçados durante todo o tempo da pesquisa.

Mignone é um compositor cujas idéias estão explícitas e facilmente discernidas, devido ao grande número de informações registradas nas partituras, desde dedilhados até expressões de caráter. No entanto, alguns elementos acabam passando despercebidos pelo intérprete. Nesse sentido, tanto a análise formal e harmônica, quanto a interpretativa, objetiva contribuir com um detalhamento das peças, facilitando, assim, o estudo delas por professores, alunos e pianistas em geral.

3.2.2.2 1ª VALSA DE ESQUINA

Tonalidade: Dó menor

Nº de compassos: 115

Indicação de andamento: “*Soturno e seresteiro*”

Composta em 1938

Dedicada a Arnaldo Estrella

A peça é dividida nas seguintes seções:

- A
- B
- A¹
- C
- Coda

Seção A:

Compassos 1 a 32

Caráter: declamatório, seresteiro

Estrutura Harmônica:

funções:	t ⁷	sR ⁶	t	D	s ⁶	t	D ⁷ _D	D ⁷
compassos:	1	2	3	7	9	11	13	15
	t ⁷	sR ⁶	t	D	s ⁶	t	s	D ⁷ t
	17	18	19	23	25	27	29	30 31

Figura 1 – 1ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A.

Nesta seção, a presença do baixo violonístico pode ser observada na mão esquerda fazendo a melodia, como segue no exemplo abaixo:

The image shows a musical score for a piece titled "Soturno e serestêiro". It consists of four systems of music. The first system includes a piano (p) dynamic marking and a performance instruction: "p *tocar o baixo destacado, bem macio, afundando pouco as teclas." The score is written for piano with both treble and bass clefs. The bass clef part features a melodic line with various fingerings indicated by numbers 1-5. The treble clef part provides harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments.

Figura 2 – 1ª Valsa de esquina (compassos 1 a 17).

Seção B:

Compassos 33 a 64

Caráter: improvisatório, até virtuosístico

Indicação de andamento: “mais lento”

Estrutura Harmônica:

funções:	t	s ⁶	t	t ^{7M}	t	s ⁶	D ⁷	D ⁷ ₃	D ⁷ ₅	D ⁷ ₇	D ⁷ ₃	t	s ⁶		
compassos:	33	34	35	37	38	39	41	42	43	44	45	46	47	50	
	t	t ^{7M}	t	s ⁶	s	s ⁶	s ⁷	s ⁶	s ⁹ ₆	s ⁶	t	D ⁷ _D	D ⁷	t ⁶	t
	51	53	54	55	57		58			59	61	62	63	64	

Figura 3 - 1ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B

O caráter improvisatório pode ser observado, nesta seção, nos compassos 41 a 46. Uma escala cromática descendente, iniciando no *fá*, realiza movimento contrário com o baixo nos dois primeiros compassos. Em seguida, aparece uma série de terças cromáticas ascendentes. Este trecho foi construído sobre o acorde de dominante com sétima, ora com a fundamental no baixo, ora com a 3^a, ora com a 5^a e ora com a própria 7^a. A figura abaixo exemplifica o trecho:

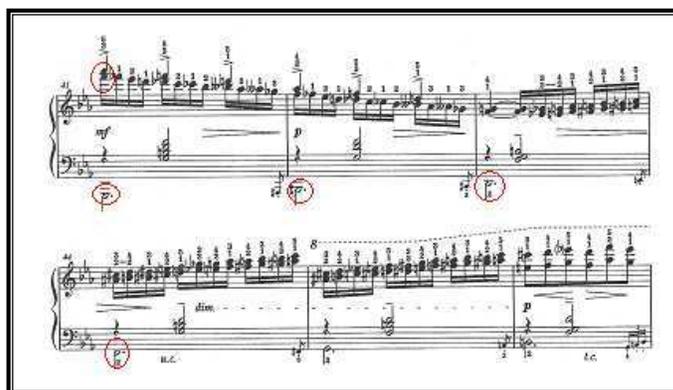


Figura 4 – 1ª Valsa de esquina – compassos 41 a 46

Seção A¹:

Compassos 65 a 81

Idêntica à Seção A

Seção C:

Compassos 82 a 96

Caráter: modulatório

Estrutura Harmônica:

	fá m			mi b m			dó m						
funções:	D ⁷	t	t	D	t	D ⁷	t	t	D	t	D ⁷ ₉	D ⁷	t
compassos:	82	84	85			86	88	89			90	94	96

Figura 5 – 1ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção C

As notas de apoio do baixo realizam um movimento cromático descendente, saindo do *réb*, passando pelas notas *dó*, *dób*, *sib*, *lá* e chegando no *sol*, que é a fundamental do acorde de dominante com sétima da tonalidade principal. A seqüência causa tensão ao trecho, sugerindo o caráter modulatório dele, que é revelado principalmente por sua estrutura harmônica. A figura abaixo exemplifica a passagem:

The image shows a musical score for a piano piece, specifically measures 82 to 96 of the first corner waltz. The score is written for piano and features a descending chromatic bass line. The bass notes are circled in red: réb (measure 82), dó (measure 83), dób (measure 84), sib (measure 85), and lá (measure 86). The score includes dynamic markings such as 'pp' and 'sempre pp', and articulation like 'staccato'.

Figura 6 – 1ª Valsa de esquina – compassos 82 a 96

Coda:

Compassos 96 a 115

Estrutura Harmônica:

funções:	t	s ⁷	t	D ₆ ⁷	t	s ⁷	t	D ₆ ⁷	t
compassos:	96	97	98	99	100	101	102	103	104

Figura 7 – 1ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da Coda

Na seção B, surge um motivo improvisatório de cadência que é reutilizado na Coda com os mesmos elementos. Porém nesta, é apresentado no baixo e traz um desenho com notas descendentes, caracterizando a conclusão. O motivo pode ser observado nas figuras abaixo:

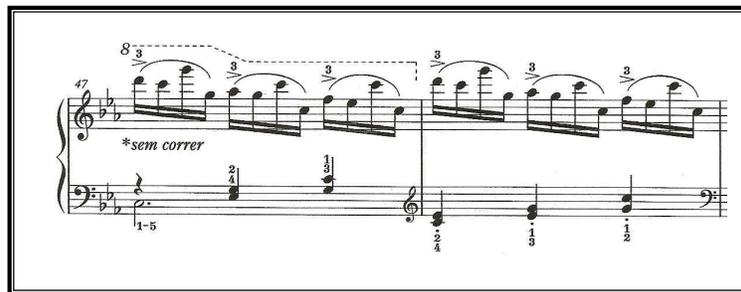


Figura 8 – 1ª Valsa de esquina – compassos 47 a 48

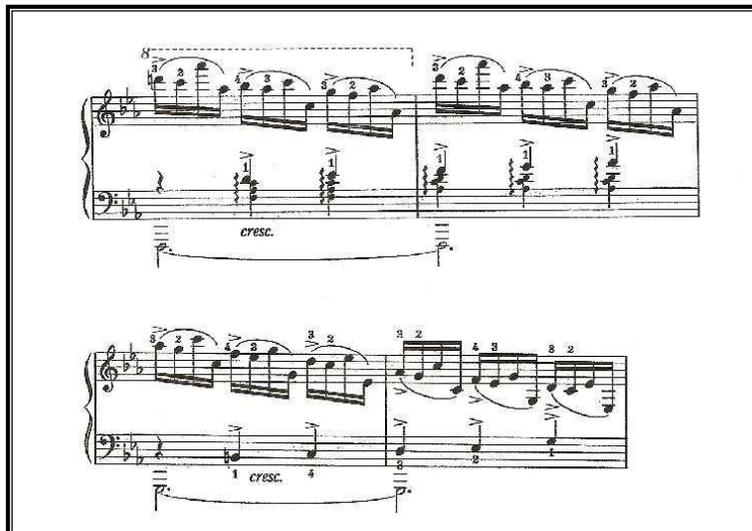


Figura 9 – 1ª Valsa de esquina – compassos 57 a 60

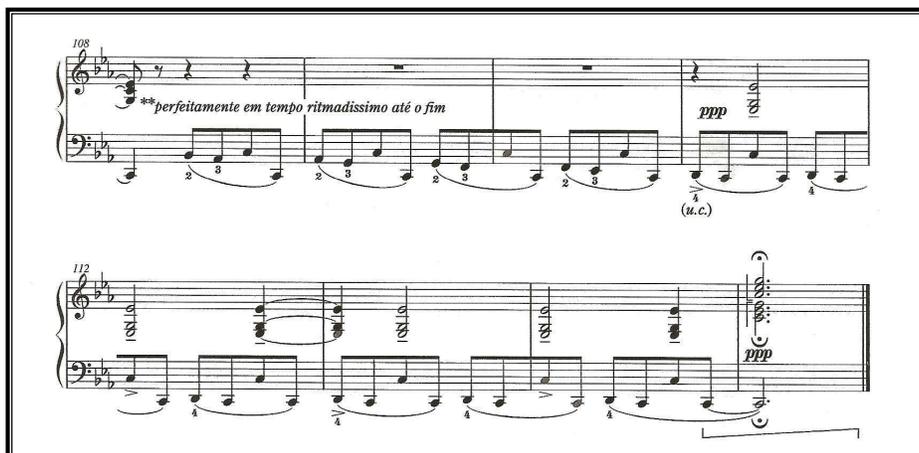


Figura 10 – 1ª Valsa de esquina – compassos 108 a 115

Nos dois primeiros exemplos, o motivo é formado por semicolcheias agrupadas de 4 em 4, com acento na 1ª de cada grupo, marcando, assim, os 3 tempos do compasso. Já no terceiro exemplo, ou seja, na Coda, o motivo é formado por colcheias agrupadas de 2 em 2 tempos, porém a acentuação é de 3 em 3 tempos, marcando somente o 1º tempo do compasso (característica da valsa).

A dinâmica desta 1ª valsa é caracterizada praticamente pelo *p*, *pp* e *ppp*. O *f* aparece somente nos trechos de maior tensão: nos acordes de dominantes secundárias, presentes nos compassos 61, 90 e 91.

Mignone utiliza um acorde diminuto comum nas doze *Valsas de Esquina*. Nesta primeira, ele é formado pelas notas *fá#*, *lá*, *dó* e *mib*, e tem função de dominante da dominante, com sétima e nona, porém sem a fundamental. Koellreutter (1986) afirma que um acorde de função dominante, tanto no modo maior quanto no menor, é sempre maior. No entanto, quando ele aparece sem a fundamental, transforma-se num acorde diminuto, com a 3ª menor e a 5ª diminuta. Nesta valsa, ele está presente nas seções A, B e C, como indicam respectivamente as figuras:



Figura 11 – 1ª Valsa de esquina – compasso 13

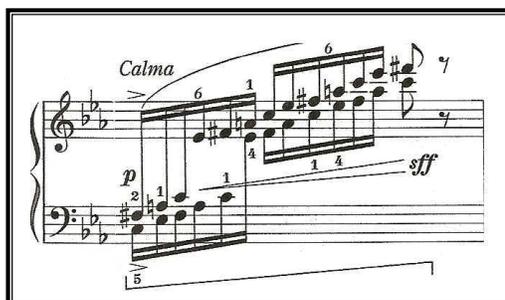


Figura 12 – 1ª Valsa de esquina – compasso 61

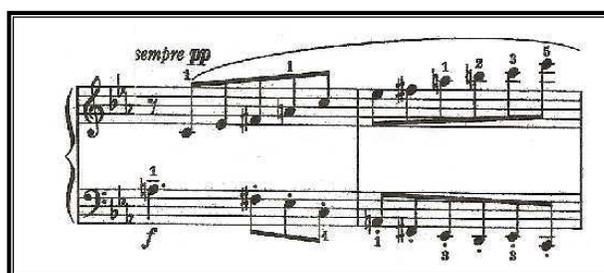


Figura 13 – 1ª Valsa de esquina – compassos 90 a 91

SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Tendo conhecimento da estrutura formal e harmônica da peça, é possível tomar algumas decisões quanto à interpretação:

- Observar indicações de dinâmica sugeridas pelo compositor, o que contribui para enfatizar o contorno melódico.

- Realizar uma cuidadosa leitura das articulações indicadas na partitura, projetando-as de forma clara, através dos vários tipos de toque, tais como legatos, acentos e staccatos.
- Utilizar tempos *rubatos* para criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- Observar as mudanças de andamento, para criar contrastes e articular melhor as seções.
- Deve-se estar atento ao domínio das flutuações de dinâmica, bastante sugeridas, e da agógica.
- Realizar um estudo das quiáleras e da polirritmia, bastante presentes na valsa, fora do instrumento, para que ocorra a interiorização dos desenhos rítmicos.
- Interiorizar os reflexos para realizar um deslocamento seguro nos saltos.
- Adequação de um dedilhado visando um melhor controle técnico da sonoridade.
- Observar atentamente as acentuações, que muitas vezes aparecem de forma assimétrica, ou seja, ora no 1º tempo do compasso, ora no 2º, ora no 3º.
- Realizar de maneira imperceptível ao ouvinte as passagens de dedo, para que o gesto musical seja projetado de forma clara.
- Intensificar o crescendo do compasso 63, a fim de evidenciar o ponto culminante da seção.
- Realizar, como apoio, um estudo dos diferentes tipos de toque que podem ser utilizados para controlar as nuances de dinâmica e timbre presentes na textura da peça, de forma que os elementos sejam projetados de forma clara.
- Usar o pedal de forma criteriosa, apenas sustentando-o quando indicado pelo compositor.

3.2.2.3 2ª VALSA DE ESQUINA

Tonalidade: Mib menor

Nº de compassos: 97

Indicação de andamento: “*Lento e Mavioso*”

Composta em 1938

Dedicada a Andrade Muricy

A peça é dividida nas seguintes seções:

- A
- B
- A¹

Secção A:

Compassos 1 a 32

Caráter: seresteiro

Estrutura Harmônica:

funções:	t	D ⁷	t	s	D _S ⁷	s	D ⁷	t	D _D ⁹	d	D ⁹
compassos:	1	2	3	5	6	7	9	11	13	14	
	t	D ⁷	t	s	D _S ⁷	s	D ⁷	t	D _D ⁹	D ⁹	t
	17	18	19	21	22	23	25	27	29	30	31

Figura 14 – 2ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A

O baixo violonístico faz-se presente, nesta seção, na mão esquerda, dialogando com a melodia da mão direita e conduzindo a harmonia através das tercinas de semicolcheia, enfatizando, assim, o caráter seresteiro da seção. A figura abaixo exemplifica o trecho:

Lento e mavioso

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-3) is marked *p* and *Lento e mavioso*. The second system (measures 4-6) includes a *rubato* section followed by *a tempo*. The third system (measures 7-9) features a *crescendo poco* marking. The fourth system (measures 10-11) is marked *affrettando* and *a*. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

Figura 15 – 2ª Valsa de esquina – compassos 1 a 11

Antes de voltar para a tônica, na repetição do tema, aparece uma seqüência de dominantes, secundária e principal, que sugere uma modulação, porém ela não acontece. O acorde de *fá maior*, dominante da dominante da tonalidade principal, resolve no acorde disfarçado de *sib menor*, formado pelas notas *sib*, *dó#* e *fá*. Imediatamente após, o compositor coloca o acorde de dominante, *sib maior*, sob forma de arpejos descendentes em movimento direto nas duas mãos, que exclui a idéia de uma possível modulação. A figura a seguir traz a passagem em questão:

Figura 16 – 2ª Valsa de esquina – compassos 12 a 17

O caráter seresteiro, nesta seção, justifica-se pela melodia livre, com indicações de *rubato* e *affretando*, e pela presença do baixo violonístico.

Seção B:

Compassos 33 a 65

Caráter: romântico

Indicação de andamento: “Pouco mais vivo”

Estrutura Harmônica:

funções:	D ⁷	t	D ⁷ _s	s	t	D ⁷ _D	D ⁷ _s	t	D _s	s	t	s	t	D ⁷	t
compassos:	34	36	38	40	44	46	48	52	54	56	60	62	63	64	65

Figura 17 – 2ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B

A presença de vários acordes com função de dominante, ora resolvendo na tônica, ora na subdominante, evidencia um certo romantismo nesta seção, que possui uma melodia escrita em notas duplas, com intervalos de segundas, terças, quartas, quintas e

sextas entre si, e um acompanhamento baseado em notas de acordes. O cromatismo e a indicação de um andamento um pouco mais vivo também contribuem para a afirmação desse caráter romântico. Abaixo, a figura traz um pequeno trecho desta seção:

The image shows a musical score for a piano piece, specifically a corner waltz. The score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 33 and includes the tempo marking '2. Poco mais vivo' and dynamic markings 'P molto leggiero e poco legato' and 'appressando'. The second system starts at measure 37 and includes 'poco ritard.' and 'a tempo'. The third system starts at measure 40 and includes 'appressando' and 'poco ritard.'. The fourth system starts at measure 43. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and slurs.

Figura 18 – 2ª Valsa de esquina – compassos 33 a 44

Seção A¹:

Compassos 66 a 97

Idêntica à Seção A

A dinâmica nesta 2ª Valsa é semelhante à 1ª. O *p* domina a melodia nas três seções e o *sf* aparece nos trechos de maior tensão, onde se encontram os acordes de dominantes, secundárias e principais.

O acorde diminuto utilizado por Mignone nas *Valsas* aparece aqui com a função de dominante da dominante da tonalidade principal, com sétima e nona, e acrescido da nota fá, que é a fundamental do acorde. Constitui-se, então, das notas fá, lá, dó, mi^b e sol^b. Pode ser notado nos seguintes trechos:

Figura 19 – 2ª Valsa de esquina – compassos 13 a 14

Figura 20 – 2ª Valsa de esquina – compasso 29

Figura 21 – 2ª Valsa de esquina – compassos 46 a 47

SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Tendo conhecimento da estrutura formal e harmônica da peça, é possível tomar algumas decisões quanto à interpretação:

- Observar indicações de dinâmica sugeridas pelo compositor, o que contribui para enfatizar o contorno melódico.
- Realizar uma cuidadosa leitura nas articulações indicadas na partitura, projetando-as de forma clara, através dos vários tipos de toques, tais como legatos, acentos e staccatos.
- Utilizar tempos *rubatos* para criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- Realizar de maneira imperceptível ao ouvinte as passagens de dedo, principalmente com notas duplas, e o cruzamento de mãos, para que o gesto musical seja projetado de forma clara.
- Obter controle técnico para projetar os diversos planos sonoros da peça.
- Deixar em evidência a linha melódica sobressaindo-a sobre as demais.
- Observar as mudanças de andamento, para criar contrastes e articular melhor as seções.
- Usar o pedal de forma criteriosa e controlada, para que os planos sonoros não se misturem e a linha melódica se mantenha transparente.
- Adequação de um dedilhado visando um melhor controle técnico da sonoridade.
- Realizar um estudo das quiálteras e da polirritmia, bastante presentes na valsa, fora do instrumento, para que ocorra a interiorização dos desenhos rítmicos.
- Realizar, como apoio, um estudo dos diferentes tipos de toque que podem ser utilizados para controlar as nuances de dinâmica e timbre presentes na textura da peça, de forma que os elementos sejam projetados de forma clara.

3.2.2.4 3ª VALSA DE ESQUINA

Tonalidade: Lá menor

Nº de compassos: 80

Indicação de andamento: “*Com entusiasmo*”

Composta em 1939

Dedicada à Nayde Alencar Jaguaribe

A peça é dividida nas seguintes seções:

- A
- B
- A¹
- Coda

Seção A:

Compassos 1 a 16

Caráter: dançante

Estrutura Harmônica:

<i>funções:</i>	t	t ⁹	s	D	D ⁷	t	D _s	s	t	D ⁷	t
<i>compassos:</i>	1	2	3	5	6	7	8	11	13	14	15

Figura 22 – 3ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A

A melodia, nesta seção, é construída com oitavas na mão direita. A mão esquerda realiza alguns acordes e algumas respostas à melodia, que lembram o baixo violonístico.

O caráter dançante justifica-se pelo acompanhamento da mão esquerda, que traz um acento no 1º tempo, o 2º tempo incompleto, ou seja com notas curtas e pausas, e o 3º tempo em branco, totalmente com pausas. Esse tipo de acompanhamento deixa subentendido o caráter e sutiliza o balanço da valsa.

Bastante freqüentes são as apogiaturas sobre os acordes. Elas apresentam-se também como estes e trazem uma idéia de retardo.

A figura abaixo exemplifica a seção A:

The musical score is presented in four systems. The first system starts with the tempo marking 'Com entusiasmo' and dynamics 'f', 'accel.', 'poco ritard.', and 'a tempo'. It includes an 8-measure phrase. The second system continues the piece with measure numbers 5, 8, and 11. The third system features dynamics 'ff' and 'f', with an 8-measure phrase. The fourth system starts at measure 13 and concludes with the instruction 'p e legato' and a fermata.

Figura 23 – 3ª Valsa de esquina – compassos 1 a 16

Seção B:

Compassos 17 a 48

Caráter: Dançante

Estrutura Harmônica:

funções:	D ⁷ tR	tR	D _s	s	t	D _D	t	D _D	D	D ⁷	
compassos:	17	19	21	23	27	29	30		31		
	D ⁷ tR	tR	D _s	s	D ⁷ _D	s ⁷	t	D ^{5°} _D	t	s	D
	33	35	37	39	41	42	43	44	45	46	47

Figura 24 – 3ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B

A seção B é idêntica à A nos seguintes aspectos: caráter semelhante, melodia em oitavas e contracanto da mão esquerda em resposta à melodia da mão direita.

O acorde diminuto, nesta valsa, tem função de dominante da dominante com sétima e nona, sem a fundamental. É composto das notas ré#, fá#, lá e dó, e pode ser notado no compasso 41, conforme mostra a figura:

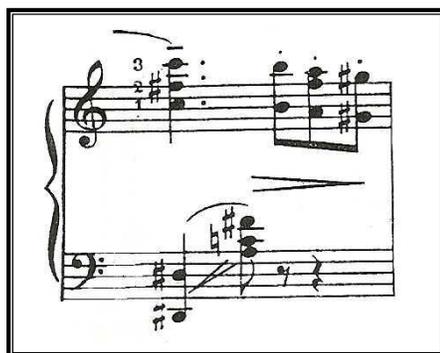


Figura 25 – 3ª Valsa de esquina – compasso 41

Já no compasso 44, este mesmo acorde aparece alterado, com a fundamental presente e a quinta diminuta. Essa alteração faz com que esse acorde apresente-se como uma sexta francesa, pois ocorre o entrelaçamento de dois trítonos (si-fá e lá-ré#), como pode ser observado abaixo:

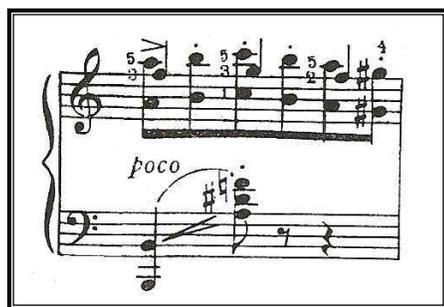


Figura 26 – 3ª Valsa de esquina – compasso 44

Outro acorde interessante é o de *fá maior com sétima*, que aparece nos compassos 29 e 30. Ele tem a mesma função do acorde de dominante da dominante, que é *si maior*, por apresentar o mesmo trítono (*lá-ré#/mib*). No acorde de *fá maior*, esse trítono é formado pela terça e pela sétima da fundamental, e no acorde de *si maior*, pelos mesmos graus, porém inversos (*ré#-lá*). Koellreutter (1986) afirma que um acorde tem função de dominante em consequência da expectativa e tensão surgida pelo aparecimento do trítono e da sensível, e Chediak (1986) declara que a função dominante tem sentido suspensivo e pede resolução na tônica. Este último autor ainda esclarece que o acorde principal da função dominante é o V grau, podendo ser substituído pelo VII ou pelo II grau abaixado, que fica um semitom acima do acorde de resolução. No exemplo acima citado, *fá maior* é o II grau abaixado de *mi maior*, e está substituindo o V grau, *si maior*. Portanto, é classificado como substituto de *si maior*, e tem a mesma função dele.

Seção A¹:

Compassos 49 ao 62

Idêntica à Seção A

Coda:

Compassos 63 a 80

Indicação de andamento: “Pouco mais movido”

Estrutura Harmônica:

funções:	D _s	s	t	D ₉ ⁷	D _s	s	t	D _D	t	D ₉ ⁷	D ₁₁ ⁷	t
compassos:	63	65	67	69	71	73	75	77	78		79	80

Figura 27 – 3ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da Coda

Nesta coda, a mão esquerda realiza a melodia toda em staccato e a mão direita apresenta alguns elementos da melodia principal da seção A. A harmonia conduz o trecho até o acorde de *fá maior*, que está substituindo o de *si maior*, e, portanto, possui a mesma função deste, causando uma tensão que se resolve retomando o motivo melódico principal da peça para encerrá-la.

A dinâmica difere-se em cada seção:

- Seção A: *f* e *ff*
- Seção B: *p* e *mf*
- Seção A¹: *f* e *sf*
- Coda: *p* e *pp*, terminando com *f*

SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Tendo conhecimento da estrutura formal e harmônica da peça, é possível tomar algumas decisões quanto à interpretação:

- Observar as indicações de dinâmica sugeridas pelo compositor, o que contribui para enfatizar o contorno melódico.
- Realizar uma cuidadosa leitura nas articulações indicadas na partitura, projetando-as de forma clara, através dos vários tipos de toques, tais como legatos, acentos e staccatos.
- Interiorizar os reflexos para realizar um deslocamento seguro nos saltos.

- Realizar os arpejos da mão esquerda de forma clara e sem precipitação.
- Usar o pedal de forma criteriosa, apenas sustentando-o quando indicado pelo compositor ou como auxílio para ligar as oitavas.
- Nas oitavas e na estrutura acordal, dar ênfase à nota superior para que fique em evidência uma linha condutora.
- Projetar o discurso musical para o ápice da peça.
- Realizar um estudo das quiáleras e da polirritmia, presente nos compassos 47 e 48, fora do instrumento, para que ocorra a interiorização dos desenhos rítmicos.

3.2.2.5 4ª VALSA DE ESQUINA

Tonalidade: Sib menor

Nº de compassos: 70

Indicação de andamento: “*Vagaroso e seresteiro*”

Composta em 1938

Dedicada a Arnaldo Rebello

A peça é dividida nas seguintes seções:

- A
- A¹
- A²
- B
- Coda

Seção A:

Compassos 1 a 16

Caráter: declamatório e seresteiro

Estrutura Harmônica:

funções:	D	D ⁷	t	D ₉ ⁷	D _S ⁷	s	s ⁹	t	s	D ⁷	t
compassos:	1	2	4	5	6	8	11	12	14	15	16

Figura 28 – 4ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A

O caráter seresteiro justifica-se pelo baixo violonístico presente nesta seção na melodia da mão esquerda, que por sua vez é composta de uma série de cromatismos. Já o caráter declamatório está relacionado ao fato de a mão direita realizar acordes que se mantêm, enquanto a mão esquerda declama sozinha a melodia.

Secção A¹:

Compassos 17 a 32

Estrutura Harmônica

funções:	D ⁷	t	D _D ⁷	D _S ⁷	s	D ⁷	t	s	D ⁷	t
compassos:	17	20	21	22	24	27	28	30	31	32

Figura 29 – 4ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A¹

Esta seção é formada por duas melodias sobrepostas e um acompanhamento na voz intermediária. A mão esquerda realiza a melodia idêntica à da seção A, enquanto a mão direita realiza uma nova melodia.

Secção A²:

Compassos 33 a 48

Indicação de andamento: “*Pouco mais vivo*”

Estrutura Harmônica:

funções:	s	D ⁷	t	D _D ⁷	D _S ⁷	s	D ⁷	t	s	D ⁷	t
compassos:	33	34	36	37	38	40	43	44	46	47	48

Figura 30 – 4ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A²

A seção A² é composta de três linhas melódicas. O tema da seção A aparece aqui disfarçado na mão esquerda na linha do baixo. A linha intermediária realiza a melodia da seção A¹, enquanto a linha superior, na mão direita, apresenta uma nova melodia. O caráter declamatório fica então mais denso, dando uma idéia de côro. O compositor deixa uma pauta escrita com a melodia principal da valsa, a da seção A, apenas para o intérprete se orientar e destacá-la nesta seção também. Nota-se uma insistência do autor com este motivo melódico. A figura a seguir traz a passagem:

Poco mais vivo
p meio destacado

33 37 41 45

Figura 31 – 4ª Valsa de esquina – compassos 33 a 48

Seção B:

Compassos 49 a 64

Estrutura Harmônica:

funções:	D ⁷ _s	s	t	D	t	D ⁷ _s	s	t	D	t
compassos:	49	52	54	55	56	58	60	62	63	64

Figura 32 – 4ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B

Um novo material melódico é apresentado nesta seção, inicialmente na mão direita, e depois uma oitava abaixo na mão esquerda, como pode ser observado no exemplo abaixo:

The musical score for measures 49 to 64 of the 4th Corner Waltz is presented in a four-system format. The right-hand part (treble clef) and left-hand part (bass clef) are shown. Red circles highlight the following elements:

- Measure 49: The melodic line in the right hand.
- Measure 52: The melodic line in the right hand.
- Measure 54: The melodic line in the right hand.
- Measure 55: The melodic line in the right hand.
- Measure 56: The melodic line in the right hand.
- Measure 58: The melodic line in the right hand.
- Measure 60: The melodic line in the right hand.
- Measure 62: The melodic line in the right hand.
- Measure 63: The melodic line in the right hand.
- Measure 64: The melodic line in the right hand.

Performance instructions include: *a tempo*, *p con delicatezza*, *poco ritard.*, *logo a tempo*, *movendo mais rápido*, *a mesma sonoridade da mão direita*, and *affrettando*.

Figura 33 – 4ª Valsa de esquina – compassos 49 a 64

Coda:

Compassos 64 a 70

A seqüência harmônica é formada apenas por dominante e tônica, que caracteriza a idéia de finalização da peça. Nota-se um movimento contrário entre as mãos e uma série de cromatismos. A mão direita faz um desenho descendente e a esquerda, ascendente. Esse desenho é realizado duas vezes, sendo que na 2ª vez, uma oitava abaixo, o que acaba por concluir a peça.

O acorde diminuto, nesta valsa, tem função de dominante da tônica principal, com sétima, nona e ora com a fundamental, ora sem. Alguns exemplos:

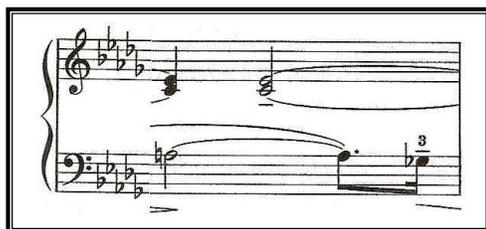


Figura 34 – 4ª Valsa de esquina – compasso 2

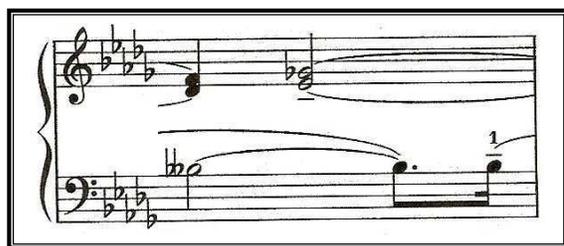


Figura 35 – 4ª Valsa de esquina – compasso 5

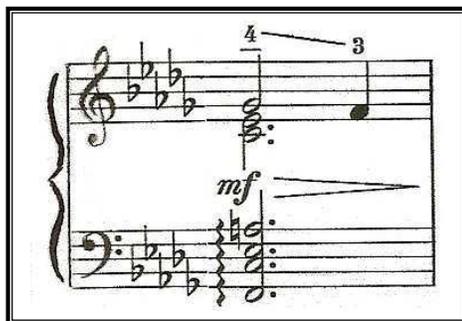


Figura 36 – 4ª Valsa de esquina – compasso 69

A dinâmica está assim distribuída:

- Seção A: *mf* na melodia e *p* no acompanhamento
- Seção A¹: três planos sonoros – *f* na melodia superior, *pp* na intermediária e *mf* na inferior
- Seção A²: *p* na nova melodia e *mf* na melodia repetida na voz intermediária
- Seção B: *p* e *com delicadeza*, quando a melodia é repetida na mão esquerda uma oitava abaixo, o compositor pede a mesma sonoridade da mão direita
- Coda: *pp*, *mf* e *p*

SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Tendo conhecimento da estrutura formal e harmônica da peça, é possível tomar algumas decisões quanto à interpretação:

- Observar indicações de dinâmica sugeridas pelo compositor, o que contribui para enfatizar o contorno melódico.
- Realizar uma cuidadosa leitura nas articulações indicadas na partitura, projetando-as de forma clara, através dos vários tipos de toques, tais como legatos, acentos e staccatos.
- Observar as mudanças de andamento, para criar contrastes e articular melhor as seções.
- Como a primeira melodia exposta na valsa é repetida 2 vezes, deve-se executá-la de maneiras diferentes, para não causar um enfado nos ouvintes.
- Trabalhar no sentido de projetar os diversos planos sonoros.
- Deixar em evidência a linha melódica sobressaindo-a sobre as demais.
- Usar o pedal de forma criteriosa e controlada, para que os planos sonoros não se misturem e a linha melódica se mantenha transparente.

3.2.2.6 5ª VALSA DE ESQUINA

Tonalidade: Mi menor

Nº de compassos: 73

Indicação de andamento: “*Cantando, e com naturalidade*”

Composta em 1938

Dedicada à Wilma Graça

A peça é dividida nas seguintes seções:

- A
- B
- A¹

Seção A:

Compassos 1 a 20

Caráter: seresteiro

Estrutura Harmônica:

funções:	t	D ₉ ⁷	t ⁹	t	s	D ⁷ _s	s ⁹	s	D ₉ ⁷ _{tR}
compassos:	1	2	3	4	5	6	7	8	9
	t	t ⁷	D ⁷ _D	D ⁷	D ₉ ⁷ _{tR}	D ⁷	t		
	11	12	13	15	17	18	19		

Figura 37 – 5ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A

Nesta primeira seção, ocorre um diálogo bastante evidente entre a mão direita e a mão esquerda. Também de grande destaque é a lembrança do violão seresteiro. O trecho todo é cantabile e um pouco dançante, porém permite-se uma liberdade interpretativa de acordo com a fluência melódica:

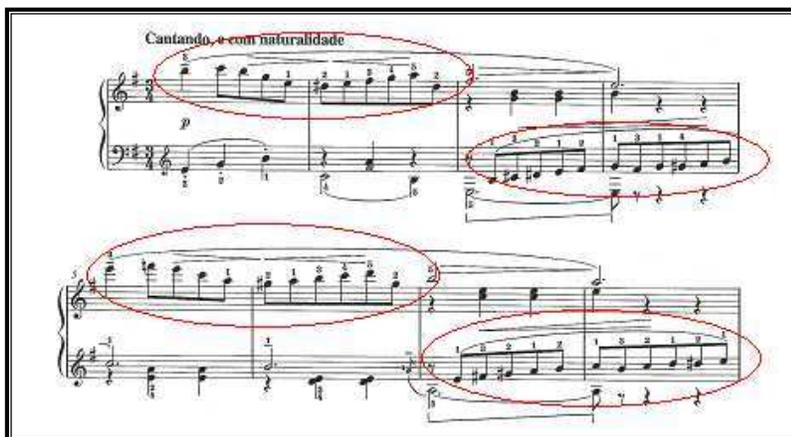


Figura 38 – 5ª Valsa de esquina – compassos 1 a 8

Seção B:

Compassos 21 a 52

Tonalidade: Mi maior

Caráter: seresteiro

Estrutura Harmônica:

funções:	T	S	Tr ⁷	D ⁷	T	Tr ⁷	D _{Tr} ⁷	Tr	D _{Tr} ⁷	D _{Tr} ⁷	D ⁹		
compassos:	21	24	25	26	27	28	30	31	33	35	36		
	T	S	Tr	D ⁷	T	D _S ⁷	S	s	T	D _D ⁷	T	D ⁷	T
	37	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	51	52

Figura 39 – 5ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B

Mignone escreve esta segunda seção em Mi maior, porém há uma predominância do acorde de Tr, que é Do# menor. A melodia é apresentada nas duas mãos em movimento direto e intervalos de décimas, como pode ser notada no exemplo abaixo:



Figura 40 – 5ª Valsa de esquina – compassos 21 a 27

O trecho final da seção B é constituído de tensões e relaxamentos, ocasionados por um desenho cromático descendente das notas do baixo na mão esquerda. Esta, por sua vez, realiza um acompanhamento típico de valsa, dividido em duas vezes e com o primeiro tempo bem marcado. A passagem pode ser observada na figura abaixo:

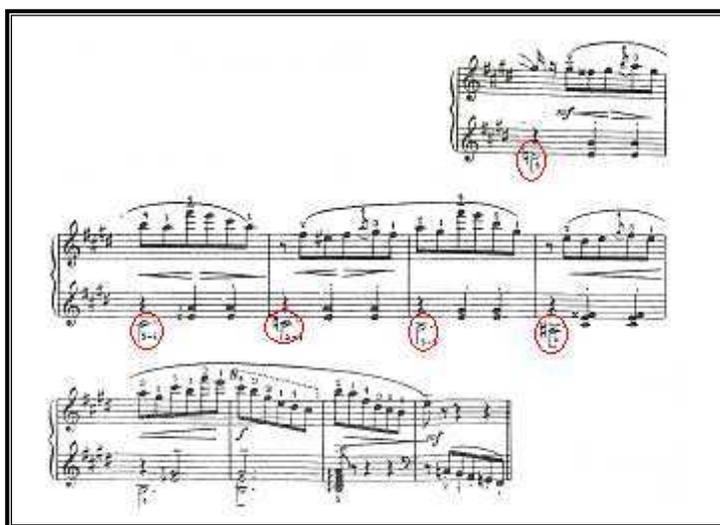


Figura 41 – 5ª Valsa de esquina – compassos 44 a 52

Seção A¹:

Compassos 53 a 73

Idêntica à Seção A

O acorde diminuto nesta valsa está representado pelo acorde de *si maior* com sétima e nona, e tem função de dominante da tonalidade principal. Pode ser encontrado nos seguintes compassos, ora realizando um arpejo, ora a melodia:

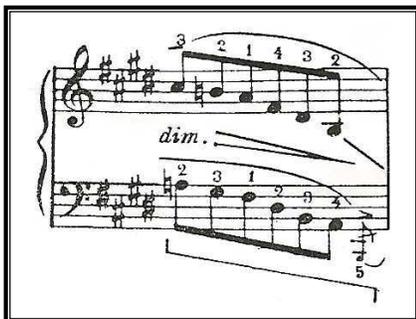


Figura 42 – 5ª Valsa de esquina – compasso 36

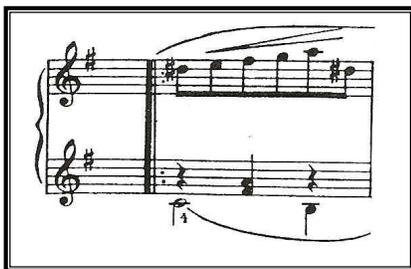


Figura 43 – 5ª Valsa de esquina – compasso 54

Um detalhe presente também, nesta valsa, é a ocorrência de apogiaturas lembrando retardo. Elas podem ser observadas nas finalizações de frase, onde Mignone escreve o acorde de tônica com nona, antecedendo a nota fundamental.

A dinâmica está dividida da seguinte forma:

- Seção A e A¹: *p, cresc, dim, f*
- Seção B: *pp, cresc, mf, f, dim*

SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Tendo conhecimento da estrutura formal e harmônica da peça, é possível tomar algumas decisões quanto à interpretação:

- Realizar toque legato, expressivo e cantabile para a linha melódica.
- Evidenciar o diálogo entre as duas mãos, de forma que sugira ao ouvinte a idéia de pergunta e resposta.
- Observar indicações de dinâmica e articulação sugeridas pelo compositor, o que contribui para enfatizar o contorno melódico.
- Realizar de maneira imperceptível ao ouvinte as passagens de dedo e os acordes arpejados, para que o gesto musical seja projetado de forma clara.
- Utilizar tempos *rubatos* para criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- Usar o pedal de forma criteriosa, apenas sustentando-o quando indicado pelo compositor.

3.2.2.7 6ª VALSA DE ESQUINA

Tonalidade: Fá# menor

Nº de compassos: 90

Indicação de andamento: “*Tempo de valsa movimentada*”

Composta em 1940

Dedicada a Mário de Andrade

A peça é dividida nas seguintes seções:

- Introdução
- A
- Episódio
- A¹
- Coda

Introdução:

Compassos 1 a 20

Estrutura Harmônica:

funções:	s	t	D ⁷ _s	s	D ⁷ ₁₁	t	D ⁷	t
compassos:	1	3	5	10	12	15	17	21

Figura 44 – 6ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da introdução

A introdução é basicamente formada de acordes na mão esquerda contra uma melodia “*com fantasia*” na mão direita. Este termo, deixado pelo autor, juntamente com as indicações de *affrettando* e *ritardando*, caracteriza o caráter livre do trecho. No final deste, a mão esquerda inicia um diálogo com a mão direita, preparando o caminho para o início da próxima seção, como pode ser observado abaixo:

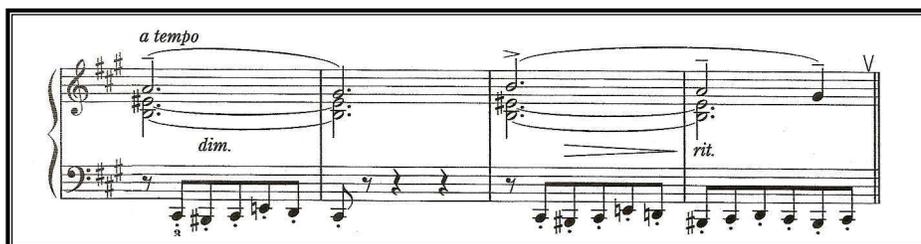


Figura 45 – 6ª Valsa de esquina – compassos 17 a 20

Seção A:

Compassos 21 a 54

Caráter: seresteiro

Estrutura Harmônica:

funções:	t	D ⁷	t	D ⁷	s	s	t	D ⁷	s
			s			tr		s	
compassos:	21	27	37	41	47	49	51	53	55

Figura 46 – 6ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A

O baixo violonístico escrito em colcheias e *staccato* inicia a seção afirmando o caráter seresteiro dela. A melodia transita entre as duas mãos e uma linha intermediária faz o acompanhamento com fragmentos de acordes. A figura abaixo exemplifica o trecho:

Figura 47 – 6ª Valsa de esquina – compassos 21 a 38

Episódio:

Compassos 55 a 66

Estrutura Harmônica:

funções:	s	t	D ₉ ⁷	t
compassos:	55	61	63	65

Figura 48 – 6ª Valsa de esquina – estrutura harmônica do episódio

Este episódio abrange o ponto culminante desta valsa, que é determinado por uma seqüência de colcheias ascendentes com um *crescendo*. A melodia é apresentada com elementos da introdução, em acordes e oitavas, com a nota superior merecendo destaque. A mão esquerda faz o acompanhamento com arpejos. As notas são acentuadas e a presença de

um *f* e da indicação “*com entusiasmo*”, do autor, acabam por caracterizar este ponto como culminante:

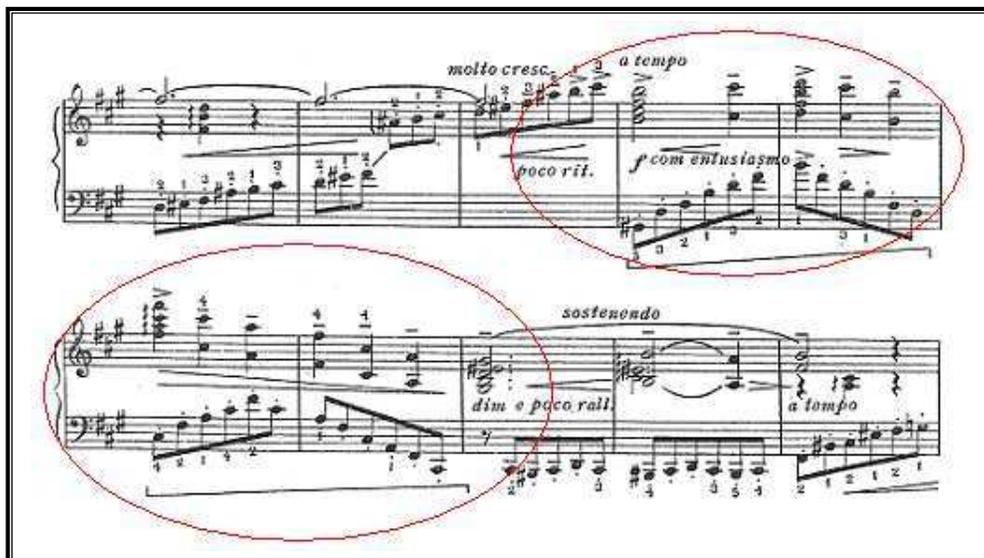


Figura 49 – 6ª Valsa de esquina – compassos 56 a 65

Seção A¹:

Compassos 67 a 82

Estrutura Harmônica:

funções:	D _s	s	D _{tr}	tr	D ⁹ _D	t	D ⁷	t
compassos:	67	70	72	75	77	79	81	83

Figura 50 – 6ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A¹

A melodia desta seção possui os mesmos elementos da melodia da seção A, porém é apresentada na mão esquerda com variação de escrita rítmica. A observação pode ser feita comparando-se as figuras abaixo:

Figura 51 – 6ª Valsa de esquina – compassos 43 a 48

Figura 52 – 6ª Valsa de esquina – compassos 67 a 71

A seção A¹ apresenta-se como um trecho de conclusão da peça devido a sua estrutura harmônica, que é representada por tensões e relaxamentos com um grande número de dominantes que se resolvem imediatamente, como pode ser observado na estrutura harmônica. Aqui também o baixo violonístico destaca-se bastante.

O acorde diminuto aparece nesta seção com função de dominante da dominante com sétima e nona, e sem a fundamental. Ele conduz a melodia para os quatro compassos que concluiriam a peça se não tivesse uma coda. É apresentado através de arpejo na mão esquerda com um *crescendo* que leva a um *f* “com *brilhantismo*”:

Figura 53 – 6ª Valsa de esquina – compassos 77 a 82

Coda:

Compassos 83 a 90

Estrutura Harmônica:

funções:	t	s	t	D ⁷	t	s	t	D ⁷	t
compassos:	83	84	85	86	87				

Figura 54 – 6ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da Coda

A harmonia é trivial no sistema tonal e típica de uma finalização de peça, porém Mignone, para fugir dessa “banalidade”, utiliza-se de um recurso harmônico muito interessante: ele substitui o acorde de *dó# maior* com sétima, que é dominante da tonalidade principal, pelo acorde de *sol maior* com sétima. Este recurso é bem aceitável e não exclui a função de dominante do acorde, pelo fato dos dois possuírem o mesmo trítone (*mi#-si*, em *dó# maior*, e *si-fá*, em *sol maior*), e *sol maior* ser o II grau abaixado de *fá# menor*. A coda pode ser observada na figura abaixo:

Figura 55 – 6ª Valsa de esquina – compassos 83 a 90

A dinâmica é bastante prevista: nos trechos de maior expressividade, o autor marca *f* e nas conclusões, *p*. Também aparecem *cresc*, *dim*, *mf*, *mp* e *pp* para encerrar a peça.

SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Tendo conhecimento da estrutura formal e harmônica da peça, é possível tomar algumas decisões quanto à interpretação:

- Observar as indicações de dinâmica sugeridas pelo compositor, o que contribui para enfatizar o contorno melódico.
- Realizar os arpejos da mão esquerda na introdução de forma clara e sem precipitação.
- Realizar uma cuidadosa leitura nas articulações indicadas na partitura, projetando-as de forma clara, através dos vários tipos de toques, tais como legatos, acentos e staccatos.

- Dar ênfase à nota superior do acorde quando ele fizer parte da melodia, para que fique em evidência a condução desta.
- Projetar o discurso musical para o ápice da peça.
- Usar o pedal de forma criteriosa, apenas sustentando-o quando indicado pelo compositor.

3.2.2.8 7ª VALSA DE ESQUINA

Tonalidade: Sol menor

Nº de compassos: 128

Indicação de andamento: “*Moderadamente*”

Composta em 1940

Dedicada a Sá Pereira

A peça é dividida nas seguintes seções:

- A
- B
- B¹
- A¹
- Coda

Seção A

Compassos 1 a 27

Caráter: seresteiro

Estrutura Harmônica:

funções:	t	D ⁷	D ₉ ⁷	t	D _s	s	t	D ₉ ⁷	t ⁶⁻⁵	D ₉ ⁷
compassos:	1	2	4	5	6	7	9	11	13	17
	t	D _s ⁷	s	s ⁷	D ₉ ⁷	t	s	D ⁷	t	
	19		20	21		22	23	24	26	

Figura 56 – 7ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A

A linha melódica está inteiramente no baixo, que faz bastante alusão ao violão seresteiro. O trecho permite uma grande liberdade de interpretação, com várias indicações de *affrettando* e *retardando*. As quiálteras, que antecedem o *ritornello*, também auxiliam na caracterização do baixo violonístico. A figura abaixo exemplifica o trecho:

Figura 57 – 7ª Valsa de esquina – compassos 1 a 16

Seção B:

Compassos 28 a 59

Indicação de andamento: “vagaroso e muito expressivo”

Caráter: declamatório e seresteiro

Estrutura Harmônica:

funções:	t	s ⁶	D ⁷	s ⁶	D ⁷	t	D ⁷	s ^{4,3}	t ^{6,5}	s ⁶	D ⁷	t
compassos:	28	34	36	40	41	42	44	46	50	54	56	58

Figura 58 – 7ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B

A seção B traz a melodia na mão direita e o acompanhamento em acordes arpejados na mão esquerda. Mignone registra, nesta seção, uma preocupação com a valorização do canto melódico. Ele escreve que este deve ter muita luminosidade e expressão, o que comprova o caráter declamatório da seção. O caráter seresteiro está

representado pelos acordes arpejados, que fazem alusão ao violão. A figura abaixo traz um pequeno trecho desta seção:

The image shows a musical score for a section of a waltz. It consists of three systems of music. The first system has two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with arpeggiated accompaniment. The second system also has two staves with similar notation. The third system has two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a simple accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo/mood is indicated as 'vagaroso e muito espressivo' and the performance instruction is '(o canto com luminosidade)'. There are also several fingering and articulation markings throughout the score.

Figura 59 – 7ª Valsa de esquina – compassos 28 a 43

Seção B¹:

Compassos 60 a 93

Estrutura Harmônica idêntica à da seção B.

Caráter: declamatório e seresteiro

Esta seção caracteriza-se como sendo a mais livre de todas, em questão de interpretação. A melodia, apesar de ser idêntica à da seção anterior, apresenta-se aqui em oitavas e acompanhada por uma série de arpejos que o compositor anota que devem ser “leves e sem rigor de tempo”. Estes também fazem alusão à flauta seresteira, outro instrumento muito comum nas serenatas. A figura a seguir traz uma passagem desta seção:

imitando a flauta seresteira
a tempo
pp os harpejos leves e sem rigor de tempo
 Pedal simile
 cresc. e animando pouco a pouco
 cresc. sem - pre

Figura 60 – 7ª Valsa de esquina – compassos 60 a 75

Seção A¹:

Compassos 94 a 119

Idêntica à Seção A

Coda:

Compassos 120 a 128

Indicação de andamento: “Lento”

Estrutura Harmônica:

funções:	s	t ⁶⁵ ₄₃	s	t ⁴³	s ⁷⁻⁶	D ⁷	t
compassos:	120	121	122	123	125	126	127

Figura 61 – 7ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da Coda

Existe uma grande quantidade de apogiaturas lembrando o retardo nesta seção. O baixo é representado por notas pedais (SOL, que no acorde de subdominante é a quinta e no acorde da tônica é a fundamental, RÉ, fundamental da dominante, e SOL, como fundamental da tônica para encerrar), como pode ser observado no exemplo abaixo:

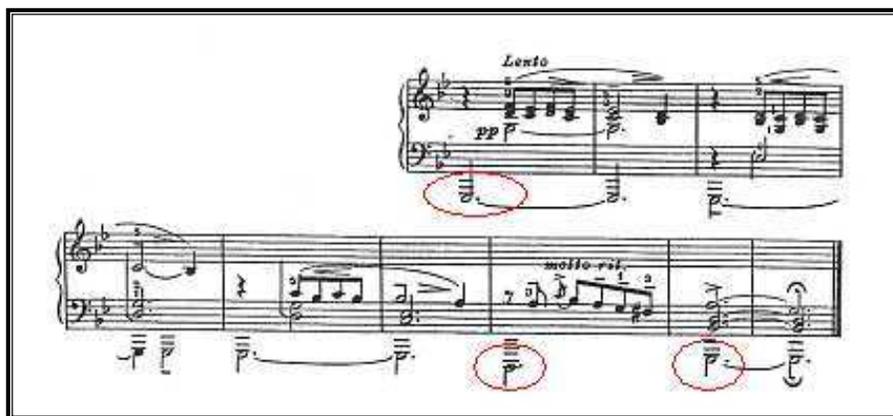


Figura 62 – 7ª Valsa de esquina – compassos 120 a 128

O acorde diminuto, nesta valsa, já aparece no início com função de dominante com sétima e nona, sem a fundamental. Compreende as notas fá#, lá, dó e mib e pode ser observado na figura abaixo:

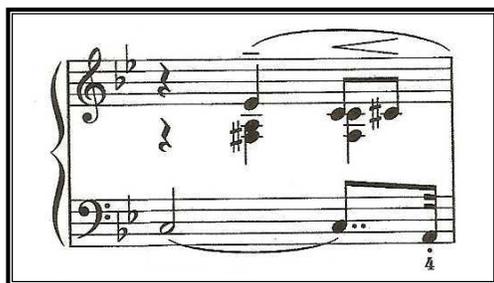


Figura 63 – 7ª Valsa de esquina – compasso 4

A dinâmica está assim dividida:

- Seção A e A¹: *p*, *cresc*, *dim* e *mf*, com indicações de *poco affrett.*, *a tempo*, *poco retard.* e “*com sonoridade apagada*”.
- Seção B: *mf* e *f*, com indicações de *pouco rall.*, *rit.* e “*o canto com luminosidade*”.
- Seção B¹: *pp*, *cresc*, *dim*, com indicações de *animando pouco a pouco*, *rall.*, *vivo* e *pouco ritard.*
- Coda: *pp* com indicação de *molto rit.*

SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Tendo conhecimento da estrutura formal e harmônica da peça, é possível tomar algumas decisões quanto à interpretação:

- Observar indicações de dinâmica sugeridas pelo compositor, o que contribui para enfatizar o contorno melódico.
- Realizar uma cuidadosa leitura nas articulações indicadas na partitura, projetando-as de forma clara, através dos vários tipos de toques, tais como legatos, acentos e staccatos.

- Utilizar tempos *rubatos* para criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- Interiorizar os reflexos para realizar um deslocamento seguro nos saltos.
- Deve-se estar atento ao domínio da agógica, principalmente na seção B¹, onde se encontram os arpejos sem rigor de tempo, lembrando a flauta seresteira.
- Realizar de maneira imperceptível ao ouvinte as passagens de dedo e os acordes arpejados, para que o gesto musical seja projetado de forma clara.
- Obter controle técnico para projetar os diversos planos sonoros da peça.
- Projetar o discurso musical para o ápice da peça.

3.2.2.9 8ª VALSA DE ESQUINA

Tonalidade: Do# menor

Nº de compassos: 100

Indicação de andamento: “*Tempo de valsa caipira*”

Composta em 1940

Dedicada a Mario de Azevedo

A peça é dividida nas seguintes seções:

- A
- B
- A¹

Seção A:

Compassos 1 a 32

Caráter: dançante

Estrutura Harmônica:

funções:	t	D ⁷	t	D ⁷ s	s	s ⁷	s ⁶	t	D ⁷ D	D	
compassos:	1	2	3	5	7	8	9	11	13	15	
	t	D ⁷	t	D ⁷ s	s	s ⁷	s ⁶	t	D ⁷ D	D ⁷	t
	17	18	19	21	23	24	25	27	29	30	31

Figura 64 – 8ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A

A seção é dividida em quatro vezes, sendo que a melodia está na superior e as outras três fazem a harmonia. O tema é exposto nos 16 primeiros compassos e depois é repetido nos outros 16, porém uma oitava acima e com oitavas. O caráter dançante da seção é justificado pelos três tempos bem marcados do compasso.

Seção B:

Compassos 33 a 68

Tonalidade: Réb maior

Caráter: seresteiro

Estrutura Harmônica:

funções:	T	D ⁷	T	S	T	D ⁷	T	D ⁷ _D	D ⁷	T	D ⁷
compassos:	33	34	35	37	39	41	43	45	47	49	50
	T	S	D ⁷ _D	D ⁷ _{Sr}	Sr	D ⁷	T	Sr	T	D ⁷	T
	51	53	55	57	58	59	60	61	63	65	67

Figura 65 – 8ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B

Na seção B, a melodia está praticamente concentrada na mão esquerda, e faz alusão ao violão seresteiro. A mão direita faz o acompanhamento em acordes e algumas respostas à melodia, como pode ser observado no trecho abaixo:

Figura 66 – 8ª Valsa de esquina – compassos 33 a 48

Seção A¹:

Compassos 69 a 100

Esta seção apresenta uma estrutura harmônica idêntica à da seção A. Apenas são acrescentadas ao baixo algumas oitavas, que o compositor pede que sejam executadas de maneira arpejada.

O acorde diminuto, nesta valsa, aparece incompleto e é formado pelas notas (sol#)-si#-ré#-fá#-(lá), exercendo a função de dominante com sétima da tonalidade principal. O sol# não faz parte do acorde diminuto comum a todas as valsas, e o lá, aqui, está omitido. O exemplo abaixo traz o acorde:

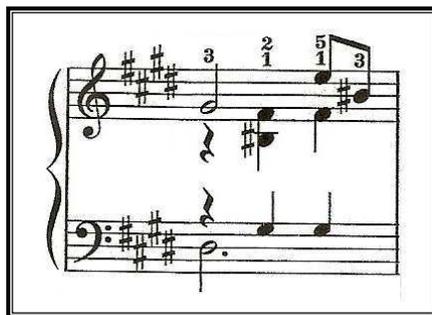


Figura 67 – 8ª Valsa de esquina – compasso 2

A dinâmica apresenta-se da seguinte maneira:

- Seção A: *p*, *mf*, *cresc* e *dim*, com indicações de *poco rit.*, *a tempo* e *quasi rit.*
- Seção B: *p*, *f*, *cresc* e *dim*, com indicações de *leve*, *affrettando un poco*, *em tempo* e *poco rit.*
- Seção A¹: *p*, *cresc*, *dim* e *f*, com indicações de *bem harpejado o baixo*, *poco rit.* e *a tempo*.

SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Tendo conhecimento da estrutura formal e harmônica da peça, é possível tomar algumas decisões quanto à interpretação:

- Observar as indicações de dinâmica e articulação sugeridas pelo compositor, o que contribui para enfatizar o contorno melódico.
- Obter controle técnico para projetar os diversos planos sonoros da peça.
- Na estrutura contrapontística a 4 vozes, dar ênfase à nota superior para que fique em evidência uma linha melódica condutora.
- Observar o dedilhado sugerido nos compassos 15 e 16, onde ocorre um desenho cromático ascendente, e adequá-lo com o intuito de obter um melhor controle técnico da sonoridade.
- Enfatizar o caráter dançante da seção A, marcando bem os três tempos do compasso, com um pequeno apoio no 1º tempo. Na seção B, evidenciar o caráter seresteiro, fazendo alguns *rubatos*, para dar flexibilidade ao contorno melódico.
- Usar o pedal de forma criteriosa, apenas sustentando-o quando indicado pelo compositor.

3.2.2.10 9ª VALSA DE ESQUINA

Tonalidade: Láb menor

Nº de compassos: 131

Indicação de andamento: “*Tempo de Valsa Lenta*”

Composta em 1943

Dedicada a Violeta do Luiz Heitor

A peça é dividida nas seguintes seções:

- Introdução
- A
- Ponte
- B
- Episódio
- A¹
- Coda

Introdução:

Compassos 1 a 7

Estrutura Harmônica:

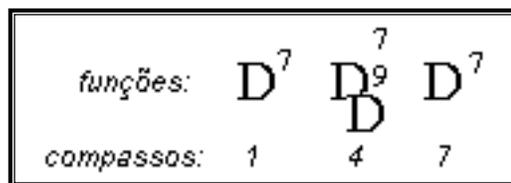


Figura 68 – 9ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da introdução

Mignone constrói sete compassos de preparação para o tema inicial da valsa, com acordes de grandes tensões: dominantes primária e secundária. No trecho em questão, o acorde de sib maior com sétima, que é dominante da dominante da tonalidade principal, é substituído pelo acorde de fáb maior com sétima, que passa a ter a mesma função daquele. A substituição é aceitável devido ao fato dos dois acordes possuírem o mesmo trítone, e

portanto, a mesma resolução: ré-láb, em sib maior, e láb-mibb, em fáb maior. O acorde de fáb maior resolve cromaticamente na dominante, e funciona como uma apogiatura quádrupla, como pode ser observado no trecho abaixo:

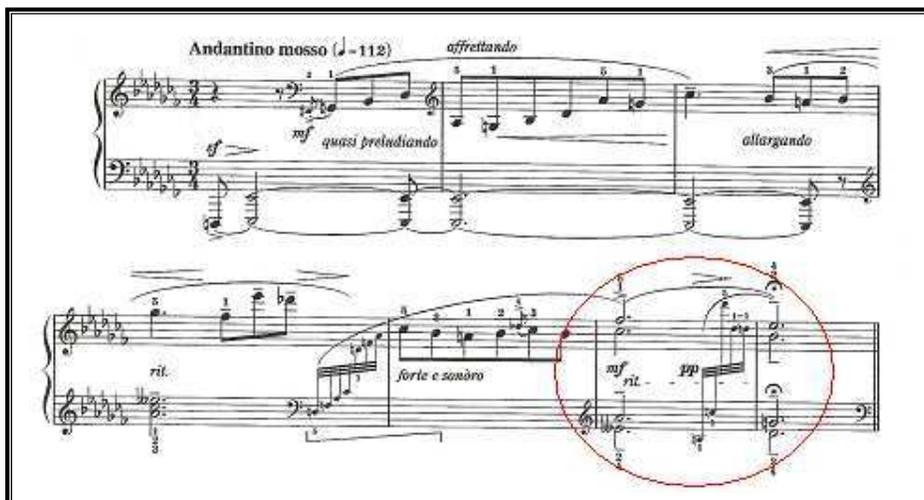


Figura 69 – 9ª Valsa de esquina – compassos 1 a 7

Seção A:

Compassos 8 a 37

Caráter: saudosista

Estrutura Harmônica:

funções:	t	D ⁷	t	Da ⁵⁺	d	ta	DA
compassos:	8	10	14	18	19	20	21
	D ⁷	t	D ⁷	t	s	t	D ⁷
	22	24	26	30	34	36	37

Figura 70 – 9ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A

Nesta seção, a melodia é apresentada em estrutura acordal, com acompanhamento de baixos oitavados. O apoio em cada acorde, registrado pelo compositor, demarcando bem os três tempos do compasso, somado às flutuações da agógica, caracteriza o caráter como saudosista.

Ponte:

Compassos 38 a 46

Estrutura Harmônica:

funções:	t	D ⁷ ₄	D ⁷	t
compassos:	38	42		43

Figura 71 – 9ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da ponte

Essa transição entre as seções A e B traz antecipadamente o ostinato que perdurará durante toda a seção B.

Seção B:

Compassos 46 a 75

Caráter: etéreo, declamatório

Estrutura Harmônica:

funções:	t	D ⁷ ₄	t	D ⁷ ₄	t	sa ⁷	t ⁹	D ⁷ ₄	t	sa ⁷	t	D ⁷ ₄
compassos:	46	48	50	52	54	55	56	57	58	59	60	61
	t	D ⁷ ₄	t	D ⁷ ₄	t	sa ⁷	t ⁴	D ⁷ ₄	t ⁹	t		
	63	65	67	69	71	72	73	74	75			

Figura 72 – 9ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B

A seção B é construída com uma melodia acompanhada por um ostinato constituído de notas agrupadas a cada um tempo e meio, que dividem o compasso em dois tempos iguais, ao invés de três. O agrupamento desta forma, em oposição à melodia subdividida em três tempos, gera uma polirritmia aparente, que só é percebida pelo intérprete. Polirritmias reais, que podem os ouvintes perceber, também são trabalhadas aqui, causando uma certa complexidade ao trecho. A figura abaixo exemplifica a seção:

The musical score consists of six systems of piano accompaniment. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic and the instruction *e declamando*. The second system includes a *pp* dynamic and the instruction *(sempre u.c.)*. The third system features a *cresc.* marking. The fourth system is marked *mf*. The fifth system includes a *poco rit.* marking and a *tr* (trill) ornament. The sixth system is marked *a tempo* and *sempre sottovoce*. The score includes various fingerings and ornaments throughout.

Figura 73 – 9ª Valsa de esquina – compassos 46 a 63

O caráter etéreo justifica-se pela melodia ser executada na região aguda do piano em *p*. O declamatório, pelo ostinato presente na mão esquerda que dá idéia de estaticidade, enquanto a mão direita executa a melodia.

Episódio:

Compassos 75 a 86

A estrutura harmônica do episódio é bastante semelhante à da introdução. Mignone constrói um desenho melódico cadencial sobre o acorde de fáb maior, substituto de sib maior. Aqui, o baixo é apoiado sincopadamente nas notas de fáb maior, sugerindo um arpejo descendente do acorde. Logo após, Mignone incorpora o arpejo inicial da introdução construído sobre o acorde de dominante, mib maior. A figura abaixo exemplifica o trecho:

Figura 74 – 9ª Valsa de esquina – compassos 75 a 84

Seção A¹:

Compassos 87 a 119

Estrutura Harmônica:

funções:	t	D ⁷	t	Da ⁵⁺	d	ta	DA	D ⁷	
compassos:	87	89	93	97	98	99	100	101	
	t	D ⁷	t	s	t	D ⁷	D ⁷	t ⁹	t
	103	105	109	113	114	115	117	119	

Figura 75 – 9ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A¹

A seção A¹ é quase uma repetição da A. A melodia é exposta primeiramente da mesma forma que é exposta na seção A, apenas com algumas notas acrescentadas no acompanhamento. Depois ocorre uma variação: os acordes, em semínimas, são subdivididos em colcheias, gerando uma certa densidade ao trecho.

Coda:

Compassos 120 a 131

A coda é construída com o mesmo material melódico-rítmico do episódio, tendo portanto a mesma estrutura harmônica, porém com a resolução final no acorde de tônica. Quando Mignone resolve a dominante na tônica, ele acrescenta a nona, funcionando como apogiatura e lembrando o retardo, que resolve na fundamental do acorde. No entanto, uma única nota ainda causa tensão ao trecho: o ré, que é a sétima maior do acorde de dominante, e que gera uma rápida idéia de acordes sobrepostos. Num gesto conclusivo, a resolução ocorre por um intervalo de trítone descendente camuflado com a ocorrência de uma nota intermediária. A figura abaixo traz a coda:

The image shows a musical score for the 9th waltz, measures 120 to 131. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats. It includes markings such as "affrettando e diminuendo", "Più lento", "Tempo I", "poco rit.", "p", "secco", and "sop". Red circles highlight specific notes in the bass line.

Figura 76 – 9ª Valsa de esquina – compassos 120 a 131

O acorde diminuto, nesta valsa, aparece incompleto e num único momento: no compasso 42. É formado pelas notas (dób)-mib-solb-sibb-(rébb) e tem função de dominante da dominante da dominante com sétima. A nota dób não faz parte do acorde diminuto comum a todas as valsas, e o rébb, aqui, está omitido. O exemplo abaixo traz o acorde:

The image shows a musical score for the 9th waltz, measure 42. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats. It includes markings such as "poco rit." and "p sempre". The score shows a diminished chord in the bass line.

Figura 77 – 9ª Valsa de esquina – compasso 42

A dinâmica está assim dividida:

- Introdução: *cresc.*, *dim.*, *pp*, *mf* e *sf*, com indicações de “*quase preludiando*”, *affrettando*, *allargando*, *rit.* e “*forte e sonoro*”.
- Seção A: *cresc.*, *dim.*, *p*, *mp* e *mf*, com indicações de *poco rit.*, *a tempo*, “*expressivo e cantabile*”, “*calando*”, *poco ten.*, “*un poco animando*”, “*hesitante*” e “*cedendo e dim.*”.
- Ponte: *pp*, *p* e *mf*, com indicações de *poco rit.*, *a tempo* e *dim. assai*.
- Seção B: *pp*, *p*, *cresc.*, *dim.*, *mf* e *f*, com indicações de “*declamando*”, *poco rit.*, *a tempo*, “*sempre sottovoce*”, *cresc. molto* e *poco allargando*.
- Episódio: *mf*, *f*, *cresc.* e *dim.*, com indicações de “*piú vivo súbito*”, *affrettando*, *poco rit.*, “*piú calmo*” e *animando*.
- Seção A¹: *cresc.*, *dim.*, *p*, *mp*, *f* e *sf*, com indicações de *poco rit.*, *a tempo*, “*expressivo e cantabile*” e “*calando*”.
- Coda: *p*, *mp* e *sf*, com indicações de *affrettando e diminuendo*, *poco rit.*, “*piú lento*”, “*Iº tempo*” e “*secco*”.

SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Tendo conhecimento da estrutura formal e harmônica da peça, é possível tomar algumas decisões quanto à interpretação:

- Observar indicações de dinâmica sugeridas pelo compositor, o que contribui para enfatizar o contorno melódico.
- Realizar uma cuidadosa leitura das articulações indicadas na partitura, projetando-as de forma clara, através dos vários tipos de toque, tais como legatos, acentos e staccatos.

- Utilizar tempos *rubatos* para criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- Interiorizar os reflexos para realizar um deslocamento seguro nos saltos, de forma que estes não interrompam o discurso musical.
- Observar as indicações de pedal sugeridas pelo compositor.
- Enfatizar a nota superior do acorde quando ele fizer parte da melodia, para que fique em evidência a condução desta.
- Realizar, como apoio, um estudo dos diferentes tipos de toque que podem ser utilizados para controlar as nuances de dinâmica e timbre presentes na textura da peça, de forma que os elementos sejam projetados de forma clara.
- Realizar um estudo da polirritmia presente na seção B fora do instrumento, para que ocorra a interiorização dos desenhos e, assim, não permita descontinuidade rítmica no trecho.

3.2.2.11 10ª VALSA DE ESQUINA

Tonalidade: Si menor

Nº de compassos: 116

Indicação de andamento: “*Lento, romântico e contemplativo*”

Composta em 1943

Dedicada a Liddy Chiaffarelli Mignone

A peça é dividida nas seguintes seções:

- A
- Ponte
- B
- Episódio
- A¹
- Coda

Seção A:

Compassos 1 a 30

Caráter: saudosista

Estrutura Harmônica:

funções:	t	D _S ⁷	s	F_S⁷	t	D	D ⁷	t	D ⁷
compassos:	1	4	5	8	9	13	14	15	16
	t	D _S ⁷	s	D _S ⁷	t	s	D _S ⁷		
	17	20	21	24	25	28	29		

Figura 78 – 10ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A

A melodia da seção A é construída sobre quatro vozes, numa linguagem contrapontística, e é apresentada duas vezes, sendo que na segunda vez, as linhas

intermediárias se modificam, permanecendo apenas iguais a linha superior, que é a principal da melodia, e a do baixo condutor.

O desenho descendente do baixo somado ao acompanhamento com os três tempos do compasso bem marcados, caracterizam o caráter da seção.

Ponte:

Compassos 30 a 32

Em três compassos apenas, Mignone cria uma ponte para ligar as seções A e B. Trata-se de um desenho ascendente colocado logo após a suspensão do acorde de dominante. Essa suspensão sugere ao ouvinte que a harmonia seguinte é mesma, e sua resolução na tônica, já na seção B, vem comprovar essa sugestão.

Seção B:

Compassos 33 a 62

Caráter: etéreo

Estrutura Harmônica:

funções:	t	s	D ⁷	t	D _S ⁷	s	t	D ⁷ ₉	t
compassos:	33	37	41	45	49	53	57	59	61

Figura 79 – 10ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B

A harmonia é simples, trazendo alguns acordes de tensões (dominantes) que se resolvem imediatamente, como pode ser observado na estrutura harmônica. A melodia faz uso abusivo de apogiaturas lembrando o retardo nas finalizações de frase. E o ritmo traz figurações simples como colcheias, mínimas e semínimas.

O caráter etéreo é justificado pela execução da melodia na região aguda do piano.

Episódio:

Compassos 63 a 69

Sete compassos são utilizados por Mignone para fazer a transição da seção B para a seção A¹. A harmonia fica praticamente na tônica, apenas aparecendo um arpejo do acorde de mi maior com sétima para causar uma tensão.

Seção A¹:

Compassos 70 ao 102

A estrutura harmônica da seção A¹ é idêntica à da seção A. Ocorrem algumas variações na melodia, como a adição de novas figurações rítmicas e inversão de altura da linha melódica principal com a intermediária.

Mignone apresenta este tema quatro vezes, sempre com alguma modificação. Na seção A ele apresenta o tema original e em seguida faz uma variação. Depois na seção A¹, outras duas variações acontecem. Os exemplos abaixo exemplificam a questão:

Lento, romantico e contemplativo
(♩ = 88)

p *molto rit.* *ten.*

a tempo *molto rit.* *ten.*

a tempo *molto rit.* *ten.*

cresc. e affrettan

Figura 80 – 10ª Valsa de esquina – compassos 1 a 14

a tempo *molto rit.* *ten.*

m. d. *m. es.* *ten.*

a tempo *poco rit.*

molto cantato

Figura 81 – 10ª Valsa de esquina – compassos 17 a 30

Figura 82 – 10ª Valsa de esquina – compassos 70 a 82

Figura 83 – 10ª Valsa de esquina – compassos 86 a 98

Coda:

Compassos 102 ao 116

Estrutura Harmônica:

funções:	t	s	t	D ⁷	s	t	D ⁷	t	D	t
compassos:	102	103	104	105	107	108	109	110	113	116

Figura 84 – 10ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da Coda

A estrutura harmônica da coda é simples, apenas contendo acordes com funções primárias (tônica, subdominante e dominante). Novamente, como na seção B, ocorre um uso abusivo de apogiaturas lembrando o retardo, como pode ser observado na figura abaixo:

Figura 85 – 10ª Valsa de esquina – compassos 102 a 106

O acorde diminuto, nesta valsa, é formado pelas notas dó-ré#-fá#-lá e tem função de dominante da subdominante com sétima e nona, porém sem a fundamental. O exemplo abaixo traz o acorde:

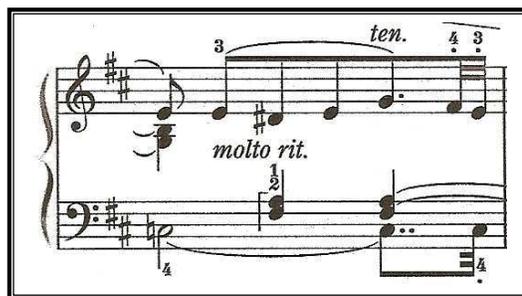


Figura 86 – 10ª Valsa de esquina – compasso 8

A dinâmica está assim dividida:

- Seção A: *p*, *cresc*, *dim* e *mf*, com indicações de *molto rit.*, *a tempo*, *affrettando*, *poco rit.* e *ten.*
- Ponte: *cresc* e *dim*, com indicação de *molto cantato*.
- Seção B: *mf*, *f*, *cresc* e *dim*, com indicações de “*pouco mais vivo*”, “*amplo e cantado*” e “*cedendo*”.
- Episódio: *p*, *sf* e *dim*, com indicações de “*poco piú mosso*”, *poco rit.* e *allargando*.
- Seção A¹: *pp*, *p*, *cresc*, *dim* e *mf*, com indicações de “*a tempo primo*”, *molto rit.*, *a tempo*, *affrettando*, *poco rit.* e *ten.*
- Coda: *ppp*, *pp*, *cresc* e *dim*, com indicações de “*piú lento*”, “*lento*”, “*molto espressivo*”, “*sostenuto*” e “*vivo*”.

SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Tendo conhecimento da estrutura formal e harmônica da peça, é possível tomar algumas decisões quanto à interpretação:

- Observar indicações de dinâmica sugeridas pelo compositor, o que contribui para enfatizar o contorno melódico.
- Realizar uma cuidadosa leitura nas articulações indicadas na partitura, projetando-as de forma clara, através dos vários tipos de toques, tais como legatos, acentos e staccatos.
- Utilizar tempos *rubatos* para criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- Obter controle técnico para projetar os diversos planos sonoros da peça.
- Deixar em evidência a linha melódica sobressaindo-a sobre as demais.
- Usar o pedal de forma criteriosa e controlada, para que os planos sonoros não se misturem e a linha melódica se mantenha transparente.
- Realizar, como apoio, um estudo dos diferentes tipos de toque que podem ser utilizados para controlar as nuances de dinâmica e timbre presentes na textura da peça, de forma que os elementos sejam projetados de forma clara.

3.2.2.12 11ª VALSA DE ESQUINA

Tonalidade: Ré menor

Nº de compassos: 148

Indicação de andamento: “*Moderato*”

Composta em 1943

Dedicada a João de Sousa Lima

A peça é dividida nas seguintes seções:

- A
- B
- C
- A¹
- C¹
- Episódio
- B¹
- B²

Seção A

Compassos 1 a 25

Caráter: seresteiro

Estrutura Harmônica:

funções:	D ⁷	t	D ⁷	t	D ⁷	t	s	t	D ⁷	t
compassos:	1	3	5	7	10	16	18	20	22	24

Figura 87 – 11ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A

Tanto a harmonia quanto a melodia, nesta seção, são simples, apenas ocorrendo alguns arpejos de quatro notas que não tem função simbólica, senão de enfeite à melodia.

O caráter seresteiro aqui está representado pelos acordes arpejados na mão esquerda que lembram a execução violonística de acordes dedilhados.

Seção B

Compassos 26 a 42

Tonalidade: Ré maior

Caráter: dançante

Estrutura Harmônica:

funções:	D ⁷	D ⁷	T	D ⁷	D ⁷	T	D ⁷ _{Sr}	Sr	D ⁷
compassos:	26		27	28		29	30	31	32
	T	D	T	D ⁷	D ⁷ ₉	D	T	D ⁷	T
	33	34	35	36	37	38	39	40	41

Figura 88 – 11ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B

A seção B apresenta-se na tonalidade de Ré maior, homônima de Ré menor. Apresenta melodia na mão direita, com acentuação marcante no terceiro tempo do compasso.

O caráter é justificado pelo acompanhamento típico de valsa dividido em duas vozes, onde o baixo é sustentado enquanto a linha intermediária realiza o segundo e o terceiro tempo.

Seção C

Compassos 43 a 57

Caráter: seresteiro

Estrutura Harmônica:

funções:	D ⁷	t	D ⁷	t	s	D	t	D ⁷	t	D ⁷	t	s	D
compassos:	43	44	45	46	47	48	50	51	52	53	54	55	56

Figura 89 – 11ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção C

Nesta seção, a tonalidade principal da *Valsa* é retomada, Ré menor. Aqui, a melodia está inteiramente na mão esquerda, na região grave do piano, e faz bastante alusão ao violão seresteiro, que caracteriza o caráter da seção.

Seção A¹

Compassos 58 a 83

A seção A¹ apresenta estrutura harmônica idêntica à da seção A. A melodia aparece em oitavas arpejadas, devido a apogiaturas ligadas a elas. Os acordes na mão esquerda aparecem também arpejados e com uma indicação, deixada pelo compositor, para serem executados secos, imitando o violão.

Os exemplos abaixo trazem as passagens das duas seções, A e A¹, para observação do acompanhamento:



Figura 90 – 11ª Valsa de esquina – compassos 1 a 7

Figura 91 – 11ª Valsa de esquina – compassos 58 a 65

Seção C¹

Compassos 84 a 98

Esta seção apresenta-se idêntica à seção C.

Episódio

Compassos 99 a 116

Estrutura Harmônica:

funções:	D ₉	s	D ⁷	T	movimento cromático	d	D	d	D
compassos:	99	100	101	102	103-110	111	112	113	114

Figura 92 – 11ª Valsa de esquina – estrutura harmônica do episódio

O episódio inicia-se com uma seqüência harmônica simples. Ao chegar na tônica, os acordes seguem um desenho cromático descendente que termina na dominante, ora menor, ora maior. O exemplo abaixo traz a passagem:

Figura 93 – 11ª Valsa de esquina – compassos 99 a 116

Seção B¹

Compassos 117 a 132

Estrutura Harmônica:

funções:	D ⁷	t	D ⁷	t	D _{Sr}	Sr	D ⁷	t	D
compassos:	117	118	119	120	121	122	123	124	125
	T	D ⁷	D⁷	D	T	s	D ₉ ⁷	t	
	126	127	128	129	130	131		132	

Figura 94 – 11ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B¹

A seção B¹ possui as mesmas características da seção B, porém é construída na tonalidade de Ré menor, e não Ré maior como naquela. Em B, as notas estão escritas um semitom acima em relação às escritas em B¹, como pode ser observado nas figuras abaixo:

The image shows a musical score for the 11th waltz, measures 25 to 33. The score is in G minor (one sharp, F#) and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a melodic line. The melodic line starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and continues with various rhythmic patterns. The piano accompaniment consists of chords and single notes. The score includes performance instructions such as "molto legato" and "(2ª volta tutto staccato)". Fingering numbers (1-5) are provided for many notes.

Figura 95 – 11ª Valsa de esquina – compassos 25 a 33

Figura 96 – 11ª Valsa de esquina – compassos 116 a 124

Seção B²

Compassos 133 a 148

Esta seção apresenta-se idêntica à seção B, porém tudo é realizado uma oitava acima, tanto a melodia como o acompanhamento. A valsa encerra-se, portanto, na tonalidade de Ré maior, homônima da principal.

O acorde diminuto, nesta valsa, é formado pelas notas fá#-lá-dó-ré# e tem função de dominante da dominante com sétima e nona, sem a fundamental. O acorde pode ser observado na figura abaixo:

Figura 97 – 11ª Valsa de esquina – compasso 128

A dinâmica está assim dividida:

- Seção A: *cresc, dim, mp, p e f*, com indicações de “*con spirito*”, “*cedendo*” e *poco rit.*
- Seção B: *cresc, dim, pp, p e f*, com indicações de “*piú mosso*”, “*2ª volta tutto staccato*”, *poco rit.* e “*piú vivo*”.
- Seção C: *ppp, cresc e dim*, com indicações de “*Iº tempo*” e *poco rit.*
- Seção A¹: *cresc, dim, f e sf*, com indicações de “*secco (imitando violão e senza pedale)*”, “*brilhante*” e *poco rit.*
- Seção C¹: *cresc, dim e pp.*
- Episódio: *cresc, dim, p e f*, com indicações de *affretando sempre, quase rit.*, “*bem ritmado*”, *a tempo*, “*vivo*” e *poco rit.*
- Seção B¹: *cresc, dim, f, sf e p*, com indicações de “*sempre Vivo*”, “*tutto legato*” e *rit.*
- Seção B²: *cresc, dim, ppp, pp e sf*, com indicações de “*ancora piú vivo*” e *poco allargando.*

SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Tendo conhecimento da estrutura formal e harmônica da peça, é possível tomar algumas decisões quanto à interpretação:

- Observar indicações de dinâmica sugeridas pelo compositor, o que contribui para enfatizar o contorno melódico.
- Realizar uma cuidadosa leitura das articulações indicadas na partitura, projetando-as de forma clara, através dos vários tipos de toque, tais como legatos, acentos e staccatos.

- Utilizar tempos *rubatos* para criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- Realizar, como apoio, um estudo dos diferentes tipos de toque que podem ser utilizados para controlar as nuances de dinâmica e timbre presentes na textura da peça, de forma que os elementos sejam projetados de forma clara.
- Observar as mudanças de andamento, para criar contrastes e articular melhor as seções.
- Usar moderadamente o pedal, para que se mantenha clara a projeção da linha melódica.
- Deve-se estar atento ao domínio das flutuações de dinâmica, bastante sugeridas, e da agógica.
- Adequação de um dedilhado visando um melhor controle técnico da sonoridade, principalmente no episódio, onde ocorrem cromatismos.
- Realizar todos os arpejos no tempo preciso, porém de forma clara.
- Observar atentamente as acentuações, que muitas vezes aparecem de forma assimétrica, ou seja, ora no 1º tempo do compasso, ora no 2º, ora no 3º.

3.2.2.13 12ª VALSA DE ESQUINA

Tonalidade: Fá menor

Nº de compassos: 148

Indicação de andamento: “*Moderato, em 3 movimentos*”

Composta em 1943

Dedicada a Mário Neves

A peça é dividida nas seguintes seções:

- A
- B
- Episódio
- A¹
- Coda

Seção A

Compassos 1 a 33

Andamento: *Vivo*

Caráter: romântico, seresteiro

Estrutura Harmônica:

funções:	D ₉ ⁷	t	s	D ⁷	t	D _S ⁷	s	D _D ⁷	D _{tr}
compassos:	1	2	6	12	14	18	20	22	23
	tr	s _{tr}	tr	D _D ⁷	D ⁷	D _S	s _S	D _S ⁷	
	24	26	28	29	30	32	33		

Figura 98 – 12ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A

A melodia, nesta seção, é composta de muitas apogiaturas que lembram o retardo. Polirritmias também são bastante exploradas, e a mão esquerda, que realiza o baixo condutor agregado a arpejos de acordes, traz algumas células violonísticas, confirmando,

assim, o caráter seresteiro da seção. O caráter romântico justifica-se pelas grandes tensões causadas por acordes dominantes e pelo virtuosismo presente desde o início da peça.

Seção B:

Compassos 34 a 53

Andamento: *Moderato Grazioso*

Tonalidade: Sib menor

Caráter: seresteiro

Estrutura Harmônica:

funções:	t	s	D	s ⁶	D	D ₉ ⁷	t	D ⁷	s	t
compassos:	34	40	42	43	45	46	48	49	50	52

Figura 99 – 12ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção B

A melodia da seção B é construída sobre quatro vozes, numa linguagem contrapontística, onde a linha superior é a principal e as intermediárias fazem alguns enfeites com fusas e tercinas. O baixo apresenta-se como condutor da melodia, lembrando o violão seresteiro, que caracteriza o caráter da seção. A figura abaixo exemplifica o trecho:

Moderato grazioso

p

Figura 100 – 12ª Valsa de esquina – compassos 34 a 45

Episódio:

Compassos 54 a 90

Andamento: *Piú Vivo e Presto*

Caráter: improvisatório, virtuosístico

No episódio de transição da seção B para a seção A¹, ocorre uma espécie de contrarritmo, com acentuação fora da métrica. Mignone escreve um agrupamento binário dentro do compasso ternário, num andamento *presto* com *ff* e *sff*, e a acentuação bem marcada. A seção possui caráter improvisatório devido a sua harmonia divagante, e virtuosístico devido ao grande domínio técnico exigido na execução. O contrarritmo citado anteriormente pode ser observado na figura abaixo:

Figura 101 – 12ª Valsa de esquina – compassos 70 a 77

Seção A¹:

Compassos 91 a 142

Andamento: *Vivo*

Estrutura Harmônica:

funções:	t	s	D ⁷	t	D _S ⁷	s	D _{tr}	tr	s _{tr}	tr	D ₉ ⁷	D ₉ ⁶
compassos:	91	95	101	103	106	108	110	112	114	116	117	118
	t	D _S ⁷	s	D ⁷	t	tA	t	D ₉ ⁷	t	D ₉ ⁷		
	120	122	124	126	128	130	132	138	142			

Figura 102 – 12ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da seção A¹

A seção A¹ traz uma repetição da melodia da seção A, porém em acordes, sendo que a nota mais aguda do acorde está escrita uma oitava acima da nota da melodia original. Todo o romantismo já exposto na primeira seção, torna-se aqui mais amplo e denso, devido à grande exploração de todo o teclado do piano. O trecho, com a melodia em estrutura acordal, pode ser observado na figura abaixo:

Figura 103 – 12ª Valsa de esquina – compassos 91 a 104

No trecho que antecede a coda, é possível observar a polirritmia empregada. A mão direita realiza desenhos descendentes de cinco notas cada agrupados em quiálteras ora com 7, ora com 8 colcheias. Os acentos encontram-se no início de cada desenho descendente, e não no início de cada quiáltera. Simultaneamente, a mão esquerda realiza um desenho cromático descendente escrito com acentuação binária dentro do compasso ternário. O contexto caminha para um acorde de grande tensão que só se resolverá na coda. A passagem pode ser observada no exemplo abaixo:

Figura 104 – 12ª Valsa de esquina – compassos 133 a 142

Coda:

Compassos 143 a 148

Andamento: *Lento*

Estrutura Harmônica:

	6		
funções:	D ⁷	t ⁹	t
compassos:	143	146	148

Figura 105 – 12ª Valsa de esquina – estrutura harmônica da Coda

A coda traz um desenho semelhante ao do início da peça, porém o andamento aqui é lento, e as notas estão escritas em colcheias. A dominante com sétima resolve no acorde de tônica com nona, que funcionando como apoiatura, resolve finalmente na

fundamental. Os exemplos abaixo trazem os desenhos semelhantes presentes no início da peça e na coda:

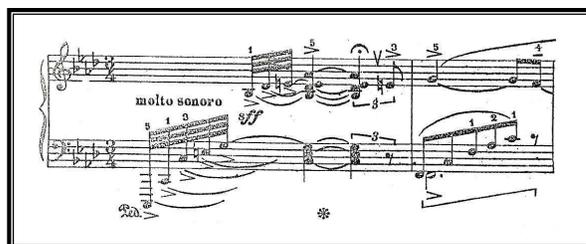


Figura 106 – 12ª Valsa de esquina – compassos 1 a 2

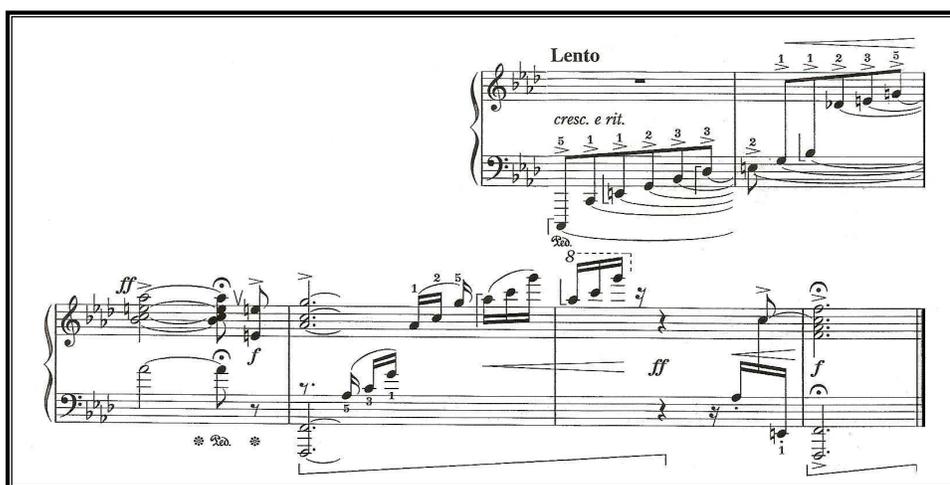


Figura 107 – 12ª Valsa de esquina – compassos 143 a 148

O acorde diminuto, nesta *Valsa*, é formado pelas notas (fá)-lá-dó-mib-solb, e tem função de dominante com sétima e nona da subdominante. A nota fá não faz parte do acorde diminuto comum a todas as valsas. Ele pode ser observado na figura abaixo:



Figura 108 – 12ª Valsa de esquina – compasso 46

A dinâmica está assim dividida:

- Seção A: *sff, pp, cresc e dim*, com indicações de *molto sonoro, poco rit., molto rit., allargando*.
- Seção B: *p, cresc, dim, mf e sf*, com indicações de “*saltellante*” e *poco rit.*
- Episódio: *p súbito, cresc, dim, ff, sf, sff*, com indicações de *poco affrettando, affrettando molto, “bem martellato”, a tempo, allargando* e “*lento e sonoro*”.
- Seção A¹: *pp, p, mp, mf, f, ff, fff, sfff, cresc e dim*, com indicações de *poco allargando, a tempo, “calmandosi”, molto allargando, poco ritard., “piú calmo”, accellerando* e “*stridente*”.
- Coda: *p, mp, cresc, dim, f e ff*, com indicação de *rit.*

SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

Tendo conhecimento da estrutura formal e harmônica da peça, é possível tomar algumas decisões quanto à interpretação:

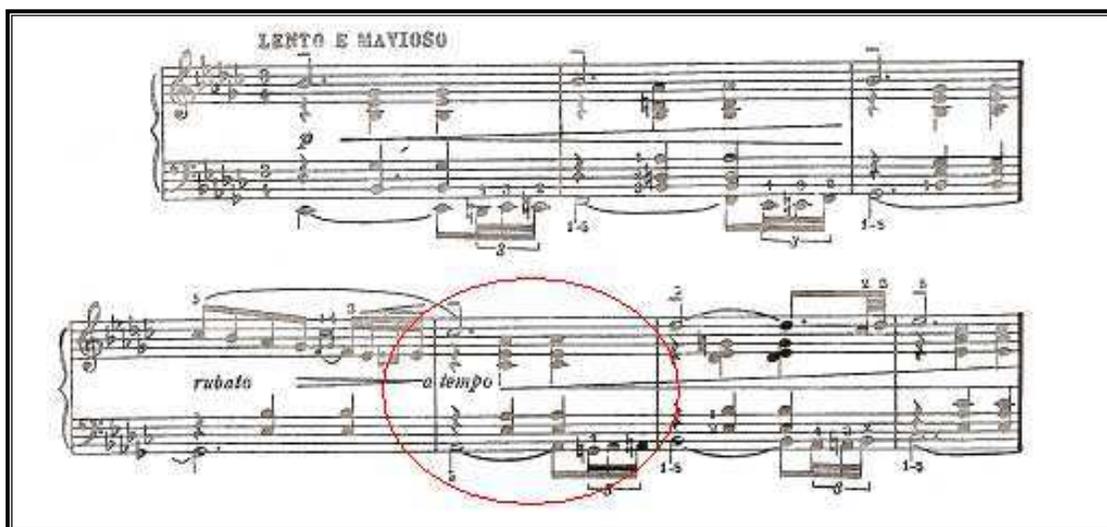
- Observar indicações de dinâmica sugeridas pelo compositor, o que contribui para enfatizar o contorno melódico.
- Realizar uma cuidadosa leitura das articulações indicadas na partitura, projetando-as de forma clara, através dos vários tipos de toque, tais como legatos, acentos e staccatos.
- Utilizar tempos *rubatos* para criar uma certa flexibilidade ao contorno melódico.
- Observar as mudanças de andamento, para criar contrastes e articular melhor as seções.
- Deve-se estar atento ao domínio das flutuações de dinâmica, bastante sugeridas, e da agógica.

- Adequação de um dedilhado visando um melhor controle técnico da sonoridade.
- Observar atentamente as acentuações, que muitas vezes aparecem de forma assimétrica, ou seja, ora no 1º tempo do compasso, ora no 2º, ora no 3º.
- Realizar de maneira imperceptível ao ouvinte as passagens de dedo, para que o gesto musical seja projetado de forma clara.
- Obter controle técnico para projetar os diversos planos sonoros da peça.
- Deixar em evidência a linha melódica na seção B, fazendo-a sobressair sobre as demais.
- Realizar um estudo das quiálteras e da polirritmia, bastante presentes na valsa, fora do instrumento, para que ocorra a interiorização dos desenhos rítmicos.
- Observar criteriosamente o *p súbito*, de forma que ao realizá-lo, crie uma surpresa e gere interesse ao ouvinte.
- Do compasso 134 ao 138, o emprego do pedal deve dar ênfase ao movimento cromático da linha do baixo. Nos demais, observar as indicações sugeridas pelo compositor.
- Interiorizar os reflexos para realizar um deslocamento seguro nos saltos.
- Realizar, como apoio, um estudo dos diferentes tipos de toque que podem ser utilizados para controlar as nuances de dinâmica e timbre presentes na textura da peça, de forma que os elementos sejam projetados de forma clara.
- Intensificar os *crescendo* e *affrettando* da peça, de forma que transpareça a grandiosidade e virtuosismo da mesma.

3.2.2.14 – Síntese da análise

Com este estudo analítico, comprovou-se que as *12 Valsas de esquina* podem ser consideradas exemplos típicos de valsas brasileiras. Como declarou Osvaldo Lacerda (In ALBUQUERQUE, 2005), existem três características muito comuns nas nossas valsas: rápida modulação à subdominante com imediata volta à tônica, baixo melódico violonístico e contraponto flautístico. Todas as valsas aqui estudadas apresentam, em maior ou menor proporção, essas três características em sua estrutura.

A modulação à subdominante pode ser observada com mais facilidade nas seguintes valsas, como mostram os exemplos abaixo:



The image displays a musical score for the 2nd corner waltz, titled "LENTO E MAIOSO". The score is written for piano and includes a section marked "ruba" (ritardando) and "a tempo". A red circle highlights the modulation to the subdominant in measures 1 through 7. The score features a treble and bass clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The modulation is indicated by a red circle around the notes in measures 1-7, showing a shift from the tonic to the subdominant.

Figura 109 – 2ª Valsa de esquina – Modulação à subdominante (compassos 1 a 7)

Cantando, e com naturalidade

Figura 110 – 5ª Valsa de esquina – Modulação à subdominante (compassos 1 a 8)

Tempo de valsa caipira

Figura 111 – 8ª Valsa de esquina – Modulação à subdominante (compassos 1 a 12)

O baixo melódico violonístico, principal característica que determina o caráter seresteiro das obras, aparece em grande proporção e destaque na 1ª, 6ª e 7ª valsa, como mostram as figuras:

Soturno e seresteiro

p *tocar o baixo destacado, bem macio, afundando pouco as teclas.

Figura 112 – 1ª Valsa de esquina – Baixo melódico violonístico (compassos 1 a 17)

movendo
seco e sem pedal
poco rit.
a tempo
muito espressivo
f quasi rit.
movendo

Figura 113 – 6ª Valsa de esquina – Baixo melódico violonístico (compassos 21 a 38)

Moderadamente
p com sonoridade apagada
crêsc. pouco a pouco
mf poco affrett. a tempo e dim.
1ª vez
a tempo poco retard. affrett.
affrett.
rit.

Figura 114 – 7ª Valsa de esquina – Baixo melódico violonístico (compassos 1 a 16)

O contraponto flautístico pode ser observado facilmente na 4ª, 7ª e 10ª valsa. As figuras abaixo exemplificam:

The image displays a musical score for a piece titled "Poco mais vivo" with the instruction "meio destacado". The score is written for piano and flute. It consists of four systems of music, each containing three staves: a top staff for the flute, a middle staff for the piano right hand, and a bottom staff for the piano left hand. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked with a piano dynamic (*p*) and a mezzo-forte dynamic (*mf*). The first system (measures 33-36) includes fingerings such as 3, 5, 3, 2, 1, 2, (1 3) 5, 2, 1, 2, 1, 5, 3, 1, 2, 1, 3, 4. The second system (measures 37-40) includes fingerings such as 3, 1, 2, 4, 1, (3) 2, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 1, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 1. The third system (measures 41-44) includes fingerings such as (4) 5, 3, 4, 2, 1, 4, (2) 1, 2, 3, 4, 1, 8, 5, 1. The fourth system (measures 45-48) includes fingerings such as 3, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 2, 1, 4, 3, 1, 5. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 115 – 4ª Valsa de esquina – Contraponto flautístico (compassos 33 a 48)

imitando a flauta seresteira

a tempo

pp os harpejos leves e sem rigor de tempo

Pedal simile

cresc. e animando pouco a pouco

cresc. sem - pre

Figura 116 – 7ª Valsa de esquina – Contraponto flautístico (compassos 60 a 75)

Figura 117 – 10ª Valsa de esquina – Contraponto flautístico (compassos 86 a 98)

Embora as 12 valsas aqui estudadas tenham um caráter comum entre si, que é o caráter seresteiro, pôde-se perceber pequenas distinções de caráter existentes entre cada valsa e suas seções.

A análise harmônica revelou a existência de um acorde comum, considerando as enarmonias, às 12 Valsas de esquina. Trata-se de uma téttrade diminuta que tem função de dominante, primária, secundária ou terciária. A tabela abaixo classifica detalhadamente o acorde em cada valsa:

ACORDE DIMINUTO		
VALSAS	NOTAS	FUNÇÕES
1ª	fá#-lá-dó-mib	$\overset{7}{\underset{D}{D^9}}$
2ª	(fá)-lá-dó-mib-solb	$\overset{7}{\underset{D}{D^9}}$
3ª	ré#-fá#-lá-dó	$\overset{7}{\underset{D}{D^9}}$
4ª	solb-lá-dó-mib	$\overset{7}{\underset{D}{D^9}}$
5ª	(si)-ré#-fá#-lá-dó	$\overset{7}{\underset{D}{D^9}}$
6ª	ré#-fá#-lá-dó	$\overset{7}{\underset{D}{D^9}}$
7ª	fá#-lá-dó-mib	$\overset{7}{\underset{D}{D^9}}$
8ª	(sol#)-si#-ré#-fá#-(lá)	D^7
9ª	(dób)-mib-solb-sibb-(rébb)	$\overset{7}{\underset{D}{D^9}}$
10ª	dó-ré#-fá#-lá	$\overset{7}{\underset{S}{D^9}}$
11ª	fá#-lá-dó-ré#	$\overset{7}{\underset{D}{D^9}}$
12ª	(fá)-lá-dó-mib-solb	$\overset{7}{\underset{S}{D^9}}$

Figura 118 – Acorde diminuto comum às 12 Valsas de esquina

Por fim, a análise auxiliou na compreensão da estética e linguagem do autor, e atingiu seu objetivo principal, permitindo segurança, à autora, para oferecer sugestões no âmbito interpretativo.

3.2.3 – Estudo técnico-pedagógico

3.2.3.1 – Considerações sobre o estudo técnico-pedagógico

Este estudo tem como objetivo destacar os principais elementos técnicos apresentados em cada *Valsa de esquina* de Francisco Mignone e classificá-las em ordem crescente de dificuldades, com o intuito de fornecer um referencial aos professores de piano que queiram trabalhar algumas das peças com seus alunos.

Para fundamentar o estudo, fêz-se uma pesquisa em três conservatórios renomados no interior do estado de São Paulo¹, a fim de levantar o conteúdo programático de seus cursos de piano e estabelecer critérios, com base nos repertórios exigidos, para a classificação das *12 Valsas de Esquina* em níveis de dificuldade. Esta pesquisa revelou uma similaridade entre os programas das três instituições, o que facilitou a realização da proposta sugerida.

Dentre as variadas denominações que se usam para classificar os níveis de dificuldade, elegeu-se para este estudo os termos *básico*, *intermediário* e *avançado*. Com o levantamento dos conteúdos programáticos, pode-se estabelecer que o nível básico compreende o estágio onde o aluno estuda sonatinas clássicas começando por Clementi, Dussek, Diabelli, Beethoven e Kuhlau, e chegando em Haydn e Mozart. Quanto a Bach, que pode ser considerado um referencial em todas as escolas de música na questão de repertório, neste nível, o aluno estuda o *Pequeno livro de Ana Magdalena Bach* e o *23 Peças Fáceis*. Os estudos técnicos compreendem os de Czerny, Hanon e Burgmüller.

O nível intermediário é o estágio das invenções, sinfonias, algumas suítes e tocatas de Bach. Ao invés de sonatinas, aqui o aluno passa a estudar sonatas de Haydn, Mozart e Beethoven. Os estudos técnicos incluem Beringer, Cramer, Czerny, Moskowski, Clementi e estudos para oitavas. Já no nível avançado, o aluno entra em contato com o *Cravo Bem Temperado*, partitas e suítes de Bach, estudos de Chopin, Liszt, Debussy,

¹Conservatório Carlos Gomes – Campinas
Conservatório Maestro Henrique Castellari – Salto
Conservatório Dr. Carlos de Campos – Tatuí

Rachmaninoff e Prokofieff e as sonatas mais difíceis de Haydn, Mozart e Beethoven, chegando a estudar também algum concerto para piano e orquestra.

Foi constatado também, através da pesquisa feita nos conservatórios, que, em todos os estágios, é obrigatório o estudo de pelo menos duas peças de autor brasileiro, o que representa uma política de divulgação e valorização da cultura nacional. Sendo assim, este trabalho visa ainda a contribuir para esta política.

São características das peças do nível básico de dificuldade:

- Melodias construídas sobre os pentacordes maiores e menores, e fixadas na região central do piano;
- Tonalidades simples, com poucos acidentes na armadura de clave;
- Figurações rítmicas simples;
- Articulações e dinâmicas simples;
- Introdução ao uso de escalas e arpejos;
- Acompanhamentos simples;
- Saltos pequenos e poucas mudanças de posição de mão.

São características das peças do nível intermediário de dificuldade:

- Melodias que estendem e expandem os pentacordes do estudante “básico”;
- Uso ampliado de escalas e figuras de arpejos, com o requisito de passagem de dedos e expansão e contração da posição da mão;
- Articulações e dinâmicas mais complexas;
- Variação de extensões de frases;
- Ritmos mais complexos com padrões mais distintos;
- Acompanhamentos mais elaborados;
- Saltos e mudanças de posição de mão;
- Contraponto dentro e entre as mãos.

São características das peças do nível avançado de dificuldade:

- Harmonias e texturas mais ricas e mais complexas;
- Grande extensão de notas no teclado;
- Necessidade de maior balanço de sonoridade dentro e entre as mãos;
- Maior frequência de notas duplas;
- Melodias com oitavas e acordes inteiros;
- Uso mais amplo e sutil do pedal;
- Uso do rubato como elemento criativo na interpretação;
- Direção e graduação, de cor e de caráter, do fraseado;
- Grandes complexidades rítmicas;
- Necessidade de clareza nas notas.

Sobre o mesmo assunto, Marianne Uszler, em *The Well-Tempered Keyboard Teacher*, declarou que no nível básico, a preocupação do professor concentra-se nos métodos de ensino e na apresentação de termos técnicos e sua execução. Em peças de nível intermediário, as composições contêm duas ou mais vozes independentes (contraponto), e “padrões de métrica de tempos ‘forte’ e ‘fraco’ tornam-se mais importantes” (USZLER, 2000:93). Quanto ao nível avançado, outras exigências foram observadas por ela: “(...)realçar certas frases, tocando menos outras, colocar certas partes da música em relevo, levando outras na sombra. (...)Uma variedade de acentos é requerida, englobando a agógica e tensões de dinâmicas. (...)Uso dos três pedais, incluindo pedalização sincopada e rítmica” (USZLER, 2000:152).

Com este trabalho, estabeleceu-se a seguinte classificação das valsas de esquina por ordem crescente de dificuldades:

5^a - 6^a - 8^a - 10^a - 7^a - 4^a - 3^a - 11^a - 2^a - 1^a - 9^a - 12^a

Tomando-se como base as características de cada nível acima citadas, e as estabelecidas por Uszler (2000), pode-se afirmar que as *Valsas de Esquina*, de Francisco Mignone encaixam-se nos níveis intermediário e avançado de dificuldade. Sendo as de nível intermediário: 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a, 8^a e 10^a; e as de nível avançado: 1^a, 2^a, 9^a, 11^a e 12^a.

Os principais elementos técnicos presentes em cada uma delas podem ser observados na análise a seguir.

3.2.3.2 5ª VALSA DE ESQUINA

A 5ª valsa de esquina apresenta-se como a mais simples de todas e, talvez por essa razão, é a mais conhecida dos alunos de conservatórios e escolas de música em geral. No entanto, ela já não pertence mais ao nível básico de um curso de piano, mas ao intermediário, pois explora bastante o teclado, e faz uso de variadas formas de articulações, como legato, ligaduras de frase, portato e acento.

Possui ritmo e harmonia simples. O pedal aparece em alguns trechos apenas, geralmente com o intuito de sustentar os baixos enquanto a mão esquerda realiza um desenho melódico.

Uma dificuldade presente nesta valsa é a ocorrência de acordes arpejados na mão esquerda. Num dado momento, Mignone escreve um acorde de cinco notas duas vezes, em duas inversões, e escrito em forma de colcheia, como pode ser observado no exemplo abaixo:

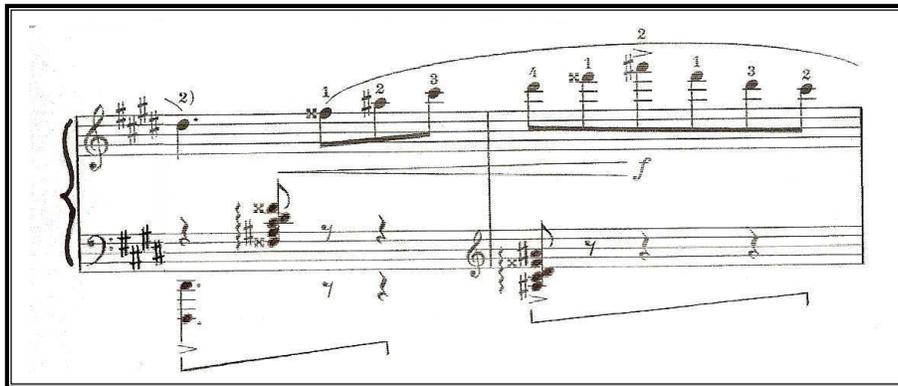


Figura 119 – 5ª Valsa de esquina – compassos 33 a 34

Outro tipo de arpejo ocorre logo em seguida nas duas mãos de forma descendente, necessitando a realização de passagens de dedo, como mostra o próximo exemplo:

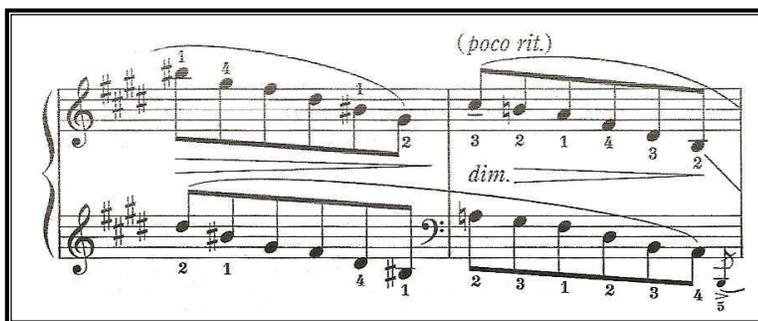


Figura 120 – 5ª Valsa de esquina – compassos 35 a 36

A expressão “cantando, e com naturalidade” que surge no início da peça sugere uma interpretação livre, sem muito rigor de tempo. Não é tão simples para um aluno de nível intermediário dominar a questão da agógica na interpretação. Em geral todas as valsas de esquina trazem essa questão, que é característica do estilo seresteiro. Porém, isso não impede que elas sejam executadas por estudantes deste nível, já que o compositor deixou bastante livre a parte interpretativa, o que faz com que as valsas se adequem a diferentes alunos, no que diz respeito à maturidade técnica.

A dinâmica é simples e bastante prevista. Um aluno que está no nível intermediário, e que já estudou várias sonatinas clássicas, realiza com facilidade os sinais de dinâmica. Nas finalizações de frase *p*, e nos pontos culminante, geralmente precedidos de escalas ascendentes com *crescendo*, *f*.

A melodia está quase o tempo todo na mão direita, enquanto a esquerda faz o acompanhamento. Porém, Mignone escreve um diálogo entre as duas mãos logo no início da peça, representando pergunta e resposta, como mostra a figura abaixo:

Cantando, e com naturalidade

p

Figura 121 – 5ª Valsa de esquina – compassos 1 a 8

Num outro momento, na seção B, a melodia é composta pelas duas mãos em movimento direto e intervalos de décimas, enquanto a linha intermediária realiza elementos da harmonia. O aluno deve deixar em segundo plano essa linha intermediária e valorizar a melodia que se encontra nas linhas extremas. A figura seguinte exemplifica a questão:

**bem apagado*

pp

cresc.

mf

f

Figura 122 – 5ª Valsa de esquina – compassos 21 a 28

3.2.3.3 6ª VALSA DE ESQUINA

A 6ª valsa de esquina é simples ritmicamente e harmonicamente. Uma dificuldade técnica que se mostra já no início da peça é a execução de arpejos grandes, que exige boa abertura de mão, um correto movimento de pulso e rápidas passagens de dedo, como pode ser observado no exemplo abaixo:

Figura 123 – 6ª Valsa de esquina – compassos 1 a 15

A articulação também deve ser cuidadosa, principalmente quando a mão esquerda faz a melodia, o que acontece no início da seção A. As notas são escritas em forma de colcheia em *staccato*, e Mignone deixa indicado que o trecho deve ser executado *seco e sem pedal*. Isso torna a 6ª valsa mais difícil que a 5ª, já que nesta a melodia está toda em legato. A execução do *staccato* acaba sendo mais difícil porque o aluno tem que se preocupar mais para não produzir uma sonoridade agressiva. A figura abaixo exemplifica o trecho:

Figura 124 – 6ª Valsa de esquina – compassos 21 a 40

Neste mesmo trecho, pode ser observado um diálogo simples, entre as duas mãos, de pergunta e resposta, que se trata de um acontecimento comum para um estudante de nível intermediário, já que grande parte das peças estudadas neste estágio traz esse ponto em questão.

Outra questão que faz com que esta valsa seja de mais dificuldade do que a 5ª é o controle da métrica que o aluno deve ter, pois a valsa traz um grande número de indicações de *affrettando* seguido de uma rápida volta ao *a tempo*.

Por fim, o uso do pedal é simples, quase sempre para sustentação de acordes ou para valorização de arpejos de tríades.

3.2.3.4 8ª VALSA DE ESQUINA

O ponto que justifica uma maior dificuldade desta valsa em relação à 6ª é o de independência de dedos. A seção A está construída sobre 4 vozes, onde a melodia se encontra na voz superior, e a harmonia nas outras vozes. O aluno tem que valorizar mais as notas da melodia e menos as do preenchimento harmônico, o que exige a independência dos dedos e o controle da sonoridade, pois a mão direita realiza ao mesmo tempo a melodia e a harmonia, como pode ser observado no exemplo abaixo:

The musical score for the 8th Corner Waltz is presented in three systems. The first system, measures 1-6, is marked 'Tempo de valsa caipira' and begins with a piano (*p*) dynamic. The second system, measures 7-12, includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The third system, measures 13-16, features 'poco rit.' and 'quasi rit.' markings. The score is written for piano with a treble and bass clef, showing a complex melodic line in the right hand and a typical waltz accompaniment in the left hand. Fingerings and articulation are clearly indicated throughout the piece.

Figura 125 – 8ª Valsa de esquina – compassos 1 a 16

Neste mesmo exemplo pode-se observar um acompanhamento típico de valsa na mão esquerda, escrito em duas vozes e com os 3 tempos do compasso bem marcados.

Como na 5ª e na 6ª valsa, esta também traz acordes arpejados. A dinâmica é simples, vai do *p* ao *f*, e não contém surpresa como uma mudança súbita de intensidade. A articulação está toda em torno do *cantabile*, com muitos legatos e tenutos.

Um outro ponto de dificuldade que aparece nesta valsa é a ocorrência de oitavas ascendentes, em *legato*, na mão direita, fazendo parte da melodia. O aluno deve realizá-las ligando-as pela nota superior, alternando os dedos 4 e 5. A figura abaixo traz o exemplo:

Figura 126 – 8ª Valsa de esquina – compassos 25 a 32

Em dois momentos, Mignone escreve uma escala cromática em tríades ascendentes, começando em sol# maior na 1ª inversão. A realização pode ser feita com as duas mãos, como sugere o próprio compositor na partitura, no entanto isso não diminui sua dificuldade. O aluno deve se adequar a um dedilhado específico, que pode ser o sugerido na partitura ou outro escolhido por ele, e então estudar a passagem memorizando os movimentos. O trecho pode ser observado abaixo:

Figura 127 – 8ª Valsa de esquina – compassos 83 a 84

3.2.3.5 10ª VALSA DE ESQUINA

A 10ª valsa de esquina explora bastante o teclado. Possui figurações rítmicas complexas, como colcheias com dois pontos de aumento e fusas em uma mão contra apogiatura em outra, fato este que a difere e a classifica como um pouco mais difícil que as outras analisadas anteriormente. O exemplo abaixo exemplifica essa questão das figurações e também a exigência do legato na execução da apogiatura e de notas distantes:



Figura 129 – 10ª Valsa de esquina – compassos 73 a 76

Esta valsa é construída, na maior parte do tempo, sobre um contraponto de 4 vozes, o que exige independência de dedos, para que se conduza a melodia sem deixar o acompanhamento encobri-la na sonoridade, como pode ser observado a seguir:

Figura 130 – 10ª Valsa de esquina – compassos 86 a 93

A dinâmica é bastante variada, no entanto, o *p* é mais freqüente, aparecendo também *pp* e *ppp*, o que representa uma dificuldade ao aluno, que deve ter um certo domínio mecânico do instrumento. As articulações são bem exploradas, fazendo-se uso de *tenutos*, *acentos*, *staccatos*, *legatos*.

3.2.3.6 7ª VALSA DE ESQUINA

A 7ª valsa apresenta articulação e dinâmica variada, além de explorar bastante o teclado. As apogiaturas são constantes, e muitos arpejos de acordes são utilizados. A exigência do domínio da métrica, que se destacou na 6ª valsa, mantém-se aqui, assim como a complexidade rítmica que apareceu na 10ª valsa (colcheias com dois pontos de aumento seguidas de fusas). Mignone agrupa também, num mesmo compasso, tercina, semicolcheias e quintina, como pode ser observado no exemplo abaixo:

The image shows a musical score for the 7th Corner Waltz, measures 1 to 16. The score is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns. The first system is marked 'Moderadamente' and includes dynamics like 'p' and 'cresc.'. The second system includes 'mf poco affrett. a tempo edim.' and 'poco affrett. a tempo'. The third system includes 'affrett.' and 'a tempo poco tard. affrett. rit.'. A red circle highlights a specific rhythmic figure in the third system.

Figura 130 – 7ª Valsa de esquina – compassos 1 a 16

Dois fatores novos surgem nesta valsa e deixam-na um pouco mais difícil do que as anteriores. O primeiro resume-se nos saltos grandes que a mão esquerda realiza na seção B. O aluno tem que perceber a distância entre as notas e estudar os reflexos. A figura abaixo exemplifica o trecho:

The image shows a musical score for the 7th waltz, measures 28 to 43. The score is in 3/4 time and features a melodic line with arpeggios and a piano accompaniment. The tempo is marked "vagaroso e muito espressivo" and the performance instruction is "(o canto com luminosidade)". The score includes fingerings and dynamic markings such as "mf".

Figura 131 – 7ª Valsa de esquina – compassos 28 a 43

O segundo fator resume-se nos arpejos que enfeitam a melodia da seção B¹. Para uma boa execução do trecho, são necessárias passagens de dedo perfeitas, tendo o aluno liberdade para usar as duas mãos, quando os arpejos forem longos. O cuidado detém-se em não deixá-los atrapalhar a condução da melodia, que tem que sobressair. Além disso, a dificuldade também está na capacidade do aluno em tocar a melodia *a tempo* e os arpejos livres, sem rigor de tempo, como sugere o compositor. O trecho pode ser observado abaixo:

imitando a flauta seresteira

a tempo

pp os harpejos leves e sem rigor de tempo

Pédal simile

cresc. e animando pouco a pouco

cresc. sem - pre

Figura 132 – 7ª Valsa de esquina – compassos 60 a 75

3.2.3.7 4ª VALSA DE ESQUINA

Esta valsa apresenta algumas complexidades rítmicas, como tercinas e polirritmia. No entanto, não é esse o fator que a torna mais difícil que as anteriores, mas sim o contraponto existente nela. Mignone apresenta um tema inicial na mão esquerda e depois insere outro tema sobreposto criando um contraponto a duas e a três vezes. Um aluno de nível intermediário, está familiar com essa técnica de composição, visto que ela se apresenta muito nas invenções a 2 e a 3 vozes de Bach, peças estas que está contida nos programas deste nível. Assim, o aluno tem consciência da independência que cada voz deve ter e do resultado sonoro que ele deve produzir, destacando sempre a melodia principal. O contraponto pode ser observado na figura abaixo:

The image shows a musical score for the 4th Corner Waltz, measures 17 to 32. The score is written in 3/4 time and features a complex contrapuntal texture. The right hand (RH) and left hand (LH) parts are shown on grand staff notation. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The score includes various musical markings such as dynamics (f, pp, mf, animando, cresc., poco), articulation (accents), and fingerings. The RH part features a melodic line with slurs and accents, while the LH part provides a rhythmic and harmonic accompaniment with frequent triplets and other rhythmic patterns. The score is divided into four systems, each containing two staves (RH and LH). The first system starts at measure 17 and ends at measure 20. The second system starts at measure 21 and ends at measure 24. The third system starts at measure 25 and ends at measure 28. The fourth system starts at measure 29 and ends at measure 32. The score is enclosed in a black rectangular border.

Figura 133 – 4ª Valsa de esquina – compassos 17 a 32

Outra dificuldade técnica que surge é apogiatura ligada à nota ou acorde distante. Para uma boa execução, o aluno deve realizar um correto movimento de pulso. O trecho abaixo exemplifica:

Figura 134 – 4ª Valsa de esquina – compassos 10 a 16

Arpejos de acordes longos e distantes, que exigem abertura de mão, também aparecem nesta valsa, bem como alguns cromatismos na melodia, representados por notas alteradas, ora com bemóis e dobrado bemóis, ora com bequadros.

As dinâmicas e articulações são bastante variadas, e muitas expressões como *affretando* e *retardando* são utilizadas para indicar oscilação de andamento.

3.2.3.8 3ª VALSA DE ESQUINA

A melodia toda está escrita em forma de oitavas que aparecem, às vezes, misturadas com acordes completos de 3 e 4 notas. Este é o quesito de maior dificuldade da peça, pois o aluno tem que dominar as oitavas e saber realizá-las em diversas articulações, inclusive legato.

A preocupação que o aluno deve ter para não perder a condução da linha melódica está relacionada a estas oitavas e à presença de muitas apogiaturas longas, lembrando o retardo, que estão escritas no trecho em forma de mínimas, como traz o exemplo:

The image shows a musical score for the 3rd Corner Waltz, measures 1 to 7. The score is in 3/4 time and features a melody of eighth notes with octave leaps. Performance instructions include "Com entusiasmo", "f", "accel.", "pouco retard", and "a tempo". The right hand has fingering numbers 1-5 and 3-4, and the left hand has fingering numbers 1-5 and 3-4.

Figura 135 – 3ª Valsa de esquina – compassos 1 a 7

Alguns detalhes presentes nesta e em várias valsas de esquina são a relação pergunta e resposta que ocorre entre as duas mãos no decorrer da melodia, e a presença de arpejos longos de acordes na mão esquerda, que exigem abertura de mão e às vezes passagens de dedo na execução, como pode ser observado na figura abaixo:

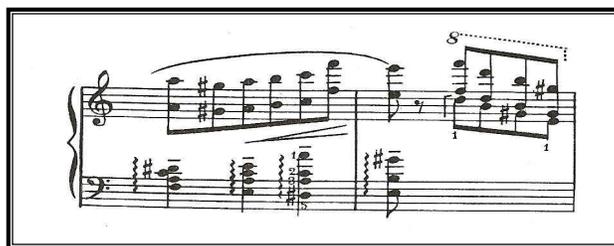


Figura 136 – 3ª Valsa de esquina – compassos 30 a 31

Por fim, a valsa possui complexidade harmônica representada por alguns acordes alterados, e complexidade rítmica representada por polirritmia causada pelo emprego de quiálteras, como mostra a figura seguinte:

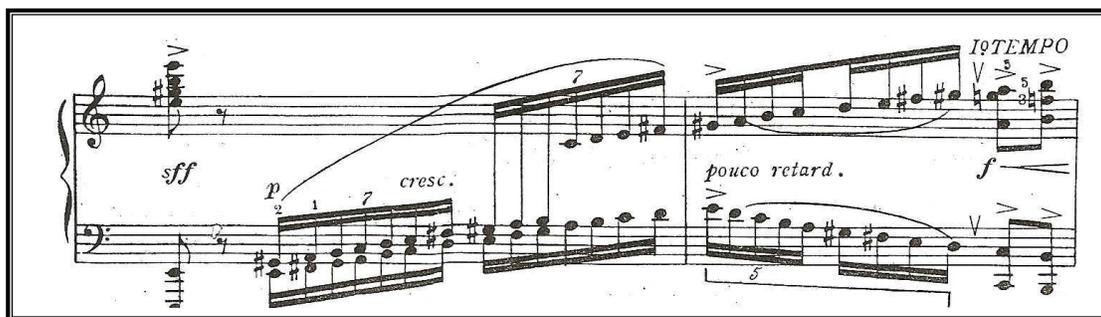


Figura 137 – 3ª Valsa de esquina – compassos 47 a 48

3.2.3.9 11ª VALSA DE ESQUINA

A 11ª valsa é extensa, de forma *quase rondó*, com seções distintas, onde a tonalidade se alterna entre os modos maior e menor. Ela encaixa-se já no nível avançado de dificuldade, pois apresenta elementos técnicos de grande complexidade. Um deles é o acréscimo do pedal *una corda* na execução.

A articulação é bastante explorada, e Mignone utiliza-se muito de variações de andamento. Assim como em outras valsas de esquina, pode-se observar a ocorrência de arpejos de acordes com notas distantes, exigindo boa abertura de mão.

A melodia é apresentada inicialmente com apogiaturas de 4 notas em forma de fusas precedendo cada frase. É necessária muita clareza na execução. Embora o andamento seja um pouco rápido, todas as notas devem ser ouvidas declaradamente. A figura abaixo exemplifica o trecho:

The image shows a musical score for the 11th Corner Waltz, measures 1 to 7. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 2, 4, 1, 1). The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and slurs. Dynamics include mp and con spirito.

Figura 138 – 11ª Valsa de esquina – compassos 1 a 7

Mais adiante, quando a seção A é retomada, as apogiaturas são de uma nota apenas e ligadas a oitavas. O resultado sonoro é o mesmo de oitavas arpejadas. O acompanhamento da mão esquerda é bem ritmado e composto de acordes também arpejados, como mostra a figura abaixo:

I^o Tempo (♩ = 76)

f e brillante
3C.

secco (imitando violão)
(senza pedale)

Figura 139 – 11ª Valsa de esquina – compassos 58 a 65

Mignone escreve um episódio, no meio da valsa, de caráter improvisatório, cheio de cromatismos. Esse é mais um fator pelo qual esta valsa se adequa melhor a um aluno de nível avançado. Um aluno de nível intermediário encontraria dificuldades para a realização de tal trecho. É difícil a questão da memorização, do dedilhado, além do trecho conter a indicação de um *affretando* que caminha para a fixação de um andamento *vivo* que permanecerá até o final da peça. O trecho pode ser observado no exemplo abaixo:

Musical score for the 11th waltz, measures 99 to 116. The score is in 3/4 time and features a complex piano accompaniment with many triplets and fingering numbers. The right hand has a melodic line with various dynamics and articulations. Performance instructions include:

- p 10.* (piano)
- f 30.* (forte)
- p e subito cresc. poco a poco* (piano and subito crescendo poco a poco)
- affretando sempre* (accelerando sempre)
- a tempo (Vivo) (curta)* (return to tempo, lively, short)
- quasi rit.* (quasi ritardando)
- m. es. bem ritmado* (medium, well-rhythmed)
- poco rit.* (poco ritardando)
- f tutto legato* (forte, tutto legato)

Figura 140 – 11ª Valsa de esquina – compassos 99 a 116

3.2.3.10 2ª VALSA DE ESQUINA

A 2ª valsa de esquina também se encaixa no nível avançado de dificuldade. É certo que muitos elementos que já surgiram em outras valsas se repetem, no entanto, algum fator se diferencia, seja na dificuldade mecânica de realização, ou de leitura. Esta valsa, em particular está escrita em mi bemol menor. Não é tão simples ler uma peça com seis bemóis na clave, e isso acaba sendo um ponto de diferenciação na questão de dificuldades.

Mignone explora bastante os extremos de dinâmica e articulação. Ocorre também muita variação de andamento, o que exige do aluno um perfeito controle da métrica. Uma indicação que surge para auxiliar na interpretação é a palavra *rubato*. É característica do estilo destas valsas a realização do *rubato*, mas também é característica a liberdade na execução. No entanto, nesta o compositor deixa registrada sua intenção.

A melodia da seção A é composta em 4 vozes, o que exige do aluno uma diferenciação dos distintos planos sonoros. Muitas quiálteras também são escritas evidenciando uma certa complexidade rítmica na obra, como pode ser observado abaixo:

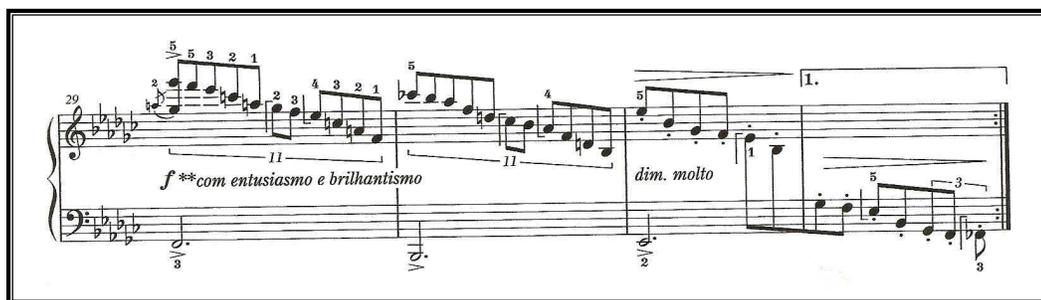


Figura 141 – 2ª Valsa de esquina – compassos 29 a 32

A seção B é de extrema dificuldade e justifica por si só a classificação desta valsa no nível avançado. As notas duplas da mão direita em contraste com a melodia na mão esquerda são de uma dificuldade técnica similar a que se apresenta nas obras de Chopin. O trecho todo está num andamento *pouco mais vivo*, e a escrita cheia de cromatismos. Todas estas características traduzem fielmente o caráter romântico da seção. A figura abaixo traz o trecho em questão:

49 *pp a tempo* **com hesitação* *sempre poco legato*

53 *a tempo* *poco ritard.*

57 *poco ritard.* *a tempo*

60 *quasi ritard.* *dim. e ritard. poco a poco*

63 *ritard. e sostenuto*

Figura 142 – 2ª Valsa de esquina – compassos 49 a 65

3.2.3.11 1ª VALSA DE ESQUINA

A 1ª valsa de esquina possui trechos livres, de caráter improvisatório, exemplificados por muitas quiálteras e desenhos melódicos construídos sobre uma única harmonia. O aluno necessita de uma compreensão da obra e de um domínio técnico grande para que sua execução condiz com o caráter do trecho.

A dinâmica é bastante variada, assim como a articulação. No entanto, esta deve ser muito cuidadosa, visto a preocupação do próprio compositor no início da peça, onde ele registra para “*tocar o baixo destacado, bem macio, afundando pouco as teclas*”.

Assim como na 11ª valsa, nesta também ocorre o uso dos dois pedais.

A complexidade rítmica, além de trazer quiálteras, traz trechos com polirritmia. É certo que um aluno de nível intermediário consegue realizar polirritmias, porém aqui elas estão interligadas a um conjunto de fatores que as dificultam ainda mais, como por exemplo, o uso simultâneo dos dois pedais, com o abandono do *una corda* no momento que a dinâmica se modifica, a indicação de um *ritardando* seguida de um direcionamento para o ponto culminante e conclusivo da seção frisado com um *sff*. Esse conjunto de fatores, somado às dificuldades da performance, caracteriza-se como uma justificativa para o encaixe desta peça no nível avançado. O trecho em questão pode ser observado na figura abaixo:

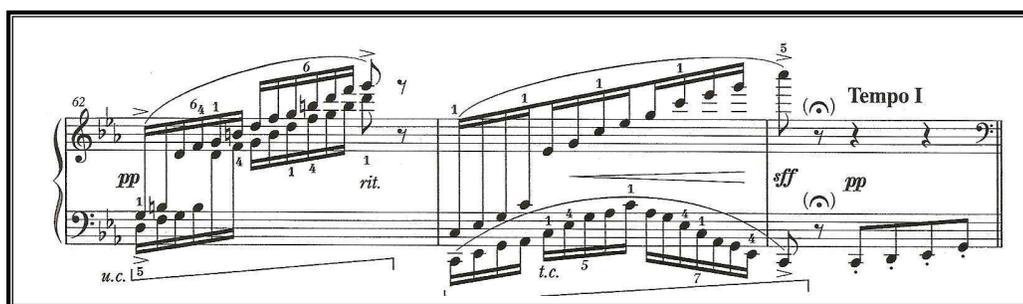


Figura 143 – 1ª Valsa de esquina – compassos 62 a 64

Outro elemento que exemplifica a dificuldade da peça é um desenho melódico-rítmico criado por Mignone, onde a acentuação natural do compasso não coincide com a acentuação do agrupamento rítmico das notas. A dificuldade está em realizar os acentos

sugeridos pelo compositor sem perder o acento métrico natural do compasso. A figura abaixo traz o trecho em questão:

The image shows a musical score for the first corner waltz, measures 108 to 115. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a complex bass line with triplets and sixteenth notes, and a treble line with chords and a melodic line. The piece ends with a 'ppp' dynamic marking and a fermata. The score is enclosed in a black box.

Figura 144 – 1ª Valsa de esquina – compassos 108 a 115

Por fim, o fator que mais determina o grau de dificuldade desta valsa é uma escala cromática descendente seguida de um desenho melódico com terças cromáticas ascendentes e sextas. O trecho é de caráter improvisatório e virtuosístico, e a dificuldade apresentada aqui é semelhante à trabalhada em alguns estudos de Chopin. O trecho pode ser observado abaixo:

Musical score for the first corner of a waltz, measures 41 to 46. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a complex right-hand melody with many slurs and fingerings, and a left-hand accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *mf*, *p*, and *dim.* Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The piece ends with a trill (*t.c.*) in the right hand.

Figura 145 – 1ª Valsa de esquina – compassos 41 a 46

3.2.3.12 9ª VALSA DE ESQUINA

Um fator que de início já demonstra a dificuldade da peça é a tonalidade. Escrita em lá bemol menor, a 9ª valsa de esquina traz uma harmonia complexa e inicia-se com uma introdução livre, porém tensa. Mignone brinca com os acordes de função dominante, criando melodias sobre seus arpejos com muitos cromatismos e apogiaturas. Tudo isto soa como um verdadeiro improviso, que, juntamente com as indicações *affrettando*, *allargando* e *rit.*, justifica o caráter livre da introdução.

A melodia toda da seção A está escrita em acordes, quase sempre com 4 notas, onde o aluno tem que valorizar a nota superior e a inferior, equilibrando as intermediárias. Este é um fator que justifica esta valsa estar encaixada no nível avançado de dificuldade, pois além de valorizar as notas principais do acorde, o aluno tem que tomar cuidado para não perder a condução melódica, principalmente quando o compositor utiliza-se de apogiaturas longas que lembram o retardo. Na seção A¹, a melodia é reexposta primeiro em sua forma original e depois em uma forma variada, com os acordes quebrados. A figura abaixo traz um trecho da melodia original, apresentada no início da peça:

Tempo de valsa lenta (♩=120) *poco rit. - - - a tempo*

p

poco rit.

mp espressivo e cantabile

calando

molto dim.

poco rit.

Figura 146 – 9ª Valsa de esquina – compassos 8 a 23

Esta valsa explora bem todo o teclado do piano, e, como em outras valsas que a antecederam neste estudo, esta também traz a indicação do uso do pedal uma corda em determinados trechos.

Mignone utilizou-se de uma dinâmica e articulação muito rica e difícil. Na seção B, a melodia que está em *p* é acompanhada por um ostinato na mão esquerda em *pp*. É necessário um domínio técnico do instrumento por parte do aluno para que se tenha um resultado sonoro eficiente. Quanto à articulação do ostinato, é necessário um conhecimento sobre os movimentos de pulso para que se escolha o mais coerente às exigências do autor. Nesta mesma seção, a polirritmia é apresentada por tercinas na melodia contra o ostinato já citado. O trecho pode ser observado na figura abaixo:

The image shows a page of musical notation for a piano piece. At the top right, there is a short musical fragment with the instruction *p* *decrescendo* and *pp* *sempre u.c.* below it. The main score consists of five systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef. The first system (measures 46-47) has a *pp* dynamic. The second system (measures 48-49) has a *cresc.* marking. The third system (measures 50-51) has a *mf* dynamic. The fourth system (measures 52-53) has a *poco rit.* marking. The fifth system (measures 54-55) has a *a tempo* marking and the instruction *sempre sull'accia*. Red circles are drawn around specific melodic phrases in the right hand of measures 48, 50, 51, 52, and 53.

Figura 147 – 9ª Valsa de esquina – compassos 46 a 63

Outro quesito de dificuldade é o cruzamento de mãos que se faz necessário em dois momentos da peça. A mão esquerda sai da região grave e parte para a região aguda do piano para a realização de duas notas apenas, enquanto a mão direita canta a melodia. A dificuldade consiste pelo fato dessas duas notas estarem distantes uma da outra por um intervalo de 9ª menor em *legato*. O cruzamento de mão e as duas notas ligadas, se vistas individualmente não representam dificuldade técnica ao aluno. Porém, combinando-se as duas coisas, como é o que ocorre na valsa, a situação se modifica, e o aluno tem dificuldades para a execução do trecho. A figura abaixo exemplifica:

The image shows a musical score for a waltz, specifically measures 90 to 94. The score is written for piano and includes a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The tempo markings are 'poco rit.' (rhythmically slower) and 'a tempo' (return to original tempo). The dynamic marking is 'p' (piano). The score is divided into two systems. The first system shows measures 90 and 91. The second system shows measures 92, 93, and 94. Two red circles highlight the hand-crossing passages in the bass clef: one in measure 91 and another in measure 93. In these measures, the left hand plays a 9th minor interval across the grand staff, which is the technical difficulty mentioned in the text.

Figura 148 – 9ª Valsa de esquina – compassos 90 a 94

3.2.3.13 12ª VALSA DE ESQUINA

A 12ª valsa é a mais complexa de todas. Ela explora todo o teclado e exige um grande domínio de pedal.

Possui muitas mudanças de andamento. Inicialmente a melodia apresenta-se num andamento *moderato*. Em seguida, passa pelo *moderato grazioso*, *presto* e *vivo*, além de muitas indicações de *affrettando* e *allargando*. Esses fatores reforçam a idéia da agógica, que agora pode ser trabalhada com mais cuidado, visto que a peça destina-se a um estudante de nível avançado, que já é capaz de compreender e realizar o conceito.

No episódio de transição da seção B para a seção A¹, ocorre uma espécie de contrarritmo, com acentuação fora da métrica. Mignone escreve um agrupamento binário dentro do compasso ternário, num andamento *presto* com *ff* e *sff*, e a acentuação bem marcada. Pela sugestão de dedilhado que ele deixou, executa-se as notas da pauta superior com a mão direita e as da pauta inferior com a mão esquerda. No entanto, outros dedilhados podem ser utilizados. Uma sugestão seria nos dois primeiros compassos alternar a execução dos acordes que se formam, somando todas as notas verticalmente, entre as duas mãos, sobrepondo a direita e iniciando com a esquerda. Nos compassos seguintes, realizar as notas inferiores dos acordes que aparecem na mão direita, no início de cada grupo de colcheias, com a mão esquerda. A sugestão original do compositor acarreta num uso abusivo de alternância entre o 4º e o 5º dedo. Nas condições presentes, principalmente pelo andamento do trecho, isso se torna muito difícil, e faz com que seja mais viável a sugestão apresentada aqui. O trecho está exemplificado abaixo:

The image shows a musical score for a piano piece, specifically measures 70 to 77 of the 12th corner waltz. The tempo is marked 'PRESTO'. The score is written on two systems of staves. The upper system consists of two staves (treble and bass clefs) with complex melodic lines, including long slurs and accents. The lower system also consists of two staves, with the bass clef staff featuring triplets and a 'Trio. simile' marking. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff'.

Figura 149 – 12ª Valsa de esquina – compassos 70 a 77

Além de toda a preocupação com a execução técnica que o aluno deve ter na realização do trecho exposto na figura acima, existe uma preocupação sonora que está intimamente ligada com a questão interpretativa.

Um detalhe que já apareceu em outras valsas é o aparecimento de apogiaturas longas dentro da melodia lembrando o retardo. O aluno tem que cuidar para não perder a condução melódica.

Um trecho que traz uma espécie de contraponto encontra-se na seção B. Está escrito em 4 vozes, onde a superior deve ser mais destacada e as intermediárias, que estão em segundo plano, apenas fazem alguns enfeites com fusas e tercinas. A dificuldade do trecho está na independência de dedos que o aluno deve ter. O trecho pode ser observado abaixo:

The image shows a musical score for a piece titled "Moderato grazioso". It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The music is characterized by intricate arpeggiated patterns, particularly in the right hand, which often descends in groups of five notes. The left hand provides a steady accompaniment with various rhythmic values. The score includes many fingerings (e.g., 5, 4, 3, 2, 1) and accents (p) to guide the performer. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Figura 150 – 12ª Valsa de esquina – compassos 34 a 45

Outro fator que já apareceu em outras valsas é a escrita de arpejos ascendentes e descendentes com passagens difíceis na mão esquerda, exigindo boa abertura de mão. Saltos grandes também aparecem e devem ser executados em curtos espaços de tempo, o que exige do aluno um bom reflexo e percepção da distância.

A dinâmica é variada, explora bastante os extremos, porém nota-se um certo predomínio do *f*. A articulação também é bastante diversificada. Deve ser cuidadosa, visto a preocupação do compositor em detalhá-la de forma clara.

Outro quesito de dificuldade é a complexidade rítmica que a obra traz. Muitas quiálteras e polirritmias podem ser observadas já no início da peça, na exposição do tema principal da seção A. No trecho que antecede a coda é possível observar claramente a polirritmia. A mão direita realiza desenhos descendentes de cinco notas cada agrupados em quiálteras ora com 7, ora com 8 colcheias. Os acentos encontram-se no início de cada desenho descendente, e não no início de cada quiáltera. Simultaneamente, a mão esquerda

realiza um desenho cromático descendente escrito com acentuação binária dentro do compasso ternário. O trecho é de grande dificuldade e exige um certo virtuosismo para sua realização. Por estas razões, acaba sendo um fator que justifica o encaixe desta valsa no nível avançado de dificuldades. A figura abaixo exemplifica a passagem:

The musical score is presented in three systems. The first system shows measures 133-142 with a right-hand line of eighth notes and a left-hand accompaniment. The second system continues the piece with a right-hand line of eighth notes and a left-hand accompaniment. The third system shows the final measures of the piece, ending with a double bar line and the marking '* Red. *'. The score includes various performance instructions such as 'aumentando e affrettando sempre', 'ff', 'stridente', and 'allargando'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

Figura 151 – 12ª Valsa de esquina – compassos 133 a 142

3.2.3.14 – Síntese do estudo técnico-pedagógico

Com o estudo técnico-pedagógico, constatou-se que as *Valsas de esquina* que se encaixam no nível intermediário não apresentam grandes dificuldades técnicas, comparando com o nível avançado, mas, em relação ao nível básico, apresentam grandes progressos e exigências, como uso ampliado de escalas e arpejos, acompanhamentos mais elaborados, saltos e mudanças de posição de mão, e outras mais. As que se encaixam no nível avançado possuem grandes complexidades rítmicas, exploram todo o teclado do piano e exigem do intérprete uma boa compreensão dos diferentes padrões de sonoridade e textura.

O fator utilizado como referência para a classificação das peças, por ordem crescente de dificuldades, foi a aparição de elementos distintos em cada valsa e o grau de exigência técnica necessário para a execução dos mesmos. Assim, a 5ª valsa apresenta-se como a mais simples de todas, pois não contém nenhum elemento que não tenha sido explorado em outra valsa. Utilizando-a, então, como ponto de partida, pôde-se destacar, em cada valsa, os elementos técnicos decisivos para a realização da classificação proposta, como pode ser observado na figura abaixo:

<i>Valsas de esquina</i>	<i>Elementos e exigências técnicas</i>
5ª	pergunta e resposta
6ª	controle da métrica e da articulação
8ª	independência de dedos
10ª	rítmica complexa
7ª	saltos e arpejos livres com passagens de dedo
4ª	contraponto com três planos sonoros distintos e sobrepostos
3ª	oitavas
11ª	extensão, variação de andamento e cromatismo
2ª	melodia com notas duplas e andamento vivo
1ª	trechos livres de caráter improvisatório
9ª	melodia em acordes e controle dos diferentes padrões de dinâmica
12ª	polirritmia e quiálteras, virtuosismo e preocupação sonora

Figura 152 – Relação das valsas com os elementos e exigências técnicas

As dificuldades apresentadas e ordenadas desta forma não dizem respeito somente às questões técnicas propriamente ditas (execução de escalas, arpejos, complexidades rítmicas e harmônicas, articulações, etc.) mas também, e principalmente, à questão da performance (realização de rubatos, agógica, evidência do caráter seresteiro) e da maturidade exigida para uma boa execução.

O fato da maioria das peças estudadas aqui se encaixar no nível intermediário de dificuldade, faz com que se torne acessível aos estudantes em geral. E as peças de nível avançado são bem aceitas em programas de recitais e concursos de piano.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

A análise formal e harmônica permite um conhecimento mais aprofundado da obra musical, na medida em que demonstra a coerência estrutural da composição, e destaca os principais procedimentos técnicos envolvidos. Conseqüentemente, ela orienta e favorece sugestões para uma interpretação mais consciente em torno de aspectos como andamento, caráter expressivo, pontos de tensão e repouso, tipos de toque, graus de dinâmica, diferenças de sonoridade entre as vozes, uso do pedal, e outros, promovendo, assim, uma grande relação entre a obra e o executante, e uma maior compreensão por parte do ouvinte.

O estudo histórico e biográfico, realizado neste trabalho, permitiu um conhecimento amplo da vida e de toda a obra do compositor. Francisco Mignone foi um grande representante do nacionalismo musical brasileiro, e recebeu influência estética de Mário de Andrade. As *12 valsas de esquina*, escritas de 1938 a 1943, representam o resultado deste contato e simbolizam a prática cultural vivenciada pelo compositor na sua juventude: a seresta.

A entrevista concedida pela viúva do compositor, Maria Josephina Mignone, representa contribuição fundamental para a pesquisa, pois adicionou vasto conteúdo de informações sobre a vida do compositor, seu processo criativo e, principalmente, sobre a interpretação das obras, já que ela gravou a maioria das obras para piano de Mignone, inclusive as estudadas neste trabalho.

O trabalho analítico comprovou a existência de elementos do caráter seresteiro nas *12 Valsas de esquina* de Francisco Mignone, sendo o principal deles a presença do baixo violonístico. Todas as valsas trazem essa característica em maior ou menor destaque. Esta comprovação, juntamente com a análise harmônica e formal, auxilia o intérprete para uma melhor compreensão da estética e da linguagem do autor, refletindo, assim, na interpretação das obras.

O estudo técnico-pedagógico constatou a acessibilidade existente das obras estudadas aqui aos estudantes de piano, pela simplicidade de grande parte delas. E, principalmente, constatou a importância das obras serem trabalhadas com afinco e

interesse, tanto por parte do aluno quanto do professor, já que elas trazem uma extensa gama de elementos técnicos fundamentais para a formação de um pianista.

Embora as *12 Valsas de esquina* de Francisco Mignone sejam de grande aceitação por parte do público e estejam presentes nos conteúdos programáticos de várias instituições de ensino de música no Brasil, elas estão um pouco esquecidas dos pianistas, alunos e, principalmente, dos professores de piano nos dias de hoje.

Espera-se que este trabalho venha a trazer uma percepção atual destas obras, a fim de se fazer notar o refinado acabamento e cuidado, por parte do compositor, em preservar as constantes do nacionalismo musical brasileiro. E, dessa forma, venha a despertar nos intérpretes o desejo de manter viva a memória e o legado cultural de um artista que, segundo Vasco Mariz (2000), foi o músico mais completo que o Brasil já possuiu.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Amaro C. *Música Brasileira na Liturgia*. São Paulo: Paulus, 2005.
- BAS, Julio. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1947.
- CHEDIÁK, Almir. *Harmonia & Improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.
- COLEÇÃO Depoimentos. *Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991.
- DICIONÁRIO de Música. Zahar Editores e Luiz Paulo Horta, 1985.
- DICIONÁRIO da Música Popular Brasileira. Cravo Albin, 2002.
- GERLING, Cristina Capparelli (org). Série *Estudos*, vol. 5. Porto Alegre: Núcleo de Estudos Avançados do Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, 2000.
- GIROTTI, Ana Cláudia B. S. *Francisco Mignone: Seis Estudos Transcendentales. Análise Crítica e Interpretativa*. Campinas: UNICAMP, 1998. Dissertação de Mestrado.
- KIEFER, Bruno. *Francisco Mignone: Sua Vida e Obra*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1983.
- KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A., 1986.
- MARIZ, Vasco. *A Música Clássica Brasileira*. Rio de Janeiro: Andréa Jakobsson Estúdio, 2002.
- _____(org). *Francisco Mignone, O Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Funarte e Ed. UERJ, 1997.
- _____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, 5ª edição.
- MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo*. São Paulo: E.S. Mangione, 1947.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira, 1981.
- UZLER, Marianne. *The Well-Tempered Keyboard Teacher*. New York: Schirmer Books, 2000, 2ª edição.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE, Amaro C. *Música Brasileira na Liturgia*. São Paulo: Paulus, 2005.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F.Briguiet & Cia, 1958.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.
- _____. *Compêndio de História da Música*. São Paulo: L.G.Miranda Ed., 1933.
- _____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1963.
- AQUARONE, F. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, s.d.
- 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.
- BAS, Julio. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C., 1947.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1958.
- CHEDIAK, Almir. *Harmonia & Improvisação*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.
- COLEÇÃO Depoimentos. *Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991.
- DICIONÁRIO de Música. Zahar Editores e Luiz Paulo Horta, 1985.
- DICIONÁRIO da Música Popular Brasileira. Cravo Albin, 2002.
- ELLMERICH, Luís. *História da Música*. São Paulo: Ed. Fermata do Brasil, 1973.
- ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Ed., 1977.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Música no Brasil*. Ministério da Educação e Saúde: 1953.

- GERLING, Cristina Capparelli (org). Série *Estudos*, vol. 5. Porto Alegre: Núcleo de Estudos Avançados do Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, 2000.
- GIROTTI, Ana Cláudia B. S. *Francisco Mignone: Seis Estudos Transcendentales. Análise Crítica e Interpretativa*. Campinas: UNICAMP, 1998. Dissertação de Mestrado.
- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*, vol. 2. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 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.
- _____. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- KOELLREUTTER, H. J. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A., 1986.
- MARIZ, Vasco. *A Música Clássica Brasileira*. Rio de Janeiro: Andréa Jakobsson Estúdio, 2002.
- _____(org). *Francisco Mignone – O Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Funarte e Ed. UERJ, 1997.
- _____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, 5ª edição.
- MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo*. São Paulo: E.S. Mangione, 1947.
- MOTTE, Diether de la. *Armonía*. Barcelona: Ed. Labor, 1989.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ed. Ricordi Brasileira, 1981.
- PISTON, Walter. *Harmony*. London: Victor Gollancz Ltd., 1989.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- _____. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 1980.

UZLER, Marianne. *The Well-Tempered Keyboard Teacher*. New York: Schirmer Books, 2000, 2ª edição.

WHITE, John D. *The Analysis of Music*. Metuchen: The Scarecrow Press, 1984.

ANEXOS

ANEXOS

ANEXO 1 – Tabela com as peças para piano solo de Francisco Mignone

A presente tabela foi elaborada com base no catálogo de obras de Francisco Mignone organizado pela viúva do compositor, Maria Josephina Mignone. Este catálogo pode ser encontrado no livro *Francisco Mignone – O Homem e a Obra* organizado por Vasco Mariz (1997).

Peças para piano solo		
ANO	TÍTULO	EDITORA
1912	Danse du Paysan	<i>manuscrito</i>
1914	Manon (Valsa)	Casa Levy
	Não se impressione (Tango)	Casa Levy
1915	Polonaise	<i>manuscrito</i>
	Minueto	<i>manuscrito</i>
1916	Marcha dos Gnomos	<i>manuscrito</i>
	Scherzo	<i>manuscrito</i>
1919	Idílio Campestre	<i>manuscrito</i>
1921	Minueto	Cembra
	1ª Congada	Ricordi Brasileira
1922	2º Minueto	Cembra
1923	Égloga	<i>manuscrito</i>
	Noturno Barcarola	<i>manuscrito</i>
	Lenda Sertaneja nº 1	Derosa (Cembra)
	Lenda Sertaneja nº 2	Derosa (Cembra)
	A bacanal dos Elfos	Mangione
1927	Maxixe	Ricordi Brasileira
1928	Lenda Sertaneja nº 3	Ricordi Brasileira
1930	Lenda Sertaneja nº 4	Cembra
	Lenda Sertaneja nº 5	<i>manuscrito</i>
	Microbinho	Cembra
	Quatro Peças Brasileiras	Ricordi Brasileira
1931	Miudinho	Impressora Moderna (Brasil) e Marks Corporation (USA)
	Cateretê	Carlos Wehrs
	A festa do entrudo (Macumba)	<i>manuscrito</i>
	Cucumbizinho	Carlos Wehrs
	Valsa Elegante	Mangione
	Seguida para Três Serenadas	<i>manuscrito</i>
	Noche Granadina	Mangione
	El Retablo del Alcazar	Mangione
	Tango Brasileiro	Mangione
	Tanguinho	<i>manuscrito</i>
	Quebradinho	Carlos Wehrs
	Seis Estudos Transcendentais	L. G. Miranda - Casa Manon
	1932	Festa na Roça
Lenda Sertaneja nº 7		Ricordi
Quando eu era pequenino		Ricordi Brasileira
Serenada Humorística		Mangione
Seis Prelúdios		Ricordi Americana e Ricordi Brasileira
Gavotta All'Antica		<i>manuscrito</i>
1933	Seis Peças Infantis	L. G. Miranda
1934	Lenda Sertaneja nº 6	Cembra
	Crianças brincando	Mangione (Brasil) e Edward B. Marks (USA)
1935	Valsinha (principiantes)	Vitale
	No automóvel (principiantes)	Vitale
1936	Marvadinho	Cembra
1937	Quebradinho	Carlos Wehrs
1938	Lenda Sertaneja nº 8	Carlos Wehrs
	Valsa de Esquina nº 1	Mangione
	Valsa de Esquina nº 2	Mangione
	Valsa de Esquina nº 3	Mangione
	Valsa de Esquina nº 4	Mangione

	Valsa de Esquina nº 5	Mangione
	Puladinho	Carlos Wehrs
1939	Caixinha de Brinquedos	Fermata do Brasil (Brasil) e Edward B. Marks (USA)
	Modinha	Mangione
	Lenda Sertaneja nº 9	Edward B. Marks. Music Corporation (USA) e Todamérica (Brasil)
1940	Suíte Brasileira	<i>manuscrito</i>
	Valsa de Esquina nº 6	Mangione
	Valsa de Esquina nº 7	Mangione
	Valsa de Esquina nº 8	Mangione
	Quase Modinha	Edward B. Marks (USA)
1941	Dança do Botocudo	Mangione
	Lenda Sertaneja nº 10	<i>manuscrito</i>
	1ª Sonata	Ricordi Brasileira
1942	Modinha	<i>manuscrito</i>
	Paulistana (1ª versão)	<i>manuscrito</i>
	Doçura de manhãzinha fresca	Mangione
	Iara	<i>manuscrito</i>
1943	Três Prelúdios sobre Temas Canadenses	<i>manuscrito</i>
	Valsa de Esquina nº 9	Mangione
	Valsa de Esquina nº 10	Mangione
	Valsa de Esquina nº 11	Mangione
	Valsa de Esquina nº 12	Mangione
	Modinha Imperial	<i>manuscrito</i>
1944	Minueto e Samba	<i>manuscrito</i>
1945	No fundo do meu quintal	Ricordi Brasileira
	O pobre e o rico	Ricordi Brasileira
1946	Valsa Choro nº 1	Ricordi Brasileira
1947	Pequena Valsa de Esquina	Editora Musical Brasileira
	Valsinha (princípios)	Editora Musical Brasileira
	Lundu (em forma de Rondó)	Todamérica
	Toccatina	Todamérica
	Lenda Brasileira nº 1	Edward B. Marks (USA)
	Lenda Brasileira nº 2	Edward B. Marks (USA)
	Lenda Brasileira nº 3	Edward B. Marks (USA)
	Lenda Brasileira nº 4	Edward B. Marks (USA)
	Lenda Brasileira nº 5	Edward B. Marks (USA)
	Lenda Brasileira nº 6	Edward B. Marks (USA)
	Lenda Brasileira nº 7	Edward B. Marks (USA)
	Lenda Brasileira nº 8	Edward B. Marks (USA)
	Lenda Brasileira nº 9	Edward B. Marks (USA)
1948	Narizinho	Ricordi Brasileira
1949	1ª Sonatina	Ricordi Brasileira
	2ª Sonatina	Ricordi Brasileira
	3ª Sonatina	Ricordi Brasileira
	4ª Sonatina	Ricordi Brasileira
1950	Valsa Choro nº 2	Ricordi Brasileira
	Valsa Choro nº 3	Ricordi Brasileira
	Valsa Choro nº 4	Ricordi Brasileira
	Valsa Choro nº 5	Ricordi Brasileira
1951	Angela tocando cravo	Vitale
1955	Valsa Choro nº 6	Ricordi
	Valsa Choro nº 7	Ricordi Brasileira
	Valsa Choro nº 8	Ricordi Brasileira
	Valsa Choro nº 9	Ricordi Brasileira

	Valsa Choro nº 10	Ricordi Brasileira
	Valsa Choro nº 11	Ricordi Brasileira
	Valsa Choro nº 12	Ricordi Brasileira
1959	As criancinhas de D. Liddy	<i>manuscrito</i>
1962	2ª Sonata	<i>manuscrito</i>
1963	1ª Valsa Brasileira	Mangione
1964	3ª Sonata	<i>manuscrito</i>
	Seis pequenas Valsas de Esquina	Mangione
	Seis pecinhas para piano	Mangione
1967	4ª Sonata	Mangione
1968	Quatro peças infantis	Vitale
1969	E o piano canta também	Fermata do Brasil
1972	61/2 Prelúdios	Gerig Verlag, Koln. (RFA)
	2ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
1975	3ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
1976	Peças fáceis	Fermata do Brasil
	Cinco peças para piano	Musicalia
1977	Quatro Choros	Fermata do Brasil
	Nazarethiana - Cinco peças para piano	Fermata do Brasil
1979	Adamastor - O Gigante das Tempestades (Prelúdio)	Fermata do Brasil
	4ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	5ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	6ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	7ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	8ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	9ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	10ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	11ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	12ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
1980	Improviso Romântico	Ricordi Brasileira
	Il neige encore - (Homenagem a Henrique Oswald)	<i>manuscrito</i>
1982	Barcarola	<i>manuscrito</i>
1983	Uma Valsa	<i>manuscrito</i>
1984	Seguida (5 peças)	<i>manuscrito</i>
	13ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	14ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	15ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	16ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	17ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	18ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	19ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	20ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	21ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	22ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	23ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	24ª Valsa Brasileira	Fermata do Brasil
	Quatorze pecinhas para a mão esquerda	Vitale

	Treze Choros sem conseqüência	Sistrum
1985	lá	Ricordi Brasileira
	Última Valsa	Ricordi Brasileira

ANEXO 2 – Partitura das *12 Valsas de Esquina* - Editora Mangione & Filhos

Ao Arnaldo Estrella

1ª VALSA DE ESQUINA

em Dó menor

FRANCISCO MIGNONE
(1938)

Soturno e seresteiro

p tocar o baixo destacado, bem macio, afundando pouco as teclas.

5 1 3 2 1 4 3 1

3 4 3 1 1 1 2 1 4 5 4 5 1
(3 2 1 2 3 4 5)

3 4 3 1 1 4 2 3 1 5 2 1 2-1 5

1 2 3 4 5 1 2 3 2 1 4 2 1 2 1

19

24

29

mais lento

34

37

f

dim.

p

ritard.

p

41 *mf* *con* *p*

44 *dim.* *p* *u.c.* *t.c.*

47 *sem correr* *p*

50

53

56

50

62

65

70

cresc.

Calma

pp

rit.

ff

pp

Tempo I

u.c.

t.c.

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of music for piano. The first system (measures 50-56) features a treble clef with a melodic line containing triplets and sixteenth-note runs, and a bass clef with a supporting accompaniment. A 'cresc.' marking is present. The second system (measures 50-56) continues the melodic line with a 'Calma' marking and a 'p' dynamic, followed by a 'ff' dynamic. The third system (measures 62-65) includes a 'Tempo I' marking, a 'rit.' marking, and dynamics of 'pp' and 'ff'. It also contains performance instructions 'u.c.' and 't.c.'. The fourth system (measures 65-70) shows a bass clef with a melodic line. The fifth system (measures 70-75) continues the bass clef line. The score is written in a minor key and includes various articulations and fingerings.

75

80 *pp* *comodamente* *mf*

84

88 *sempre pp* *f*

92

96 *pp*

100 *desaparecendo porém sempre em tempo*
ppp
(u.c.)

104 *p* *pp (eco)*
(f.c.)

108 *perfeitamente em tempo ritmadissimo até o fim*
ppp
(u.c.)

112 *ppp*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 96-99) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measures 100-103) continues the accompaniment with a 'desaparecendo' (fading) dynamic. The third system (measures 104-107) shows a change in the bass line with a 'ritmadissimo' (very fast) section. The fourth system (measures 108-111) features a more complex bass line with triplets and a 'ritmadissimo' section. The fifth system (measures 112-115) concludes with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass line. Performance markings include dynamics like *pp*, *ppp*, and *p*, and performance instructions such as 'desaparecendo porém sempre em tempo' and 'perfeitamente em tempo ritmadissimo até o fim'. Fingerings and articulation are indicated throughout the score.

Ao Andrade Muricy

2ª VALSA DE ESQUINA

em Mi Bemol menor

FRANCISCO MIGNONE
(1938)

Lento e mavioso

p

rubato

a tempo

crescendo poco

affrettando

a poco

3, 1-5, 3, 1-5, 5, 1-5, 3, 1-5, 5, 3, 4, 3, 1-5, 2 3

13 *poco ritard.*
até o *sf ff*

17 *a tempo*
p *rubato*

21 *a tempo*
p

25 *crescendo poco a poco*

29 *f com entusiasmo e brilhantismo* *dim. molto*

The musical score consists of five systems of piano music. The first system (measures 13-16) features a melodic line in the right hand with various ornaments and a bass line with chords. It includes dynamic markings *sf* and *ff*, and the instruction *poco ritard.*. The second system (measures 17-20) has a melodic line with a *rubato* marking and a bass line with triplets. The third system (measures 21-24) continues the melodic and bass lines with triplets. The fourth system (measures 25-28) shows a *crescendo poco a poco* and includes triplets and a first ending bracket. The fifth system (measures 29-30) features a melodic line with a first ending and a bass line with triplets, marked *f com entusiasmo e brilhantismo* and *dim. molto*.

2. Poco mais vivo

p molto leggero e poco legato

appressando

poco ritard. *a tempo*

appressando *poco ritard.*

quasi ri - tar - dan - do

più poco ri - tar - dan - do

49 *com hesitação* *pp a tempo* *sempre poco legato*
mf

53 *poco ritard.* *a tempo*

57 *poco ritard.* *a tempo*

60 *quasi ritard.* *dim. e ritard. poco a poco*

63 *ritard. e sostenuto*

Tempo I

66 *p*

69 *a tempo* *rubato*

72 *cres - - cen - - do poco*

75 *a poco* *affrettando*

78 *- - - - - até o* *ff* *ff* *poco ritard.*

a tempo
82 *p*

85 *rubato* *a tempo* *p*

88 *crescendo*

91 *poco a poco* *f com entusiasmo e brilhantismo*

95 *dim. e rit.* *molto ritardando*

À Náyde Alencar Jaguaribe

3ª VALSA DE ESQUINA

em Lá menor

FRANCISCO MIGNONE
(1939)

Com entusiasmo

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The first system includes dynamics *f*, *accel.*, *poco ritard.*, and *a tempo*. A first ending bracket spans measures 4 to 8. The second system includes fingering numbers (1, 2, 1, 4, 3, 5, 1, 3, 4, 5, 2, 4) and a *ritard.* marking. The third system starts with *ff* and includes a second ending bracket from measure 9 to 12. The fourth system includes the instruction *p e legato* and further fingering numbers (2, 1, 2, 1, 2, 1). The score concludes with a final chord in the bass staff.

This page of piano sheet music contains five systems of staves, each with a treble and bass clef. The systems are numbered 17, 22, 26, 30, and 34. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features complex fingering, including slurs and ties, and dynamic markings such as *mf* and *p*. A *cresc.* marking is present in the third system. The notation includes various ornaments and articulation marks.

This page of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The systems are numbered 39, 43, 46, 49, and 53 at the beginning of their respective staves.

- System 39:** Features a complex melodic line in the treble clef and a supporting bass line. It includes a *poco* marking and a *rit.* (ritardando) marking.
- System 43:** Starts with a *p* (piano) dynamic and includes the instruction *affrettando cresc.* (accelerating and crescendo). It is followed by *poco* and *a* (allegretto) markings, and ends with *f* (forte) and *allargando* (ritardando).
- System 46:** Begins with a *f* (forte) dynamic and includes *sf* (sforzando) and *p* (piano) markings. It features a *cresc.* (crescendo) and *poco ritard.* (poco ritardando) instruction. The tempo marking *Tempo I* is placed above the staff. The system concludes with a *f* (forte) dynamic.
- System 49:** Includes *accel.* (accelerando) and *poco ritard.* (poco ritardando) markings, followed by *a tempo* (return to tempo).
- System 53:** The final system on the page, showing a continuation of the melodic and harmonic material.

57

un poco mas movido

62

p ligando o possivel

67

pp affrettando

72

allargando

76

Più lento

f e amplo

ni - tar - dan - do

Ao Arnaldo Rebello

4ª VALSA DE ESQUINA

em Sí Bemol menor

FRANCISCO MIGNONE

(1938)

Vagaroso e seresteiro

p *mf* *(pp)*

mf

cresc. *e* *poco* *animando*

f *poco ritard.*

14 *cresc.*

17 *Tempo I*
f
pp
mf

21 *cresc.*
e poco

25 *animando*
f

29

Poco mais vivo

meio destacado
p 3 5 3 2 1 2 (1 3) 5 2 1 2 1 5 3 4 3 2 1 3 4 (1)

(3) 4 3 2 1 5 4 3 2 1 4 3 2 1 5 4 3 2 1

(4) 5 4 3 2 1 (2) 1 2 3 1 4 (2) 1 2 3 4 1 5 4 3 2 1

3 1 3 1 4 1 3 2 4 1 2 1 4 3 1 5

49 *a tempo*
p con delicatezza

53 *poco ritard.*

57 *logo a tempo*
movendo porem pouco
a mesma sonoridade da mão direita

61 *affrettando*

65 *pp poco ritard.* - - - - - *mf* *p*

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system (measures 49-52) is marked 'a tempo' and 'p con delicatezza'. The second system (measures 53-56) is marked 'poco ritard.'. The third system (measures 57-60) is marked 'logo a tempo' and 'movendo porem pouco', with a note 'a mesma sonoridade da mão direita' under the bass staff. The fourth system (measures 61-64) is marked 'affrettando'. The fifth system (measures 65-68) starts with 'pp poco ritard.', followed by 'mf' and 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingering numbers (1-5) are provided for many notes. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

A Wilma Graça

5ª VALSA DE ESQUINA

em Mi menor

FRANCISCO MIGNONE
(1938)

Cantando, e com naturalidade

p

5

9

13

f poco ritard.

2.
17 *f* *p*
21 *bem apagado* *pp* *cresc.*
25 *mf* *f*
29 *quasi ritard.* *(a tempo)*
32 *f*

The musical score consists of five systems of piano notation. Each system includes a treble and bass clef staff. The first system (measures 17-20) features a melodic line in the treble with a dynamic of *f* and a piano accompaniment in the bass with a dynamic of *p*. The second system (measures 21-24) is marked *bem apagado* and *pp*, with a *cresc.* instruction. The third system (measures 25-28) shows a dynamic shift from *mf* to *f*. The fourth system (measures 29-31) includes *quasi ritard.* and *(a tempo)* markings. The fifth system (measures 32-35) is marked *f*. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

The image displays five systems of musical notation for a piano piece, arranged vertically. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with various musical notations, including notes, rests, and fingerings. The key signature is D major (two sharps).

- System 1 (Measures 35-42):** Starts with a treble clef and a key signature of two sharps. It includes the instruction *(poco rit.)* above the staff and *dim.* below. The right hand has a melodic line with fingerings 1, 4, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2. The left hand has a bass line with fingerings 2, 1, 4, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 3, 2. The system concludes with *(a tempo)* and *pp*.
- System 2 (Measures 39-42):** Continues the piece with a *cresc.* instruction. The right hand has a melodic line with fingerings 5, 3, 4, 5, 3, 5, 3. The left hand has a bass line with fingerings 1, 4, 3.
- System 3 (Measures 43-46):** Features a *mf* dynamic. The right hand has a melodic line with fingerings 2, 4, 1, 4, 1, 2, 3, 1. The left hand has a bass line with fingerings 4, 5-4, 1/2, 5-4.
- System 4 (Measures 47-50):** Includes a *f* dynamic. The right hand has a melodic line with fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 3, 1, 3, 2, 1, 4. The left hand has a bass line with fingerings 5-4, 5, 4, 3/2, 5-4.
- System 5 (Measures 51-54):** Starts with *mf (rall.)* and ends with *Tempo I* and *p*. The right hand has a melodic line with fingerings 2, 1, 4, 3, 2, 1, 5, 4. The left hand has a bass line with fingerings 2, 1, 2, 1. A *5/32* marking is present at the end of the system.

Ao Mario de Andrade

6ª VALSA DE ESQUINA

em Fá Sustenido menor

FRANCISCO MIGNONE
(1940)

Tempo de valsa movimentada

f
com fantasia
mf

5 *affrett.* *a tempo*
f e marcato

11 *affrett.* *a tempo*
mp *poco rit.* *a tempo*

16 *a tempo*
poco rit. *dim.* *rit.*

21 *movimentando*
secco e sem pedal
poco rit.

25 *a tempo*

29

33 *molto espressivo*
f quasi rit.

37 *movimentando*
affrett.

41 *f* *a tempo* *quasi rit.*

46 *a tempo* *(mf)*

51

56 *molto cresc.* *a tempo*
poco rit. *f com entusiasmo*

61 *sostenuto* *dim. e poco rall.* *a tempo*

66 *poco rit.* *movimentando e cantando* *pp* *poco rit.*

71 *movimentando* *pp* *poco rit.*

76 *p* *a tempo* *(rall.)* *f con brillantismo*

81 *p* *dim.* *e* *rall.* *poco* *a*

85 *poco* *pp molto rit.* *pp*

(u.c.) *secco*

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of music. The first system (measures 66-70) begins with a *poco rit.* marking, followed by *movimentando e cantando*, and ends with *pp* and *poco rit.*. The second system (measures 71-75) features *movimentando* and ends with *pp* and *poco rit.*. The third system (measures 76-80) starts with *p*, *a tempo*, and *(rall.)*, then moves to *f con brillantismo*. The fourth system (measures 81-84) includes *p*, *dim.*, *e*, *rall.*, *poco*, and *a*. The fifth system (measures 85-89) begins with *poco*, followed by *pp molto rit.*, and ends with *pp*. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

Para o Sá Pereira

7ª VALSA DE ESQUINA

em Sol menor

FRANCISCO MIGNONE
(1940)

Moderato

p
com sonoridade apagada
cresc.
poco a poco

mf poco affrett.

a tempo e dim.
poco affrett.
a tempo

affrett.
a tempo
poco ritard.
affrett.
rit.

2.
17 *a tempo* *poco affrett.* *rit.* *affrett.* *a tempo*

21

25 *poco affrett.* *poco ritard.* *vagaroso e muito espressivo*
(o canto com luminosidade)

30

35

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for piano. The first system (measures 17-20) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes performance markings such as 'a tempo', 'poco affrett.', 'rit.', 'affrett.', and 'a tempo'. The second system (measures 21-24) continues the piece with various fingering numbers (1-5) and slurs. The third system (measures 25-29) includes the instruction 'vagaroso e muito espressivo' and '(o canto com luminosidade)'. The fourth system (measures 30-34) shows complex chordal textures in both hands. The fifth system (measures 35-38) concludes with a long melodic line in the right hand and sustained chords in the left hand.

40 *mf*

45

50

55 *poco rall.* *rit.*

60 *imitando a flauta seresteira*
a tempo
pp
os harpejos leves e sem rigor de tempo
pedal simile

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano music, numbered 40 to 60. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 40-44) features a melody in the treble clef with dynamic markings *mf* and *f*, and a bass line with *p.* dynamics. The second system (measures 45-49) continues the melody and includes fingering numbers (1-5) and a *p.* dynamic. The third system (measures 50-54) shows the melody with a *p.* dynamic and a bass line with a *p.* dynamic. The fourth system (measures 55-59) includes a *poco rall.* and *rit.* marking, with a *p.* dynamic in the bass line. The fifth system (measures 60-64) is marked *pp* and includes the instruction *imitando a flauta seresteira a tempo* and *os harpejos leves e sem rigor de tempo*. It features a treble clef melody with a *pedal simile* instruction in the bass line.

64

68

72

76

80

cresc. *e animando* *poco* *a poco*

cresc. *sempre*

appassionata

senza pedal

(mp) *(intenso)* *(u.c.)* *(t.c.)*

Detailed description: This page of a musical score for piano, measures 64-89, is written in a minor key. It features a complex melodic line in the right hand with various ornaments and fingerings, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *animando*, *poco*, *a poco*, *sempre*, *appassionata*, and *(mp)*. Performance instructions include *senza pedal* and *(u.c.)*. The piece concludes with a *(t.c.)* marking.

105 *affrett.* *a tempo* *affrett.* *rit.*

110 2.

114

118 *Lento* *molto rit. e dim.* *pp* *molto rit.*

(u.c.)

123

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano music. The first system (measures 105-110) features a treble and bass clef with a key signature of one flat. It includes dynamic markings such as *affrett.*, *a tempo*, and *rit.*, along with fingerings (4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5) and a triplet of eighth notes. The second system (measures 110-114) shows a first ending bracket and a second ending bracket, with a triplet of eighth notes in the bass line. The third system (measures 114-118) continues with triplets and dynamic markings. The fourth system (measures 118-123) is marked *Lento* and includes *molto rit. e dim.*, *pp*, and *molto rit.* markings, with a *(u.c.)* instruction. The fifth system (measures 123-127) features a treble clef and a bass clef with a key signature of one flat, including a triplet of eighth notes and a *molto rit.* marking.

Ao Mario de Azevedo

8ª VALSA DE ESQUINA

em Dó Sustenido menor

FRANCISCO MIGNONE
(1940)

Tempo de valsa caipira

4 5 4 3 2 1 5 3 3 2 1 5 4 3 2 1 5 3

4-3 4 3 2 1 3 2 1 5 5

13 3 1 2 5 3 1 4 5 1 3 4 1 2 1 2 1 5 5 3 2 1 2 1

18 4 3 2 1 3 2 1 5 3 2 1 5 4 3 2 1 5 3

23

28 *(levezza, cedendo)*

33 *(un poco mas movimiento)*

39

44

49

54

p *levezza*

f

59

affrettando un poco

64

f *in tempo* *poco rit.*

69

a tempo *p* *dem harpejado o baixo*

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 49-53) features a melodic line in the treble and a bass line with a four-measure rest. The second system (measures 54-58) includes dynamic markings *p* and *f*, and the instruction *levezza*. The third system (measures 59-63) is marked *affrettando un poco*. The fourth system (measures 64-68) includes *f*, *in tempo*, and *poco rit.* markings. The fifth system (measures 69-73) is marked *a tempo* and includes the instruction *dem harpejado o baixo*. Fingering numbers (1-5) are provided for many notes throughout the piece.

75

81 *poco rit.* *p* *quasi rit.* *f* *a tempo*

86 *ped. simile*

91 *(f intenso)* *poco*

96 *rit.* *até o fim.* *f* *(2 1 2)*

The image shows a page of a musical score for piano, spanning measures 75 to 100. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features various musical notations including slurs, dynamics (p, f, p, f), and performance instructions such as 'poco rit.', 'quasi rit.', 'a tempo', 'ped. simile', and 'até o fim.'. The piece concludes with a final cadence and a fermata over the last note.

a Violeta do Luiz Heitor

9ª VALSA DE ESQUINA

em Lá Bemol menor

FRANCISCO MIGNONE
(1943)

Andantino mosso (♩=112) *affrettando*

sf *mf quasi preludivando* *allargando*

rit. *forte e sonoro* *mf rit. - pp*

Tempo de valsa lenta (♩=120) *poco rit. - - - a tempo*

p *p*

poco rit. *mp espressivo e cantabile*

18 *calando* *molto dim.*

23 *poco rit.* *a tempo* *p* *poco rit.*

28 *a tempo* *poco rit.* *a tempo* *mp un poco animando*

33 *poco rit.* *mf* *poco ten.* *mf* *hesitante* *cedendo e dim.*

38 *a tempo* *p* *pp* *mf* *u.c.*

42 *poco rit.* *a tempo* *dim. assai*
p sempre *p* *p* *è declamando*
pp (sempre u.c.)

47

51 *cresc.*

55 *mf*

59 *mf* *poco rit.*

3181 *tr*

The musical score is written for piano in a minor key. It consists of five systems of two staves each. The first system (measures 42-46) includes performance directions: *poco rit.*, *a tempo*, *dim. assai*, *p sempre*, *p*, *p*, *è declamando*, and *pp* (sempre u.c.). The second system (measures 47-50) features a complex melodic line in the right hand with many slurs and fingerings (1-5), and a steady accompaniment in the left hand. The third system (measures 51-54) continues the melodic development with a *cresc.* marking. The fourth system (measures 55-58) is marked *mf* and shows further melodic and harmonic progression. The fifth system (measures 59-62) is marked *mf* and *poco rit.*, ending with a trill marked *3181 tr*.

63 *a tempo*
sempre sottovoce

67 *Ed. simile*

71 *cresc. molto* *f* *f* *mf* *poco allargando*

75 *affrettando e diminuendo*
più vivo subito *mf* (t.c.)

79 *poco rit.*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano music, numbered 63 to 79. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 63-66) is marked 'a tempo' and 'sempre sottovoce'. The second system (measures 67-70) is marked 'Ed. simile'. The third system (measures 71-74) features a 'cresc. molto' dynamic, with fortissimo (f) markings and a 'poco allargando' instruction. The fourth system (measures 75-78) is marked 'affrettando e diminuendo' and 'più vivo subito', with a mezzo-forte (mf) dynamic and a 't.c.' (tutti) marking. The fifth system (measures 79-82) concludes with a 'poco rit.' (poco ritardando) instruction. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

83 Più calmo *mf* *cresc. e animando* *f* un poco ritard. - - -

87 **Tempo I** *p* poco rit. - - - a tempo *p*

93 poco rit. - - - *mp espressivo e cantabile* calando

99 *molto dim.* poco rit. - - - a tempo *p*

104 poco rit. - - - a tempo

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano music, measures 83 through 104. The first system (measures 83-86) is marked 'Più calmo' and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a crescendo and acceleration ('*cresc. e animando*) leading to a forte (*f*) dynamic. The tempo is marked 'un poco ritard.' (a little slower). The second system (measures 87-92) is marked 'Tempo I' and starts with a piano (*p*) dynamic. It features a 'poco rit.' (a little slower) section followed by a return to 'a tempo'. The third system (measures 93-98) continues with 'poco rit.' and is marked 'mp espressivo e cantabile' (moderato piano, expressive and cantabile), ending with 'calando' (decelerando). The fourth system (measures 99-103) begins with 'molto dim.' (molto diminuendo) and 'poco rit.', returning to 'a tempo' with a piano (*p*) dynamic. The fifth system (measures 104-108) is marked 'poco rit.' and returns to 'a tempo'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers.

109 *poco rit.* *a tempo*

114

118 *affrettando e diminuendo*

122

127 *poco rit.* *Più lento* *Tempo I* *p* *mp* *secco*

A Liddy

10ª VALSA DE ESQUINA

em Sí menor

FRANCISCO MIGNONE
(1943)

Lento, romantico e contemplativo (♩ = 88)

4
p
molto rit.
ten. 5

5
a tempo
p
molto rit.
ten. 5
a tempo (1-4)

10
molto rit.
cresc. e affrettando

15
a tempo
poco rit.

20 *ten.*
molto rit.

25 *a tempo*
poco rit.

30 *mf* *a tempo* *mf*
- molto cantando *(poco mas vivo)*
leve e com toda a delicadeza

35

41 *f*

Detailed description: This page of a musical score for piano, measures 20 to 41, is written in G major and 4/4 time. It features a complex texture with multiple voices in both hands. The score includes various performance instructions such as 'ten.' (tension), 'molto rit.' (very slow), 'a tempo' (return to original tempo), 'poco rit.' (slightly slow), 'mf' (mezzo-forte), 'molto cantando' (very singing), '(poco mas vivo)' (slightly more lively), and 'f' (forte). Fingerings are indicated with numbers 1-5. The piece concludes with a dynamic marking of 'f' at measure 41.

47 *cresc. subito* *f* *amplo e cantando*

53 *cedendo*

59 *cresc.* *f* *Poco più mosso* ($\text{♩} = 126$) *sf* *p* *dim.*

65 *p* *poco rit.* *calma* *allargando*

69 *rit. e dim.* *Tempo I* *p*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano music. The first system (measures 47-52) features a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment of eighth notes. It includes the instruction 'cresc. subito' and 'f amplo e cantando'. The second system (measures 53-58) continues the melody with a 'cedendo' instruction. The third system (measures 59-64) shows a change in tempo to 'Poco più mosso' with a quarter note equal to 126 beats per minute. It includes 'cresc.', 'f', 'sf', 'p', and 'dim.' markings. The fourth system (measures 65-68) features a 'poco rit.' instruction, followed by 'calma' and 'allargando'. The fifth system (measures 69-74) begins with 'rit. e dim.' and 'Tempo I', returning to a more active tempo. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#).

73 *ten.* 4 3 *a tempo*

77 *molto rit.* 3 *ten.* 4 3 *a tempo*

81 *molto rit.* 3 5 4 *a tempo* *p* *cresc.* *e affrettando* *poco rit.*

85 *a tempo* *pp* *mf*

89 *molto rit.* *ten.*

93 *ten.* *a tempo*
molto rit.

97 *molto rit.* *rit.*

102 *Più lento* *pp* *u.c.*

106 *ppp e senza pedal* *rit.* *Lento* *P molto espressivo*

111 *p sostenuto* *vivo*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano music. The first system (measures 93-96) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. It includes markings for 'ten.' (tension), 'a tempo', and 'molto rit.' (very slow). The second system (measures 97-101) continues the piece with 'molto rit.' and 'rit.' (ritardando) markings. The third system (measures 102-105) is marked 'Più lento' (even slower) and 'pp' (pianissimo), with 'u.c.' (unaccompanied) in the bass line. The fourth system (measures 106-110) includes 'ppp e senza pedal' (pianississimo without pedal), 'rit.', 'Lento', and 'P molto espressivo' (piano molto espressivo). The fifth system (measures 111-114) is marked 'p sostenuto' (piano sostenuto) and 'vivo' (vivo). The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Ao João de Sousa Lima

11ª VALSA DE ESQUINA

em Ré menor

FRANCISCO MIGNONE
(1943)

Moderato (♩ = 66)

mp e con spirito

f

15 *cedendo*

21 *poco rit.* **Più mosso** ($\text{♩} = 76$) *P e molto legato*

26 *(2^a volta tutto staccato)*

30

34

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 15-20) features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 4, 1) and a bass line with chords. The second system (measures 21-25) includes the instruction 'cedendo' and 'poco rit.', followed by a tempo change to 'Più mosso' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The third system (measures 26-29) is marked '(2^a volta tutto staccato)' and contains complex fingerings and slurs. The fourth system (measures 30-33) continues with intricate fingerings and slurs. The fifth system (measures 34-37) concludes with further fingerings and slurs. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

38 *p* 2 1 2 4 1 2 1 4 1 2 1 3 5 1. **Più vivo** ($\text{♩} = 88$) *pp* u.c.

42 2. **Tempo I** ($\text{♩} = 66$) *sempre ppp* u.c.

46

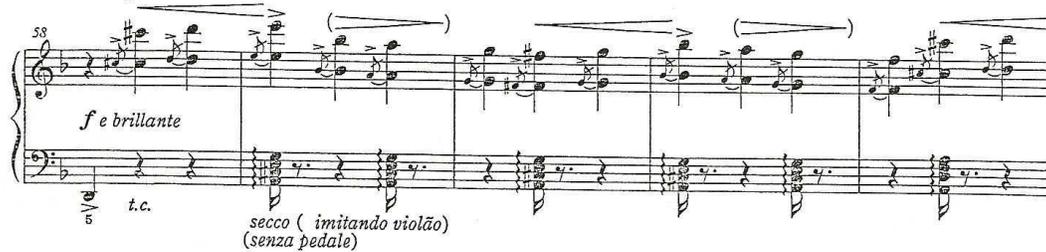
50 *dim. (rubato)*

54 *poco rit.*

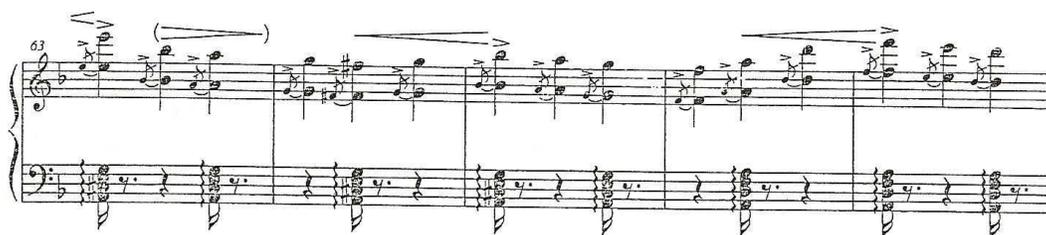
Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano music. The first system (measures 38-41) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It includes fingerings (e.g., 2, 1, 2, 4, 1, 2, 1, 4, 1, 2, 1, 3, 5, 1), dynamics (*p*, *poco rit.*, *pp*), and a first ending bracket labeled '1.' with a tempo marking 'Più vivo (♩ = 88)'. The second system (measures 42-45) has a bass clef, a key signature change to one flat (Bb), and a tempo marking 'Tempo I (♩ = 66)'. It includes the instruction 'sempre ppp' and fingering numbers (5, 3, 3, 3, 5). The third system (measures 46-49) continues in the bass clef with a key signature of one flat and includes fingering numbers (2, 1, 2, 1, 4, 2, 1, 2). The fourth system (measures 50-53) includes the instruction 'dim. (rubato)' and fingering numbers (1, 1, 3, 3, 5, 3, 5). The fifth system (measures 54-57) includes the instruction 'poco rit.' and fingering numbers (1, 2, 1, 2, 2, 1, 3). The page concludes with a double bar line.

Tempo I (♩. = 76)

58 *f e brillante*
t.c.
secco (imitando violão)
(senza pedale)



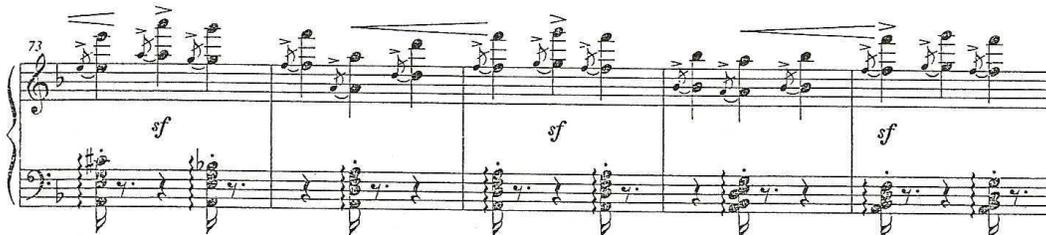
63



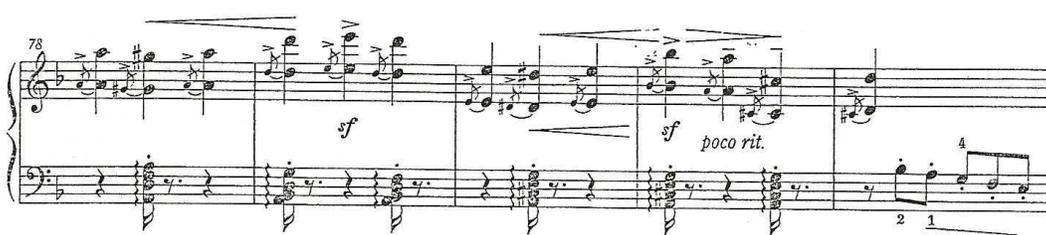
68 *sf*



73 *sf*



78 *sf* poco rit.



83 *pp*

u.c.

89 *dim.*

94

99 *(pp)* *f* *t.c.*

104 *p* *f* *P e subito cresc. poco a poco*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of piano music, measures 83 through 104. The music is written in a grand staff (treble and bass clefs). Measure 83 begins with a piano (*pp*) dynamic and includes a fingering diagram for the right hand (5, 3, 1, 3, 2) and the instruction 'u.c.'. Measure 89 features a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 99 includes a *(pp)* dynamic, a *f* (forte) dynamic, and a *t.c.* (trill) marking. Measure 104 starts with a *p* (piano) dynamic, followed by a *f* dynamic, and concludes with the instruction 'P e subito cresc. poco a poco'. The score is filled with complex chordal textures and melodic lines, with numerous fingerings and articulation marks throughout.

108 *affrettando sempre* *a tempo (Vivo)*
(curta)

112 *quasi rit.* *bem ritado*
poco rit. *f* *sempre Vivo*
(♩ = 76) *f tutto legato*
a tempo

117

121

125

Ancora Più vivo
(♩ = 84~88)

129 *f* *rit.* *u.c.* *mp*

133

137

141

145 *ppp* *poco allargando*

Ao Mario Neves

12ª VALSA DE ESQUINA

em Fá menor

FRANCISCO MIGNONE
(1943)

Moderato (♩=112)
em 3 movimentos

Vivo (em 1 mov.)

molto sonore *sf* *cresc.*

4 8 12

Red. * Red. *

(1 2 1) (3 1 4 2 1 3 4)

16

(f)

20

(p)

24

poco rit.

28

allargando

dim. - - - - - molto - - - - - dim.

31

pp

molto rit.

270

Moderato grazioso

Measures 34-37. Treble clef, key signature of two flats. Measure 34 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., 5, 3, 2, 4, 3, 5, 4). The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and rests.

Measures 38-41. Continuation of the piece. The right hand continues with intricate melodic patterns and slurs. The left hand accompaniment remains consistent with eighth-note figures.

Measures 42-45. Measure 42 begins with a first ending bracket labeled "1.". The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand accompaniment includes some triplet-like patterns.

Measures 46-49. Measure 46 starts with a forte (*f*) dynamic and the instruction "saltellante". Measure 48 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and "poco rit." instruction. The right hand has a more rhythmic, jumping character. The left hand has a simple accompaniment.

Measures 50-53. Measure 50 starts with a second ending bracket labeled "2.". The right hand has a melodic line with slurs and fingerings. The left hand accompaniment includes a crescendo (*cresc.*) and a forte (*sf*) dynamic. The piece concludes with a "poco rit." instruction.

54 Più vivo

p subito

58

p subito

62 *cresc.* poco affrettando

66 *f* affrettando molto *sf*

70 Presto *ff*

74

bem martellato

78

ff *ff*

82

ff *ff*

86

a tempo *affrettando* *molto crescendo* *allargando*

p

bem de fora o polegar da direita

320

90

Lento e sonoro *Vivo (em I)*

ff *ff* *ff*

a piacere

320

110 *poco allargando* *a tempo*

113 *mf calmato* *poco allargando*

117 *f assai* *ff* *fff e molto allargando*

120 *poco ritard.* *pp* *Più calma* *poco rit.*

124 *a tempo* *poco rit.* *a tempo* *poco rit.* *a tempo*

mf

129 *poco rit.* *a tempo* *accelerando e crescendo*

mp *p*

134 *aumentando e affrettando* *sempre*

138 *ff* *stridente* *allargando*

141 *Lento* *fff* *cresc. e rit.*

145 *ff* *ff*