UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FERNANDO CESAR CUNHA VILELA DOS REIS

O IDIOMÁTICO DE FRANCISCO MIGNONE NAS 12 VALSAS DE ESQUINA E 12 VALSAS-CHORO

SÃO PAULO
2010

FERNANDO CESAR CUNHA VILELA DOS REIS

O IDIOMÁTICO DE FRANCISCO MIGNONE NAS 12 VALSAS DE ESQUINA E 12 VALSAS-CHORO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Amilcar Zani Netto.

Área de Concentração: Música

Orientador: Prof. Dr. Amilcar Zani Netto

SÃO PAULO
2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte

FICHA CATALOGRÁFICA

Reis, Fernando Cesar Cunha Vilela dos Reis

O idiomático de Francisco Mignone nas 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro / Fernando Cesar Cunha Vilela dos Reis;
orientador Amilcar Zani Netto. – São Paulo, 2010.

333f. : il.

Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, 2010.

1.Piano. 2. Valsa 3. Idiomático 4. Música Brasileira
I. Netto, Amilcar Zani II. Universidade Estadual de São Paulo.
III. Título

BANCA EXAMINADORA

_____

_____

_____

_____

_____

AGRADECIMENTOS

Ao Orientador, Professor e Pianista Dr. Amilcar Zani Netto por toda sua orientação, atenção, sugestões e críticas que proporcionaram meu crescimento acadêmico e profissional. Além disso, sua ampla e magnífica experiência acadêmica foi muito valiosa na elaboração deste trabalho.

À **Maria Josephina Mignone**, pianista e viúva do compositor Francisco Mignone pela disponibilidade da entrevista e dos materiais para esta pesquisa.

Aos professores da pós-graduação da ECA pelos ensinamentos e questionamentos levantados em aulas.

Ao Professor, Pianista e Compositor Maurício de Bonnis, pelas aulas de análise que me auxiliaram na elaboração da análise formal e harmônica das 12 Valsas de Esquina e12 Valsas-Choro.

Aos meus pais pelo apoio e incentivo.

"A música é capaz de reproduzir em sua forma real, a dor que dilacera a alma e o sorriso que inebria"

Ludwig van Beethoven

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo principal descobrir e revelar como Francisco Mignone compôs as 12 Valsas de Esquina e as 12 Valsas-Choro para piano solo, contribuindo para o estudo e a divulgação da música brasileira. Através da análise realizada nesta tese, revelou-se o idiomático de Mignone referente a essas obras. Além disso, investigaram-se os dados biográficos desse compositor, o gênero valsa e a contextualização da época em que as peças foram compostas. Como acréscimo, foi elaborado um guia interpretativo baseado na análise dessas Valsas e realizada uma entrevista com a pianista e viúva do compositor, Maria Josephina Mignone. A conclusão desta pesquisa, a partir das importantes informações apresentadas nos capítulos e também do resultado da análise, identifica a estrutura musical utilizada nas 12 Valsas de Esquina e nas 12 Valsas-Choro.

PALAVRAS-CHAVE: piano; valsa; idiomático; música brasileira.

ABSTRACT

This paper's main objective is to discover and reveal how Francisco Mignone wrote the 12 Waltzes Corner and Choro-12 Waltzes for piano, contributing to the study and dissemination of Brazilian music. Through the analysis conducted in this thesis, proved the idiom of Mignone on these works. Furthermore, we investigated the biographical data of the composer, the dance, and the gender context of the time in which the pieces were composed. How increase has produced a guide for interpretation based on analysis of waltzes and held an interview with the pianist and composer's widow, Maria Josephina Mignone. The conclusion of this research, from the important information presented in the chapters and also the result of the analysis identifies the musical structure used in the 12 Waltzes Corner and 12 Waltzes-Choro.

KEYWORDS: keyboard; waltz; idiomatic; brazilian music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....01

CAPÍTULO 1 - DADOS BIOGRÁFICOS.....05

CAPÍTULO 2 – A VALSA 20

CAPÍTULO 3 – MIGNONE E SEU TEMPO.....52

CAPÍTULO 4 – O IDIOMÁTICO DE MIGNONE NAS ANÁLISES DAS 12 VALSAS DE ESQUINA E 12 VALSAS-CHORO.....64

4.1 - Comentários sobre as 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro 64

4.2 - Introdução ao capítulo das análises.....70

4.3 - Análise das 12 Valsas de Esquina.....75

4.4 - Análise das 12 Valsas-Choro.....179

4.5 – Tabela comparativa das valsas.....255

CONCLUSÃO.....258

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....261

ANEXOS.....268

ANEXO 1 - Gravação 269

ANEXO 2 – Transcrição da entrevista 270

ANEXO 3 – Partituras das Valsas de Esquina e Valsas-Choro gravadas.....286

Introdução

Francisco Mignone pode ser considerado um dos mais significativos compositores brasileiros. Ele foi um músico multifacetado e além de compor desenvolveu outras atividades musicais: foi regente, pianista e professor. Sua produção composicional é muito vasta, abrangendo os mais variados gêneros musicais e organizações instrumentais. Suas composições para piano solo totalizam 232 obras.

Entre elas, escolhi como objeto de pesquisa as 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro para piano solo, consideradas obras-primas pelos musicistas e musicólogos brasileiros. Essas peças possuem importância no repertório pianístico por seu elevado grau de maestria artística. Embora sejam muito conhecidas, atualmente elas são pouco tocadas pelos pianistas brasileiros em recitais e pouco ensinadas pelos professores de piano no Brasil. Sendo assim, este trabalho acadêmico representa mais uma contribuição à pesquisa e valorização da música brasileira.

Com o título *O idiomático de Francisco Mignone em suas 12 Valsas de Esquina e nas 12 Valsas-Choro*, esta tese tem por objetivo central descobrir e revelar como Mignone compôs as 12 Valsas de Esquina e as 12 Valsas-Choro para piano solo. Sendo assim, o problema proposto consiste em demonstrar a estrutura musical empregada pelo compositor nas duas séries de valsas.

Os objetivos secundários desta pesquisa são: revelar as influências estéticas e musicais do compositor; demonstrar as origens do gênero Valsa e suas transformações ocorridas no Brasil; contextualizar a época em que as 12 Valsas de Esquina e as 12 Valsas-Choro foram compostas; e estabelecer parâmetros para a interpretação dessas peças com base na análise musical.

Para atingir o objetivo central exposto acima, esta pesquisa investigará o idiomático do autor em suas 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro.

O idiomático consiste na conjunção de aspectos técnico-pianísticos, aspectos do timbre e elementos estruturais das valsas. Os aspectos técnico-pianísticos são constituídos pelas figurações próprias do código pianístico e pelo perfil musical das seções. As figurações do código pianístico são constituídas de grupos reunidos de

semicolcheias, seqüências de notas duplas, passagens escalares, melodia em oitavas, entre outras figurações. Já o perfil é classificado em melodia acompanhada, melodia na região média-grave, melodia dividida entre as regiões e perfil polifônico. A melodia acompanhada, por sua vez, se divide em baixo e acorde, notas longas na região média-aguda/média-grave, melodia em acordes na região média-aguda e melodia na região média-aguda com acompanhamento diferente do baixo e acorde. Os aspectos do timbre são formados por sonoridades que sugerem outros instrumentos ou revelam planos sonoros distintos. Os elementos estruturais são constituídos pela análise harmônica e formal, constituída, por sua vez, pela análise fraseológica, divisão das seções e relação motívica entre os materiais do tema.

A análise musical minuciosa permite o detalhamento e a descrição mais aprofundada da estrutura musical, possibilitando o conhecimento composicional adotado pelo compositor. Além disso, a análise é de grande importância na formulação dos aspectos interpretativos, pois permite ao intérprete adotar parâmetros seguros para justificar sua interpretação. Sendo assim, a análise musical minuciosa das Valsas é uma das ferramentas principais desta pesquisa, pois através dela será possível compreender melhor as obras, bem como estabelecer aspectos interpretativos baseados na análise.

Nesta pesquisa, será estudada também a elaboração e as transformações da linguagem musical de Mignone no transcorrer de 17 anos de composição das duas séries de valsas.

Esta pesquisa parte da hipótese de que, na realização das 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro, Mignone utilizou tanto estruturas musicais semelhantes quanto estruturas diferenciadas, o que justifica tê-las nomeado diferentemente. A elaboração dessa hipótese decorre do fato de que, nos livros consultados sobre as 12 Valsas de Esquina e as 12 Valsas-Choro, os autores geralmente afirmam que as Valsas-Choro são similares às Valsas de Esquina:

> As doze Valsas-Choro de 1946 (No 1); 1950 (No 2 a 5); 1955 (6 a 12) encontram-se na mesma linha das anteriores. Todas elas são francamente tonais. Só ocorrem tons menores. (KIEFER, 1983: 49)

> ... poder-se-ia dizer que tanto as Valsas-Choro, igualmente em número de doze e que percorrem a produção do autor de 1946 a 1955, assim como as vinte e quatro Valsas brasileiras, que se estendem de 1963 a 1984 (somente em 1979 brotam da pena de Mignone as de número 4 a 12 e, em 1984, as de número 13 a 24), contêm muitos dos ingredientes já traduzidos nas Valsas de Esquina. (MARTINS, 1997: 66)

Entretanto, o próprio Mignone afirmou que a única razão de ter empregado o nome Valsas-Choro foi para não confundir essas com as Valsas de Esquina:

> Mignone afirmava que a única razão para nomear as Valsas-Choro era evitar a confusão delas com as Valsas de Esquina[1]. (VERHAALEN, 1971: 45)

Essa afirmação é freqüentemente interpretada pelos musicólogos como se as Valsas de Esquina e as Valsas-Choro fossem obras com características sonoras homogêneas, sem nenhuma diferenciação estrutural. Além disso, a característica fraseológica das Valsas de Esquina não é mencionada em nenhum texto, como também o aspecto harmônico, no que tange à harmonia tonal ou tonal expandida. Sendo assim, no processo de composição dessas duas séries de valsas, o compositor provavelmente utilizou alguns elementos de estruturação musical diferenciados, que precisam ser esclarecidos e demonstrados no transcorrer deste trabalho.

A metodologia empregada nesta pesquisa consiste em: revisão dos dados biograficos de Mignone, estudo do gênero Valsa, contextualização do período enfocado, análise idiomática das Valsas, comentários interpretativos e entrevista com a pianista Maria Josephina Mignone.

Dessa maneira, o primeiro capítulo da tese, “Dados Biográficos”, constitui-se da revisão biográfica de Mignone, relatando sua formação musical e atuação profissional, identificando e demonstrando suas influências. Esse capítulo aborda a

[1] *Mignone claims that the only reason he gave the* Valsas Choros *different names was to avoid confusion with the* Valsas de Esquina. A tradução é do autor desta tese.

sua atuação profissional desde o tempo da juventude, como também suas fases composicionais e suas obras mais significativas.

O segundo capítulo, intitulado “A Valsa”, é composto pelo estudo do gênero Valsa, investigando e demonstrando as origens dessa dança com composição musical própria, seu desenvolvimento, suas adaptações e as transformações ocorridas no Brasil. Dessa forma, torna-se possível entender e demonstrar as características da Valsa européia, mas principalmente da Valsa brasileira, possibilitando sua ligação com as Valsas de Esquina e Valsas-Choro de Mignone.

O terceiro capítulo, “Mignone e seu tempo”, é formado pelo estudo dos aspectos históricos, políticos e culturais da época em que foram compostas essas duas séries de valsas. Sendo assim, esse capítulo apresenta a contextualização desse período específico e a conexão das características culturais dessa época com a obra e o pensamento artístico de Mignone.

O quarto capítulo, intitulado “Análise idiomática das 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro” e com o qual concluo o objetivo central desta pesquisa, compõe-se de três partes. A primeira, chamada “Comentários sobre as 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro”, é constituída pelo estudo da literatura que aborda essas obras. Nela, demonstra-se o processo de criação das obras, bem como suas características principais. A segunda parte, “Introdução do capítulo das análises”, constitui a explicação e justificativa da ferramenta analítica adotada nessas duas séries, com exemplos musicais eruditos para ilustrar os termos empregados. A terceira parte consiste na própria análise idiomática das Valsas estudadas. Esse capítulo é fundamental para a conclusão desta pesquisa, pois, além da análise, propriamente, são elaborados os comentários interpretativos de cada Valsa.

Estão anexados no final desta tese os trechos da entrevista realizada com Maria Josephina Mignone. Através dessa entrevista, é possível recolher informações importantes sobre a personalidade do compositor, bem como descobrir seu processo composicional, suas preferências musicais e as atividades desenvolvidas durante sua vida, além de identificar a postura de Mignone frente à interpretação de suas composições.

Capítulo I

Dados Biográficos

Neste capítulo serão abordados dados biográficos de Mignone, considerando seus estudos musicais, suas atividades profissionais, as influências estéticas recebidas, os prêmios alcançados e o resumo de suas principais obras musicais.

Francisco Paulo Mignone nasceu em São Paulo, no ano de 1897, e morreu no Rio de Janeiro, em 1986. Durante sua vida, teve diversas atividades musicais, tais como: compositor, regente, pianista e professor, destacando-se fortemente na composição e regência.

Aproximadamente aos 6 anos de idade, começou os estudos musicais com seu pai, Alfério Mignone, que lhe ensinou flauta e algumas noções de violoncelo, trompa e piano. O pai estudara flauta e violino em sua cidade natal, Castellabate, próxima a Salerno, na Itália, e aos 11 anos já tocava profissionalmente na Orquestra da Ópera de Salerno. Mais tarde, casou-se com Virgínia Mignone e mudou-se para São Paulo, em 1896. Alfério Mignone teve quatro filhos – Domingos, Guilherme, Filomena e Francisco –, e todos os meninos se tornaram músicos profissionais. A única filha, Filomena, não seguiu a carreira profissional de musicista, apesar de ter estudado música. Francisco Mignone começou a estudar piano aos 8 anos de idade, com o professor Italiano Sílvio Motto, em São Paulo.

Principiou precocemente a escrever músicas populares e atuar profissionalmente como músico, para auxiliar na manutenção de sua casa, haja vista seu pai não possuir recursos financeiros suficientes, sendo imigrante italiano de origem pobre e lutando com muita dificuldade para criar seus filhos. Aos 13 anos, Francisco Mignone começou a tocar piano e reger pequenas orquestras em bailes e nos cinemas de São Paulo. Tocava também flauta em grupos seresteiros e de vez em quando em orquestras. Acompanhava cantores e violinistas até o fim da vida. Realizou, ainda, trabalhos como copista de música e orquestrador de canções populares tocadas nos bailes, bem como a ilustração musical dos filmes.

Além de executar as músicas daquele período, sob o pseudônimo de Chico Bororó compôs diversas músicas populares: canção sertaneja, cateretê, foxtrote, maxixe, *one-step*, samba, tango, entre outras. O pseudônimo foi sugerido pelo segundo impressor de suas obras, Antonio di Franco, para driblar o preconceito que

existia na época em relação ao compositor que escrevia música popular. Naquele tempo, escrever músicas populares assinando o próprio nome era considerado ato degradante, como registrou Mignone: “É que naquelas priscas eras do começo do século, escrever música popular era coisa devassa e desqualificante mesmo” (KIEFER, 1983: 12).

Em 1914, ganhou o segundo lugar num concurso de música popular promovido pela revista *A Cigarra* e a editora Casa Levy, com duas peças: Manon (valsa) e Não se Impressione (tango). Nesse mesmo ano, ganhou o primeiro lugar em um concurso de música erudita, com a obra Romance em Lá Maior. Seu contato com os grupos seresteiros, que executavam e improvisavam valsas e choros, juntamente com as composições populares contribuíram para o caráter nacionalista de suas obras eruditas.

Aos 12 anos, estudou harmonia com o professor italiano Savino de Benedictis por seis meses. Aos 15 anos, em 1912, começou a estudar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e cinco anos depois, em 1917, formou-se em flauta, piano e composição. Durante seus estudos no Conservatório, continuou estudando flauta com seu pai e piano, harmonia, contraponto e composição com o professor italiano Agostino Cantú. Durante o curso no Conservatório, foi colega de Mário de Andrade, que o ajudou a se preparar em estética e acústica. Mais tarde, a estética nacionalista defendida por Mário de Andrade nas artes se tornou evidente nas composições de Mignone. Depois de sua graduação no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, continuou compondo e preparando obras orquestrais para concertos.

Após sua formatura, estreou no Teatro Municipal de São Paulo como pianista, regente e compositor, no dia 16 de setembro de 1918. Seu pai também regeu algumas obras nesse concerto, no qual Mignone executou como solista o primeiro movimento do Concerto para piano e orquestra em lá menor de Grieg. Também foram apresentadas várias composições suas: o primeiro movimento da Sonata em Sol Maior (1916) para violino e piano, Alma Adorada (1918) para tenor e orquestra, Farândola das Horas (1918) para soprano e orquestra, Andante (1918) para violino e orquestra, Romanza em Sol Maior (1917) para orquestra, o poema sinfônico Caramuru (1917) e a Suíte Campestre (1918) para orquestra. Devido ao grande sucesso dessa primeira apresentação, recebeu uma bolsa concedida pela Comissão

do Pensionato Artístico de São Paulo para estudar na Europa. O senador José Freitas Vale, que era um mecenas das artes e amigo de Alfério Mignone, favoreceu para que esta situação acontecesse. Antes de partir, Mignone deu um concerto de despedida em São Paulo, no ano de 1919, em cujo programa incluiu sua nova composição orquestral, Paráfrase sobre o Hino dos Cavalheiros da Kyrial. Essa obra tinha esse nome por causa dos freqüentadores da Vila Kyrial, que era a residência do senador estadual Freitas Vale. Foi sobre o Hino dos Cavaleiros da Kyrial, de autoria do senador, que Mignone construiu esta obra.

Ele queria estudar em Paris, mas devido a sua formação italiana, decidiu ir para Milão, que também era um dos centros mundiais da música. Em Milão, estudou no Conservatório Giuseppe Verdi, onde teve aulas de composição, harmonia e contraponto por dois anos com Vincenzo Ferroni, que também havia sido professor do compositor e pianista brasileiro Alexandre Levy (1864-1892). Vincenzo Ferroni foi colega do compositor brasileiro Francisco Braga (1868-1945) em Paris, onde ambos foram alunos do compositor francês Jules Massenet. Dessa maneira, Vincenzo Ferroni adotava o mesmo método de harmonia (Savard) e contraponto (Dubois) do Conservatório de Paris. Mignone considerou os estudos com Vincenzo Ferroni muito proveitosos, onde afirmava que realmente aprendeu a escrever música com este mestre. Além disso, acompanhou os importantes acontecimentos musicais na Europa do século XX, tal como a estréia do *Le Sacré du Printemps* de Stravinsky em Paris. Um fato curioso foi que o maestro Arturo Toscanini estava regendo em Milão durante o período em que Mignone estudou na Itália, e o compositor brasileiro não perdeu a oportunidade de assistir aos ensaios do famoso regente. Toscanini não gostava que ninguém de fora assistisse aos seus ensaios, e numa dessas ocasiões Mignone foi flagrado escondido numa caixa de violoncelo. Essa história revela seu forte interesse pelo meio orquestral e pela regência, que depois foi uma das principais atividades em sua carreira musical.

Foi sob a orientação de Vincenzo Ferroni que compôs a ópera em três atos O Contratador dos Diamantes (1921), baseada no libreto de Gerolamo Bottoni. A origem da idéia dessa ópera remonta ao fato de ter participado como regente de uma cena do drama de Afonso Arinos de Mello Franco, apresentado em São Paulo no ano de 1917, representando um episódio histórico colonial brasileiro ambientado em Minas Gerais. Essa ópera incluiu a famosa Congada, um balé com personagens

negros, no segundo ato, em que o compositor aproveitou e combinou magistralmente um tema do lundu da coleção *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*, publicada por J.B. von Spix e G.F.P. von Martius, com outro tema original composto por ele. A suíte dessa ópera é formada pelas peças Minueto, Procissão, Interlúdio e Congada, e foi apresentada na Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, em 1922. A Congada foi apresentada uma única vez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1923, com a *Wiener Philarmoniker* sob a regência de Richard Strauss. Essa Congada ficou muito famosa, e surgiu depois a sua transcrição para piano solo a quatro mãos e para dois pianos, fazendo parte, assim, do repertório pianístico. No ano de 1924, essa ópera foi apresentada em primeira audição na íntegra no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Emil Cooper. A ópera na sua totalidade não agradava ao compositor, mas ele estava muito satisfeito com a Congada. Esse seu julgamento revela a autocrítica exagerada, que será comentada adiante.

Suas composições são marcadas por forte influência européia, que representa a fase italiana de sua formação. Dessa fase, mencionamos as seguintes obras: Cenas da Roça (1923), Festa Dionisíaca (1923), Momus (1925) e No Sertão (1925), inspirado no livro *Os Sertões,* de Euclides da Cunha. O poema sinfônico Cenas da Roça obteve o primeiro prêmio num concurso realizado pela Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo. Durante os anos em que viveu na Europa, veio constantemente ao Brasil para visitar os parentes e apresentar suas composições.

Entre 1927 e 1928, viveu na Espanha, onde escreveu algumas canções, a Suíte Asturiana (1928) e a ópera *L'Innocente* (1927), com libreto italiano de Arturo Rossatto. Quando essa ópera, baseada numa novela espanhola da romancista Concha Espina, foi encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1928, a imprensa o apontou como o sucessor de Carlos Gomes, elogiando a obra por sua característica vigorosa, densidade sinfônica e a perfeita ambientação da história. Mas a ópera foi mal recebida por Mário de Andrade, que estimulava Mignone a escrever música nacionalista. Seu comentário crítico de 1928, publicado no *Diário Nacional*, foi o seguinte:

> Ninguém preza mais esse artista do 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. Músico de sentido essencialmente dramático, dotado duma cultura exclusivamente européia, desenvolvido no ritmo da sensibilidade italianizada, Francisco Mignone está numa situação dolorosa. Não encontra libretistas brasileiros que lhe forneçam assuntos nacionais. E se encontrar: o libreto pra ser representado, terá de ser vertido pro italiano, porque ninguém canta em brasileiro neste mundo... Ora diante de tantas circunstâncias, Francisco Mignone se vê constrangido a compor o que? O Inocente. É uma peça que prova bem a cultura do músico, as suas possibilidades. Mas que valor nacional tem o Inocente? Absolutamente nenhum. E é muito doloroso no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porque em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível. (ANDRADE, 1963: 260)

Concluindo, Mário de Andrade escreveu:

> As circunstâncias históricas do momento, em que os valores nacionais que contam em música, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri e outros, pelejam entre achados e enganos, para oferecer ao país uma tradição artística nacional, não permitem mais que o Inocente seja contado como representação brasileira. A música brasileira fica na mesma, antes e depois dessa ópera. (AZEVEDO, 1947: 10-11)

Os comentários de Mário de Andrade a respeito dessa ópera evidenciam seu descontentamento com a característica musical de Mignone naquele momento, ainda sem uma influência marcante do nacionalismo. A posição radical de Mário de Andrade, que se justifica por ser aquele momento um período de consolidação do nacionalismo, redundava em que os compositores brasileiros não deveriam estar vinculados a um estilo de composição universal, mas sim estritamente brasileiro, conforme o primeiro capítulo de seu livro *Ensaio sobre Música Brasileira* (1928).

Em 1929, Mignone voltou ao Brasil e ingressou como professor de harmonia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Esse foi um período muito importante para a afirmação do estilo nacionalista em suas obras, bastante encorajado pelo reencontro com Mário de Andrade. Nesse período fortemente nacionalista, compôs, em 1929, a Primeira Fantasia Brasileira para piano e orquestra, apresentada em 1931 pelo pianista Souza Lima (1898-1982) na

Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo. Mário de Andrade teve uma boa impressão dessa obra, comentando que é na corrente nacionalista que Mignone contribuirá com obras importantes . Outras três Fantasias Brasileiras para piano e orquestra foram compostas em 1931 1934 e 1936. A primeira delas representa o início da "fase negra" do compositor, caracterizada pela utilização dos elementos musicais afro-brasileiros em suas obras. O contato com os temas afro-brasileiros advinham de sua admiração pelos cantos nostálgicos de origem africana que em sua infância ele escutara na voz das faxineiras que a mãe contratava para fazer a limpeza da casa.

Em 1932, casou-se com a filha do ilustre pianista e professor Luigi Chiaffarelli, Liddy Chiaffarelli Mignone, que faleceu num desastre de avião em 1962. Em 1933, o compositor se mudou para o Rio de Janeiro e, em 1934, assumiu a cadeira de regência de orquestra do Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), antes a cargo de Walter Burle-Marx. Mignone acompanhou e participou das mudanças do ensino musical desse período procurando transmitir, em suas aulas, maiores conhecimentos para seus alunos.

Também em 1933, concluiu o bailado afro-brasileiro Maracatu de Chico-Rei para coro, solista, grande orquestra e corpo de baile, com duração aproximada de 40 minutos, cuja temática literária foi fornecida por Mário de Andrade. Essa obra é constituída de seis movimentos, com utilização de elementos musicais afro-brasileiros: a música e a dança dos negros escravos, que influenciaram as manifestações musicais de várias regiões do Brasil. Segundo depoimento do próprio Mignone (Mignone,1947: 40), essa obra revela a influência rítmica obsessiva do compositor russo modernista Igor Strawinsky e do nacionalista espanhol Manuel de Falla, juntamente com a rítmica afro-brasileira para dar caráter pulsante ao Maracatu de Chico-Rei. Mário de Andrade considera essa obra, ao lado da Terceira Fantasia (1934) e da peça Babaloxá (1936), uma das mais importantes obras sinfônicas de Mignone.

Maracatu de Chico-Rei se caracteriza pela riqueza dos temas africanos com orquestração brilhante, em que Mignone utiliza muitos instrumentos de percussão tipicamente brasileiros, como reco-reco e chocalho, além da participação intensa do coral de quatro naipes de vozes. A história desse bailado escrito por Mário de Andrade é baseada numa lenda de Minas Gerais sobre uma tribo africana que veio

ao Brasil num navio negreiro. Chegando aqui, esses negros foram vendidos como escravos em Minas Gerais. O rei dessa tribo, chamado Chico, conseguiu alforriar-se por meio de seu trabalho. Posteriormente, ele alforriou sua mulher e todos os restantes membros da tribo. Esses negros libertos formaram a Confraria do Rosário e construíram a famosa Igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Ouro Preto. A parte sinfônica do Maracatu de Chico-Rei estreou em 1934, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1937, essa obra foi apresentada com a parte coral no Primeiro Congresso de Língua Nacional Cantada, em São Paulo. Somente em 1939 foi apresentada em sua forma completa – orquestra, coro, solista e corpo de baile –, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Em 1935, Mignone participou de um grupo dirigido por Oscar Lorenzo Fernandez, no Rio de Janeiro, que fundou o Conservatório Brasileiro de Música, inicialmente chamado de Conservatório Nacional de Música. Em sua "fase negra", Mignone compôs algumas peças curtas e o Sexteto (1935) para flauta, oboé, clarineta, fagote, trompa e piano. Também nesse período compôs os poemas sinfônicos Batucajé (1936) e Babaloxá (1936), além do bailado Leilão (1941). O poema Batucajé reproduz uma dança ritual executada pelas filhas-de-santo da macumba. Babaloxá, por sua vez, revela o misticismo dos negros através de um ritual de iniciação. O bailado Leilão retrata um mercado de escravos, com sua rotina, seu drama e os anseios de liberdade. Essa obra representa uma nova tendência composicional, com a introdução de cantilenas líricas expressivas derivadas da música mestiça, e não da música negra, que aparece claramente na suíte sinfônica Festa das Igrejas e no seu último bailado, Iara.

Em 1939, por meio de concurso, tornou-se definitivamente titular da cadeira de Regência de Orquestra do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro (atual EMUFRJ), onde lecionou até se aposentar, em 1967. Ele também regeu várias apresentações no exterior, incluindo um concerto da Orquestra Filarmônica de Berlim, em 1937, em cujo programa constavam obras suas e de outros compositores brasileiros, tais como: Henrique Oswald, Lorenzo Fernandez e Villa-Lobos. Nos Estados Unidos, regeu as orquestras da *National Broadcasting Company* e da *Columbia Broadcasting System*.

Em 1942, viajou para os Estados Unidos como hóspede oficial do Departamento de Estado. Nessa viagem participou da *League of Composers*, em

Nova York, assistiu à Convenção Bienal da *Music Educators National Conference*, em Milwaukee, visitou várias das melhores escolas de música dos Estados Unidos e participou de concertos como compositor e regente. A *League of Composers* de 1942 consistiu em um programa dedicado à música latino-americana que incluiu algumas de suas obras. Após essa visita a Nova York, recebeu um convite para atuar por um ano como regente da orquestra da *Columbia Broadcasting*, mas recusou por não ter conseguido a licença para ausentar-se como professor da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro.

Em 1939 compôs a Sinfonia do Trabalho, fruto do convívio com Mário de Andrade, buscando a integração da arte com o ideal socialista. A peça é formada por quatro partes: O Canto da Máquina, O Canto da Família, O Canto do Homem Forte, O Canto do Trabalho Fecundo. O Canto da Máquina emprega efeitos orquestrais que sugerem o funcionamento de engrenagens de aço; O Canto da Família é uma toada que retrata o descanso do operário em seu lar após uma longa jornada de trabalho; O Canto do Homem Forte possui uma melodia que oscila entre o ritmo do samba e as marchas de rancho; O Canto do Trabalho fecundo celebra a vitória do trabalho e, conseqüentemente, a libertação do homem através de uma música orquestral muito enérgica e movimentada.

Também em 1939 começou a compor a obra Quadros Amazônicos escrita em forma de suíte, encomendada pela bailarina Chinita Ullmann e com argumento de Guilherme de Almeida. Nessa peça, buscou soluções técnicas novas e ousadas pela não-repetição temática; entretanto, essa obra possui temas com constâncias rítmicas folclóricas.

Em 1941 escreveu O Espantalho, peça a que deu o subtítulo de Impressões Sinfônicas para um bailado inspirado por dois quadros de Cândido Portinari. Essa peça se divide em duas partes que remetem aos dois quadros. A primeira retrata a alegria, tal como a cena do quadro com o espantalho, crianças brincado e um carro de boi, numa paisagem ensolarada, com o predomínio de cores cruas, azul e amarelo. A segunda retrata a depressão, através do colorido sombrio do outro quadro, em que no lugar das crianças aparecem animais e seres monstruosos, e no lugar do espantalho, uma caveira de boi espetada num pau. As crianças, que representam a jovialidade, transformam-se pela vicissitudes da vida em seres caricatos e repelentes. No final, a ceguinha que viajava no carro de boi se

transforma na Virgem Maria, que a todos redime com sua bênção através dos braços abertos.

Segundo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (apud Mignone, 1947: 19), a “fase negra”, com utilização intensa dos elementos afro-brasileiros, foi encerrada após a composição do bailado Leilão. Porém, o caráter melódico e os ritmos exuberantes da música negra continuaram em muitas obras posteriores, pois essa característica foi profunda, e não superficial. Sendo assim, Mário de Andrade avaliou posteriormente que, se Mignone continuasse a compor na linha afro-brasileira, naturalmente sentiria estar se repetindo. Comentou também que, terminada a “fase negra”, outra fase menos particularizada no caráter afro-brasileiro alcançaria uma maior projeção nacional.

Em vários artigos de jornais e livros de música brasileira, Mário de Andrade elogia e reconhece a grandeza de Mignone, considerando-o um dos compositores mais representativos da América Latina. Também o considera um grande compositor sinfônico.

Em 1939, depois de terminar o ciclo de obras com inspiração em temas negros, viu-se diante de uma profunda crise artística, da qual arduamente conseguiu se libertar. Segundo Mário de Andrade, que o acompanhava intimamente nesse período, seu ceticismo em relação às próprias obras advinha de sua facilidade musical, do apuramento da técnica composicional e da exagerada autocrítica. Mário de Andrade foi muito importante nesse período conturbado, pois o ajudou a recuperar a serenidade e a segurança diante do trabalho como compositor. A solução dessa crise está revelada na auto-análise, retratada no trecho a seguir, pela qual ele próprio clarifica o seu destino e sua meta:

> Si eu fosse gênio inato, o meu destino era atingir toda a humanidade. Não me incomodava com escolas, países, tempos, raças, mandava tudo plantar batatas, para liberdade pura do meu gênio elevando a Humanidade. Mas si eu sou gênio feito, o meu destino é mais realista, mais prático, mais qualificado, e tenho que elevar a humanidade naquilo em que ela é condicionada pelos seus imperativos pragmáticos e transitórios, isto é, tempo, raça, país, escola. É curioso como os gênios feitos são nacionais. (MIGNONE, 1947: 45)

Entre 1938 e 1943, compôs as 12 Valsas de Esquina para piano solo. Entre suas obras pianísticas, muito numerosas e importantes, destacam-se:

Lendas Sertanejas, compostas entre 1923 e 1941; Seis Prelúdios para piano solo, compostos em 1932; 12 Valsas-Choro para piano solo, compostas entre 1946 e 1955; 24 Valsas Brasileiras, compostas entre 1963 e 1984; Seis Pequenas Valsas de Esquina, compostas em 1964; Quatro Sonatas, compostas entre 1941 e 1967; 6½ Prelúdios, compostos em 1972; Quatro Choros, compostos em 1977. Merecem relevo, ainda, suas obras didáticas para piano solo, tais como: Miudinho e Cucumbizinho, de 1931; Seis Peças Infantis, compostas em 1933; Caixinha de Brinquedo, composta em 1939. Entre as obras para piano solo e orquestra, é digno de nota o difícil Concerto para piano solo e orquestra, composto em 1958, e um Concerto duplo para violino, piano e orquestra, composto em 1966.

Suas obras para música de câmara, em diversas combinações instrumentais, também são importantes: entre outras, a Suíte para flauta e quarteto de cordas, iniciada em 1949; dois Quartetos de cordas, compostos em 1957; Sonata para flauta e piano, composta em 1962; três Sonatas para violino e piano, compostas entre 1964 e 1966; Sonata para violoncelo e piano, composta em 1967; Sonata Humorística para dois pianos, composta em 1968.

Mignone também compôs várias peças para violão solo, tais como: os 12 Estudos e as 12 Valsas, de 1970; Lenda Sertaneja, composta em 1980; transcrição da Valsa Choro Nº 10 para dois violões, sem data de composição; Concerto para violão e orquestra, composto em 1975.

Além disso, ele foi muito bem-sucedido nas composições para canto, dentre as quais se destacam: Cantiga de Ninar (1925); Seis Líricas (1932); Quando Uma Flor Desabrocha (1937); Dentro da Noite (1938); Quadrilha (1938), sobre versos de Carlos Drummond de Andrade; a série A Menina Boba (1939), sobre poemas de Oneida Alvarenga e Pousa a Mão na Minha Testa (1942), sobre poema de Manuel Bandeira. O próprio Mário de Andrade reconheceu a excelente qualidade dessas composições para canto e piano: em seu artigo do jornal do estado, em 22 de outubro de 1939, enfatizou o refinamento técnico, a riqueza dos ambientes sonoros e a grande expressividade.

Francisco Mignone também compôs algumas músicas para filmes do cinema nacional, entre os quais Bonequinha de Seda (longa-metragem), de 1936; Caiçara (longa-metragem), realizado em 1950; Sob o Céu da Bahia (longa-metragem), de 1956; Cantiga de Ninar (curta-metragem), de 1936.

Uma obra de grande vulto apresentada na viagem aos Estados Unidos foi a suíte sinfônica Festa das Igrejas, composta em 1940 e posteriormente gravada por Arturo Toscanini à frente da Filarmônica de Nova York e pela Orquestra Sinfônica Brasileira sob a direção de Souza Lima. Essa obra foi sugerida por Mário de Andrade, mas a redação do programa ficou a cargo do próprio Mignone. Ali, quatro templos brasileiros são evocados com sua atmosfera de rezas, badalo de sinos, burburinho festivo e misticismo. Ela revela o caráter religioso dos monumentos católicos brasileiros, onde o sagrado se mistura ao profano e a música lírica seresteira se alia ao ritmo pulsante do candomblé. Todo esse universo de mistura é próprio da cultura e do povo brasileiro, característica bastante comentada pelos sociólogos do Brasil. As quatro partes que compõem a obra ligam-se umas às outras por um tema de transição sem interrupção das mesmas. As quatro igrejas que serviram de base para essa composição foram:

1. São Francisco, na Bahia, em dia festivo, com crianças brincando e fiéis passando em frente do portal da igreja, padres cantando, sons de órgão e sinos;
2. Rosário de Ouro Preto, em Minas Gerais, que evoca o templo construído e mantido pelos negros. Na caracterização desse segundo templo, utilizam-se elementos afro-brasileiros, como o ritmo do batuque, a atmosfera mística e uma melodia que expressa o lamento dos escravos negros sob o domínio dos senhores coloniais;
3. Outeirinho da Glória, no Rio de Janeiro, com atmosfera seresteira, em que a melodia é realizada pela clarineta com acompanhamento dos violoncelos em *pizzicato*, imitando a sonoridade do violão de sete cordas utilizado nos grupos seresteiros;
4. Nossa Senhora Aparecida, em São Paulo, com pessoas de todo o Brasil prestando homenagem a Nossa Senhora. A orquestra chega ao ponto culminante de sua sonoridade, com os sons dos metais combinados aos sons dos próprios sinos. Nos movimentos anteriores, os sons dos sinos haviam sido apenas sugeridos pela orquestração.

O terceiro e último bailado, Iara, foi composto em 1942, com argumento de Guilherme de Almeida, figurinos e cenários de Cândido Portinari e coreografia de Vania Psota. Esse bailado foi encenado várias vezes nos Estados Unidos e na Europa pelo original *Ballet Russe*. O enredo é baseado na tragédia das secas no

Brasil, razão por que foi proibido pelo DIP, órgão político-militar durante a ditadura de Getúlio Vargas. O DIP, que tinha a função de controlar a liberdade de expressão, e principalmente a liberdade de imprensa, julgando o que seria conveniente ou não aos interesses do regime, não autorizava a mostrar nem a tragédia das secas, nem outros problemas do Brasil. Somente após caírem o DIP e a ditadura, em 1946, é que o bailado pôde ser apresentado no país.

Mignone ainda compôs oito hinos: Club Itálico, em 1931; A São Paulo, em 1932; Hino do Colégio Bennett, em 1938; Canção da Liberdade, em 1945; Hino da Rádio MEC, em 1961; Hino da PRD-5-Rádio Roquete Pinto, em 1963; Hino do 4º Centenário da Cidade do Rio de Janeiro, em 1963; Hino da Academia de Música Lorenzo Fernandez, em 1977.

Em 1942, Mário de Andrade idealizou o projeto da ópera O Café, cujo texto, de sua autoria, foi concluído em 1943. Mário de Andrade encarregou Mignone da parte composicional dessa ópera, pois achava que ele tinha a personalidade ideal para realizar essa obra. Para Mário de Andrade, seria uma forma de oratório, que ele classificou como ópera coral, pois a participação do coro era dominante, com apenas um solo vocal feminino, na entrada da mãe na Câmara dos Deputados, no segundo ato.

Essa característica se deveu ao fato de ele acreditar que, em arte, o sentido social é uma finalidade. Dessa forma, seu grande projeto socializador em música deveria eliminar as execuções de cunho individualista, como solos, para permitir as manifestações de cunho aglomerador e socializador, como a participação intensa do coral em toda a ópera, representando a melhor maneira de a música atingir essa idéia. Mário de Andrade determinou muitas vezes as músicas populares que deveriam constar na parte musical dessa ópera. Exemplo disso está na cena de A Embolada da Ferrugem: ele pediu a Mignone para compor no ritmo da canção popular Andorinha Preta, de Breno Ferreira (1907-1966).

Se para Mário a característica musical da ópera era muita clara, para Mignone representava enorme dificuldade e insegurança. Essa insegurança era justificada pela difícil tarefa e sua total responsabilidade sobre o sucesso dessa ópera. Infelizmente, Mário morreu em 1945 e o projeto não foi concluído por Mignone, que ainda tinha muitas dúvidas sobre a ópera e não se sentiu inteiramente seguro para musicá-la sem a presença do amigo, apesar de várias tentativas.

Em 1945 e 1946, dirigiu como regente titular a Orquestra da Rádio Globo. Entre 1950 e 1951, foi diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1962, foi regente titular da Orquestra da Rádio MEC.

Entre 1960 e 1970, abandonou o nacionalismo e começou a compor no estilo atonal, destacando-se o Pequeno Oratório de Santa Clara, de 1960, com versos de Cecília Meirelles e libreto de Mello Nóbrega. A razão dessa fase experimental foi a inquietação e busca de novos caminhos a serem explorados pelo seu espírito artístico. Além disso, Mário de Andrade, seu grande amigo e mentor das idéias nacionalistas, havia falecido. Dessa forma, Mignone sentiu-se completamente livre para experimentações fora da música nacionalista. Dentro desse período atonal, no entanto, ainda realizou obras no estilo tonal, como é o caso de algumas composições sacras e para violão. Em 1970, voltou a compor músicas tonais com características nacionalistas, reconhecendo que, apesar de a música atonal não satisfazê-lo como compositor, ela proporcionara um enriquecimento em sua técnica de composição musical. Do novo período tonal após 1970, destacam-se as óperas: O Chalaça (1976); O Sargento de Milícias (1978), inspirada na obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida; os bailados Quincas Berro d'Água (1979) e O Caçador de Esmeraldas (1980).

Em 1964, casou-se pela segunda vez, com a pianista Maria Josephina Magalhães Silva. Em 1965, tornou-se membro da Academia Brasileira de Música, e assumiu sua presidência de 1980 a 1985. De 1981 até sua morte, foi presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT).

Nos últimos dez anos de sua vida, compôs muitas obras para piano, como, por exemplo, as 24 Valsas Brasileiras, os 13 Choros e as 14 Pecinhas para mão esquerda. Também compôs a opereta infantil Godó, com roteiro de Pedro Bloch. Sua última ópera seria Maria, a Louca, sobre o texto de Guilherme Figueiredo. Porém, ele não terminou essa obra, deixando apenas um esboço. Figueiredo, que tinha encomendado essa ópera, afastou-se do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, não tendo, assim, lugar para apresentá-la.

Durante sua vida, Mignone recebeu vários prêmios e títulos. Entre eles merecem destaque: Prêmio Medalha de Ouro para o balé Iara, como melhor obra apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1946; Professor *Honoris Causa* da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na década de 1950;

Professor Emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1981; Prêmio Shell para a Música Brasileira Erudita e Prêmio Eldorado concedido pelo jornal *O Estado de São Paulo* e Organizações Eldorado (Rádio Estúdio), em 1985.

Em 1965, por influência de Villa-Lobos, foi indicado para a Academia Brasileira de Música, sucedendo a Assis Republicano na cadeira Nº 33.

Em seus últimos anos de vida, não se abateu pela velhice. Tentou fazer adaptações para piano a quatro mãos de algumas obras e realizar uma série de recitais, entre outras atividades musicais. Continuava entusiasmado e tinha muitos planos. Seu estado de espírito permanecia jovial, apesar da debilitação natural do estado físico. No dia 19 de fevereiro de 1986, faleceu no Rio de Janeiro, aos 88 anos de idade.

Mignone foi um músico superdotado. Além de atuar como flautista, pianista, professor e regente, compôs muitas obras musicais, explorando várias vertentes estéticas. Segundo Maria Josephina Mignone (NASCIMENTO: 2007) são 1024 composições catalogadas, sendo aproximadamente um terço composta para piano. Também escreveu muitas obras orquestrais, extensas e diversificadas. Para ele, o compositor devia conhecer vários processos de criação, contribuindo assim para a elaboração da própria linguagem. É importante esclarecer que ele desenvolveu uma forte musicalidade com uma cultura musical enorme, frutos do acúmulo de experiência com a música popular, os estudos formais no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, o aprofundamento dos estudos musicais no exterior e o seu aperfeiçoamento constante. Além disso, podemos afirmar que o ambiente familiar teve forte influência em sua musicalidade, principalmente pelo fato de seu pai também ter sido músico. Sempre buscou um grande conhecimento técnico composicional, uma ampla cultura musical e um excelente acabamento formal em suas composições. Dessa maneira, possuía uma notável facilidade para compor, assim como uma técnica musical segura e bem sedimentada, que o coloca na posição dos grandes compositores brasileiros e universais. Essas características também foram resumidas por Mário de Andrade:

> A sua musicalidade abundante, a facilidade quase prodigiosa, o brilho, a vivacidade intellectual, o poder de apropriação, e, mais psychologicamente, o amor do applauso, a serenata italiana que lhe resoava nas cordas das veias, o gosto de viver, a sensualidade, tudo eram forças tendenciosas que o podiam tornar o nosso Leoncavallo, ou, na melhor das hypotheses, o Saint-Saens entre as palmeiras... (ANDRADE, 1963: 309-10)

Capítulo II

A Valsa

Neste capítulo abordarei a valsa, considerando sua origem e seu desenvolvimento, sua popularização e utilização nas obras musicais eruditas, bem como as transformações que sofreu no Brasil. Essa abordagem visa aprofundar o conhecimento a respeito dessa composição musical, de maneira a permitir compreender, caracterizar e contextualizar as 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro de Francisco Mignone, que serão apresentadas no Capítulo IV deste trabalho.

Origem da valsa

Em princípio, a valsa é definida como uma dança com movimentos rodopiantes de pares independentes com braços posicionados firmemente ao nível da cintura, caracterizando, primeira vez na história da dança, um contato tão próximo entre os parceiros, com grande prestígio social.

A música que acompanha essa dança, empregada por compositores populares e eruditos, é escrita em compassos ternários – 3/4 ou 3/8 – com acompanhamento característico formado na região média-grave por um baixo em semínima no primeiro tempo com uma leve acentuação e dois acordes mais suaves também em semínima no segundo e no terceiro tempo do compasso. Sua melodia é formada por figuras rítmicas de maior duração, tais como semínimas, mínimas e mínimas pontuadas, em contraste com a abundância de notas de duração menor, como colcheias e semicolcheias, fusas e semifusas. De maneira geral, seu andamento é rápido, porém existem várias valsas com andamento moderato e lento. Sua identificação auditiva geralmente é fácil. Exemplificamos essas características com os trechos da Valsa Op. 64 Nº 1 de Chopin.

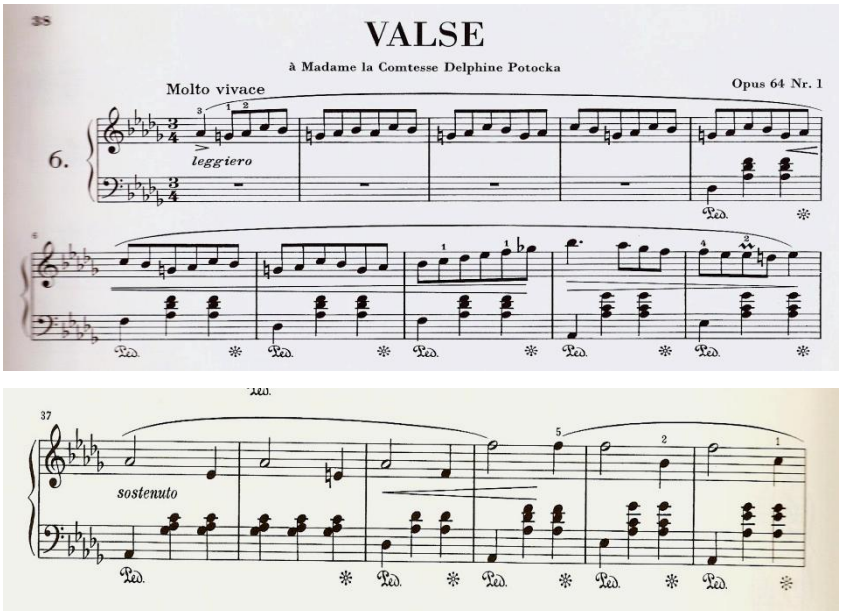


Figura Nº 1 – Valsa de Chopin Op. 64 Nº 1 – compassos 1 a 10 e compassos 37 a 42

A origem da valsa como dança ou música sempre suscitou diferentes teorias. As divergências, segundo Barbeitas (1995), resultam de dois fatores, quais sejam: de um lado, a procedência da valsa, em termos geográficos, que pode ser francesa, alemã, austríaca e até mesmo suíça; de outro, as características da dança que possivelmente a originou, algumas das quais são reconhecíveis na nova dança.

Frente a esse panorama, apresento em resumo as várias teorias de estudiosos brasileiros. Maurício Murst acredita que a valsa não tem origem alemã, pois era conhecida na Provença, no século XII, pelo nome de Volta. Para ele, a Volta provençal originou a *Walzer* germânica. Renato Almeida também acredita na origem francesa da valsa no século XVI e admite que no século XVIII ela se tornou citadina na Áustria.

Mariza Lira explica que a valsa tem origem francesa, na Volta provençal, e teria passado a se chamar *Walzer* na Alemanha do século XIX. Segundo ela, para os alemães, a valsa advém da dança de roda *Drehtanz.* João Batista Siqueira, por seu turno, acredita mais na origem alemã da valsa, entendendo que a palavra *Walzer* teria sido empregada pelos alemães, significando dança. Além disso, a valsa advém do *Ländler*, que é uma dança rústica alemã com música em compasso ternário e andamento lento originária de Landel, que é um distrito do Vale do Reno. Contudo, ele afirma ser difícil chegar a uma conclusão definitiva sobre a origem da

valsa, pois muitos críticos e historiadores acreditam que ela possui uma origem muito remota.

Luis Ellmerich acredita que a valsa se originou do antigo minueto e foi influenciada pela *Deutscher Tanz* e pelo *Ländler*. Andeli de Paola explica que a valsa é alemã, derivada do *Ländler*, e chegou à França no final do século XVIII e à Inglaterra no início do século XIX. Já Bruno Kiefer reconhece que a história da valsa é obscura, mas atribui sua origem às danças rústicas das regiões alpinas da Áustria, especialmente o *Ländler*.

Quanto aos autores estrangeiros que se dedicam a estudar a valsa, Enrico Pichetti explica que, para os alemães, a valsa é originária do *Langaus*, e acrescenta a versão da origem suíça da valsa. Andrew Lamb, que escreveu o verbete "Valsa" do *New Grove dictionary of music and musicians,* explica que a origem da valsa é obscura e não há evidências da relação da Volta do século XVI com a *Walzen* do século XVIII. Também para Joseph Wechsberg (1973) a origem da valsa é obscura, porém sua história inicial está conectada com o *Ländler* em compasso ternário, a dança rústica inglesa e a dança alemã (*Teutsche*) da Bavária do século XIV. Além disso, para ele, as tentativas de considerar o minueto ou a Volta francesa como precursores da valsa não são bem-sucedidas, pois o minueto, no século XVIII, era dançado pela classe alta, enquanto a valsa era uma diversão das classes subalternas.

O dicionário de música português escrito por Tómas Borba e Fernando Lopes Graça explica que o nome da valsa tem origem alemã, porém a dança recebe duas atribuições de origem – a primeira, derivada do *Ländler*, e a segunda, da Volta provençal. A *Grande enciclopédia Larousse* explica que a valsa tem origem em danças tirolesas como o *Ländler*. Já segundo o verbete da *Wikipédia* (enciclopédia livre), a valsa é originária das danças camponesas tradicionais austríacas e seu nome tem origem no alemão *Walzen*, que significa girar ou deslizar.

Explicitei panoramicamente as várias teorias sobre a origem da valsa, a fim de demonstrar a dificuldade de determinar seu surgimento, que não é o objetivo desta pesquisa.

A trajetória da valsa até sua popularização

Segundo o verbete “Valsa” do *Dicionário de música* de Tómas Borba e Fernando Lopes Graça, a valsa e as danças semelhantes a ela já seriam conhecidas no século XV, quando as músicas renascentistas, barrocas e clássicas faziam uso do seu ritmo. Entretanto, na Idade Média, algumas músicas já eram compostas em compasso ternário, como é o caso da *Danse Royale* do século XIII.

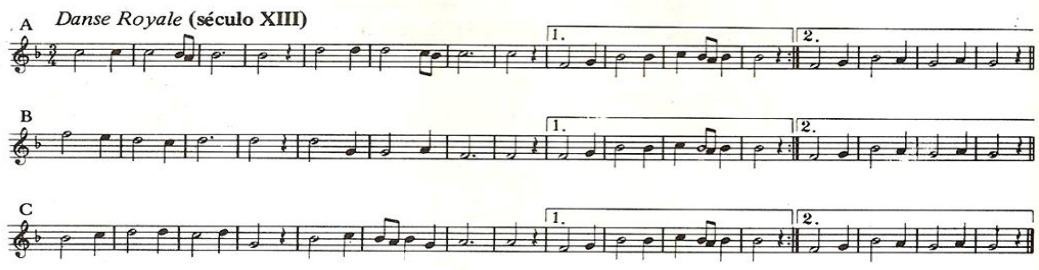


Figura Nº 2 – Danse Royale do século XIII

Para Paul Nettl (apud BARBEITAS, 1995), a composição da primeira valsa e sua respectiva audição aconteceram em Viena, no salão barroco da Corte dos Habsburgos, em 1660. Já Andrew Lamb (1973) considera que o exemplo musical mais antigo associado à valsa é encontrado no *Der auf das neue begeisterte und belebte Bernardon*, de Josef Kurtz, em 1754, uma espécie de comédia musical (*Stegreifkömodie*).

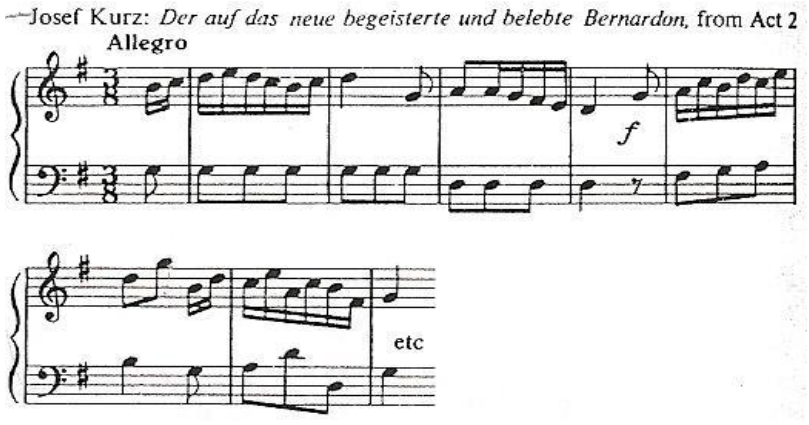


Figura Nº 3 Der auf das neue begeisterte und belebte Bernardon de 1974 - compassos 1 a 9

São exemplos de danças similares à valsa, em compasso ternário: *Deutscher* (dança alemã), *Steirer* (da Estíria) e o próprio *Ländler*. Essas danças ganharam

popularidade e aceitação social por serem simples e possuírem uma forma natural e genuína, ao contrário do minueto, que era mais pomposo e sofisticado. Além disso, é importante observar que a valsa floresceu no ambiente da ascensão da burguesia, com o fundamento ideológico do iluminismo, culminando com as revoluções que finalizaram o absolutismo monárquico.

Dessa forma, o modelo dominante do capitalismo e a conquista do poder político pela burguesia ocasionaram transformações nos costumes, nos aspectos sociais e nas manifestações artísticas daquele período. Sendo assim, as danças com características formais vinculadas à corte, tais como o minueto e as gavotas, entre outras, não eram compatíveis com a nova ideologia burguesa. A burguesia, naquele momento, buscava uma liberdade maior nos costumes ou uma "vida erótica mais livre" (NETTL, 1945: 273, apud BARBEITAS, 1995). A valsa aparece como representante do modelo de vida burguesa, que considerava as danças mais como diversão do que como uma atividade formal.

Por outro lado, também se considera que a origem da valsa está ligada às danças populares do campo, que se difundiram entre os camponeses da Bavária, do Tirol e da Estíria por volta de 1750. Depois, gradualmente, ela foi sendo aceita nas cidades e se tornando mais civilizada.

O padrão do passo da valsa é constituído de passo—passo—espera, que resulta em um deslizar ligeiro pelo salão. Os passos do *Dreher* e do *Ländler* são similares aos da valsa; a diferença básica entre essas danças está no andamento, já que a valsa é mais rápida.

As características mencionadas até aqui são de grande relevância, pois a partir delas é possível considerar o diálogo entre a classe dominante e a classe popular. Essa característica foi negligenciada por diversos autores, influenciados pelas correntes da história da música que supervalorizavam a cultura de elite e desconsideravam sua conexão com a cultura popular originária. Nettl mostra ainda a idéia de diálogo entre a classe dominante e a classe popular, considerando muitas melodias de valsas como simples *Jodler* (dança antiga alpina). Além disso, ele entende que o acompanhamento tradicional da valsa (tum-tá-tá) é originário do *Ländler*, com o violão como instrumento encarregado de marcar o tempo na instrumentação típica de Viena (violinos, violão e contrabaixo).

A popularidade da valsa remonta ao século XVIII, o que pode ser verificado no artigo do *Journal des Luxus und der Moden*, de 1792: “Valsas e nada mais além de valsas estão agora na moda, e outras danças não estão mais em voga; somente é necessário ser capaz de dançar valsas para estar tudo bem” (LAMB, 1980: 201).

A partir de sua popularidade, surgiram críticas a essa dança: por um lado, o aumento de velocidade da valsa era considerado prejudicial à saúde; por outro, ela era considerada imoral e erótica pelo fato de os pares dançarem enlaçados sensualmente.

O apogeu da valsa em Viena

O apogeu da valsa vienense é um fenômeno do século XIX, quando foi cultivada pelos compositores austríacos Joseph Lanner e a família Strauss. Esta era formada por Johann Strauss (O velho) e seu filhos: Johann Strauss II (O Moço), Josef Strauss e Eduard Strauss. Joseph Lanner formou uma orquestra de cordas, instrumentos de sopro e percussão que tocava em vários bailes vienenses. É interessante observar que na época da popularização da valsa em Viena, muitas emoções eram expressas em temas de valsas, como é o caso da *Trennungswalzer* (Valsa da separação) de Lanner. Várias de suas valsas contêm passagens que imitam os sons de brigas de bêbados e os soluços das pessoas. Essas histórias caracterizavam os compositores de valsas daquele período como uma espécie de “colunistas musicais”, que retratavam em suas valsas os fatos importantes do momento. Johann Strauss (O velho) compôs várias composições para bailes, entre elas mencionamos: *Kettenbrücken Waltz* Op. 4 e Op. 19, *Täuberln Waltz* Op.1, *Loreley-Rhein-Klänge* e *Radetzky March* Op. 228, que é tocada frequentemente no concerto de Ano Novo da Filarmônica de Viena. Johann Strauss II (O moço) ficou famoso pela Valsa *Danúbio Azul* Op. 314, conhecida em todo mundo. Sua introdução começa com trêmulos nas cordas, o que pode ser uma evocação das ondas do Rio Danúbio. Outras suas Valsas são: *Contos dos Bosques de Viena* e *Kaiserwalz* Op. 437 (Valsa do Imperador), composta como tributo aos 45 anos da coroação de Franz Joseph como imperador de Viena. Strauss II, tornou-se um dos homens mais populares de Viena depois do imperador, sendo considerado pelos

autores Carner e Schönherr (1980: 208) como o rei da valsa. As valsas de Josef Strauss são muito poéticas e seu irmão Strauss II, o considerava o músico mais talentoso da família. Já as composições de Eduard Strauss não possuíam o mesmo nível das composições de seus irmãos Johann e Josef, apesar dele tocá-las com frequencia nos bailes vienenses.

Geralmente a forma musical de muitas valsas vienense era constituída de uma introdução lenta, usualmente cinco valsas e uma coda. Estas valsas se caracterizavam por serem dançantes e feitas para os bailes daquela época.

Desse período em diante, a valsa se popularizou em todas as classes sociais de Viena. A valsa conquistou o Congresso de Viena, em que o príncipe Ligne, chamou a atenção dos membros do Congresso de Viena por não estarem atentos aos fatos sérios daquele momento, e sim estarem empolgados com a valsa, que era a dança da moda.

A valsa se popularizou em Viena e se espalhou pelo resto do mundo, tornando-se uma dança universal, conforme será explicitado mais adiante com a chegada do ritmo ao Brasil. É interessante observar que a valsa se universalizou numa época em que as distâncias eram ainda consideradas relativamente intransponíveis e ainda não existiam as facilidades de divulgação imediata das novidades proporcionadas pelas modernas comunicações.

A valsa nas composições eruditas

Na música instrumental erudita a valsa foi muito utilizada por compositores como Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Brahms, Chopin, Tchaikovsky, entre outros. Eles escreveram valsas estilizadas que não se destinavam à dança, mas se inspiraram nela. As valsas de Haydn, Mozart e Beethoven geralmente são de pequena extensão, divididas em fragmentos curtos.

Das valsas compostas para piano no período romântico, bastante numerosas, são exemplos as Valsas Op. 39 (1865) para piano a quatro mãos, de Brahms; a valsa da obra *The Seasons* (1876), de Tchaikovsky; as séries de valsas de Chopin; as Quatro Valsas Mefisto (1860 a1885), *Valses Oubliées* (1881 a 1885) e *Valse Caprice*, de Liszt; transcrições para piano das valsas *Soirées de Vienne* (1852), de

Schubert, e da ópera *Faust* (1861), de Gounoud, por Liszt; a valsa-capricho *Wedding Cake* (1886) para piano e orquestra de cordas, de Saint-Saens, entre outras. Também menciono a importância das valsas de Schubert para piano, que consistem em duas partes com oito ou dezesseis compassos. Cabe observar o contraste entre a primeira parte, mais lírica, com dinâmica piano/mezzo-piano, e a segunda parte, mais rítmica, com dinâmica mezzo-forte/forte ou vice-versa. Schubert foi um dos primeiros compositores a usar esse formato e foi seguido por outros compositores. Entre suas valsas para piano, destaco as Valsas Nobres e Valsas Sentimentais, que mais tarde foram homenageadas por Ravel. Exemplifico essas características com uma de suas Valsas Nobres:

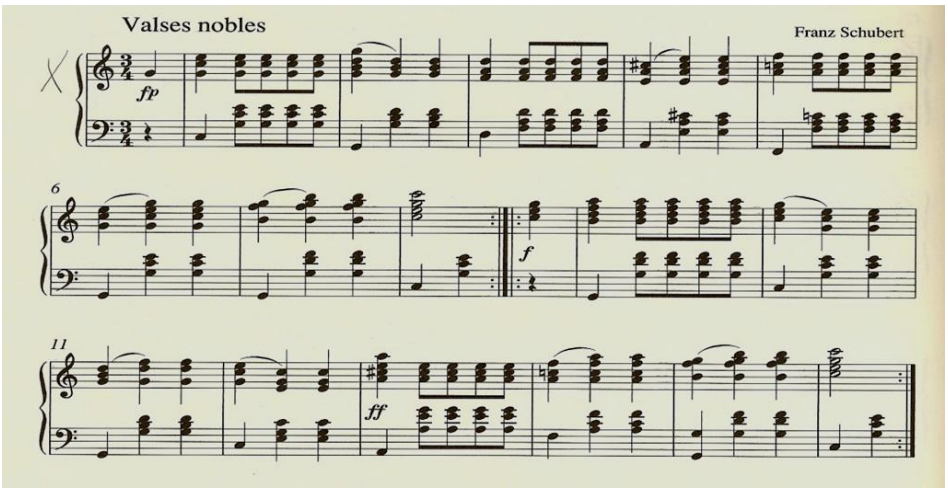


Figura Nº 4 – Valse Noble de F.Schubert

O rondó ou suíte dançante *Convite à Dança* (1819) para piano, de Weber, prenunciou o formato de valsa já mencionado no item anterior, que consistia em uma seqüência de valsas contendo uma introdução e coda com melodias dos temas expostos.

É interessante citar aqui que as séries de valsas de Chopin ficaram famosas no repertório pianístico por apresentarem grande variedade no estilo, indo do brilhante ao melancólico com grande liberdade rítmica. Dessa forma, elas representam as valsas que são mais adequadas para concertos do que para dança, caracterizadas pelo uso de rubato. Abaixo, a variedade de estilos das valsas de Chopin é ilustrada através das marcações de andamento no início da partitura.

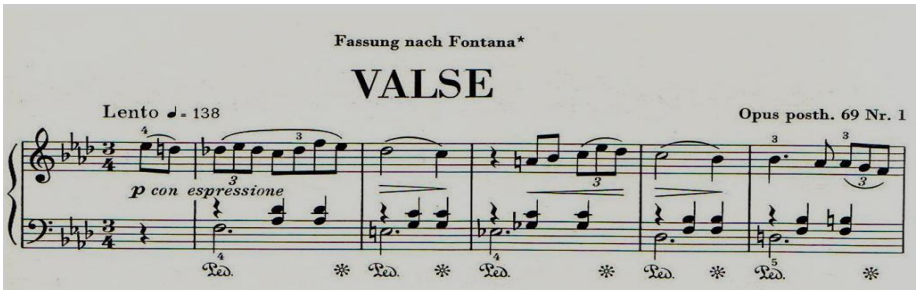


Figura Nº 5 – Valsa Op. 69 Nº 1 – compassos 1 a 6

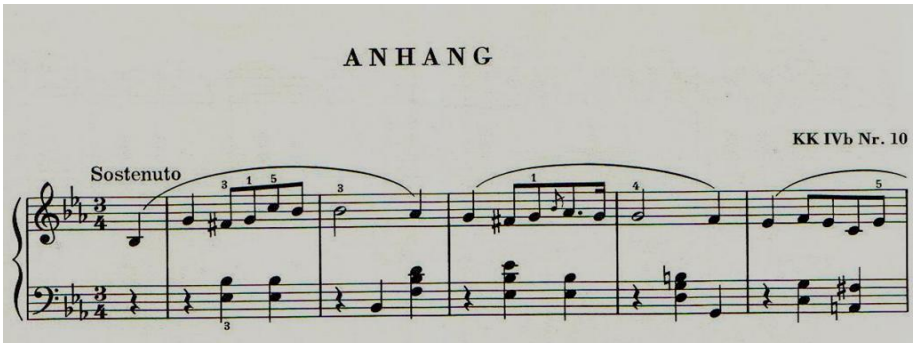


Figura Nº 6 - Valsa KK IVb Nº 10 de F.Chopin – compassos 1 a 6

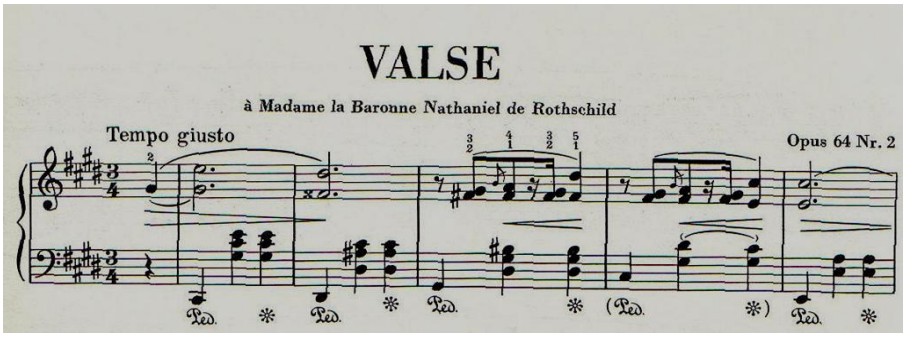


Figura Nº 7 - Valsa Op. 64 Nº 2 de F.Chopin – compassos 1 a 6

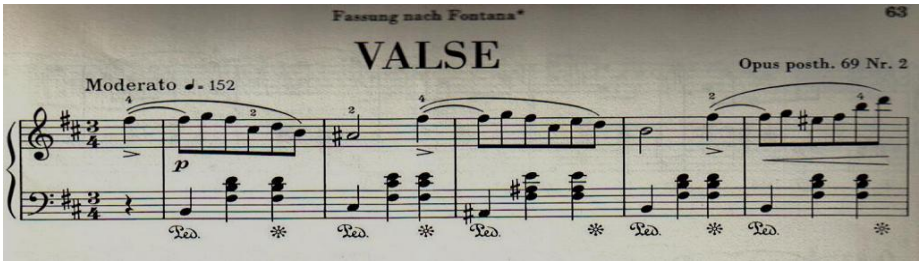


Figura – N° 8 Valsa Op. 69 Nº 2 de F.Chopin –compassos 1 a 6

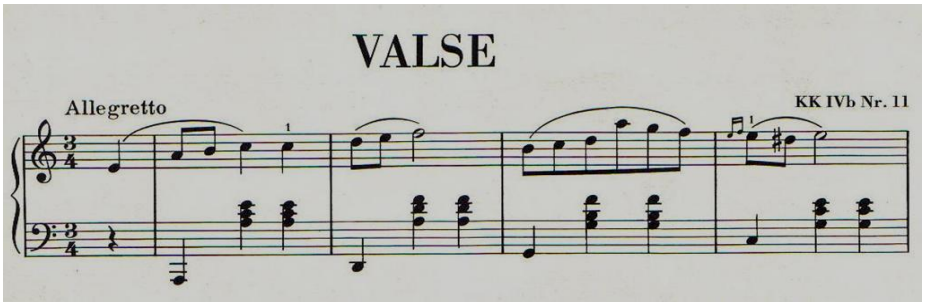


Figura Nº 9 Valsa KK IVb Nº 11 de F.Chopin – compassos 1 a 5

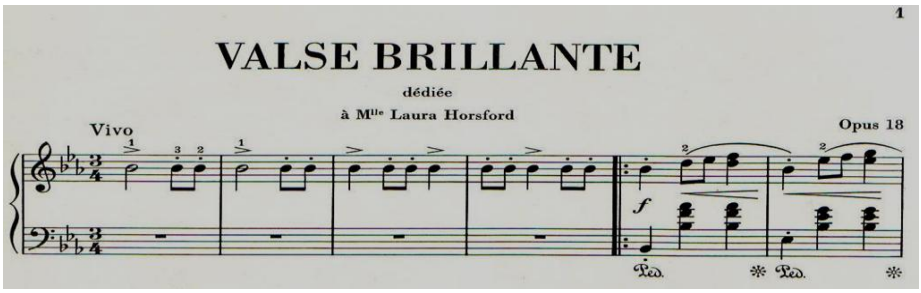


Figura Nº 10 - Valsa Op. 18 de F.Chopin – compassos 1 a 6

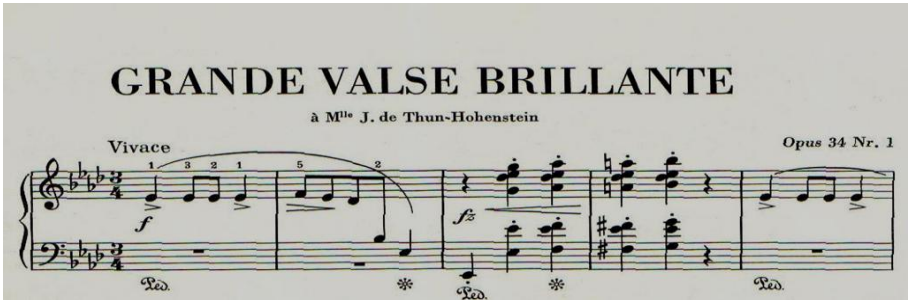


Figura Nº 11 - Valsa Op. 34 Nº 1 de F.Chopin – compassos 1 a 5

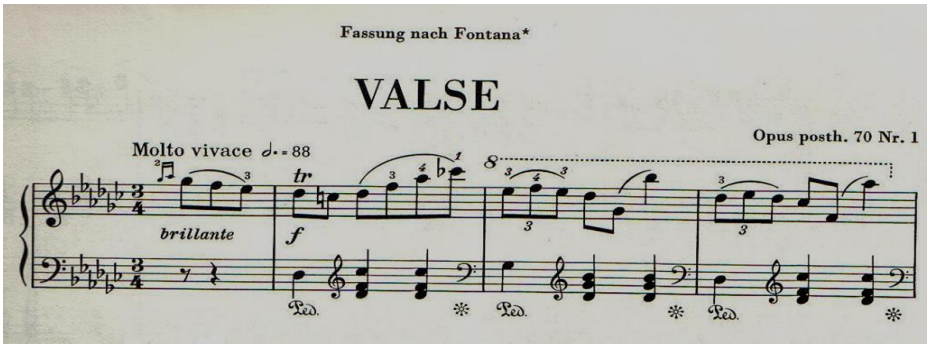


Figura Nº 12 Valsa Op. 70 Nº 1 de F.Chopin – compassos 1 a 4

Durante o século XIX, a valsa também foi utilizada em outras formas musicais, como as operetas – *La Belle Hélene* (1864), de Offenbach; *Die Schöne*

Galatea (1865), de F. Suppe; a *Die Fledermaus* (1874); de Strauss II; *Die lustige Witwe* (1905) e *Der Graf von Luxemburg* (1909), de F. Lehár, entre outras –, óperas – *Faust* (1859), de Gounoud; *Eugene Oneguin* (1877), de Tchaikovsky; *Les Contes d'Hoffmann* (1881), de Offenbach; *Parsifal* (1882), de Wagner; *La Bohème* (1896) e *Feuersnot* (1901), de Puccini; *Salomé* (1905), de Richard Strauss, entre outras – e balés – *Swan Lake* (1877) e *Nutcraker* (1892), de Tchaikovsky; *Coppelia* (1870), de Delibes, entre outros. Na música orquestral a valsa aparece em várias obras, como a Serenata para cordas (1880) e a *5ª Sinfonia* (1888), de Tchaikovsky; *Symphonie Fantastique* (1830), de Berlioz; *Valse-Fantaise* (1839-1856), de Glinka, entre outras.

No impressionismo, a valsa foi influenciada por uma harmonia sofisticada, composta pela adição de dissonâncias nos acordes, como:
7ª Maior, 9ª Maior, 9ª menor, 9ª Aumentada, 11ª Justa, 11ª Aumentada,
13ª Maior e 13ª menor. Algumas composições desse período são: *Valses Nobles et Sentimentales* (1911) para piano e o poema coreográfico *La Valse* (1918), de Ravel, como também *La Plus que Lente* e *Valse Romantique*, de Debussy.

A música moderna do século XX traz valsas de vários compositores: *Je te Veux* e *Les Trois Valses Distinguées du Précieux Dégoûté* (1917), de Erik Satie; *Valse Triste*, da peça teatral *Kuolema* (1903), de Sibelius; *Trois Valses*, do álbum *Madame Bovary* (1933), de Darius Milhaud; *Masquerade* (1939), de Khachaturian, *Suite of Waltzes* (1947), de Prokofiev, entre outras.

A valsa na música popular internacional

Após a Primeira Guerra Mundial, o gênero valsa começou a perder popularidade, com a queda da monarquia austro-húngara, que foi seu berço, e com as danças vindas dos Estados Unidos. Porém, alguns compositores de música ligeira do século XX utilizaram a valsa em suas composições, de que são exemplos o musical *Carrossel* (1945), de Richard Rodgers, *Kiss me Kate* (1948), de Cole Porter, e até canções populares, como a valsa-canção *Fascinação*, de F.D. Marchetti.

A valsa foi muito utilizada também no jazz americano. Nesse estilo a valsa passou a ser chamada de *jazz waltz*, cuja harmonia é altamente enriquecida pelos

acordes sofisticados típicos da música impressionista. Além disso, o acompanhamento do *jazz waltz* possui como característica principal o seguinte ritmo sincopado:

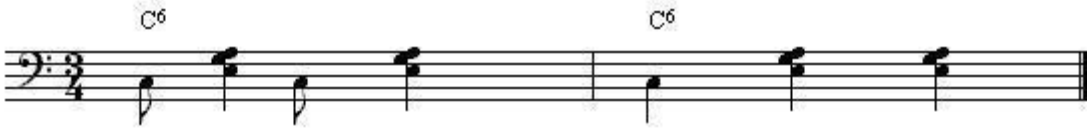


Figura Nº 13 – acompanhamento com ritmo sincopado do jazz waltz

Esse ritmo específico, presente no primeiro compasso, se alterna em alguns momentos com o acompanhamento básico da valsa tradicional, demonstrado no segundo compasso. A maneira de tocar a melodia no estilo do jazz não segue exatamente o ritmo da partitura impressa; o ritmo das colcheias da melodia é executado entre o ritmo tercinado: e o ritmo pontuado: , caracterizando um ritmo pontuado mais "preguiçoso". Além disso, muitas vezes os ritmos da melodia são formados por antecipações e retardos que reforçam e caracterizam o chamado *swing* ou "balanço" na maneira de tocar essas peças.

São exemplos de composições em *jazz waltz*: *Waltzin*, de Van Heusen e Burke e *Waltz for Debby*, de Bill Evans.

A valsa brasileira

A questão de como a valsa chegou ao Brasil, seguida de sua nacionalização é controversa. Apresentaremos em seguida algumas teorias de autores brasileiros.

Luís Paulo Horta (1985) e a *Enciclopédia da música brasileira* informam que a valsa chegou ao Brasil com a família real. Horta, especificamente, acredita que sua nacionalização teve como conseqüência três fatores: o contato da valsa com a modinha, sua execução pelos grupos de choro, tornado-as seresteiras, e sua criação e execução pianística nos salões musicais, chegando a um elevado nível artístico com as valsas de Ernesto Nazareth.

Mozart Araujo cometa que o aparecimento da Valsa no Brasil ocorreu no final do século XVIII, através de referências históricas.

Luís da Câmara Cascudo enfatiza que a valsa foi divulgada no Brasil durante o final do primeiro Império e o Período Regencial (1831-1840), quando ela era consagrada em Paris. No entender de João Batista Siqueira, ela apareceu no Período Regencial, tornando-se popular por volta de 1836.

Para Medeiros e Kiefer, a primeira notícia relativa à valsa se refere a uma valsa do príncipe D. Pedro, que serviu de tema para a Fantasia a Grande Orquestra sobre uma pequena Valsa de S.A.R. (1816) do compositor, pianista e regente austríaco Neukomm que foi mestre de capela da corte de D.João VI no Brasil.

Segundo Kiefer (1979), a valsa foi muito utilizada pelos compositores estrangeiros radicados no Brasil e pelos compositores brasileiros, como Cândido Inácio da Silva, Francisco Manuel da Silva, Henrique Alves de Mesquita, Francisco Xavier Bontempo, entre outros.

Por volta de 1841 ela foi introduzida nos bailes da Corte, que era constituída de grande atividade social. Além disso, foi muito executada ao piano durante as reuniões familiares (saraus) da classe alta brasileira, constituída de valsas vienenses, transcrições de valsas de trechos de ópera e operetas.

Em 1833, um comunicado de Laemmert e Cia nos anúncios do *Jornal do Commercio* menciona algumas obras do compositor austríaco Henri Hertz (1803-1888), como Rondós, Fantasias e Valsas. Em 1835, o flautista francês Pierre Laforge estabeleceu no Rio de Janeiro uma editora de músicas que contribuiu para a divulgação da valsa no Brasil. Adriana Kellner Francis (2006) explica que a introdução da valsa européia no Brasil está relacionada com as *Valsas Puladas* originárias da França. O próprio Machado de Assis (1839-1908) se refere à valsa européia em crônica de 1877: “Não faço ao leitor a injúria de crer que nunca passou pela porta de uma sociedade ou aula de dança. De fora ouve-se o som da rabeca, ou do trombone, a desenvolver as mais animadas quadrilhas francesas e valsas alemãs”. (Assis, 1957: 221)

Muitos outros escritores brasileiros, como Alfredo Taunay (1843-1899), Casimiro de Abreu (1839-1860), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), José de Alencar (1829-1877), Luis Guimarães Júnior, Manuel Antônio de Almeida (1830-1861) mencionaram em seus textos aspectos relevantes sobre a valsa. Um desses

aspectos é a “valsa de corrupio”, que, por ser uma dança muito rápida, algumas vezes provocava desmaios em seus dançarinos.

Kiefer também relata a abundância da valsa européia no Brasil, apontando a maior divulgação da valsa francesa e sua grande influência sobre a valsa brasileira.

> A Valsa foi cultivadíssima no século passado, desde o nível popular até o erudito. O número de publicações é enorme. Basta lançar uma vista de olhos sobre os catálogos que figuram nas contracapas de valsas impressas na época ou então percorrer os fichários da Seção de Música da Biblioteca Nacional para sentir uma tontura inicial. O que impressiona, num primeiro exame, é a elevada percentagem de títulos em francês. Numa segunda etapa da pesquisa constata-se que essa enxurrada de valsas impressas no Rio pode ser classificada da seguinte maneira:
> 1- valsas de autores europeus reimpressas aqui. Só alguns exemplos: Godard (francês), Waldteufel (francês), Métra (francês), Arditti (italiano), J. Strauss (austríaco), Herz (austríaco), Burgmüller (alemão), Beethoven (alemão);
> 2- valsas de estrangeiros que vieram para cá, já formados musicalmente, radicando-se no Rio. Estão neste caso, por exemplo, Bussmeyer (de origem alemã), Maersch (idem) etc.;
> 3- valsas de autores brasileiros. Mesmo aqui os títulos em francês são singularmente numerosos. Por exemplo,
> Henrique Braga compôs as valsas *Pourquoi?* e *Souvenirs*; Carlos Gomes, a *Grande Valse de Bravoure* etc.
> Além dos títulos em francês, ocorrem também, se bem que em percentagem notavelmente inferior, títulos em italiano, espanhol, alemão e inglês. Futuras investigações talvez conduzam à conclusão de um predomínio, tanto na divulgação como na influência sobre a valsa brasileira, da valsa francesa. Pelo menos no Brasil Império. (KIEFER, 1979: 9-10)

As valsas publicadas durante o século XIX no Brasil possuem os seguintes qualificativos: valsa brilhante, grande valsa, valsa de concerto, valsa sentimental e até valsas chopinianas, como as seis valsas com títulos em francês de Flávio Elísio. Dessa forma, podemos concluir a importação européia da valsa durante esse período no Brasil, como também sua popularidade entre a elite brasileira.

Em contraposição, ela também foi cultivada pelas classes populares do Brasil. Podemos exemplificar essa característica através do testemunho de Jean Baptiste Debret no capítulo “Lojas de Barbeiros” do seu livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil,* que se refere ao período entre 1816 e 1831.

> No Rio de Janeiro como em Lisboa as lojas de barbeiros, copiadas das espanholas, apresentam naturalmente o mesmo arranjo interior e o mesmo aspecto exterior com a única diferença de que o oficial de barbeiros no Brasil *é quase sempre negro ou pelo menos mulato*. (...) Dono de mil talentos, ele tanto é capaz de consertar a malha escapada de uma meia de seda, como de executar, no violão ou na clarineta, *valsas e contradanças* francesas, em verdade arranjadas a seu jeito. (DEBRET, 1940: 151)

O próprio Câmara Cascudo (1962) comenta que a valsa foi muito dançada no período imperial e que a classe popular brasileira gostou do seu ritmo. Ele também comenta que a valsa ainda é muito executada nas festas do interior, possuindo grande prestígio social. Além disso, ela foi muito executada pelos grupos seresteiros e pelas bandas musicais, a partir da segunda metade do século XIX, o que, por sua vez, representava uma forma de entretenimento das classes populares, que não tinham acesso aos teatros das cidades.

Essa característica é reflexo do processo de circularidade defendido por vários autores, como Carlo Ginzburg (historiador italiano), Mikhail Bakhtin (teórico russo de literatura), Peter Burke (historiador inglês). Barbeitas (1995: 20) acredita que “as várias manifestações culturais no interior de uma mesma sociedade poderiam percorrer diversos segmentos sociais, ter, enfim um caráter circular”. Dessa forma, a idéia de circularidade possibilita o cruzamento da cultura da classe dominante com a cultura da classe popular, e também o da cultura da classe popular com a cultura da classe dominante, numa espécie de tráfego de mão dupla identificado pelo historiador inglês Burke. Sendo assim, a própria história da valsa reflete esse processo de circularidade, uma vez que sua origem está estreitamente conectada com as danças populares e camponesas. Depois disso, ela foi aceita e amplamente cultivada pela nobreza e a burguesia, legitimando seu tráfego entre a classe popular e a elite. Curiosamente, no Brasil, a valsa chegou através da classe dominante e depois passou para a classe popular, reafirmando a idéia de circularidade artística entre as classes sociais.

Quando a Valsa veio para o Brasil, existiam outras manifestações musicais oriundas de raízes folclóricas de influência negra, indígena e européia presentes em eventos populares como festas, saraus e serestas. No período colonial, os gêneros musicais mais evidentes eram o lundu e a modinha, que travaram contato com a valsa. A modinha foi muito importante no processo de nacionalização da valsa

européia, influenciando a valsa e sendo por ela influenciada. A respeito dessa característica, Kiefer comenta:

> Na análise estética ressaltam dois aspectos: a presença quase essencial do clima modinheiro, ora mais, ora menos disfarçado, em versões mais brilhantes ou mais enfáticas, mais dolentes ou mais brincalhonas; a presença praticamente constante do baixo cantante (o baixo dos violões seresteiros de saudosos tempos). Claro, há exceções, mas estas só confirmam a regra. (KIEFER, 1979: 15).

A palavra “modinha” é diminutiva de “moda”, que, por sua vez, tem duas significações no Brasil: a primeira está relacionada a qualquer tipo de canção, como em Portugal, e a segunda é um tipo de canção rural, como a moda caipira ou moda de viola, cuja característica é o canto a duas vozes em terças. A modinha é uma canção lírica e sentimental derivada da moda portuguesa e considerada o gênero mais tradicional e característico da canção brasileira, tendo começado a se definir como gênero brasileiro no século XVIII, aparentemente com forte sabor erótico, no início.

As teorias sobre sua origem sempre foram obscuras, mas o musicólogo Mozart de Araújo concluiu que ela é de origem brasileira.

As modinhas populares de D.C. Barbosa divulgadas em fins do século XVIII em Portugal são canções essencialmente amorosas, cujos textos não constituem um gênero literário próprio. Nelas ele usava a linguagem popular brasileira, caracterizada pelo emprego de metáfora e diminutivos, e também criava palavras tropicais e usava termos de origem afro-brasileira. Na parte musical, elas são na maioria em compasso binário com linha melódica em terças ou sextas paralelas, acompanhadas ao violão. Na estrutura rítmica dessas melodias e do acompanhamento ocorre o abundante uso de síncopes, tais como: , característica tipicamente brasileira.

Com o romantismo do século XIX aconteceu à passagem da modinha mais espirituosa e leve para a modinha sentimental, caracterizada, segundo Kiefer (1977), pela singeleza, o intimismo e a doçura.

As características específicas da modinha brasileira urbana são:

1. uso de síncopes na rítmica melódica sem exagero, como ocorre nas modinhas de D.C. Barbosa;

2. uso freqüente de cadências femininas por antecipações em semicolcheias e em apojaturas expressivas superiores sem notas repetidas nos finais de frases e incisos;

3. fragmentos melódicos curtos geralmente separados por pausas;

4. linhas melódicas descendentes, com início freqüentemente atingido por saltos ou arpejos ascendentes;

5. modulações no modo menor com ausência do tom da dominante, prevalecendo às modulações de: I-IV, I-tom relativo-IV e I-IV-tom relativo;

6. modulações no modo maior com maior freqüência para a tonalidade da dominante, como também as modulações I-IV e I-VI, sem o tom da dominante;

7. predominância do compasso binário ou quaternário e, em seguida, dos compassos ternários. Algumas vezes ocorre a mudança do compasso binário para o compasso ternário.

O contato entre a modinha e a valsa no Brasil determinou influências em ambos os gêneros, conforme mencionamos anteriormente. Dessa forma, a modinha sofreu a influência da valsa através da utilização do compasso ternário. Essa característica é exemplificada pelo próprio Mário de Andrade:

> Na divisão rítmica as Modinhas variam também bastante, as mais antigas no geral preferindo os cortes binários do C ou do 2/4; as já influenciadas pelo Cantabile italiano e pela Valsa, no período de decadência indo freqüentemente dos compassos compostos ao pleno ¾ em que elas mais se vulgarisariam no povo. (ANDRADE, 1980: 9)

Sobre os “pianeiros”, apontados como um dos elementos responsáveis pela “nacionalização” da valsa européia, Bertoche (1996) os designava como os pianistas que possuíam pouco ou nenhum embasamento teórico e técnico pianístico, porém eram dotados de grande musicalidade. Em suas execuções, esses músicos costumavam acrescentar adornos melódicos, rítmicos e harmônicos inexistentes na partitura musical. Além disso, os “pianeiros” se caracterizavam pela maneira de tocar com muito dengo, maciez, humor, graça e espírito frajola (BERTOCHE, 1996). Geralmente, eram autores de muitas valsas lentas, polcas e *schottisches*. Eles trabalhavam profissionalmente, tocando em cinemas, lojas de música, festas particulares, bailes, casamentos, batizados, aniversários, entre outros eventos

sociais. Citamos como exemplo de pianeiros, os músicos: Aurélio Cavalcânti, Alexandre G. de Almeida, Porfírio da Alfândega, Bequinho, entre outros.

Alguns autores classificam como “pianeiros” os compositores e pianistas Francisca Hedwiges Gonzaga (1847-1953), também conhecida como Chiquinha Gonzaga, e Ernesto Nazareth (1863-1934). Considero que esse termo não é adequado para designar esses pianistas, pois, apesar de trabalharem em grande parte com a música popular e de tocarem profissionalmente nos variados estabelecimentos já mencionados, eles tiveram formação musical erudita bastante sólida através de aulas com professores estrangeiros radicados no Brasil.

Os cinemas desse período proporcionaram o ressurgimento das valsas, que eram executadas ao piano nos acompanhamentos musicais dos filmes, principalmente nas cenas de amor.

Como os grupos de choro também foram responsáveis pela transformação da valsa européia em típica valsa brasileira, cabem algumas considerações sobre esse gênero de música popular urbana do Rio de Janeiro que se referia inicialmente aos instrumentistas que o executavam: os chorões.

Os primeiros conjuntos de choro surgiram por volta de 1870, formados por flauta, cavaquinho e violão, instrumentos vindos de Portugal. Esses instrumentos também eram chamados, pelas pessoas da classe subalterna, de conjunto de “pau e corda”, pois até então a flauta era feita de ébano. Nessa formação, a flauta era o instrumento solista, que realizava a linha melódica; o cavaquinho era o instrumento central, de suporte rítmico e harmônico; e o violão realizava, através da linha dos baixos, a marcação e a ornamentação harmônica.

A partir dos primeiros anos da República (1889-1930), embora o cavaquinho permanecesse como instrumento de centro, os grupos de choro incorporaram outros instrumentos, tanto solistas, como bandolim, clarineta, trompete, trombone e oficleide (instrumento bocal que desapareceu mais tarde e foi substituído pelo saxofone), quanto para a linha do baixo, como bombardino, bombardão e novamente oficleide. Quando estes últimos instrumentos faltavam, o violão assumia a função de realizar a linha do baixo. Nos grupos de choro também apareceu o violão de sete cordas através do violonista Arthur de Souza Nascimento (1886-1957), conhecido como Tute. Este violão permitia realizar um acompanhamento com mais recurso sonoro e fraseado mais rico. A partir da década de 30, o choro

voltou a ser praticado pelo trio de flauta, cavaquinho e violão, acrescentando-se o pandeiro como instrumento de percussão. Na década de 90, ele passou a apresentar uma diversificação enorme de formatos, inclusive com instrumentos poucos usuais a esse gênero. Observo que o violão, além de realizar a linha do baixo, criava contracantos com sonoridades *non legato* ou *staccato*, que dialogavam, por sua vez, com a linha melódica dos instrumentos solistas. Essa característica dos contracantos realizada no violão e nos outros instrumentos mencionados acima é muitas vezes empregada nas valsas tipicamente brasileiras, como também nas Valsas de Esquina e Valsas-Choro de Mignone.

Os integrantes dos grupos de choro do final do século XIX e início do século XX eram, em sua totalidade, músicos da classe média baixa. Esses instrumentistas eram músicos profissionais, funcionários públicos, operários, atores, jornalistas, bancários, palhaços de circo etc. Muitas reuniões dos chorões eram motivadas pelo prazer de fazer música. Eles tocavam em festas e encontros familiares, mas também saíam tocando pelas ruas tranquilas, na madrugada, com paradas em botequins e nas residências de moradores que, encantados com a música, lhes abriam as portas.

Nessa modalidade, em que a participação vocal como solista executava a linha melódica, o choro passava a ser chamado de seresta ou serenata. Além disso, as músicas das serestas eram predominantemente canções, tais como modinhas e valsas com caráter nostálgico e sentimental, em forma de lamento e com andamento predominantemente lento. O repertório dos grupos de choro também era constituído de danças estrangeiras solicitadas nas festas daquela época, como polcas, habaneras, tangos, *schottisches*, valsas, entre outras. Com exceção da habanera e do tango, que eram danças cultivadas pelos negros escravos de Cuba e do Haiti desde o século XVIII, todas as outras danças mencionadas são de origem européia.

A polca é considerada uma das mais importantes raízes da música popular brasileira do final do século XIX e início do século XX. Segundo Moraes (2003), a habanera é considerada pela musicologia brasileira como uma das matrizes do choro. Por volta de 1870 se iniciou a fusão da polca européia com a habanera e a miscigenação desses gêneros somada às síncopes da música afro-brasileira provocou o surgimento de outras danças brasileiras, tais como o tango brasileiro, maxixe, choro, samba, entre outras.

A execução do grupo de choro era caracterizada pela improvisação, a virtuosidade e a maneira de tocar com inflexões melódicas de caráter nostálgico, magoado e choroso, conforme observou Debret (1940). Aliás, esse é o modo próprio de interpretação das danças européias por músicos amadores. É possível traçar um paralelo entre essa maneira de interpretar as danças européias pelos chorões e a interpretação dos *standards* americanos pelos grupos de jazz, dado que a interpretação característica leva a pequenas mudanças na escrita musical.

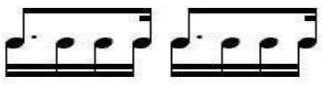
Moraes (2003) afirma que nos improvisos do choro, espera-se que se estabeleça um diálogo constante com a melodia original. Para alguns autores, o choro como gênero musical é aparentado a outras músicas populares brasileiras como o lundu, tango brasileiro, maxixe e samba. O compositor Sergio Vasconcellos Correa (2001) comenta que devido ao andamento rápido com que são executadas estas danças brasileiras, elas passam a ser classificadas como choros. Já Nóbrega (1975) comenta que o choro é uma peça em compasso binário, cujo andamento varia do moderato ao allegro, como também é construído por figurações da polca e do *schottish* mesclados a sincope afro-brasileira. Moraes também afirma que no final do século XIX, o choro como gênero musical se fixou.

As características musicais identificadas no gênero choro são:

1. predomínio da forma rondó (A-B-A-C-A) e, em número reduzido, a forma com duas seções (A-B). Além disso, cada seção costuma ter 16 compassos ou, em alguns casos, múltiplos de quatro: 8, 20 e 32 compassos;

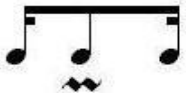
2. predomínio do compasso binário simples (2/4), com o acento forte se localizando muitas vezes no segundo tempo;

3. andamento geralmente rápido, adequado para a exibição do virtuosismo do instrumentista;

4. ritmo formado pelas múltiplas figurações rítmicas sincopadas presentes nas outras músicas populares urbanas já mencionadas, tais como polca, *schottisch*, tango brasileiro, maxixe, entre outras. O ritmo  é encontrado também em choros mais recentes;

5. o ritmo sincopado muitas vezes é interpretado entre e ;

6. linha melódica ativa e virtuosística composta ritmicamente por colcheias e semicolcheias em movimentos por graus conjuntos com algumas notas cromáticas, mas também por arpejos e combinações de saltos, típicos do gestual melódico instrumental.

7. uso parcimonioso de ornamentações na linha melódica, como trilos, apojaturas e mordentes no primeiro tempo do ritmo: , ou no segundo tempo do ritmo:  , como também glissandos e grupetos nos andamentos mais lentos;

8. a acentuação do fraseado deve obedecer à estrutura rítmica dos acompanhamentos;

9. caráter tonal com uso das tonalidades maiores e menores;

10. estrutura harmônica que frequentemente modifica a tonalidade entre as partes para os tons relativos, vizinhos, subdominantes e homônimos, sendo frequente o seguinte esquema entre as mudanças de tonalidade: a seção A ocorre na tonalidade principal, a seção B muitas vezes se modifica para o tom relativo e a seção C se modifica para uma tonalidade mais contrastante;

11. acompanhamento predominante do baixo melódico executado no violão, realizando contracantos que dialogam com a melodia principal.

A seresta é caracterizada não como um gênero musical, e sim como um ambiente próprio em que um tipo específico de repertório era frequentemente executado, conforme já foi explicado no tópico sobre o choro. A época áurea do choro e da seresta é intermediária entre o período áureo da modinha e do lundu e a sucessão do samba e da marchinha. Para Mozart Araújo (1994: 86), a fase do choro e da seresta é a que apresenta maior riqueza de invenção e de característica nacional.

A valsa cantada se tornou um dos gêneros mais cultivados pelos cantores populares da época do surgimento do disco, no início do século XX, e dos programas de rádio, na década de 30, quando encontrou seu apogeu nas vozes dos famosos intérpretes Orlando Silva, Orestes Barbosa, Carlos Galhardo, Francisco Alves, entre outros, conforme a *Enciclopédia da música brasileira* (2000).

A valsa como canção perdeu sua hegemonia para o samba-canção, no final da década de 40, porém ainda aparece nas composições dos compositores populares e eruditos. Atualmente, o ritmo é executado com frequência em cerimônias de formatura, bailes de debutante, casamentos, representações teatrais e programas de televisão.

A valsa brasileira não é formada apenas por um estilo específico e homogêneo, e sim por uma variedade de estilos, consequência das várias influências recebidas. Além disso, a valsa se transfigura de acordo com o nível social em que é praticada e o grau de refinamento artístico de sua elaboração. Alguns autores nacionais, como, por exemplo, Kiefer, identificaram a pluralidade das valsas brasileiras.

> Na produção do importante compositor popular Joaquim Antônio da Silva Calado (Rio, 1848 – Rio, 1880) predominam as polcas, seguindo-se as quadrilhas. O catálogo de Baptista Siqueira não registra nenhuma valsa.
> Já em Anacleto de Medeiros (Ilha do Paquetá, 1866 – idem, 1907) a produção de valsas torna-se importante. Ouça-se, por exemplo, Terna Saudade para sentir, desde os primeiros compassos, a essência da nossa valsa langorosa.
> Contrastando com a valsa sentimental, a produção de valsas brilhantes-'turbilhonantes", no dizer de Renato Almeida – é abundante e apresenta peças realmente notáveis e muito brasileiras. Veja-se, como exemplo, Primeiro Amor, de Patápio Silva (1881-1907), notável flautista e compositor popular, um dos pioneiros do disco gravado no Brasil. (KIEFER, 1979: 13)

Batista Siqueira (apud BARBEITAS, 1995) classifica três estilos de valsa no Segundo Império:

1. valsas brilhantes com movimento rápido ao estilo de Lanner e Strauss;
2. valsas compostas em tons menores e constituídas de grupos de colcheias com notas de repouso em seguida;
3. valsas lentas com ambiguidade modal que permaneceram no cancioneiro popular.

Existem vários tipos de valsas brasileiras: valsa de salão do tempo do Império, valsa lenta de salão, valsa lenta para piano, valsa de bravura para concerto como as compostas por Carlos Gomes, valsa rápida, valsa brilhante, valsa capricho,

valsa de serenata, valsa seresteira, valsa caipira, valsa sestrosa das bandas de música das cidades do interior. Algumas dessas variedades de valsas brasileiras são exemplificadas pelas seguintes músicas populares brasileiras urbanas: Última Serenata, de Amil de Etneciv (valsa brasileira); Rosa Desfolhada, de José Gomes (Zequinha) de Abreu (valsa lenta); Adorável Sorrir, de Pachequinho (valsa serenata); Saudades do Matão, de Jorge Galati e Raul Torrea (valsa sertaneja); Aurora, de Zequinha de Abreu (valsa sentimental); Caprichos do Destino, de Claudionor Cruz e Pedro Caetano (valsa sentimental, quase modinha); Romance de Uma Caveira, de Alvarenga Ranchinho e Chiquinho Sales (valsa cômica); Bodas de Prata, de Roberto Martins e Mário Rossi (comemorativa); Ave Maria, de Erotides de Campos (valsa mística); Nós Queremos Uma Valsa, de Nássara e Frazão (valsa carnavalesca); Tardes em Lindóia, de Zequinha de Abreu, e Valsa de Uma Cidade, de Ismael Neto e Antônio Maria (valsa em homenagem a cidades); Não Sei Porque Te Amei..., de José M. de Abreu (valsa passional); Céo do Rio Claro, de Chico Bororó, pseudônimo de Francisco Mignone, e *Colhendo Rosas*, de Nestor do Amaral (valsa-choro).

Na música erudita brasileira, a valsa foi cultivada por vários compositores. Algumas delas não apresentam traços marcantes de influência da música popular urbana brasileira, como é o caso de: A Beneficência (1939) e O Primeiro Beijo (1847), de Francisco Manuel da Silva (1795-1865); Grande Valsa de Bravura, de Carlos Gomes (1836-1896); *Enchantement* Op. 75, de Arthur Napoleão (1843-1925); Valsa Lenta, Valse Mignone e Valsa Romântica, de Glauco Velásquez (1884-1914); Saudades de Mme. Charton (1856), de Henrique Alves de Mesquita (1830-1906); *Troisième Valse* e Tempos Idos, de Barrozo Netto (1881-1941); Valsa Lenta em Sol bemol Maior, Valsa Op. 25 Nº 1 e *Valse Caprice*, de Henrique Oswald (1852-1931); Valsa Op. 13 das Quatro Peças Líricas de Alberto Nepomuceno (1864-1920); Valsa Amorosa, de Souza Lima (1898-1982); a maioria das valsas de Ernesto Nazareth (1863-1934), entre outras.

Essa mesma característica está presente na maioria das valsas de compositores populares como Chiquinha Gonzaga (1847-1953) e Eduardo Souto (1882-1942). Como exceção, citamos a valsa Pudesse Esta Paixão, de Chiquinha Gonzaga, com caráter nacional. As valsas de Ernesto Nazareth são consideradas por muitos autores como valsas “chopinianas”, que refletem sua admiração pelo compositor polonês do romantismo.

Entre as valsas eruditas com caráter marcante da música popular urbana brasileira, menciono a Valsa Suburbana, de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948); Tristorosa, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959); 6 Pequenas Valsas de Esquina, 12 Valsas de Esquina, 12 Valsas-Choro, 24 Valsas Brasileiras, de Francisco Mignone (1897-1986); 10 Valsas para piano, de Camargo Guarnieri (1907-1993); Valsas para piano e Valsa-Choro para clarineta e piano, de Osvaldo Lacerda (1927-); Perfumosa, Carinhosa, Vaidosa e 10 Valsas para piano, de Radamés Gnattali (1906-1988).

Como podemos observar, é evidente a variedade de estilos de valsa encontrada na música popular urbana brasileira, o que caracteriza sua pluralidade e riqueza. Sintetizo a seguir as características musicais das valsas populares urbanas brasileiras sistematizadas por Barbeitas (1995) e Bertoche (1996).

Forma

A forma tradicional da valsa para dança é constituída por uma espécie de rondó com uma introdução e uma coda. As valsas da música popular urbana brasileira mantêm essa forma, sem a introdução e a coda:

I A:I B I A I: C :I A II

Tonalidades

As valsas populares urbanas brasileiras aparecem tanto em tonalidades maiores como menores, sendo as primeiras mais frequentes em bandas e conjuntos de sopro e as segundas, em grupos de choro. Nas valsas em tons menores há certa tendência a mudar a tonalidade em outra seção, geralmente para a tonalidade relativa e em número menor para a homônima maior ou a tonalidade da subdominante. Já nas valsas em tons maiores as mudanças de tonalidade são feitas mais para a subdominante ou dominante.

Ritmo

Ocorre a presença do pulso ternário regular em algumas valsas e perda do pulso ternário regular em outras, através de acentuações, diluições do acompanhamento padrão e uso de rubatos. Ocorre também o predomínio de andamentos lentos.

Construção melódica e caráter

Nas valsas mais sentimentais e nostálgicas há predominância das melodias em graus conjuntos descendentes combinadas com arpejos ascendentes. Nas valsas com caráter mais alegre aparecem grandes saltos ascendentes e descendentes; nas virtuosísticas e brilhantes com andamento rápido ocorre à mistura de saltos e graus conjuntos. Em algumas valsas ocorre o uso de bordaduras inferiores e superiores, de apojaturas expressivas e do desenho melódico em ziguezague, classificado por Mário de Andrade (1972), como melodia torturada e inquietante. Além disso, é possível a utilização de melodias baseadas nas notas dos acordes, como também passagens com notas cromáticas influenciadas principalmente pelo choro. Outra característica do choro que aparece em algumas valsas do início do século XX são os baixos melódicos que dialogam com a melodia na região média e média-aguda. Sendo assim, a construção melódica dessas valsas depende do caráter e do período em que foram compostas.

Quanto ao caráter das valsas populares urbanas brasileiras, depende da instrumentação empregada. Embora o andamento costume ser mantido do início ao fim das valsas, nos grupos tradicionais de choro (flauta, cavaquinho e violão) o caráter tende para a canção sentimental com melodia bem nostálgica. Nas bandas musicais, geralmente é mais dançante e alegre.

Além das valsas populares urbanas brasileiras, abordadas acima, é relevante comentar aspectos da valsa-choro, um dos objetos de nossa pesquisa. As poucas valsas-choro que encontramos em partituras e gravações foram submetidas a uma análise geral, afirmando como características principais a singeleza melódica e a simplicidade harmônica em sua construção. A respeito disso, Justi faz o seguinte comentário:

> Típica valsa brasileira, de linha melódica simples, onde a beleza é a própria simplicidade. Sua execução deve acompanhar esta idéia. Nada de trejeitos ou efeitos especiais. A melodia fala por si mesma, flui sozinha. (...) A segunda parte nos traz mais ainda à lembrança, os grupos de instrumentos de rua. Cremos que o nome valsa choro se deva a este componente histórico. Ela soa como valsa antiga. (JUSTI, 1995: 128)

Forma

Predomina a forma rondó com cinco seções (A-B-A-C-A), empregada principalmente nas valsas-choro populares.

Exemplo da valsa-choro Colhendo Rosas, de Nestor do Amaral (cantor e violonista):

Seção A

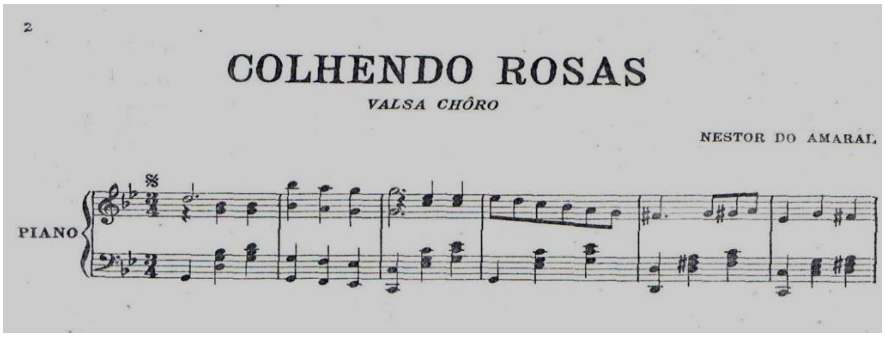


Figura Nº 14 – Colhendo Rosas de Nestor do Amaral- compassos 1 a 6

Seção B e volta da seção A

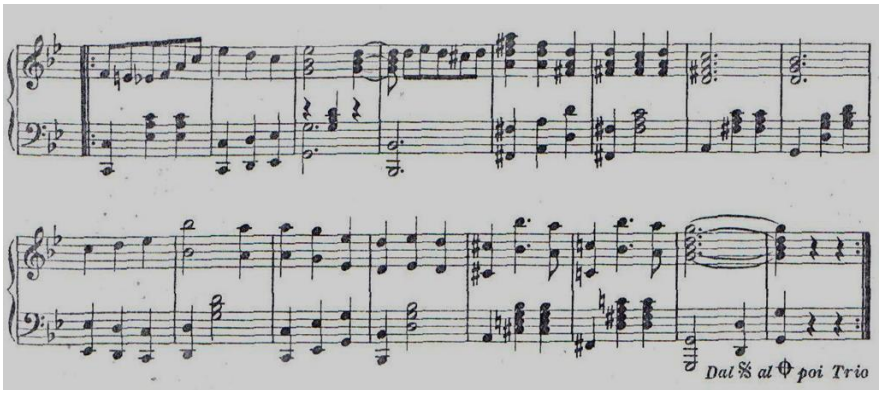


Figura Nº 15 – Colhendo Rosas de Nestor do Amaral – seção B

Seção C e volta da seção A

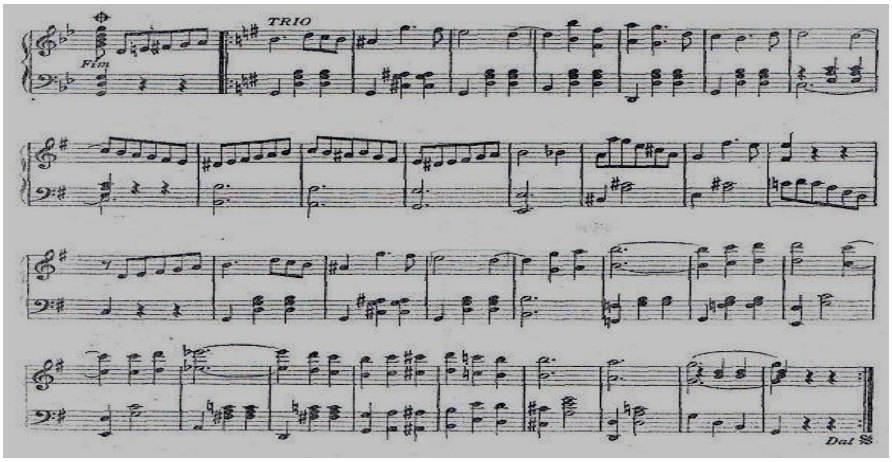


Figura Nº 16 – Colhendo Rosas de Nestor do Amaral – seção C

O emprego da forma ternária da canção (A-B-A) ocorre em algumas valsas-choro dos compositores eruditos brasileiros, como na Valsa-Choro (1964) para violão de Camargo Guarnieri:

Seção A

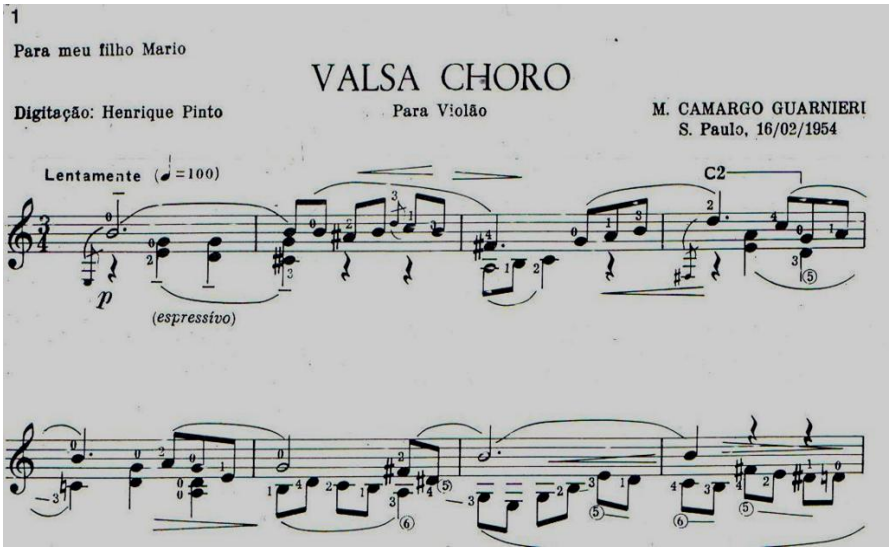


Figura Nº 17 – Valsa-Choro de Camargo Guarnieri – compassos 1 a 8

Seção B

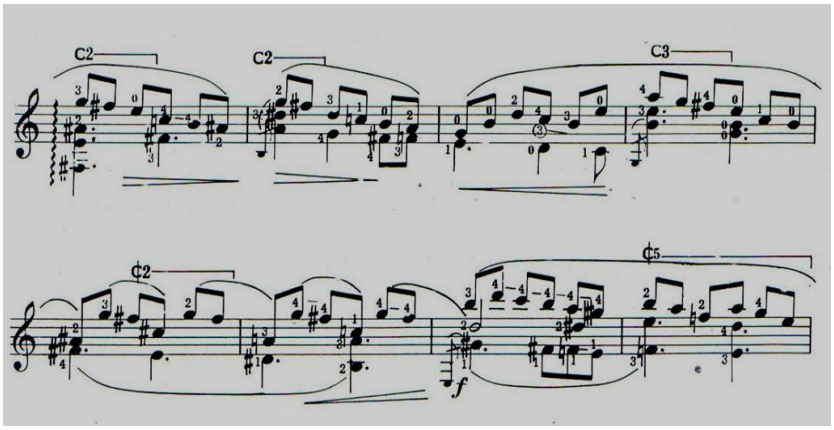


Figura Nº 18 – Valsa-Choro de Camargo Guarnieri – seção B

Seção A

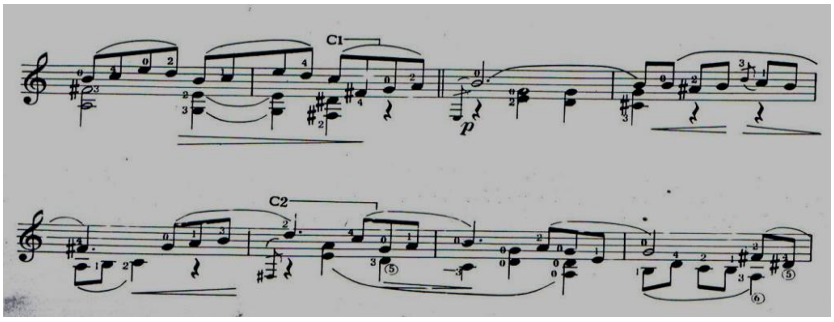


Figura Nº 19 – Valsa-Choro de Camargo Guarnieri – seção A

Tonalidades

Nas valsas-choro ocorre o predomínio das tonalidades menores. Como no choro, é frequente nas valsas-choro a mudança para a tonalidade relativa ou a subdominante na seção B e para a tonalidade homônima maior na seção C.

São exemplos de outras tonalidades em outras seções:

Valsa-choro Céo do Rio Claro, de Chico Bororó (Francisco Mignone)

Seção A em Mi menor

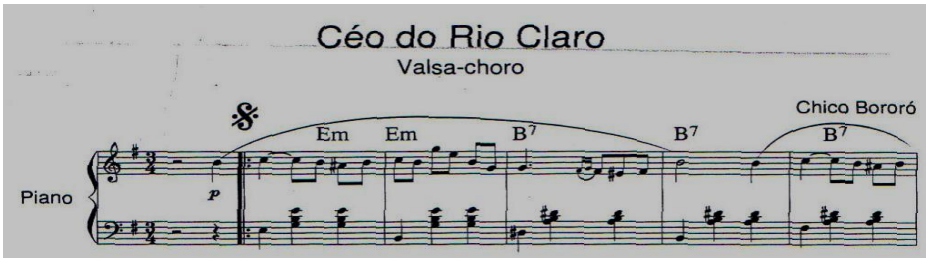


Figura Nº 20 – Céo do Rio Claro de Chico Bororó – seção A

Seção B em Sol Maior (Tonalidade Relativa)

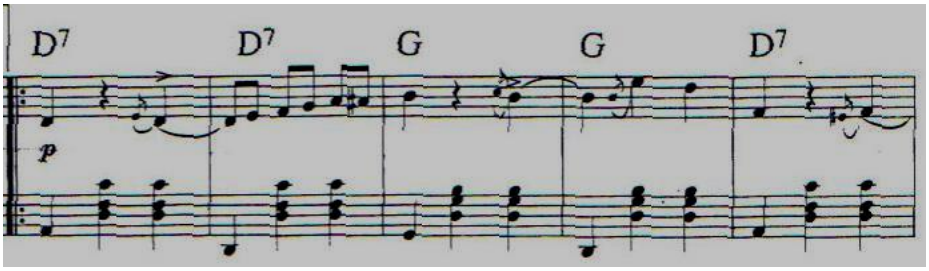


Figura Nº 21 – Céo do Rio Claro de Chico Bororó – seção B

Seção C em Mi Maior (Tonalidade Homônima Maior)

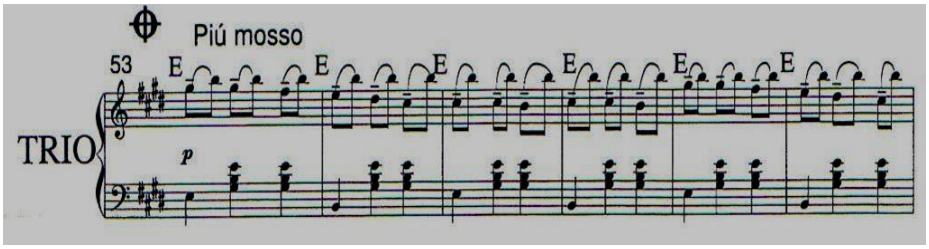


Figura Nº 22 – Céo do Rio Claro de Chico Bororó – seção C

Construção melódica e caráter

Na melodia das valsas-choro ocorrem algumas notas cromáticas, predomínio de graus conjuntos com função melódica de notas de passagem e utilização de bordaduras superiores e inferiores, que são características do choro, como já foi demonstrado. Também predomina na valsa-choro o ritmo em colcheias com movimentos descendentes, que também aparece nas valsas sentimentais brasileiras. Além disso, em suas melodias ocorre o emprego de algumas apojaturas

expressivas, característica que advém da modinha e de algumas valsas populares urbanas brasileiras. Nelas também ocorrem predominantemente os caracteres sentimentais e seresteiros em andamento mais lento, que por sua vez são típicos das valsas sentimentais brasileiras.

Exemplo de passagem cromática:

Valsa-Choro (1962) para clarineta e piano, de Osvaldo Lacerda

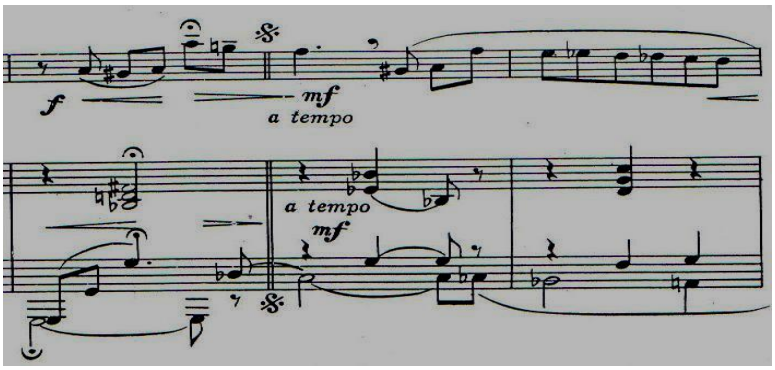


Figura Nº 23 – Valsa-Choro de Osvaldo Lacerda – compasso 5 a 7

Exemplo de bordadura inferior:

Valsa-choro Céo do Rio Claro, de Chico Bororó (Francisco Mignone)

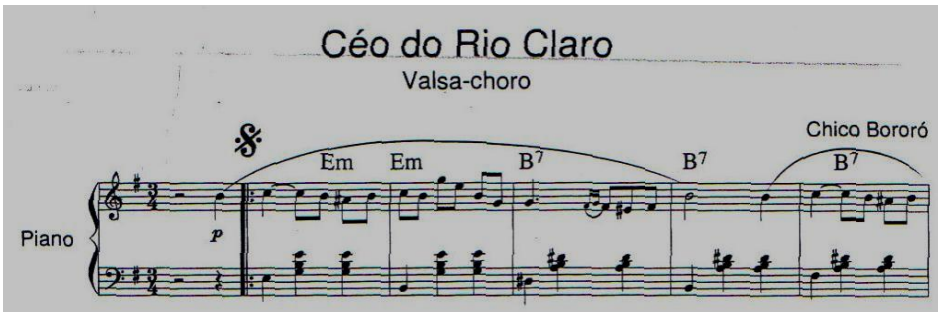


Figura Nº 24 – Céo do Rio Claro de Chico Bororó – compasso 1 a 5

Exemplo de bordadura superior:

Valsa-Choro (1912) da Suíte Popular Brasileira, de H. Villa-Lobos

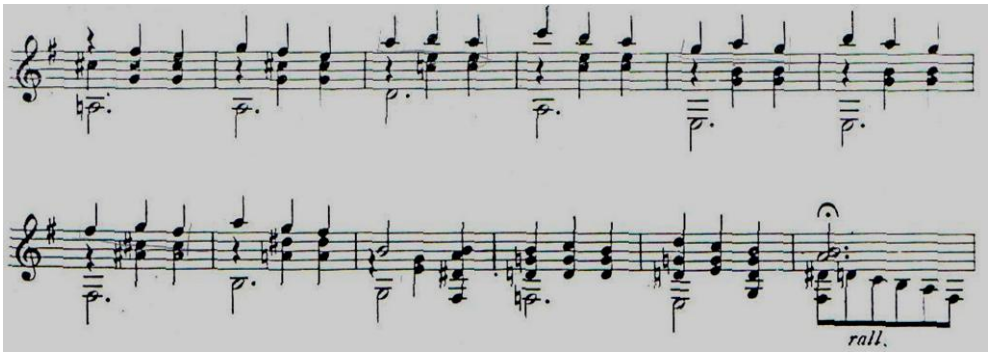


Figura Nº 25 – Suíte Popular Brasileira de Villa-Lobos – compasso 7 a 13

Exemplo do movimento descendente em colcheias:

Valsa-Choro (1960) de Guido Santórsola

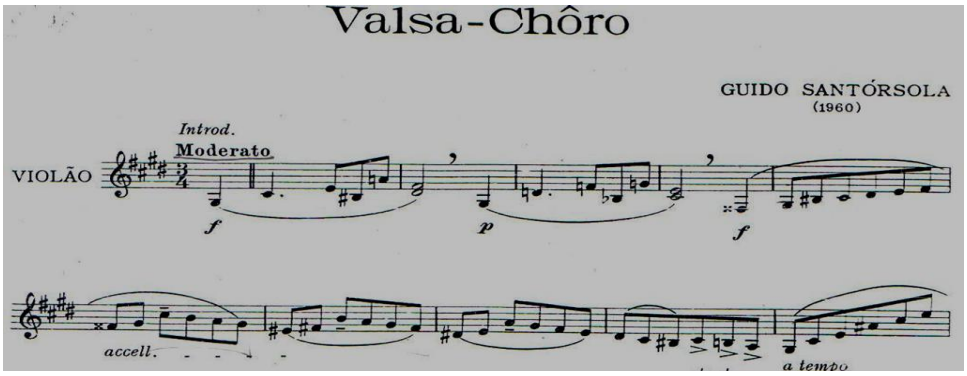


Figura Nº 26 – Valsa-Choro de Guido Santórsola – compasso 1 a 10

Exemplo de apojaturas expressivas:

Valsa-Choro Colhendo Rosas, de Nestor do Amaral (cantor e violonista)

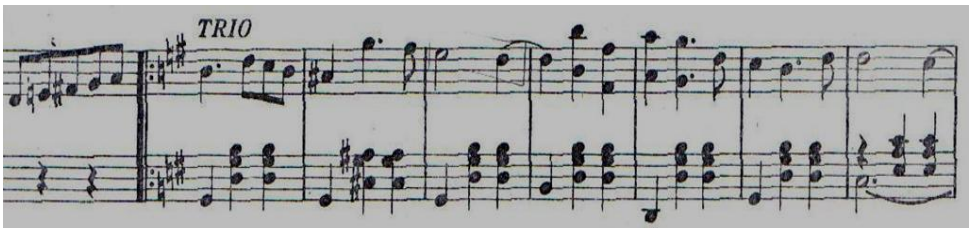


Figura Nº 27 – Colhendo Rosas de Nestor do Amaral – compasso 51 a 57

Conclusão

Este capítulo verificou o surgimento e a diferenciação da valsa dançante vienense, valsa de concerto, valsa popular e valsa jazzística, e apresentou as várias teorias sobre a origem das valsas.

Uma característica da valsa que é importante para esta pesquisa é sua facilidade de adaptação a culturas e países diferentes. É possível verificar que em alguns países, como os Estados Unidos e o Brasil, ela se transformou, adquirindo as feições próprias desses lugares.

Sobre as valsas brasileiras, a variedade de estilos com que aparecem na música popular urbana é enorme, o que torna impossível rotular essas valsas em um único bloco rígido e homogêneo. O ritmo ternário é o elemento comum a elas. De qualquer maneira, pode-se identificar nessas valsas a influência da

modinha, dos “pianeiros”, do choro e até do jazz, no caso das valsas influenciadas pela harmonia da bossa nova num período posterior às valsas sob o enfoque deste trabalho.

Sobre as valsas-choro, é concluído que também sofrem influência da modinha e do choro. Contudo, algumas características musicais do choro são mais marcantes nelas, como a simplicidade da linguagem musical, aspecto que será verificado na comparação das análises das Valsas de Esquina e das Valsas-Choro de Mignone no último capítulo desta tese.

Capítulo III

Mignone e seu tempo

Neste capítulo será abordado o contexto político, econômico e cultural em que as 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro foram criadas, focalizando, especificamente, o período entre os anos de 1938 e 1955. Entretanto, será abordado no início uma breve descrição da situação política e econômica desde 1924, situando com maior clareza o contexto desse período.

Em 1924, o Brasil passou por uma situação política e econômica tensa, pois o presidente Artur Bernardes enfrentou forte crise com a queda das exportações e a inflação, como também o descontentamento e o protesto das classes operárias e dos oficiais brasileiros. Quando o presidente Washington Luís Pereira de Sousa assumiu o governo, em 1926, a situação política e econômica brasileira continuava crítica, e assim permaneceu por longo período.

Durante a revolução de 1930, liderada por Getúlio Vargas, essa crise se intensificou ainda mais. A causa dessa revolução foi a reação do grupo dominante de Minas Gerais à indicação do paulista Júlio Prestes para a sucessão do governo de Washington Luís. Até então, o governo federal brasileiro era constituído pelo mecanismo da política denominada “café-com-leite”. Esse sistema era baseado na alternância entre mineiros e paulistas na presidência. Além disso, as medidas econômicas eram decididas conjuntamente pelos dois estados. Dessa forma, a República Velha brasileira, apesar do aparente caráter liberal, se caracterizava por um sistema político viciado, engessado e manipulador, cujo objetivo principal era o controle total do poder.

Com a revolução de 1930, Getúlio Vargas passou a governar o Brasil, enfrentando a forte crise do comércio do café causada pela quebra da Bolsa de Nova York. Vargas direcionou então uma grande parte do capital brasileiro para a produção de algodão e o desenvolvimento do setor industrial, dando origem aos Ministérios do Trabalho, da Indústria e do Comércio. A década de 30 foi um dos

momentos mais críticos da economia moderna, pois a quebra da Bolsa de Nova York abalou toda a estrutura financeira mundial.

Para contextualizar detalhadamente esse período, cabe lembrar que o governo de Vargas tentava conciliar os interesses de classes antagônicas: as camadas populares, a burguesia liberal e os componentes do movimento revolucionário. Dessa forma, o governo de Vargas se tornava cada vez mais centralizador, pois controlava todas as classes sociais e interferia totalmente nas questões econômicas brasileiras. Com a elaboração da Constituição de 1934 e de 1937, o poder do Estado se fortaleceu ainda mais, caracterizando a burocracia civil e o populismo como modelo político no governo de Vargas.

Em decorrência dos problemas sociais e econômicos que o Brasil enfrentava durante esse período, além da situação política global, tendo em vista que se caminhava para a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), várias manifestações foram mobilizadas através de organizações políticas tanto de extrema direita quanto de esquerda. As organizações políticas anteriores declinaram em 1934, devido ao surgimento das novas organizações políticas influenciadas pelo fascismo, nazismo e marxismo europeus. Essas organizações européias surgiram depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), sendo a direita representada pelo fascismo e nazismo, e a esquerda, pelo marxismo, decorrentes das tendências políticas contrárias aos ideais burgueses nascidos no século XVIII, tais como o liberalismo e a democracia.

Em 1937, Vargas fechou o Congresso sob o pretexto de que existia um plano comunista para tomar o poder, conhecido como Plano Cohen. Apesar da aparente afinidade desse golpe getulista com a ideologia fascista européia, ele se caracterizou por um fascismo implantado abruptamente no Brasil. De qualquer forma, a inspiração no modelo fascista de qualquer espécie de governo, denota uma situação terrível e maléfica.

Vargas proclamou uma nova Constituição, em 1937, iniciando um regime autoritário, o Estado Novo, que perdurou até a sua queda por um golpe militar, em 1945. Essa nova Constituição concentrava as atribuições dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário na pessoa do governante, levando à perda da autonomia dos estados brasileiros, que passavam a ser submetidos aos interventores federais.

Além disso, durante esse período foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), um órgão controlador da imprensa brasileira, cujo objetivo principal era impedir qualquer empecilho ao funcionamento do Estado Novo, através da censura da imprensa, do rádio e do cinema nacional. Observo que o bailado Iara (1942) composto por Mignone com argumento de Guilherme de Almeida, figurinos e cenários de Cândido Portinari e coreografia de Vania Psota, foi proibido pelo DIP durante a ditadura de Vargas. O motivo deste fato é devido à história desse bailado ser baseado na tragédia das secas no Brasil. Desta forma, o DIP proibia expressões artísticas que mostrassem os problemas que o Brasil enfrentava naquele período, julgando sempre o que era conveniente e o que não era para os interesses do regime. Somente após cair o DIP em 1945 é que o bailado pode ser apresentado no Brasil.

Desde a revolução de 1930 ocorria um nacionalismo econômico no Brasil, decorrente da crise no setor agrário-exportador e da mobilização social influenciada pela exaltação nacionalista vigente. Esse nacionalismo econômico e a centralização do poder no Estado ampliaram a nossa economia, que era baseada primordialmente nas exportações primárias, ocasionando assim a industrialização através da criação de indústrias estatais como a Companhia Siderúrgica Nacional (1941), a hidrelétrica de Paulo Afonso, refinarias de petróleo, entre outras. Dessa forma, a política econômica de Vargas iniciou a modernização da economia brasileira, tornando-a integrada com o capitalismo industrial ocidental.

Esse fator levou ao crescimento urbano desordenado e conturbado das cidades brasileiras. Além disso, a característica centralizadora do Estado Novo passou a ser um obstáculo ao próprio desenvolvimento econômico, pois a partir de certo momento a burguesia começou a exigir sua participação nas decisões econômicas e a defender os seus interesses.

No início da Segunda Guerra Mundial, o Brasil permaneceu neutro. Porém, as conjunturas dessa guerra, que se dividiam entre as forças democráticas mundiais contra os massacres fascistas e nazistas, levaram o Brasil a se aproximar das potências aliadas e dos Estados Unidos. Em 1942, a pressão pan-americanista e a assinatura de um acordo que permitia aos Estados Unidos utilizar a costa nordestina como base aeronaval provocaram ataques dos alemães aos navios brasileiros.

Assim, o Brasil declarou guerra ao ”eixo”, formado pela Alemanha, a Itália e o Japão, e enviou a Força Expedicionária Brasileira (FEB) para a Itália no ano de 1944. Em 1945, as forças aliadas saíram vitoriosas da Segunda Guerra Mundial.

Fazendo uma análise geral do governo getulista até o final dessa guerra mundial, pode-se verificar a contradição que existia no Brasil. Se, por um lado, ele defendia os ideais antifascistas e antiautoritários durante a Segunda Guerra Mundial, por outro, seu próprio modelo era inspirado no fascismo italiano. Vargas, sentindo o risco dessa contradição, assumiu uma posição mais flexível. Nesse momento, ele garantia a ordem, a paz, a liberdade de opinião e a reestruturação política da nação. Entretanto, as forças de oposição não acreditaram nas novas promessas de Vargas, levando-o a abandonar o poder e a encerrar o Estado Novo em 1945.

Nesse mesmo ano, o presidente Eurico Gaspar Dutra foi eleito, e em 1946 uma nova Constituição foi elaborada. Dutra procurou unir os partidos centristas contra a ideologia dos comunistas, rompendo diplomaticamente com a União Soviética e fechando por decreto o Partido Comunista Brasileiro (PCB). Seu governo era caracterizado pelo descompromisso do poder público com o desenvolvimento econômico, um aspecto contrário ao intervencionismo do Estado Novo. Conseqüentemente, a falta de controle e planejamento econômico de seu governo acentuou ainda mais a forte crise econômica causada pela desvalorização das reservas de dólares e libras que o Brasil acumulara durante a Segunda Guerra Mundial.

Em 1950, Vargas foi novamente eleito presidente do Brasil com o apoio da maioria da população das várias classes sociais brasileiras – burguesia, classe média e operariado. Em seu governo, reaproximou-se das classes populares e fixou o salário mínimo, como também retomou a política econômica nacionalista e intervencionista. Dessa forma, as tensões políticas e sociais aumentaram, pois, de um lado, ocorria a insatisfação do operário em função dos baixos salários, e do outro, as críticas dos oposicionistas contra a política sindical, bem como a crítica das classes liberais contra o intervencionismo econômico do Estado.

Em termos econômicos, a industrialização brasileira já começava a ser dependente do capital estrangeiro e a presença norte-americana já era visível em

nossa economia. Com as medidas nacionalistas adotadas por Vargas nesse período, os Estados Unidos começaram a pressionar o governo através dos cortes da ajuda econômica, reduzindo o programa de empréstimo. Essas tensões sociais trouxeram grandes dificuldades para governar, reforçadas pelo fato de o Congresso ser dominado por dois partidos conservadores. Em 1954, a oposição ao governo exigiu a renúncia do presidente. Nesse mesmo ano, Vargas se suicidou e quem assumiu foi o vice-presidente Café Filho. Houve eleições presidenciais, e Juscelino Kubitscheck de Oliveira foi eleito, iniciando um governo constituído pelo Programa de Metas, com o objetivo de acelerar o desenvolvimento econômico do Brasil.

Em termos da estética artística, no Brasil vigorava fortemente o caráter modernista e nacionalista nesse período. É importante esclarecer que desde o início da Primeira Guerra Mundial surgiu um ciclo de crises no capitalismo em termos globais, culminando com a quebra da Bolsa de Nova York, em 1929. Nas artes, essa crise correspondia às críticas ao impressionismo iniciado em 1874 na França. Sendo assim, surgiram movimentos artísticos pós-impressionismo mais radicais: cubismo, construtivismo, futurismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo. Esses movimentos artísticos tinham como objetivo central o rompimento com a tradição e a busca de uma nova linguagem artística. Com isso, as artes plásticas eram caracterizadas pela deformação dos objetos naturais como crítica à representação tradicional; a nova poesia caracterizava-se pela total liberdade da forma, abandonando as regras herdadas; e a música, pela expansão do sistema tonal através do emprego maior de dissonâncias, politonalidade e atonalidade.

No Brasil, as exposições de Lasar Segall, em 1913, e de Anita Malfatti, em 1917, foram importantes, pois através delas é que se realizava o contato dos artistas e intelectuais brasileiros com a arte contemporânea européia. A Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo em 1922, representa um marco na cultura brasileira, por significar o forte rompimento com a estética tradicional e com o convencionalismo acadêmico. O compositor oficial da Semana de Arte Moderna foi Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que, escolhido pelo grupo dos modernistas de São Paulo, já desenvolvia uma linguagem composicional nacionalista e moderna desde 1917. Era estimulado, defendido e elogiado por Mário de Andrade, que foi mentor intelectual dos modernistas brasileiros.

O modernismo no Brasil também refletiu as transformações da sociedade brasileira, que aos poucos passava da tradicional oligarquia agrária para uma sociedade urbanizada e industrializada. Ao mesmo tempo em que ele incorporava os novos valores estéticos europeus, também procurava penetrar a fundo na realidade brasileira. Dessa forma, o movimento modernista brasileiro era caracterizado pela renovação das linguagens artísticas, a liberdade formal, o protesto contra o academismo reinante e engessador, e a adoção dos ideais nacionalistas. Alguns artistas e intelectuais que tiveram papel preponderante nesse movimento foram Anita Malfatti, Cândido Portinari, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Heitor Villa-Lobos, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, Oswaldo Goeldi, Plínio Salgado, Vitor Brecheret, entre outros.

As diferentes ideologias traduzem um impasse do modernismo com pouca firmeza ideológica, que na verdade foi um retrato daquele tempo caracterizado pelas inseguranças frente às transformações da realidade política, social e econômica brasileira. Contudo, o modernismo em geral era caracterizado principalmente pela liberdade formal, trazendo novos questionamentos e novas expressões artísticas.

O nacionalismo musical do modernismo foi diferente da primeira fase do nacionalismo na música erudita brasileira, conhecido como nacionalismo romântico. Este era constituído por composições que freqüentemente utilizavam melodias da música popular e folclórica com tratamento segundo os moldes harmônicos, polifônicos e estruturais da música erudita tradicional européia. No aspecto estrutural, as influências predominantes do nacionalismo romântico foram os compositores nacionalistas da escola russa da segunda metade do século XIX e os compositores Brahms, cujas Rapsódias Húngaras cheias de efeitos constituíram um modelo muito utilizado, e Grieg. As obras dos compositores eruditos brasileiros adeptos desse nacionalismo eram caracterizadas pelo estaticismo gerado pela repetição de pequenos motivos melódicos e ênfase do ritmo da música popular brasileira. Da primeira fase do nacionalismo musical brasileiro os compositores mais característicos foram Brasílio Itiberê da Cunha (1848-1913), Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920). Na literatura desse primeiro período prevaleceu a temática nativista romântica, que era caracterizada pela utilização superficial dos personagens indígenas, sem o conhecimento aprofundado de sua

cultura. Essa característica pode ser exemplificada com o livro *O Guarani*, de José de Alencar, cujo personagem principal é o índio Peri.

Já o nacionalismo musical do modernismo é classificado como essencial, constituído pelo emprego dos elementos de procedência folclórica ou popular de maneira mais ampla e livre. Nele ocorre uma verdadeira assimilação desses elementos populares, não se restringindo ao seu teor exótico. Além disso, emprega a politonalidade, que é constituída por superposições tonais, polirritmia, clusters e sons dissonantes. A característica principal do nacionalismo do modernismo é a junção da linguagem artística moderna desse período com os elementos nacionalistas da cultura popular.

Mário de Andrade (1893-1945) foi o grande líder do modernismo brasileiro, como também o mentor dos compositores adeptos do novo nacionalismo daquele período. Ele foi um intelectual, pesquisador da cultura brasileira e professor de música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Além disso, foi um escritor modernista e animador da vida cultural e musical de São Paulo, onde criou o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo.

A importância de Mário de Andrade como líder dos artistas brasileiros era tão significativa que Oswald o chamava de “papa do novo credo” (NEVES, 1981: 39). Reuniu e organizou uma vasta quantidade de documentos colhidos em todas as regiões do Brasil, colocando-os à disposição dos interessados, e também orientou os folcloristas brasileiros. Como resultado de suas pesquisas, publicou muitos livros importantes, tais como: *Ensaio sobre Música Brasileira*, *Aspectos da Música Brasileira*, *Música Doce Música*, entre outros. É importante esclarecer que o nacionalismo proposto por Mário de Andrade não nega a influência européia, e sim a absorve e renova. Essa postura era diferente dos nacionalistas da América Latina desse período, que tinham entre seus objetivos o afastamento da cultura e da influência européia.

Mário de Andrade acreditava que o estudo e a pesquisa da música popular brasileira era fundamental para sua fixação e normalização, que ainda não havia ocorrido. Então, seu papel como mentor do modernismo brasileiro era colaborar para essa fixação. Além disso, aconselhava os compositores do Brasil no emprego

sistemático das características da música folclórica e popular brasileira em suas composições eruditas, favorecendo a normalização. Dessa forma, afirmava que a arte e principalmente a música brasileira daquele período possuía papel social ou funcional. Segundo ele, era necessário sacrificar a expressividade pura ou o exclusivamente artístico que levava ao individualismo, que por sua vez era inadmissível numa fase de construção do artístico nacional. Mário de Andrade assumia uma postura de crítica feroz ao compositor erudito brasileiro que não aderisse ao nacionalismo vigente: “Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta” (NEVES, 1981: 45). Além disso, orientava esteticamente a maioria dos compositores eruditos brasileiros pelo contato pessoal ou por cartas, incentivando a produção musical com características nacionais e avaliando o resultado dessas composições nacionalistas. Nessas avaliações, muitas vezes criticava o caráter puramente exótico da utilização dos elementos nacionais, aconselhando maior elaboração das composições. Influenciou diretamente quatro compositores eruditos brasileiros, conhecidos como os grandes nacionalistas que são: Luciano Gallet (1893-1931), Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Foi o grande orientador estético de Mignone durante toda a sua vida, conforme mencionado no capítulo I, onde o aconselhava a compor músicas com caráter nacionalista. Entretanto, a influência da estética nacionalista elaborada por Mário, ocorreu em Mignone de maneira mais sofisticada e trabalhosa do que em outros compositores, pois ele já possuía uma vasta cultura musical erudita adquirida durante os anos vividos na Europa. Manteve longa correspondência com Mignone durante toda a vida, mas, infelizmente, todas as suas cartas foram destruídas por este último, pois continham muitas revelações intimas que poderiam prejudicar a imagem de Mário.

Ele também foi um dos colaboradores da gestão de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde do governo Getúlio Vargas entre 1934 e 1945. A importância de Capanema durante esse período foi significativa, por ser um defensor da educação, da cultura e das artes. Em seu ministério, promoveu grandes reformas educacionais, culturais e dos aspectos relacionados à saúde.

Durante esse período do Estado Novo, é importante informar, Villa-Lobos organizou grandes concentrações orfeônicas, reunindo cerca de 40 mil vozes em apresentações. Esse fato foi o resultado do esforço de Villa-Lobos, que teve o mérito de implantar o canto orfeônico como prática regular nas escolas brasileiras, com o objetivo principal de desenvolver a educação musical e, indiretamente, a propaganda do regime totalitário de Vargas. Em conseqüência desse e de outros fatores, a educação musical no Brasil nesse período foi um pouco mais incentivada em comparação com a decadência e estagnação das atividades musicais anteriores. Também é curioso notar que, nesse período de grandes concentrações orfeônicas, muitos compositores brasileiros passaram a escrever proficuamente para coro, como foi o caso de Barrozo Neto, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, entre outros. Os catálogos de música coral das editoras musicais brasileiras desse período mencionam o aumento dessas composições.

Outro aspecto que ajudou no desenvolvimento da educação musical dessa época foi a criação da Associação Brasileira de Música, em 1930, pelo compositor Luciano Gallet. Essa associação tinha como meta aumentar o nível da cultura musical no Brasil, através de incentivos próprios e de artistas brasileiros, como também de outras organizações musicais. Sendo assim, essa associação promovia concertos com a finalidade de divulgar obras de compositores modernos brasileiros e estrangeiros, além dos intérpretes nacionais. É desse período a incorporação do Instituto Nacional de Música à Universidade Federal do Rio de Janeiro, implantando novas matérias com objetivo de elevar, desenvolver e ampliar a cultura musical e geral dos alunos. Mignone que foi professor de regência desde 1934 nessa instituição, foi influenciado pela reforma educacional e pedagógica desse período, conforme também foi mencionado no capitulo I. Além das aulas de regência, também dava algumas aulas particulares de piano, composição, orquestração e harmonia. Ele era um professor exigente, liberal e de trato cordial e respeitoso com seus alunos. Tratava cada aluno de acordo com suas potencialidades e cultivava o diálogo constante. Suas observações em suas aulas eram mais de ordem prática, pois não gostava de regras e preferia abordar mais a estética do que a técnica. Desta forma, sua adaptação e transformação do novo parâmetro educacional, demonstra sua conexão com os acontecimentos e mudanças daquele momento.

É possível realizar uma conexão entre o desenvolvimento do nacionalismo econômico brasileiro, conforme foi explicado anteriormente, e o nacionalismo nascente na música e nas artes em geral no Brasil. Dessa forma, justifica-se a possibilidade de a expressão artística retratar uma época específica. Sendo assim, as 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro principalmente pelo seu caráter popular, estão fortemente conectadas com o nacionalismo desse período no Brasil. Além disso, elas foram influenciadas pela amizade e orientação estética de Mário, como será exposto no próximo capítulo.

A música popular também recebeu influências do nacionalismo presente nesse período, sendo caracterizada por expressões tanto regionais quanto urbanas. São exemplo disso os chamados anos de ouro, de 1920 a 1950, constituídos pelo sucesso dos cantores famosos do rádio: Araci de Almeida, Carlos Galhardo, Carmen Miranda, Ciro Monteiro, Francisco Alves, Mário Reis, Vicente Celestino, entre outros. O repertório desses cantores era constituído por vários gêneros musicais, como boleros, valsas, marchinhas de carnaval, samba, samba-canção, samba exaltação, etc. Foram compositores significativos desse período Ari Barroso, Cartola, Donga, Noel Rosa, Pixinguinha, Zequinha de Abreu, entre outros. É importante relatar que Francisco Alves, que foi grande cantor seresteiro, também gravou várias composições de Chico Bororó, justificando assim a importância das composições populares de Mignone em sua juventude.

Comparando-se as Valsas de Esquina e Valsas-Choro de Mignone com as valsas mais conhecidas dos outros compositores eruditos nacionalistas desse período, constata-se que não há obras similares a essas séries de Valsas. Com elas, Francisco Mignone adquire uma linguagem musical própria, superando sua dificuldade por uma definição pessoal em termos artísticos. Essas obras também são resultantes de sua característica musical lírica e expressiva, herdada de sua formação musical, influência paterna, grande facilidade musical e enorme talento. Entretanto, é possível reconhecer nessas Valsas influências de outros compositores brasileiros e europeus, que serão expostas no Capítulo IV, confirmando a opinião de Mignone de que em arte ninguém é inteiramente pessoal.

As valsas de Villa-Lobos são diferentes dessas duas séries de Valsas de Mignone, apesar de algumas possuírem caráter seresteiro, como a Tristoroza (1910)

e Impressões Seresteiras (1936-1937), do Ciclo Brasileiro. Outras valsas desse compositor possuem caráter romântico sem preocupação nacionalista: Valsa da Dor (1932), Valsa Mística (1917) e Valsa Scherzo (1913).

A Valsa Suburbana (1932) de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) pertence ao segundo período (1922-1938) de sua produção, conforme a classificação do musicólogo Vasco Mariz. Ela possui caráter lírico e linha melódica extensa, características que também aparecem nas duas séries de Valsas de Mignone. Contudo, estas possuem caráter mais popular, próprio e diferenciado do que a de Fernandez.

As 12 Valsas de Esquina (1938 -1943) começaram a ser compostas quatro anos depois da série de 10 Valsas (1934-1959) para piano solo de Camargo Guarnieri (1907-1993). As Valsas de Guarnieri possuem caráter diferenciado, depurado, íntimo e não-exibicionista. A característica musical de Guarnieri é pautada pelo modalismo, usado freqüentemente na música popular nordestina. Além disso, ela é constituída pela utilização da polifonia temática, que em sua opinião tem a função de equilibrar e disfarçar um pouco a característica notadamente rítmica da música popular brasileira. Esse compositor também foi orientado estética e culturalmente por Mário de Andrade.

Observa-se que todo esse cenário político, social, econômico e cultural brasileiro foi vivenciado e filtrado por Mignone. A sua própria obra comprova essa característica, já que grande parte dela foi influenciada pelo nacionalismo e modernismo reinantes em sua época. As duas séries de Valsas de Mignone são consideradas um retrato das várias modalidades de valsas populares brasileiras através de uma linguagem musical altamente personalizada. Essas Valsas foram compostas durante o período nacionalista, sob a supervisão de Mário de Andrade, e depois da sua fase universal predominantemente italiana, representada pela ópera L'Innocente, com libreto italiano, conforme mencionei no Capítulo I.

Além disso, as Valsas de Esquina se iniciam um ano antes do término da "fase negra" do compositor, em 1939, como mencionei também no Capítulo I. As Valsas de Esquina e Valsas-Choro são fortemente caracterizadas pelo aspecto popular, que descende do nacionalismo direto sugerido por Mário, como também da

influência da música popular urbana brasileira composta e executada principalmente em serestas durante a juventude de Mignone. Elas revelam um aspecto fluido, natural e espontâneo que advém da prática de improvisação melódica do compositor nos grupos seresteiros. Dessa forma, essas obras possuem uma enorme acessibilidade de expressão, que comunica diretamente e agrada facilmente o público mais popular. Elas são fruto de técnica sólida e segura de composição, com alto padrão de qualidade musical, o que as torna verdadeiras obras-primas.

Capítulo IV

Comentário sobre as 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro

Como já foi mencionado no Capítulo I, as 12 Valsas de Esquina foram compostas entre 1938 e 1943, e as 12 Valsas-Choro, de 1946 a 1955. São obras de curta e média duração, e fazem parte da grande produção de Mignone para piano, em que predominam peças curtas. Essa característica revela certa postura romântica do compositor, dado que grande parte da produção de obras pianísticas do romantismo musical (1790-1910) tem duração curta e média: mazurcas, noturnos, *polonaises*, improvisos, baladas, *scherzos*, valsas. A Valsa foi o gênero preferido de Mignone, ocupando um lugar importante em sua produção – quase um terço de suas peças para piano solo –, razão por que Manuel Bandeira o chamou de "Rei da Valsa". A maioria dessas Valsas, compostas em séries e de maneira intermitente, representa a quintessência da musicalidade brasileira.

A obra para piano solo de Mignone não segue uma evolução linear em termos qualitativos; antes, é bastante heterogênea. Ele não segue nenhuma tendência harmônica determinada e suas peças podem ser tonais, modais com disfarces tonais, inteiramente modais ou atonais. Além disso, suas obras podem ser classificadas em três conjuntos: 1) peças sem intenções nacionalistas, algumas delas, inclusive, com título em língua estrangeira, tal como *Noche Granadina*; 2) peças com intenções nacionalistas, tais como as duas séries de Valsas analisadas neste trabalho; 3) peças de grande envergadura estética, sem intenção nacionalista, tais como as sonatas para piano solo. As duas séries de Valsas aqui analisadas são tonais e não seguem uma linha evolutiva.

As Valsas de Esquina e Valsas-Choro foram fortemente influenciadas pela música popular urbana. Elas são o resultado da convivência do compositor com os grupos de choro, ou chorões, quando executava valsas de caráter seresteiro, como também outras danças, na flauta, acompanhado pelos violões e cavaquinhos dos companheiros nas festas de salão. Elas revelam muitos procedimentos da música popular seresteira e também de outros compositores eruditos, que serão demonstrados e informados pela análise dessas obras. Por essa razão, elas foram

classificadas pianisticamente tanto na corrente de raízes nacionais urbanas quanto na corrente cosmopolita de sua experiência com a música erudita européia.

As serestas eram compostas de músicas populares da época, bem como de melodias improvisadas na flauta. Essas Valsas caracterizam a atmosfera das serenatas noturnas do início do século XX no Brasil, como também os vários tipos de valsas populares brasileiras. Nas Valsas de Esquina, segundo Luiz Heitor de Azevedo, Mignone “procura fixar os ritmos e a cadência melódica dos vários tipos de valsas encontradas na tradição musical brasileira: valsas de violão e valsas de pianeiros, serestas rasgadas ou chorinhos caipiras” (AZEVEDO,1956: 307). Em seu curso de interpretação dessas valsas, em 1990, Maria Josephina Mignone comentou os diferentes climas em que elas se situam e a influência da atuação de Francisco Mignone como músico popular. Outros autores comentam as várias características dessas duas séries de Valsas como um mosaico sonoro dos vários tipos de valsas brasileiras. Clóvis Marques, por exemplo, faz o seguinte comentário:

> Como cantam, devaneiam e mexem com a alma! O que a linha melódica clara e marcante põe, a ornamentação caprichosa dispõe, entre o lirismo sonhador e a mundanidade requebrada ou marota, passando pela verdadeira valsa da dor que é a Valsa-Choro No 5. (MARQUES, 1997)

O próprio Mignone comenta essa variedade de climas nas Valsas de Esquina, afirmando que não há uma Valsa parecida com outra, tal como ocorre com os 24 Prelúdios de Chopin, todos diferentes, que ele estudou a fundo e que lhe serviram de base. Dessa forma, as Valsas de Esquina e as Valsas-Choro possuem vários climas emocionais com caráter nostálgico, lembrando algumas velhas modinhas brasileiras. Todas essas Valsas foram compostas em tonalidades menores. Apesar de não explorar a totalidade das 24 tonalidades, nessas Valsas o compositor explora o sistema temperado ao utilizar aleatoriamente as 12 tonalidades menores. Outro aspecto relevante é a característica de liberdade rítmica, cheia de rubatos e notas expressivas, que Josephina e o próprio Mignone imprimem em suas interpretações.

Paradoxalmente, essas Valsas são resultado de um processo composicional elaborado e de técnica segura, que soa como música improvisada. Então, pode-se considerá-las uma espécie de improviso controlado, dada sua característica espontânea, fluente e livre. Para o pianista e professor Dr. Amilcar Zani Netto, que conheceu Mignone no departamento de música da Universidade de São Paulo (USP), ficou notória sua natureza de exímio improvisador, principalmente pelo fato de Mignone ter improvisado bastante ao piano naquela ocasião.

De acordo com a entrevista de Josephina Mignone, ele sempre deixou os instrumentistas, e ela, em particular, muito à vontade na interpretação dessas peças e de quaisquer de suas obras. Segundo ela, Mignone não dizia “Faça assim ou faça assado”; na realidade, queria que Josephina tocasse de maneira própria. Ela mesma relatou na entrevista que não existe uma explicação lógica para sua interpretação e que sempre tocou de acordo com seu sentimento em cada momento. Na carta do compositor sobre sua substituição por Josephina no convite para regravar as Valsas de Esquina, ele comenta a contribuição pessoal, lição de bom gosto artístico e alta classe da intérprete.

Como já foi mencionado no Capítulo II, nos grupos de seresta e de choro, o violão, e principalmente o violão de sete cordas, é o instrumento principal de acompanhamento musical. Ele realiza muitos contracantos nos seus bordões, o que é bastante perceptível e característico desse estilo seresteiro. Na maioria das Valsas de Mignone, esse recurso sonoro do violão de sete cordas é imitado no piano através da articulação em *staccato* das notas musicais, sendo grande parte das notas da região média-grave. Outro instrumento evocado nessas Valsas é a flauta – instrumento melódico também utilizado nos grupos de choro –, caracterizada pela variação da melodia, floreio e contrapontos à linha melódica principal. Essas características, que serão verificadas na análise das obras, são muito importantes no estilo dessas Valsas, principalmente por sua facilidade de identificação.

As Valsas de Esquina foram dedicadas a pessoas do convívio do compositor: 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. Elas foram criadas a partir de uma conversa com Mário de Andrade, segundo quem a música brasileira

que até então tinha sofrido menos influência da música americana havia sido a valsa. Lembrando as valsas das serestas que executava ainda moço, Mignone decidiu compô-las. Segundo seu relato,

> 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. (apud BARBEITAS, 1995: 82)

Mignone conta que também foi Mário de Andrade quem nomeou as suas Valsas de Esquina, pois, quando as ouviu, lembrou das valsas que os chorões executavam durante a noite debaixo dos lampiões a gás das esquinas. Eles ficavam nas esquinas para se refugiar de algum parente que jogasse balde de água ou aparecesse na rua, perturbado pela música que quebrava o silêncio noturno. Caldeira Filho comenta que Mignone imprime, nas Valsas de Esquina, categoria erudita à forma da valsa popular. A pianista e professora Liddy Chiaffarelli Mignone observa que nessas Valsas ele quis dar vida às músicas impregnadas em sua alma desde os tempos de juventude, como também imortalizar um gênero musical popular significativo que já estava desaparecendo.

Quanto às Valsas-Choro, todas elas foram dedicadas ao amigo e poeta Manuel Bandeira, depois de ele ter reclamado por não receber nenhuma dedicatória nas Valsas de Esquina.

Sobre a criação das Valsas-Choro, Mignone afirma que elas foram escritas com finalidades editoriais, enquanto as Valsas de Esquina foram escritas para o público. As Valsas-Choro resultam de um processo mais cerebral do que as Valsas de Esquina, como ele conta:

> Depois, fiz a série das Valsas-Choro, quase que para me redimir das primeiras, mas aí o cerebralismo entrou demais. Eu quis mostrar que são brasileiras enquanto as primeiras saíram brasileiras. (apud BARBEITAS,1995: 82)

De acordo com a exposição acima e a opinião de Barbeitas em sua dissertação de mestrado, é bem possível que Mignone preferisse as Valsas de Esquina às Valsas-Choro.

Segundo o musicólogo Guilherme Figueiredo, as Valsas-Choro apresentam, no piano, maior sugestão sonora dos outros instrumentos do choro (flauta, clarineta, saxofone e o violão de sete cordas) e possuem maior dificuldade técnica. Dessa forma, sua análise se restringe ao aspecto do timbre instrumental sugerido em determinadas passagens e das exigências da técnica pianística.

Em seu livro *Mignone: Vida e Obra*, Bruno Kiefer aponta a predominância de frases musicais de oito compassos nas Valsas-Choro. De acordo com a tese de Marion Verhaalen, as Valsas-Choro empregam mais dissonâncias nos acordes com o emprego de 9ª e 13ª, e ocasionalmente acordes aumentados, mas o material harmônico é o mesmo das Valsas de Esquina:

> A harmonia nesta coleção inclui acordes como dominantes com 7ª, 9ª e 13ª. Ocasionalmente ele emprega acordes aumentados, mas basicamente usa o mesmo material harmônico da coleção anterior. (VERHAALEN, 1971: 45)

Outros autores consideram que essas duas séries de Valsas têm características homogêneas que definem um mesmo estilo, reforçando o aspecto da igualdade entre elas. Mas, em seu depoimento, Josephina Mignone afirma que as

Valsas-Choro não têm nada a ver com as Valsas de Esquina. Ela considera que as Valsas-Choro são mais harmoniosas, profundas, chorosas e saudosistas do que as Valsas de Esquina.

Além de considerar as características mencionadas anteriormente, esta pesquisa procurou aprofundar e descobrir outras semelhanças e diferenças no nível da estrutura fraseológica, harmônica, da forma e do perfil das Valsas.

Essas duas séries de Valsas sofreram várias influências, uma das quais a da música popular urbana dos tempos da juventude do compositor. Entretanto, apesar disso e de toda a produção anterior de valsas brasileiras, Mignone conseguiu imprimir nelas sua personalidade.

Introdução ao capítulo das análises

Na abordagem das duas séries de valsas de Mignone foram utilizadas a análise harmônica funcional e a análise formal. A primeira foi escolhida em razão da presença de harmonia tonal nas obras; a segunda, por focalizar a fraseologia, a divisão das seções e a relação motívica entre os temas.

A análise fraseológica aqui empregada advém dos termos aplicados por Arnold Schoenberg em seu livro *Fundamentos da composição musical*. O significado da frase musical em Schoenberg remete ao motivo ou semifrase musical das análises tradicionais, procedimento empregado nos exemplos que ilustram os quatro tipos de frases musicais abordados durante a análise. Nas *12 Valsas de Esquina* e *12 Valsas-Choro* de Mignone, a maioria das frases musicais é estendida para quatro compassos, em lugar das frases musicais de dois compassos, o que demonstraremos com exemplos.

Com base na análise fraseológica, as frases foram classificadas em:

1. frases regulares simples: consistem em frases regulares de dois (casos mais simples), quatro ou oito compassos nas seções, sem relação de frases antecedentes e conseqüentes.

Exemplo: Prelúdio Nº 7 de F. Chopin

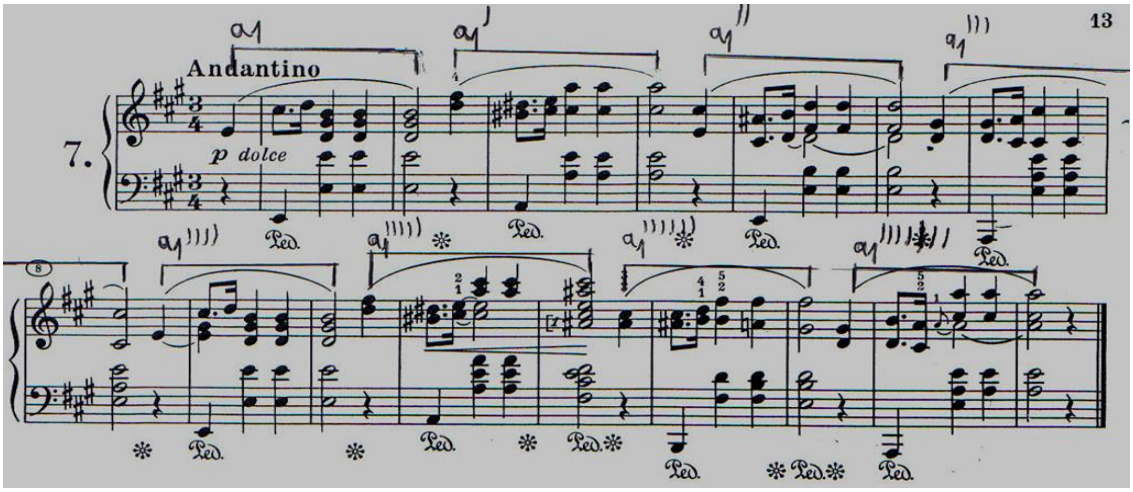


Figura Nº 28 - Prelúdio Nº 7 de F.Chopin – compassos 1 a 17

2. frases regulares com característica da sentença clássica: frases cuja estrutura estabelece analogia com a estrutura das frases musicais do classicismo, principalmente do compositor alemão L.V. Beethoven. Nesse caso, a frase é constituída pela similaridade dos segmentos que compõem o antecedente. Este, com quatro compassos (casos mais simples) ou oito compassos (Valsas de Mignone), é formado por duas frases similares – a1 e a1' ou a1 e a2. O conseqüente também é formado por quatro (casos mais simples) ou oito compassos (Valsas de Mignone), com as frases a2 ou a3. Além disso, há cesura entre o antecedente e o conseqüente na dominante, típica do modelo do classicismo.

Os termos "antecedente" e "conseqüente" são aplicados por Schoenberg nas frases do tipo período, mas não nas frases do tipo sentença. Entretanto, nas duas séries de Valsas de Mignone, podemos empregar esses termos tanto para as frases do tipo período como para as do tipo sentença. No prefácio à edição brasileira do livro de Schoenberg, o compositor e professor Dr. Eduardo Seincman aborda esse assunto:

> Schoenberg não associa (por motivos óbvios) os conceitos *antecedente e conseqüente* às frases musicais, e, na sua nomenclatura, eles fazem parte apenas do período, e não da sentença: o que, em muitos casos, pode até ser aceito, mas, em muitos outros, não há como evitar de perceber *antecedentes e conseqüentes* fazendo parte integrante daquilo que ele chama de sentença. (SEINCMAN, E. apud SCHOENBERG, 1991: 14)

Exemplo: 1º movimento da Sonata Op. 2 Nº 1 de L.V. Beethoven

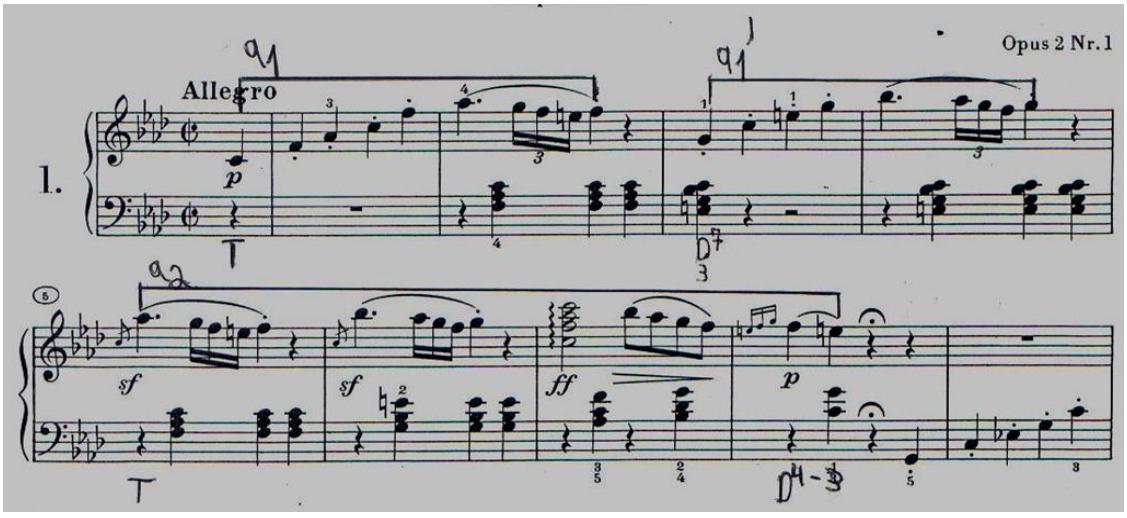


Figura Nº 29 –Sonata Op. 2 Nº 1 1º mov. de Beethoven–compassos 1 a 10

3. frases regulares com característica de período: consistem em antecedente de quatro compassos (casos mais simples) ou oito compassos (Valsas de Mignone), formado por duas frases diferentes – a1 e a2 –, e conseqüente também de quatro compassos (casos mais simples) ou oito compassos (Valsas de Mignone), constituído de frase a1´ou a3.

Exemplo: 2º movimento da Sonata Op. 2 Nº 1 de L.V. Beethoven

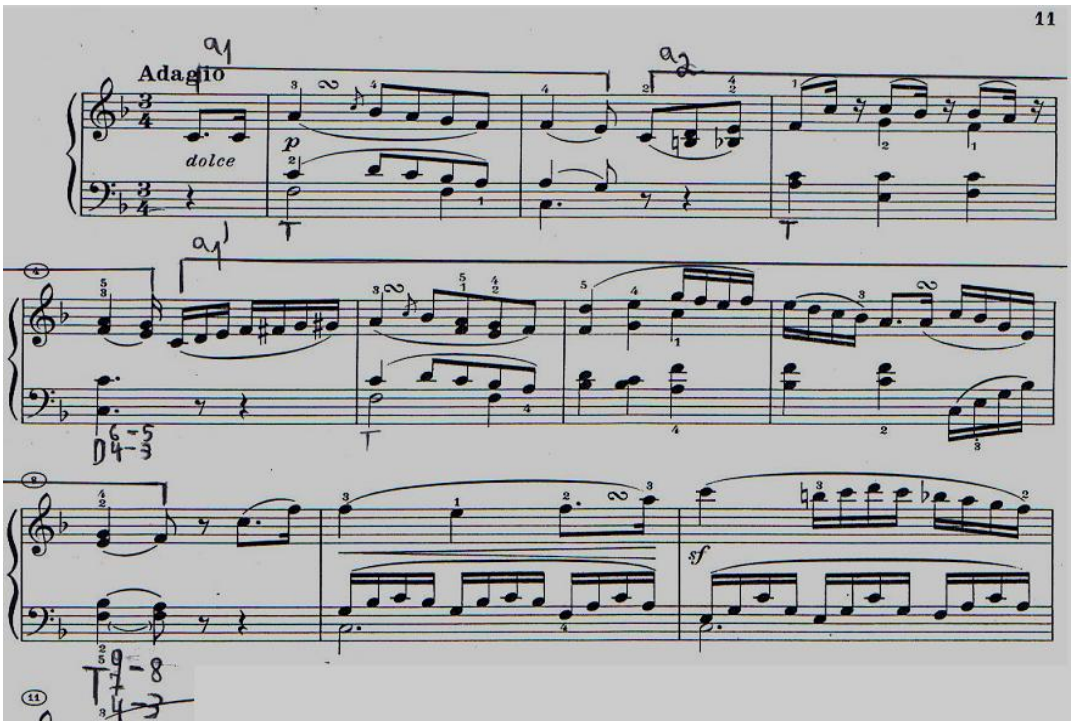


Figura Nº 30 –Sonata Op. 2 Nº 1 2º mov. de Beethoven–compassos 1 a 10

4. frases irregulares: consistem em frases de tamanhos diferentes.

Exemplo: 1º movimento da Sonata KV 280 de Mozart

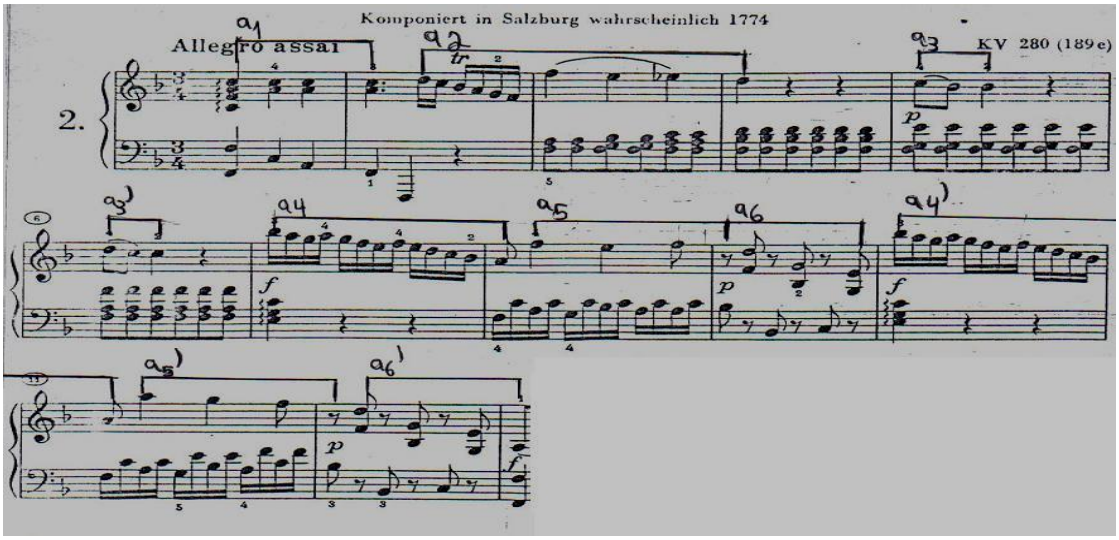


Figura Nº 31 - Sonata KV 280 de Mozart – compassos 1 a 12

Para a harmonia, foram adotadas duas classificações:

1. harmonia tonal clássica, que consiste no predomínio de acordes próximos ao centro tonal;

2. harmonia tonal expandida, que consiste no predomínio de acordes distantes do centro tonal.

O perfil foi classificado em quatro tipos:

1. melodia acompanhada, que, por sua vez, é formada de quatro modos:

a) baixo e acorde na região média-grave em forma de acompanhamento e melodia na região média-aguda;

b) notas longas na região média-aguda e média-grave e acordes no segundo e terceiro tempos em ambas as regiões;

c) melodia em acordes na região média-aguda;

d) melodia na região média-aguda com acompanhamento diferente do estilo baixo e acorde;

2. melodia na região média-grave com predominância de imitação do som em *staccato* ou *non legato* do violão tal como é utilizado nos grupos de choros;

3. melodia dividida entre a região média-aguda e média-grave, ou seja, extensão melódica que percorre a região média-aguda e média-grave;

4. polifonia, constituída por duas ou mais linhas melódicas ao mesmo tempo.

Análise das 12 Valsas de Esquina

Ao Arnaldo Estrella

1ª VALSA DE ESQUINA

em Dó menor

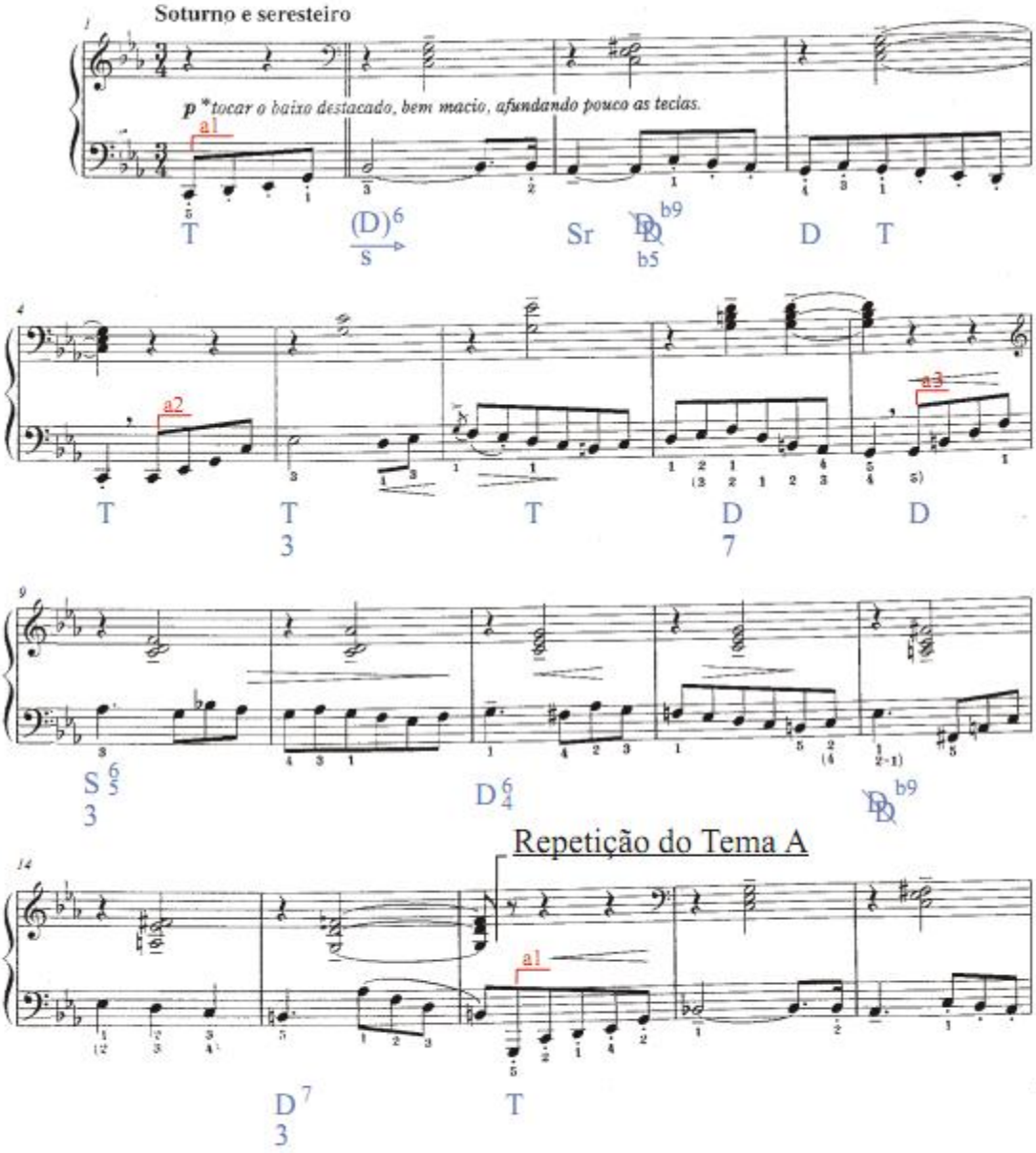
A

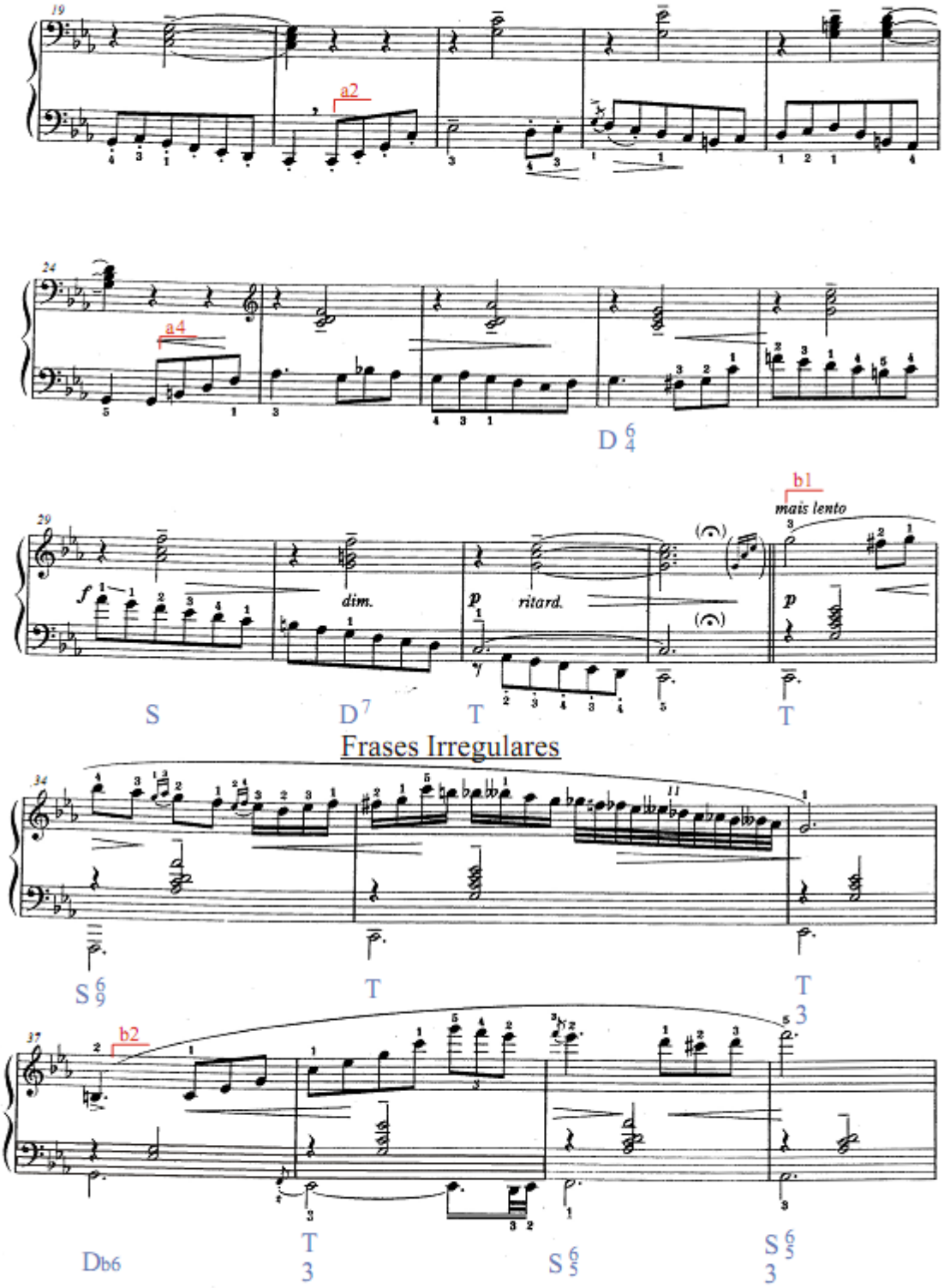
Sentença

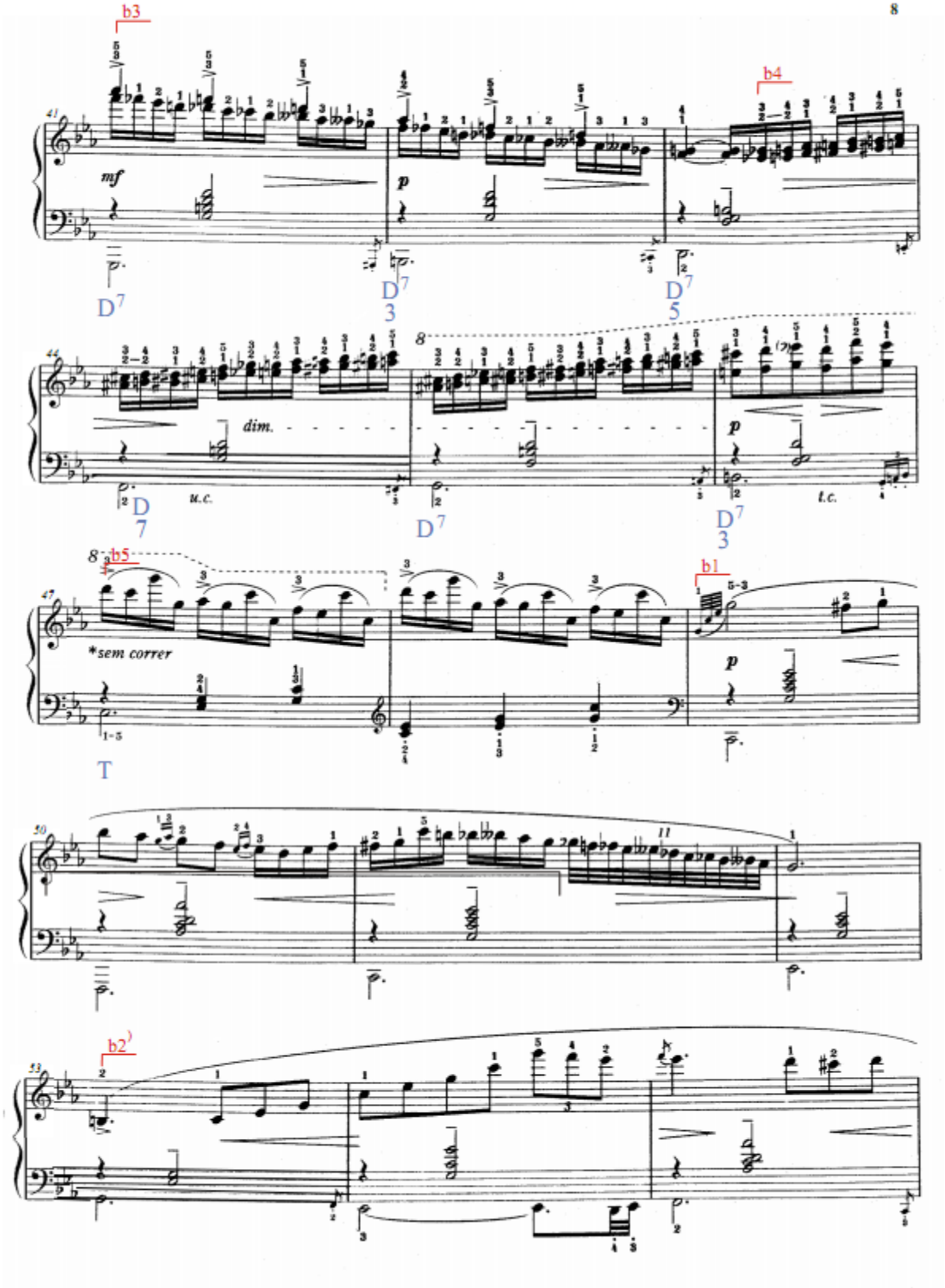
Do menor

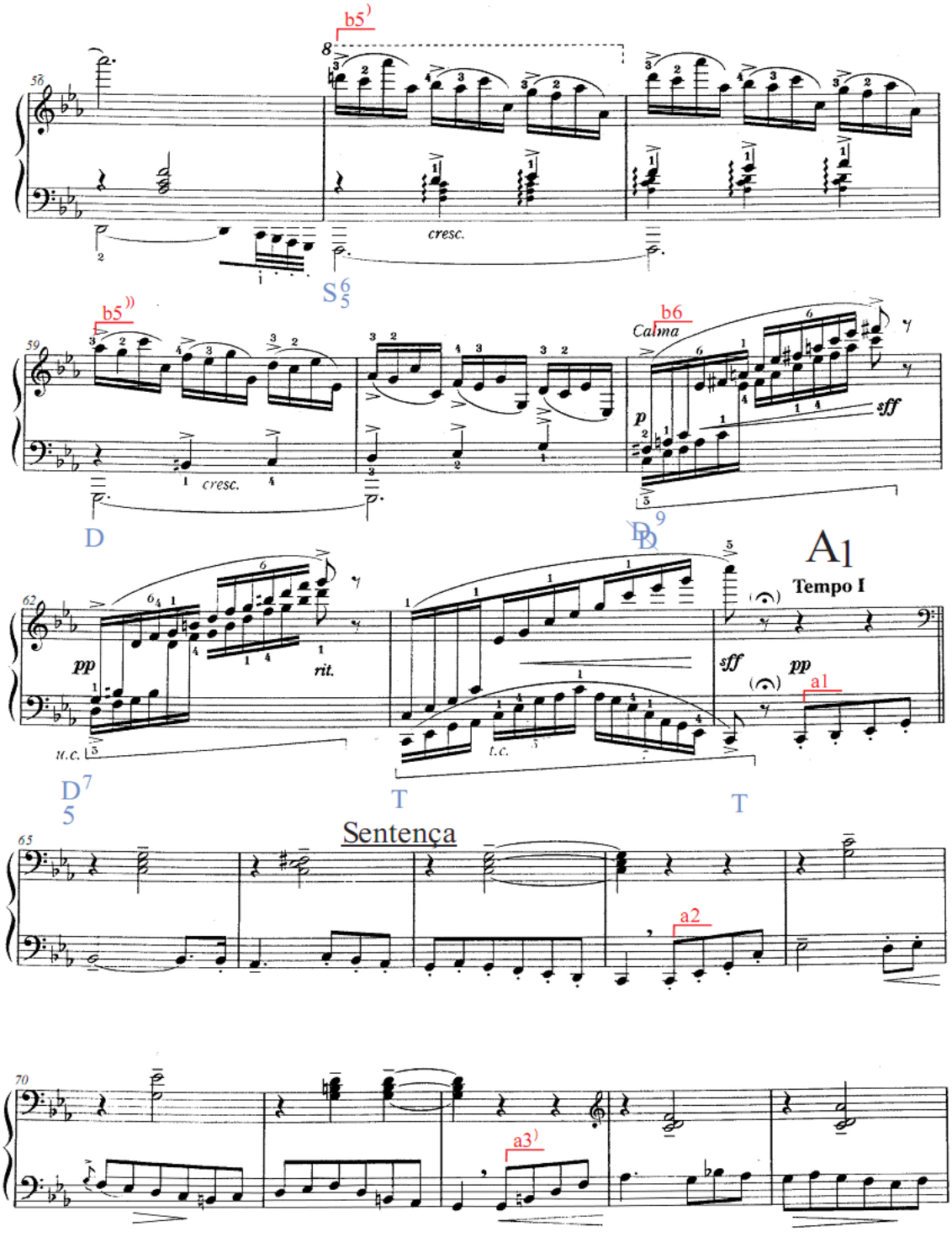
FRANCISCO MIGNONE
(1938)

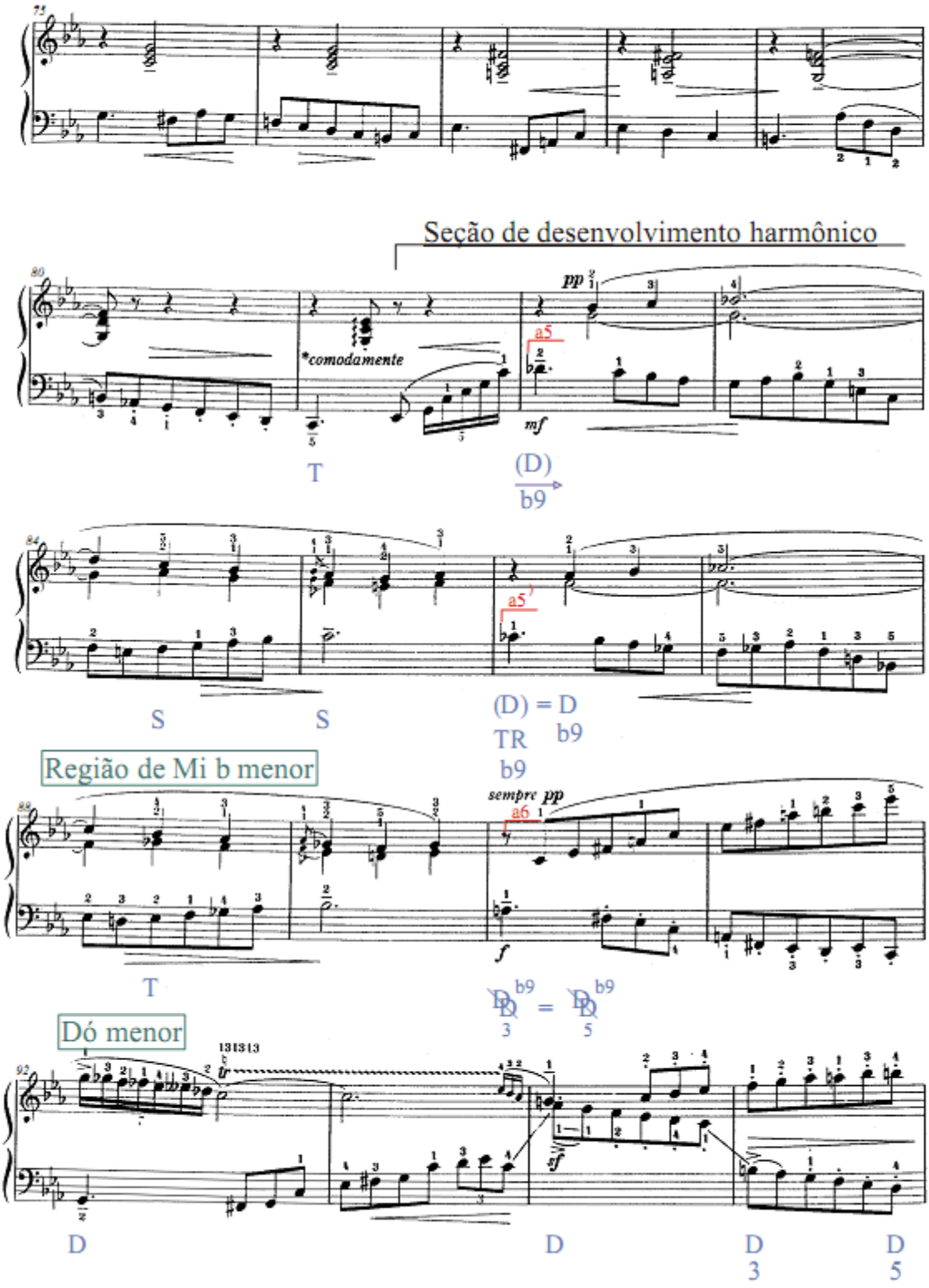
Soturno e seresteiro

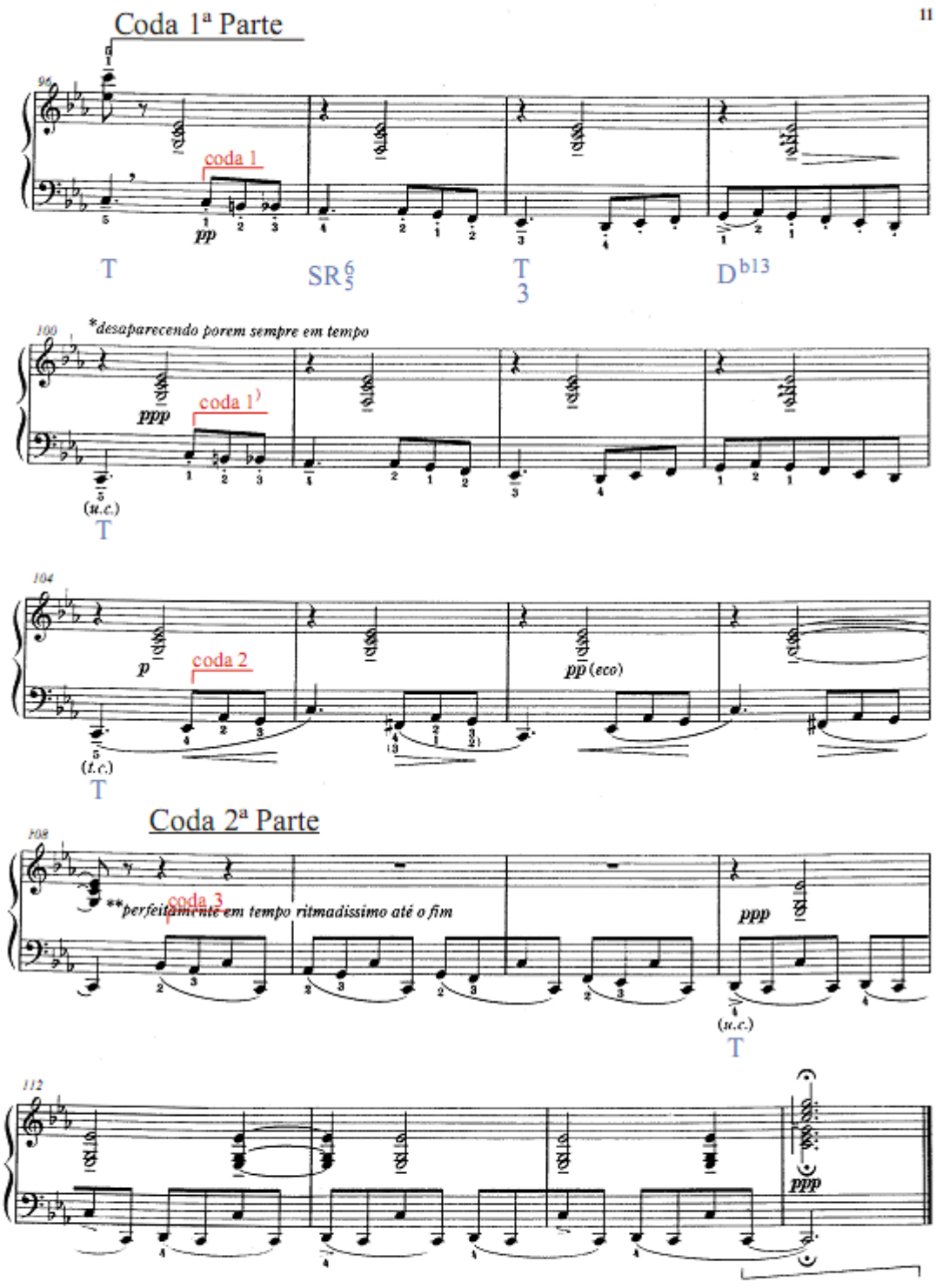



19
a2
24
a4
D 6/4
29
b1
mais lento
f
dim.
p
ritard.
p
S
D7
T
T
Frases Irregulares
34
S 6/9
T
T 3
37
b2
Db6
T 3
S 6/5
S 6/5 3


b3
8
b4
mf
p
D7
D7
3
D7
5
dim.
u.c.
t.c.
D
7
D7
D7
3
b5
b1
*sem correr
T
b2


b5
cresc.
S 6/5
b5
cresc.
b6
Calma
sff
D
D 9
A1
Tempo I
pp
rit.
sff
pp
a1
D 7/5
T
T
Sentença
a2
a3


Seção de desenvolvimento harmônico
*comodamente
pp
mf
a5
T
(D)
b9
S
S
(D) = D
TR
b9
Região de Mi b menor
sempre pp
a6
f
T
D b9 = D b9
3 5
Dó menor
131313
sf
D
D
D
3
D
5


Coda 1ª Parte
coda 1
pp
T
SR 6/5
T
3
D b13
*desaparecendo porem sempre em tempo
ppp
coda 1)
(u.c.)
T
p
coda 2
pp (eco)
(t.c.)
T
Coda 2ª Parte
**perfeitamente em tempo ritmadissimo até o fim
coda 3
ppp
(u.c.)
T
ppp

Valsa de Esquina Nº 1

Tonalidade: dó menor

Forma: ABA1

Andamento: Soturno e seresteiro

A Valsa de Esquina Nº 1 em dó menor revela, nas seções A e A1, na mão esquerda, uma melodia que imita a articulação sonora em *staccato* do violão de sete cordas tal como é utilizado nos grupos de choro. Essa é uma das características do idiomático de Mignone nas 12 Valsas de Esquina e nas 12 Valsas-Choro para piano.

A primeira parte da seção A é formada por três frases musicais semelhantes na região média-grave: a1, a2 e a3. Nessas frases, observa-se o início em anacruse formado por quatro colcheias em *staccato*. A segunda parte da seção A também é formada por três frases musicais semelhantes na região média-grave: a1, a2 e a4. A frase a4 apresenta-se como uma variação da frase a3, da primeira parte, com a harmonia caminhando para a tônica (dó menor - compasso 31), enquanto na frase a3 a harmonia caminha para a dominante (Sol Maior - compasso 16). Além disso, o desenho melódico da frase a4 inicia-se igual à frase a3 e começa a se modificar a partir do compasso 27. Na segunda metade do 2º tempo, o desenho melódico é direcionado ascendentemente para a nota Fá natural, no compasso 28, e em seguida é iniciado um desenho predominantemente descendente, que direciona a melodia para a nota Dó1 na região média-grave, no compasso 32, encerrando todo o tema A.

Podemos fazer uma analogia da estrutura das frases da seção A com a estrutura das frases musicais do classicismo, principalmente as do compositor alemão Ludwig van Beethoven. O tema da seção A tem características de sentença, pela similaridade dos segmentos que compõem o antecedente. As frases a1 e a2 formam o antecedente

de oito compassos, e a frase a3 forma o conseqüente de oito compassos. Na repetição do tema a estrutura é a mesma, porém a frase a3 é substituída pela frase a4. Além disso, a cesura entre o antecedente e o conseqüente na dominante é típica do modelo do classicismo.

A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de dó menor. Porém, alguns acordes distantes são usados nos compassos 2 e 17 (Mib Maior 5/6 = Acorde da Dominante com 6ª acrescentada da Subdominante Relativa) e nos compassos 3 e 18 (fá # diminuto = Acorde da Dominante da Dominante sem fundamental com 9ª bemol).

O tema B aparece na região média-aguda, indo do compasso 33 até o compasso 64. Aqui temos um tema que é classificado como melodia acompanhada, na qual o acompanhamento é formado por uma nota no 1º tempo (baixo) e um acorde no 2º e 3º tempos. Esse tipo de acompanhamento é característico do gênero Valsa. A seção também é dividida em duas partes, formadas, cada uma delas, por cinco frases musicais: b1, b2, b3, b4 e b5, na primeira parte, e b1, b2', b5', b5'', b6, na segunda. As frases b3 e b4 são formadas predominantemente por notas duplas – uma das características do idiomático de Mignone nessas duas séries de Valsas para piano. Nas frases b5, b5' e b5'', observa-se outra característica técnico-pianística do idiomático de Mignone encontrada nas séries de Valsas, que consiste em progressões melódicas de pequenos motivos musicais. Esses pequenos motivos são formados por quatro notas em semicolcheias em progressão descendente, aparecendo nos compassos 47 e 48, e do compasso 57 ao 60. Esse mesmo recurso é encontrado nos oito últimos compassos da Valsa de Esquina Nº1 em colcheias. O desenho da seqüência de quatro notas é semelhante à seqüência de quatro notas dos compassos 116 a 136 da Fantasia-Improviso op. 66 de Chopin, comprovando também a influência de Chopin em Mignone.

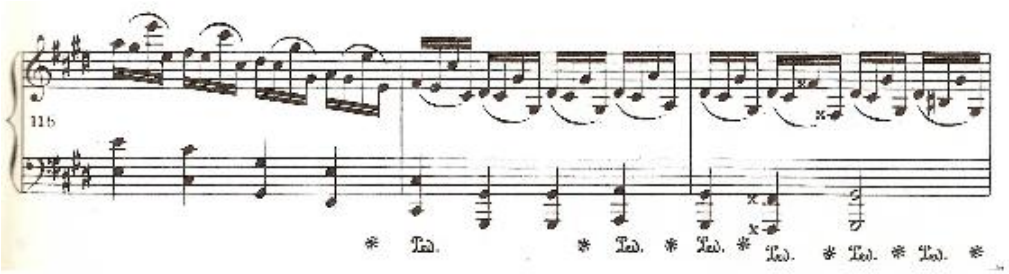


Figura No. 32 - Fantasia-Improviso Op. 66 de F.Chopin – compassos 38 a 40

A harmonia da seção B é formada predominantemente por acordes da tonalidade de dó menor. Porém, o único acorde distante que aparece na frase b6 no compasso 61 é o acorde de fá# diminuto que funcionalmente é o acorde da Dominante da Dominante sem fundamental com 9ª. Observam-se passagens cromáticas de curta extensão, como no 2º e 3º tempos dos compassos 35 e 51, e uma longa passagem cromática do compasso 41 ao 45.

Na seção A1, o tema A é repetido do compasso 65 ao 80, porém com a frase a3' prolongada. Os compassos de 81 a 96 são formados pelas frases musicais novas: a5, a5' e a6. Toda essa seção é classificada como seção de desenvolvimento harmônico, pois a harmonia se direciona para a região distante de mib menor nos compassos 87 e 88. O acorde pivô de mudança para essa nova região aparece no compasso 86, formado por Sib Maior com 9ª bemol no baixo. Esse acorde é classificado como Dominante da Tônica Relativa e Dominante do Acorde da nova região de mib menor. Nos compassos 90 e 91 aparece o acorde fá# diminuto que recebe a função de Dominante da Dominante sem fundamental com 9ª bemol, funcionando como acorde pivô para o retorno de dó menor no compasso 96. Observa-se também nessa seção de desenvolvimento a utilização de passagens curtas cromáticas na região média-aguda nos compassos 92 e 95.

A Coda é dividida em duas partes e formada pelas seguintes frases: Coda 1, Coda 1', Coda 2 e Coda 3. A primeira parte vai do compasso 96 ao 108, e a segunda, do compasso 108 até o final. Mignone mantém a melodia na região média-grave, imitando o som em *staccato* do violão, como em toda a seção A. O único acorde

distante de dó menor aparece nos compassos 97 e 101, que é o acorde de Láb Maior com 6ª acrescentada, funcionando como Subdominante relativa com 5/6.

É importante observar que a seção B tem como elemento unificador com a seção A o motivo em arpejo ascendente e a descida diatônica em seguida, como acontece na frase b2 da seção B e nas frases a1, a2, a3 e a4 da seção A.

Nos comentários interpretativos, abordaremos alguns aspectos de interpretação baseados na análise musical das Valsas. Salientamos que esses comentários não são regras para a interpretação, mas uma sugestão.

Comentário interpretativo:

Na seção A da Valsa de Esquina Nº 1, o tema se encontra todo na região média-grave. Dessa forma, ele deve ser salientado em relação à região média-aguda, porém respeitando a dinâmica piano do início e os crescendos e decrescendos. As respirações das frases musicais devem ser realizadas conforme as marcações da partitura e da análise. A articulação que imita o som do violão deve ser em *staccato* durante quase toda a seção A na clave de Fá, porém respeitando as pequenas ligaduras indicadas pelo próprio compositor. É importante salientar o ponto culminante da seção A no 1º tempo do compasso 29. Realizar *rubatos* e sinais de agógica em toda a obra.

Na seção B, mudar o andamento para um tempo mais lento, criando contraste. O tema apresentado na região média-aguda deve ser salientado em relação ao acompanhamento, mais leve, observando que essa seção é formada pelo caráter lírico de serenata. Deve-se tocar a nota da Dominante com 7ª no compasso 41 com mais sonoridade, para depois decrescer conforme a indicação na partitura, assim como salientar o 1º tempo dos compassos 40 e 56 com um crescendo anterior. Enfatizar as notas do contracanto na ponta dos acordes da região média-grave do compasso 57 até o 60. Realizar o crescendo nos compassos finais dessa seção – compassos, 63 e 64 –,

até atingir o ponto culminante na nota Dó na região agudíssima e na região média-grave em *sforzato.*

Pode-se usar o pedal *Una Corda* para obter contraste de dinâmica no compasso 62. No final da parte B é importante respirar, cortando o som na pausa de colcheia com fermata no compasso 64.

Na seção A1, salientar o ponto culminante em *sforzato* na primeira nota do compasso 94. Nessa seção, pode-se usar o pedal *Una Corda*, na Coda (no compasso 100), para obter o efeito de eco. Na segunda parte da Coda, no compasso 108, o tempo deve ser constante até o final.

Ao Andrade Muricy

2ª VALSA DE ESQUINA

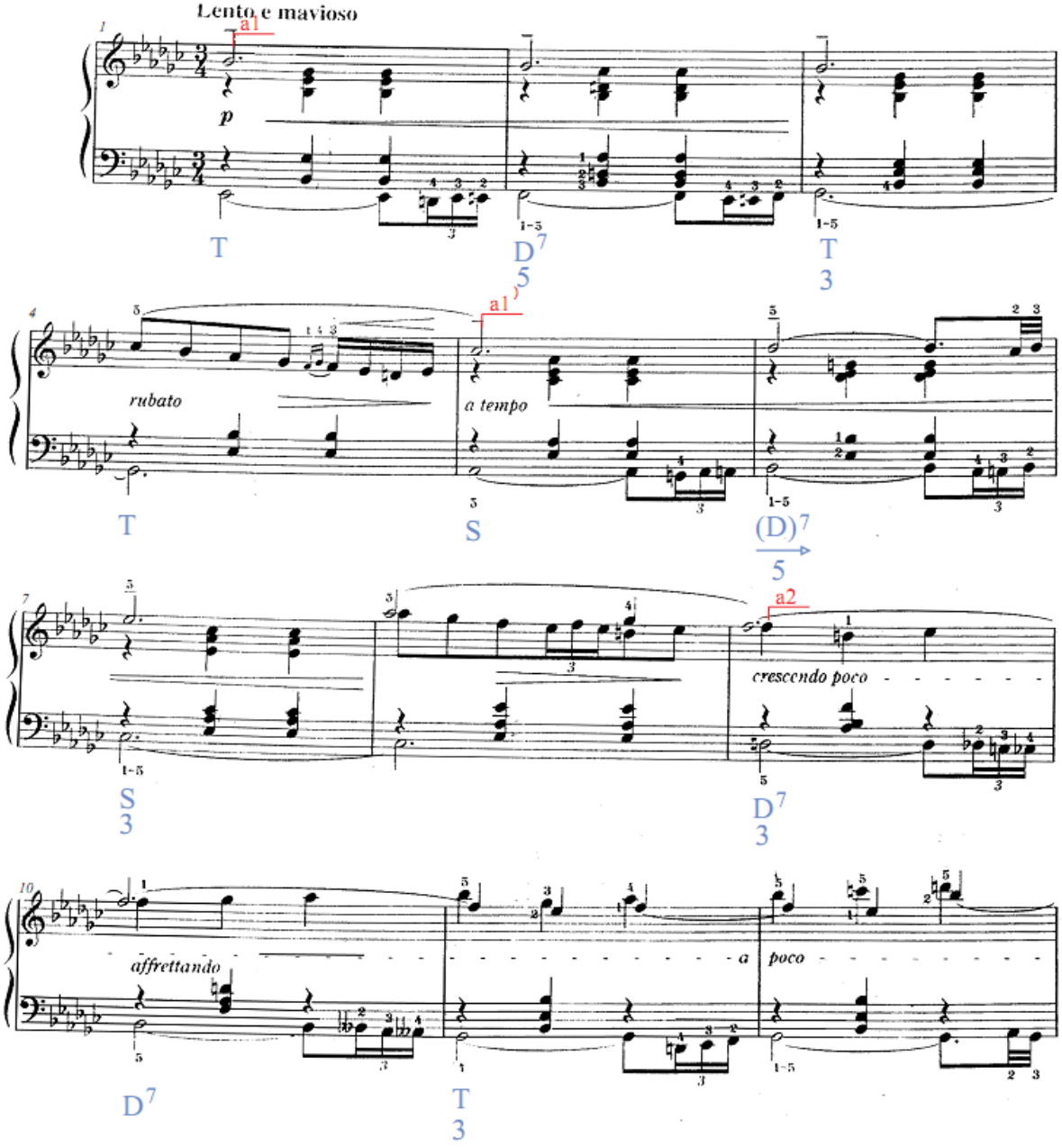
em Mi Bemol menor

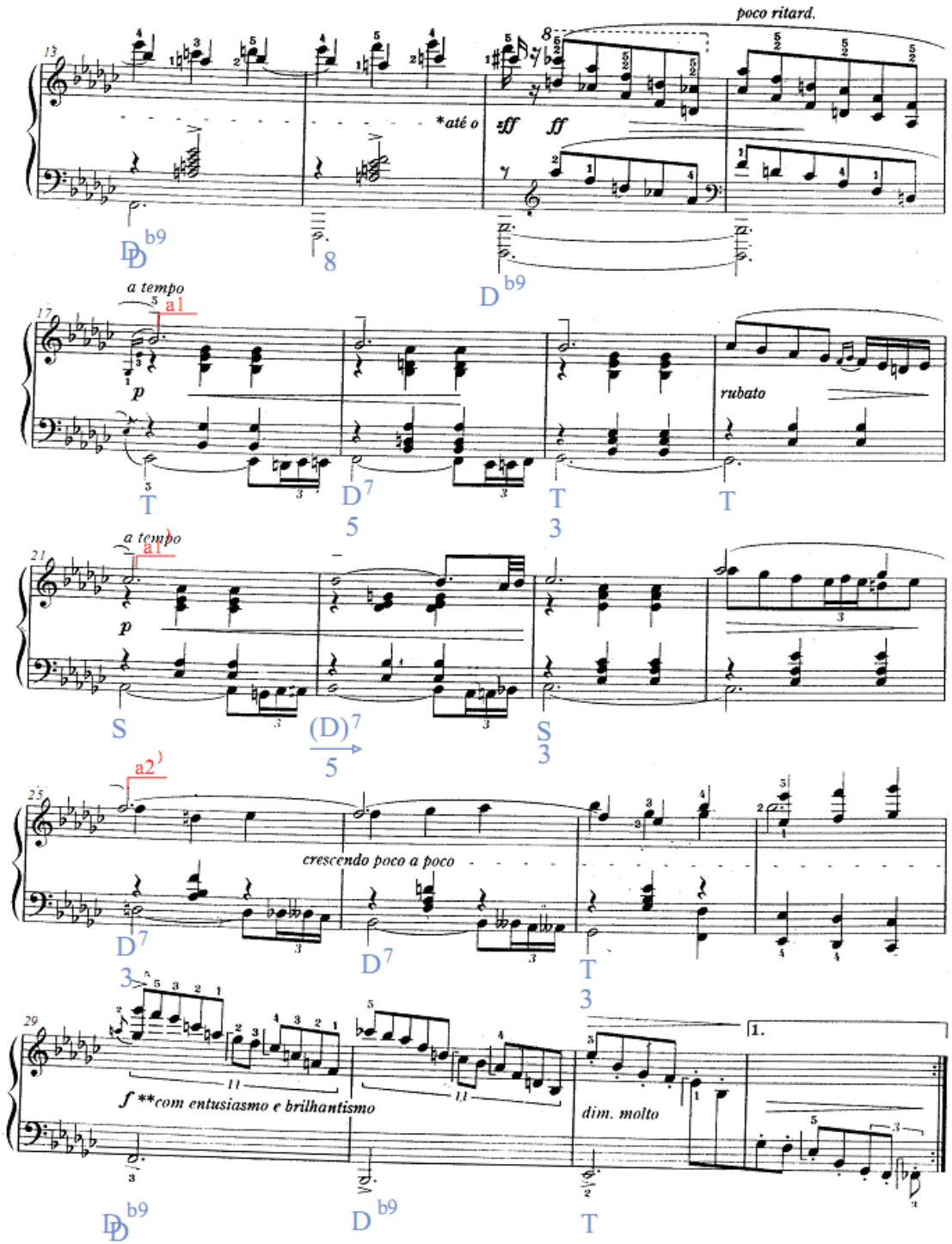
A

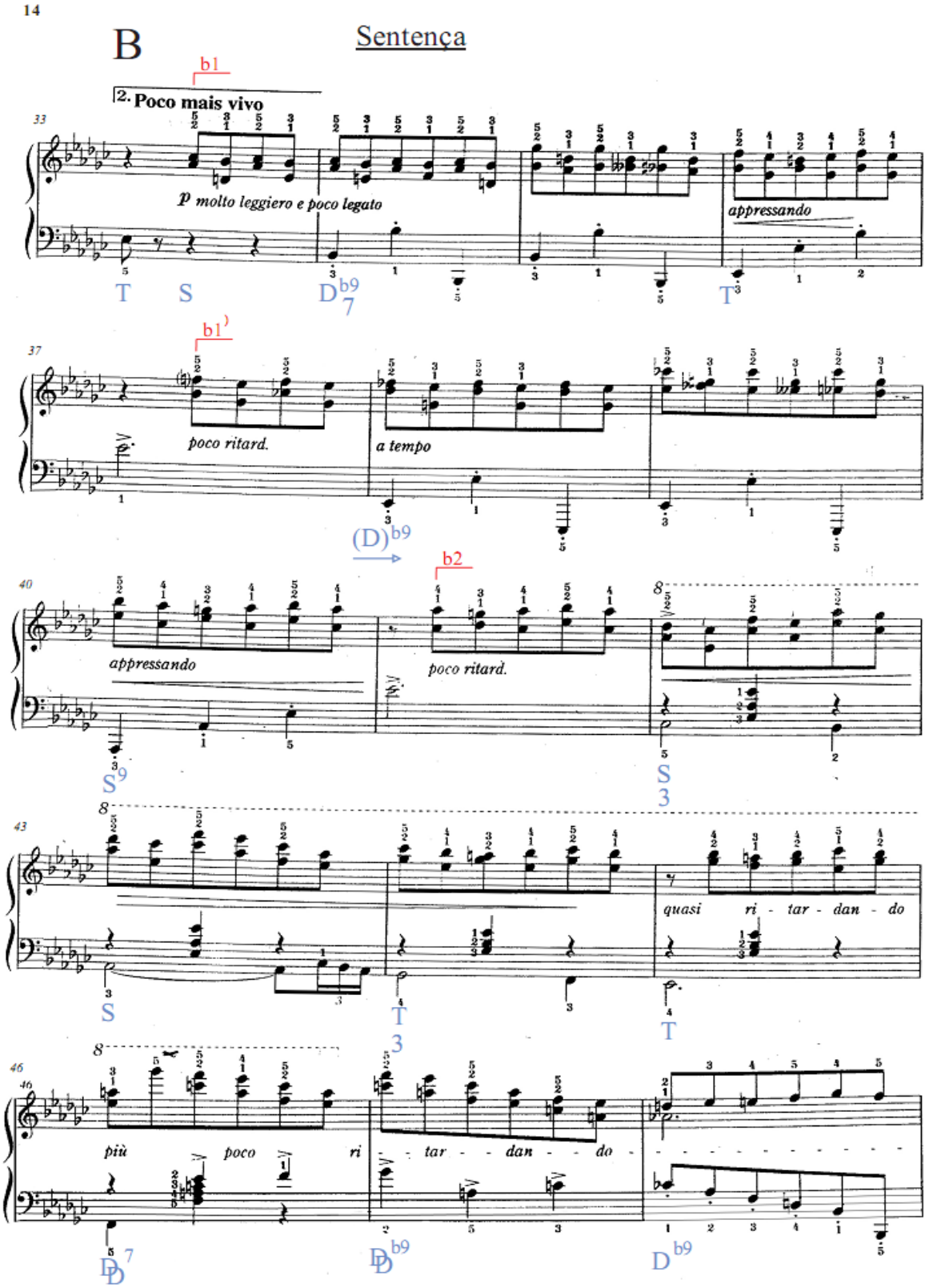
Mi b menor

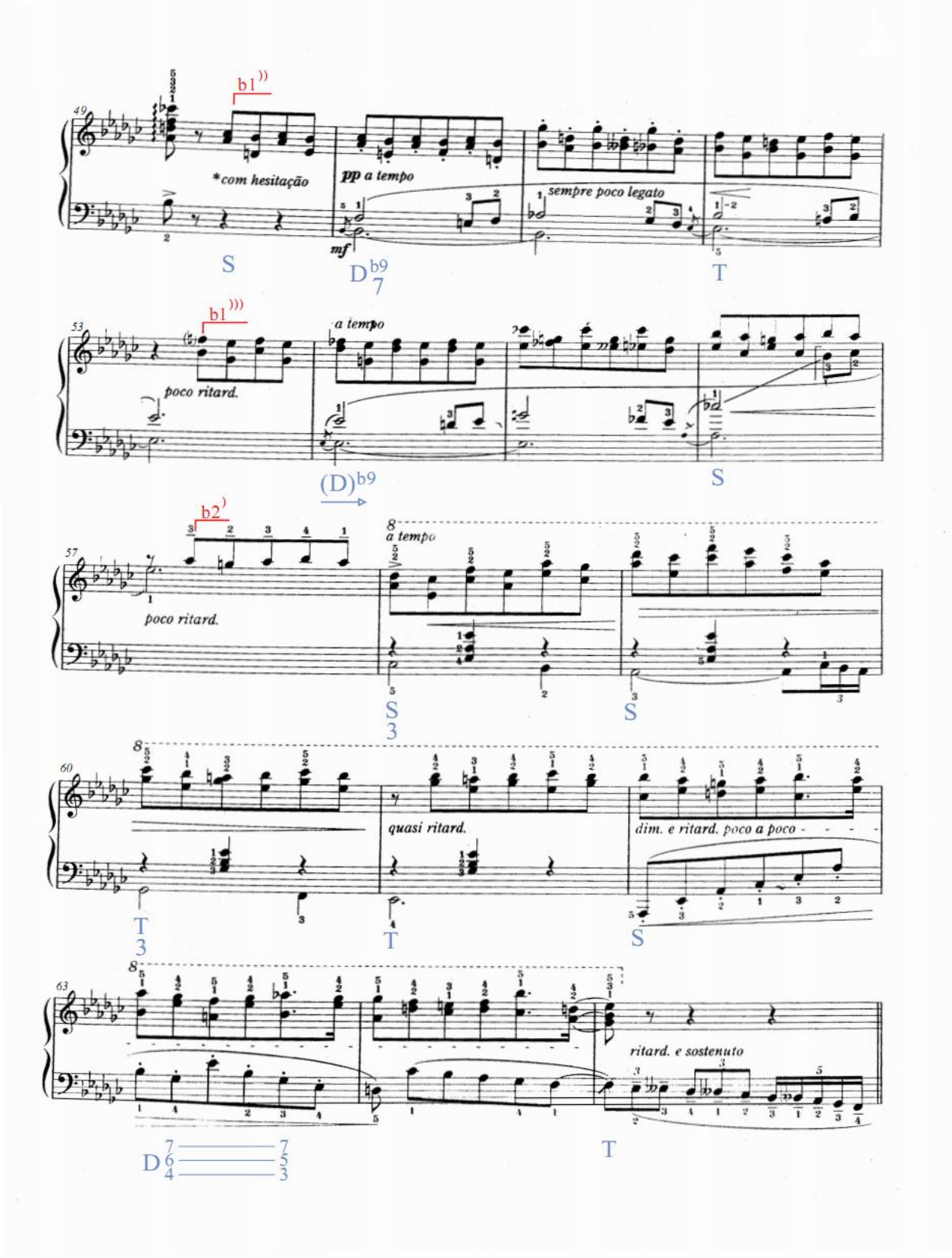
Sentença

FRANCISCO MIGNONE
(1938)

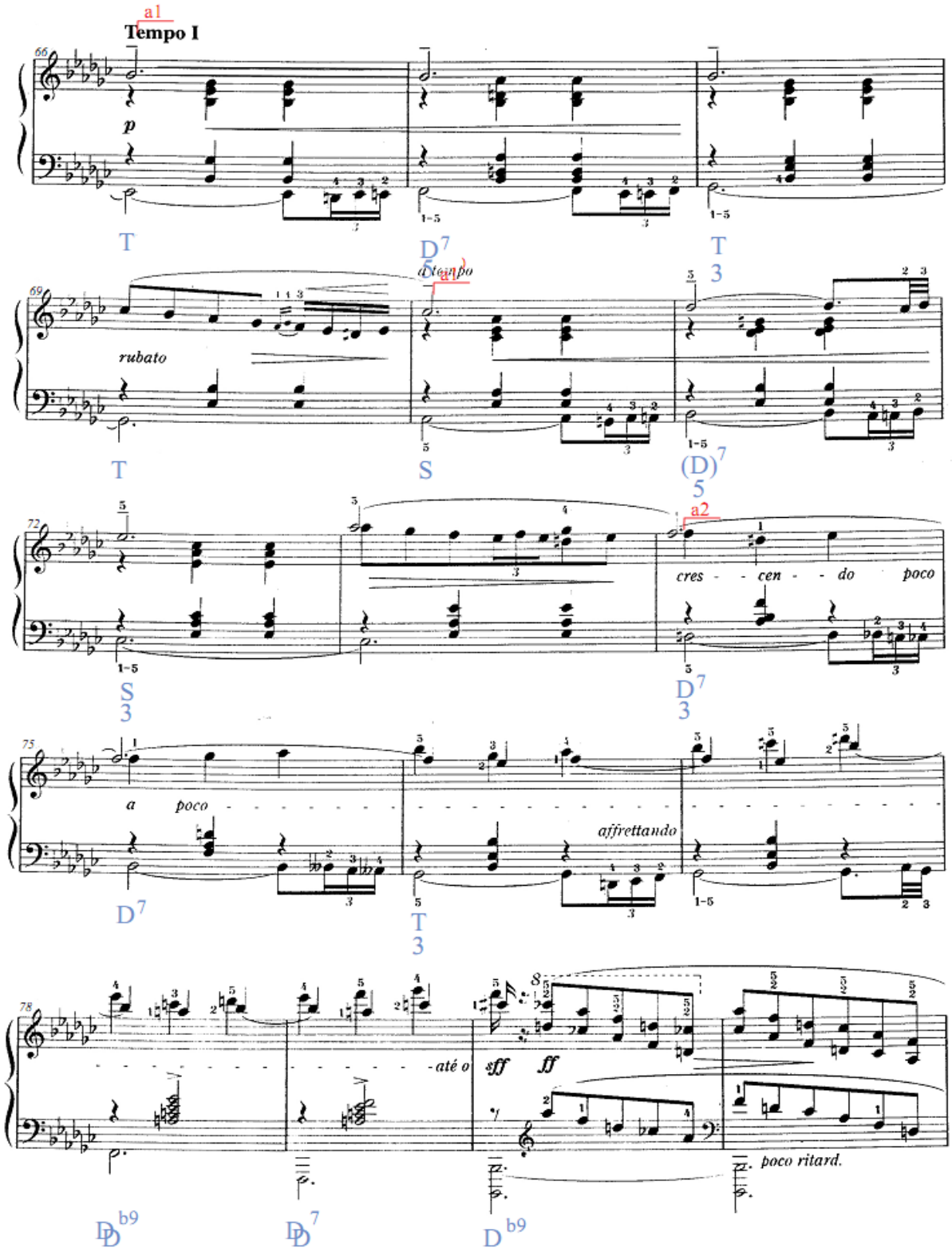


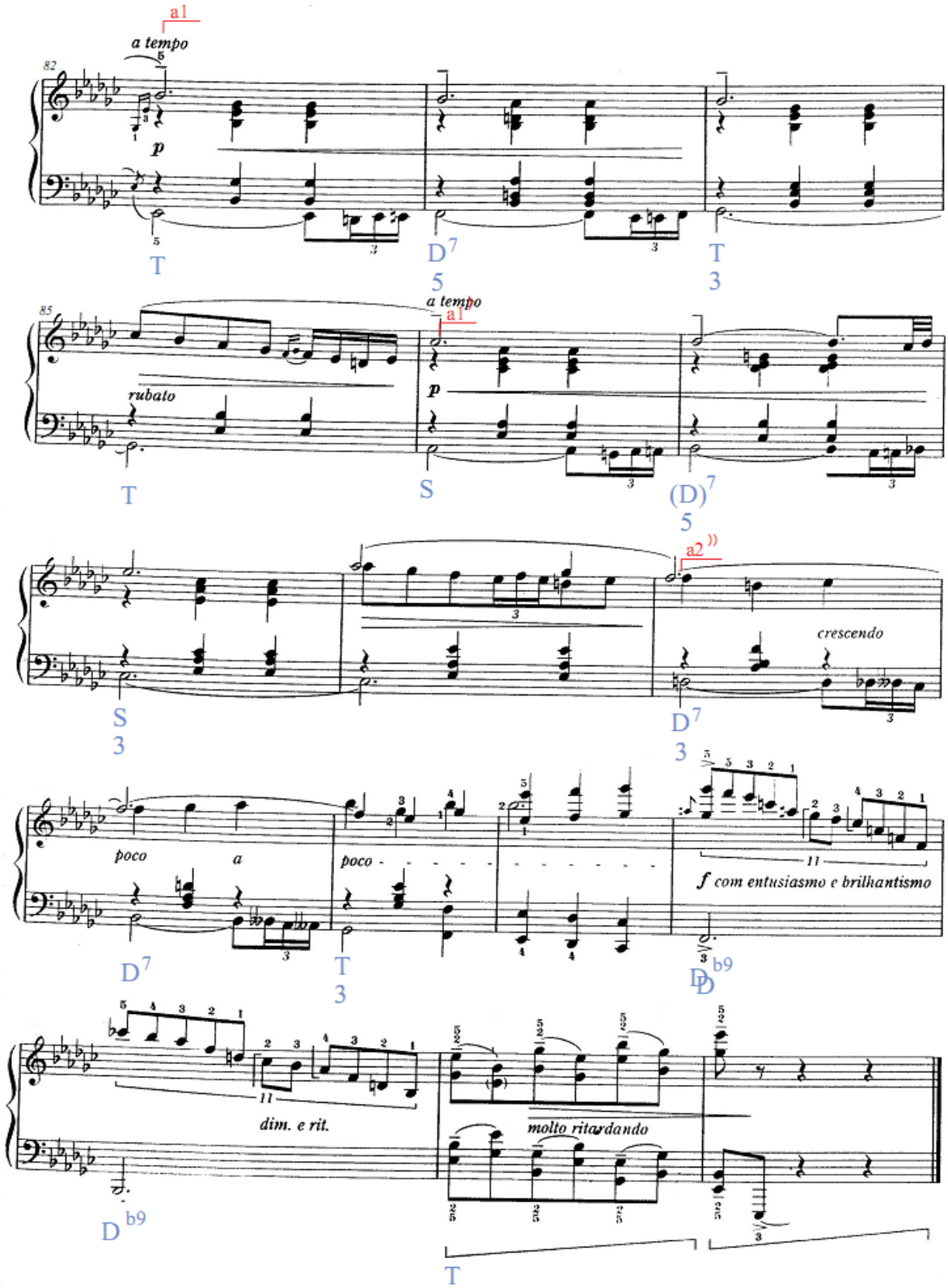

poco ritard.
*até o
fff
ff
a tempo
a1
p
rubato
a tempo
a1
p
a2
crescendo poco a poco
f **com entusiasmo e brilhantismo
dim. molto
1.


B
Sentença
b1
2. Poco mais vivo
33
p molto leggiero e poco legato
appressando
T S D b9 7 T
b1
37
poco ritard.
a tempo
(D) b9
b2
40
appressando
poco ritard.
S 9 S 3
43
quasi ri - tar - dan - do
S T 3 T
46
più poco ri - tar - dan - do
D 7 D b9 D b9


49
b1
*com hesitação
pp a tempo
mf
sempre poco legato
S
D b9 7
T
53
b1
poco ritard.
a tempo
(D) b9
S
57
b2
poco ritard.
a tempo
S 3
S
60
quasi ritard.
dim. e ritard. poco a poco
T 3
T
S
63
ritard. e sostenuto
D 7 6 4 7 5 3
T

16 A_1 Sentença




a1
a tempo
82
p
T
D7
5
T
3
85
a tempo
a1
rubato
p
T
S
(D)7
5
a2
crescendo
S
3
D7
3
poco
a
poco
f com entusiasmo e brilhantismo
D7
T
3
D
b9
dim. e rit.
molto ritardando
D
b9
T

Valsa de Esquina Nº 2

Tonalidade: mib menor

Forma: ABA1

Andamento: Lento e mavioso

A seção A é dividida em duas partes. A primeira vai do compasso 1 até o 16, formada por três frases musicais: a1, a1' e a2. A segunda parte vai do compasso 17 até o final da seção A, no compasso 32, e é formada também por três frases musicais: a1, a1' e a2'. Mignone utiliza um motivo bastante peculiar e pianístico, formado por três mínimas pontuadas na região média-aguda sobre duas mínimas e uma mínima pontuada na região média-grave, nos três primeiros compassos das frases a1 e a1'. Nesses mesmos compassos Mignone utiliza, no 2º e 3º tempos, um acompanhamento de notas duplas ou acordes repetidos. Essas características também ocorrem na Valsa de Esquina Nº 10, Valsa-Choro Nº 5, além das Valsas Brasileiras Nº 2 e Nº 4 em forma de estudos para violão, o que nos leva a classificar essa característica como parte do idiomático de Mignone. As frases a2 e a2' são semelhantes, porém ocorre uma mudança no 2º tempo do compasso 27, pelo acorde fechado na região média-grave, pelas oitavas do compasso 28, e também pela terminação harmônica: na frase a2 a harmonia termina na Dominante com 9ª, enquanto na frase a2', na tônica. A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de mib menor. Porém, alguns acordes distantes aparecem nessa seção, como, por exemplo, nos compassos 6 e 22 (Mib Maior com 7ª - Dominante da Subdominante com 7ª e 5ª no baixo) e nos compassos 13 e 29 (Fá Maior com 9ªb - Dominante da Dominante com 9ªb).

A seção B também é formada por duas partes. A primeira vai do 2º tempo do compasso 33 até o compasso 49, e é formada por três frases: b1, b1' e b2. A segunda parte vai do compasso 49 até o 65, formada também por três frases: b1'', b1''' e b2'.

Nessa seção a melodia está predominantemente na região média-aguda, passando para a região agudíssima em alguns trechos das frases b2 e b2'. Mignone utiliza uma das características de seu idiomático, que consiste no emprego das notas duplas, e na segunda parte dessa seção, nas frases b1'' e b1''', introduz um contracanto melódico na região média-grave. A harmonia também é formada predominantemente por acordes da tonalidade de mib menor, porém acordes mais afastados estão presentes nos compassos 38 e 53 (Mib Maior com 9ªb - Dominante com 9ªb da Subdominante) e no compasso 46 (Fá Maior com 7ª - Dominante da Dominante com 7ª).

Podemos fazer novamente uma analogia entre a estrutura das frases das seções A e B e a estrutura das frases musicais do classicismo. Na seção A, o tema A também pode ser considerado como uma sentença, em que as frases a1 e a1' formam o antecedente de oito compassos, e a frase a2, o conseqüente de oito compassos. A segunda parte da seção A repete essa mesma estrutura, porém a frase a2' (conseqüente) é modificada. Na seção B as frases b1 e b1' formam o antecedente de oito compassos, e a frase b2, o conseqüente de oito compassos. A segunda parte da seção B repete essa estrutura, com as frases b1'' e b1''' formando o antecedente de oito compassos, e a frase b2', o conseqüente de oito compassos.

No compasso 66 ocorre o retorno da seção A1, que é semelhante à seção A, porém apresenta mudança nos compassos 96 e 97, com notas duplas de 5ª e 6ª alternadas nas regiões média-grave e média-aguda.

Podemos observar que a unidade entre a seção B e a seção A é conseguida através da analogia das três mínimas pontuadas do início da frase a1 com a repetição da nota Dó nas notas duplas na região média-aguda no 2º tempo do compasso 33, como também no 1º e 3º tempos do compasso 34 da seção B. Além disso, o intervalo de 2ª Maior nas duas colcheias iniciais do compasso 36 é similar ao intervalo nas duas colcheias iniciais do compasso 4 da seção A.

Comentário interpretativo:

Na seção A, realçar o tema na região média-aguda e sobressair um pouco as notas do baixo na região média-grave. Os acordes nas duas regiões no 2º e 3º tempos devem ser executados mais levemente, como no acompanhamento típico da valsa tradicional. O ponto culminante do compasso 15 no acorde de Dominante com 9ª aumentada deve ser alcançado com um pequeno *affrettando*, conforme a indicação na partitura. Alcançar também o ponto culminante do compasso 29, no acorde de Dominante da Dominante com 9ªb, e segurar um pouco a primeira nota do compasso. Realizar *rubatos* e sinais de agógica em toda a obra.

Na seção B, mudar o tempo para andamento mais rápido, criando contraste. Observar que o tema se encontra na região média-aguda em notas duplas e deve ser executado conforme a indicação na partitura: *molto leggero e poco legato*. Mediante a análise, apresentada acima, da unidade entre as seções A e B, pode-se enfatizar um pouco a nota Dó no 2º tempo do compasso 33, como também no 1º e 3º tempos do compasso 34. Esse mesmo recurso deve ser repetido na frase b1'. Os acentos marcados na região média-grave devem ser executados nos compassos 37, 41 e 49. Salientar o contracanto na região média-grave das frases b1'' e b1'''.

Realizar o crescendo na região média-grave, chegando à Dominante com 6/4 no 1º tempo do compasso 63 e decrescer logo em seguida, conforme a indicação na partitura.

À Nayde Alencar Jaguaribe

3ª VALSA DE ESQUINA

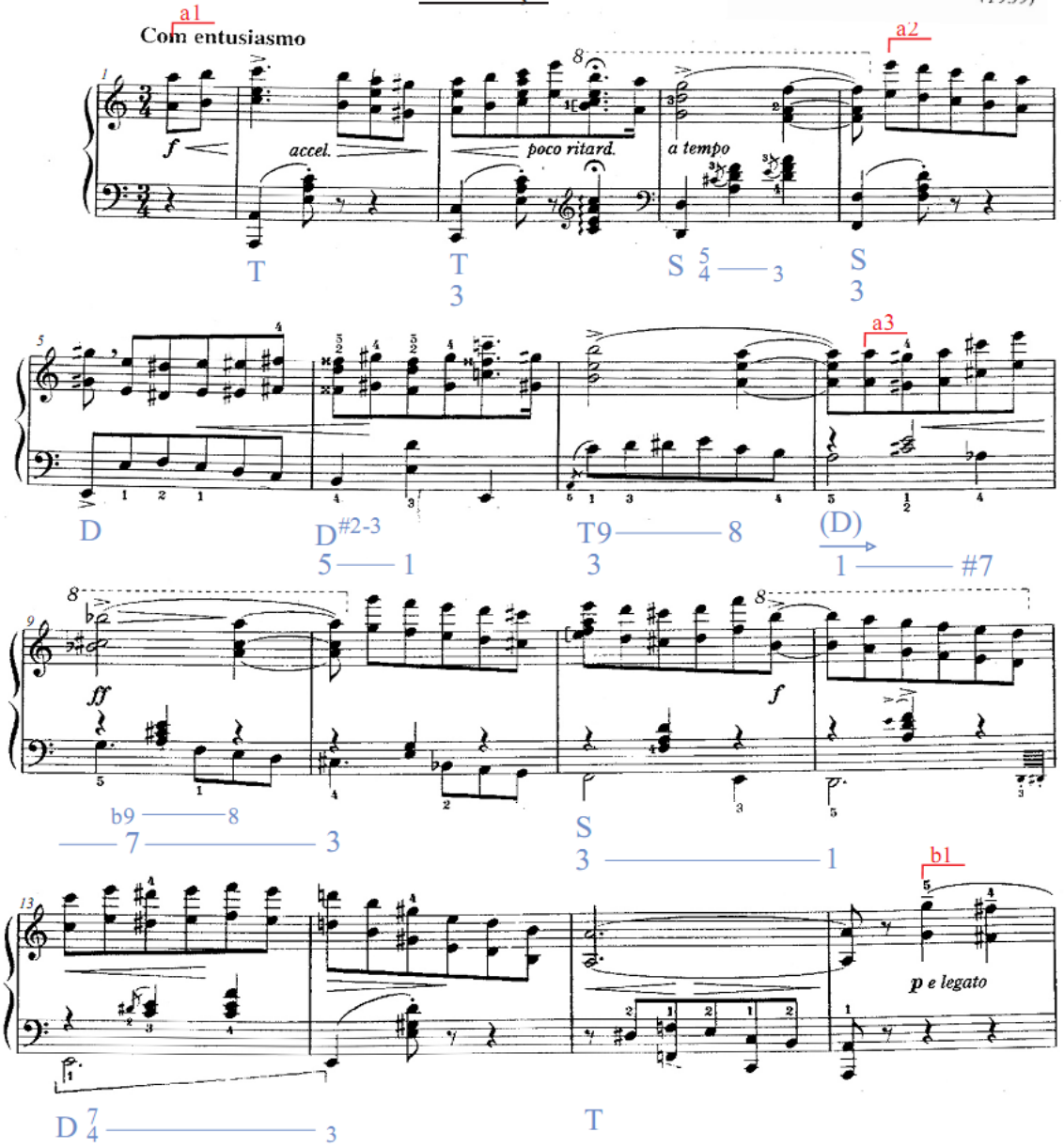
em Lá menor

A

Lá menor

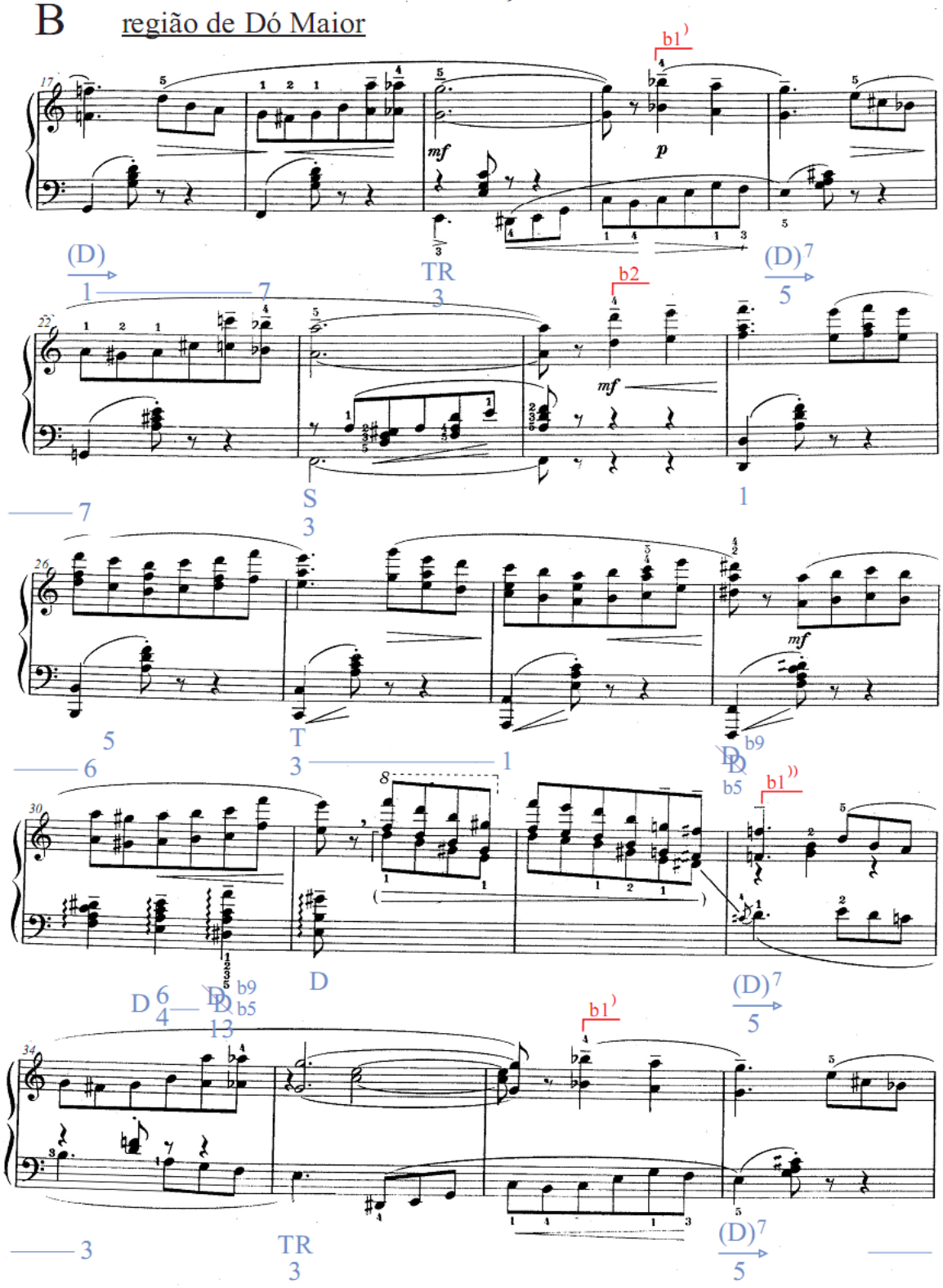
Sentença

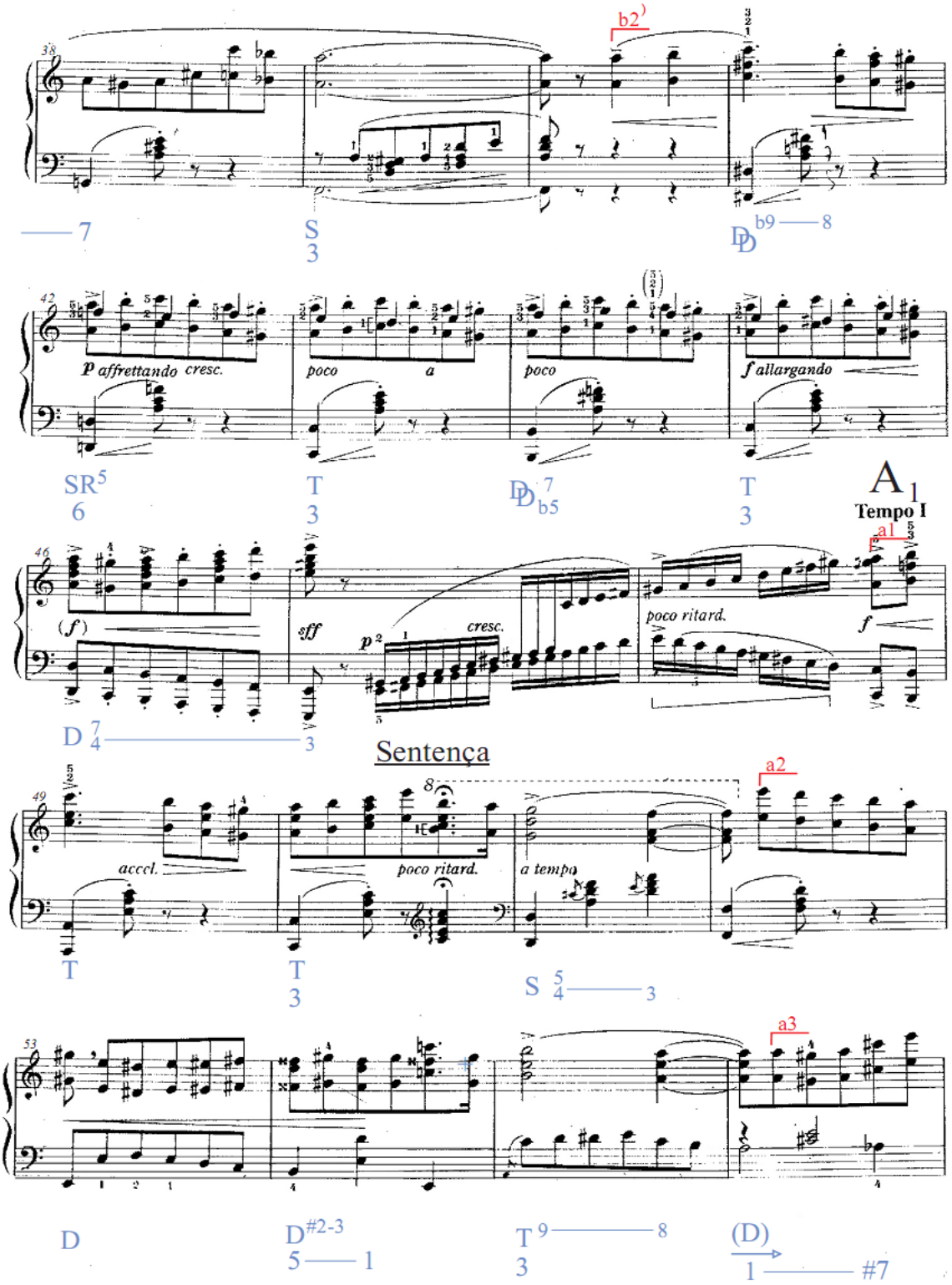
FRANCISCO MIGNONE
(1939)

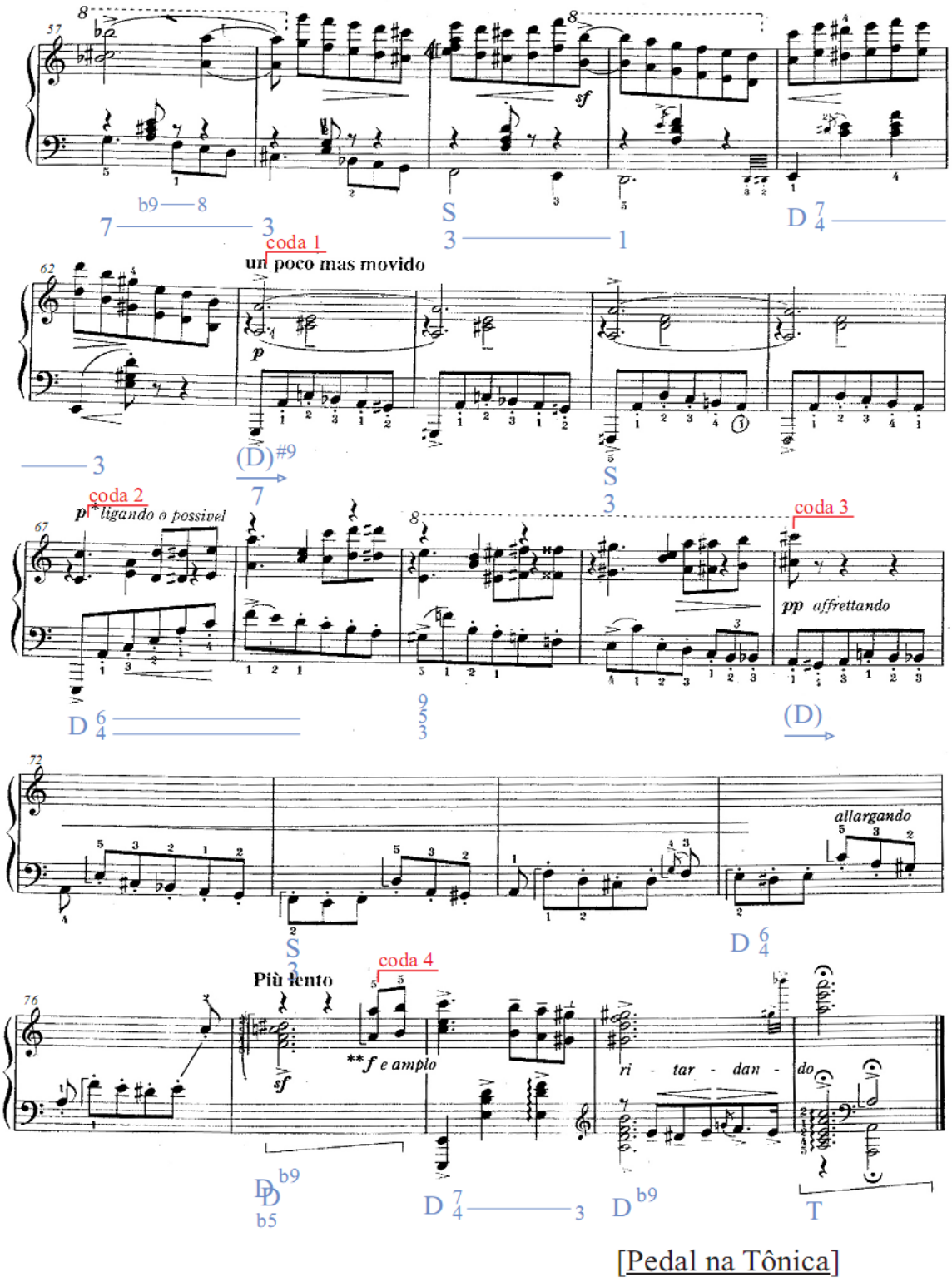


Sentença

B região de Dó Maior




b2
7
S
3
D b9 8
p affrettando cresc.
poco a
poco
f allargando
SR 5
6
T
3
D 7
b5
T
3
A 1
Tempo I
a1
(f)
sff
p
cresc.
poco ritard.
f
D 7
4
3
Sentença
a2
accel.
poco ritard.
a tempo
T
T
3
S 5
4
3
a3
D
D #2-3
5
1
T 9
3
8
(D)
1
#7


coda 1
un poco mas movido
coda 2
p * ligando o possivel
coda 3
pp affrettando
allargando
Più lento
coda 4
** f e amplo
ri - tar - dan - do
[Pedal na Tônica]

Valsa de Esquina Nº 3

Tonalidade: lá menor

Forma: ABA1

Andamento: Com entusiasmo

A seção A, que vai até o compasso 16, é formada por três frases musicais: a1, a2 e a3, os compassos 6 e 7 da frase a2 apresenta semelhança com os compassos 2 e 3 da frase a1.

A textura em oitavas na região média-aguda e em alguns trechos da região média-grave é predominante nessa Valsa. A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de lá menor, porém alguns acordes distantes aparecem nessa seção, como, por exemplo, nos compassos 8, 9 e 10 (Lá Maior com 7ª - Dominante da Subdominante).

Uma das características encontradas nas duas séries de Valsas de Mignone são as resoluções de apojaturas de 4ª para 3ª do acorde no compasso 3 e de 9ª para 8ª nos compassos 7 e 9. Essa característica será encontrada em outras valsas e podemos classificá-la como parte do idiomático de Francisco Mignone.

A seção B também é formada por duas partes: a primeira vai do compasso 17 até o compasso 32, formada por três frases (b1, b1' e b2), e a segunda, do compasso 33 até o 48, formada também por três frases (b1'', b1' e b2'). Novamente, podemos fazer uma analogia entre a estrutura das frases das seções A e B e a estrutura das frases musicais do classicismo. Na seção A o tema A pode ser considerado como uma sentença, em que as frases a1 e a2 formam o antecedente de oito compassos e a frase a3, o conseqüente de oito compassos. O tema da seção B também pode ser considerado como uma sentença, em que as frases b1 e b1' formam o antecedente de oito compassos e a frase b2, o conseqüente de oito compassos. A segunda parte da

seção B tem a mesma estrutura da primeira parte, porém a frase inicial b1'' é modificada logo no início em anacruse do compasso 33 com o ritmo em colcheias, e a frase final b2' é modificada a partir do compasso 42.

A harmonia da seção B é formada predominantemente por acordes da tonalidade de Lá menor, porém ocorre uma polarização passageira na região da Tônica Relativa de Dó Maior. Acordes mais afastados estão presentes nos compassos 17 e 33-34 (Sol Maior - Dominante da Tônica Relativa), 21-22 e 37-38 (Lá Maior com 7ª - Dominante da Subdominante), 29 e 30 (Fá Maior com #6 - Dominante da Dominante sem fundamental com 9ªb e 5ªb), 41 e 44 (Si Maior com 9ªb - Dominante da Dominante).

O retorno da seção A1 ocorre na anacruse em colcheias do compasso 49 na região média-aguda. A seção A1 é semelhante à seção A, porém na última frase, a3, Mignone elimina as notas em colcheias na região média-grave do compasso 15. A nota Lá em oitava no compasso 63 forma uma elisão, pelo término da frase a3 e o início da Coda.

A Coda é formada por quatro frases: Coda 1, Coda 2, Coda 3 e Coda 4. Acordes mais afastados da tonalidade de lá menor estão presentes nos compassos 63-64 e 71-72 (Lá Maior - Dominante da Subdominante com #9), além do 77 (Fá Maior com #6 - Dominante da Dominante com 9ªb). Os compassos finais, 79 e 80, são formados pelo pedal na Tônica com a nota Lá.

Nessa Valsa, o elemento unificador da seção B com a seção A é formado pelo motivo em oitavas com intervalo de 2ª nos compassos 16, 20 e 36. Esse motivo tem movimento contrário ao motivo inicial, formado por oitavas ascendentes com intervalo de 2ª na anacruse do primeiro compasso. O motivo ascendente semelhante à anacruse do primeiro compasso aparece, na seção B, nos compassos 24 e 40.

Na Coda, o elemento unificador com a seção A é formado pelo motivo inicial em oitavas nos compassos 77 e 78. Além disso, o desenho em colcheias na região média-grave do compasso 63 ao 66 é semelhante ao desenho em oitavas na região média-aguda do compasso 42 até o 45 da seção B.

Comentário interpretativo:

A Valsa de Esquina Nº 3 deve ser executada com muito entusiasmo, conforme a indicação da partitura. Ela é formada por oitavas com dinâmica forte, nas quais se devem realçar as notas superiores para formar uma linha melódica clara. Enfatizar as apojaturas nos compassos 3, 7 e 9, e, em seguida, resolvê-las com decrescendo. Realizar os *rubatos* e sinais de agógica em toda a obra.

A seção B, em contraste com a seção A, deve ser executada com dinâmica em piano. Realizar o contracanto na região média-grave dos compassos 19-20, 23-24, 35-36 e 39-40. Pode-se realçar um pouco o acorde com função de Dominante da Dominante sem Fundamental no 1º tempo na região média-aguda, como também a oitava na região média-grave do compasso 29. No compasso 32, realçar um pouco as duas últimas colcheias para enfatizar o início da frase b1'' em anacruse. Realizar os acentos dos compassos 42 a 47, e um grande crescendo do compasso 46 até o ponto culminante da seção B, no 1º tempo do compasso 47.

A Coda, no compasso 63, deve começar em piano com articulação predominante em *staccato* na região média-grave e um pouco mais movido. Acentuar as colcheias dos 1os tempos na região grave dos compassos 63 a 67. Realizar as ligaduras com acentos nas primeiras colcheias do compasso 68 ao 70. Executar o *sforzato* no acorde em mínima com função de Dominante da Dominante, no compasso 77, prolongando um pouco o tempo para criar a sensação de expectativa no ouvinte.

Ao Arnaldo Rebello

4ª VALSA DE ESQUINA

A

em Sí Bemol menor

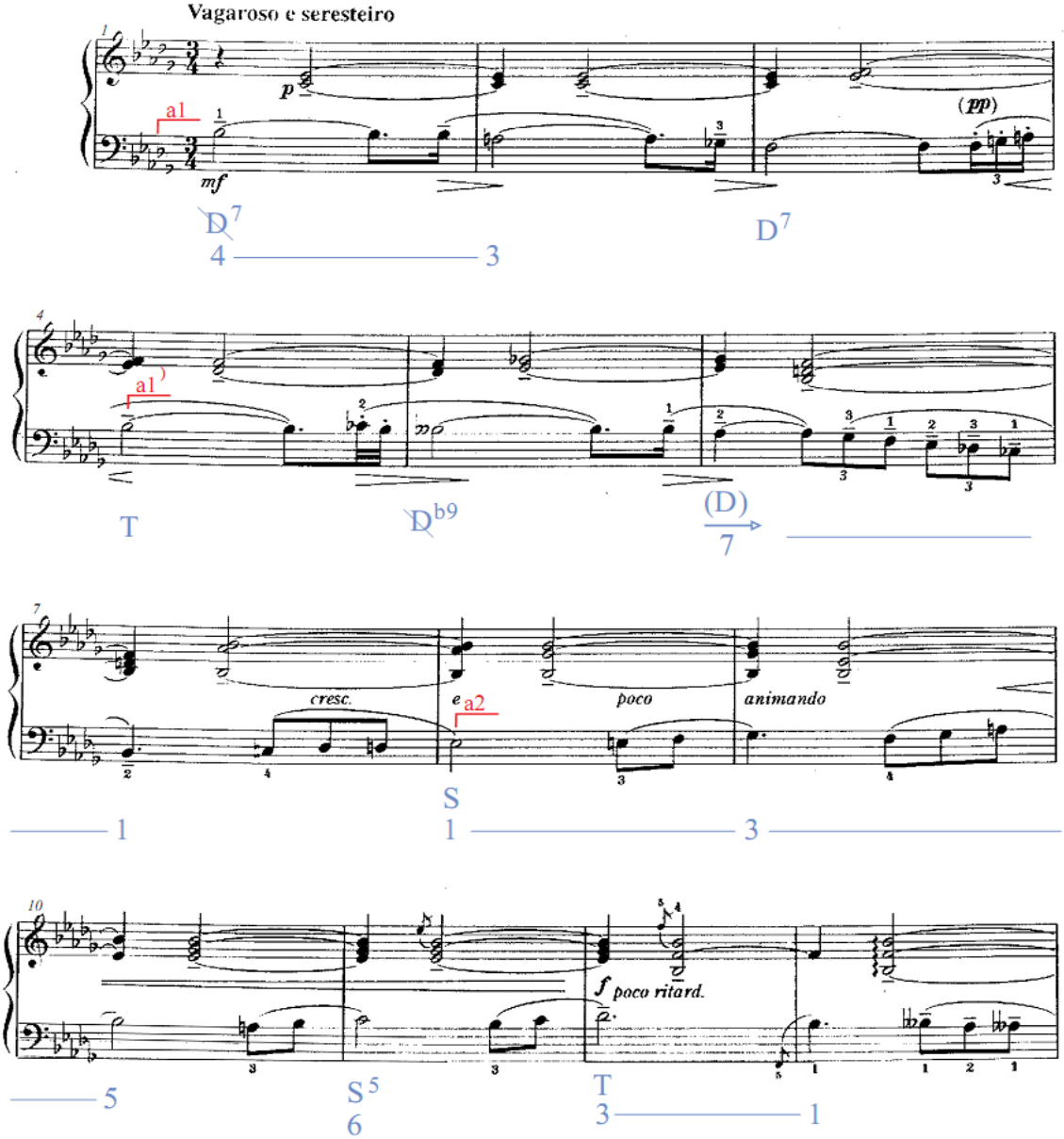
Si b menor

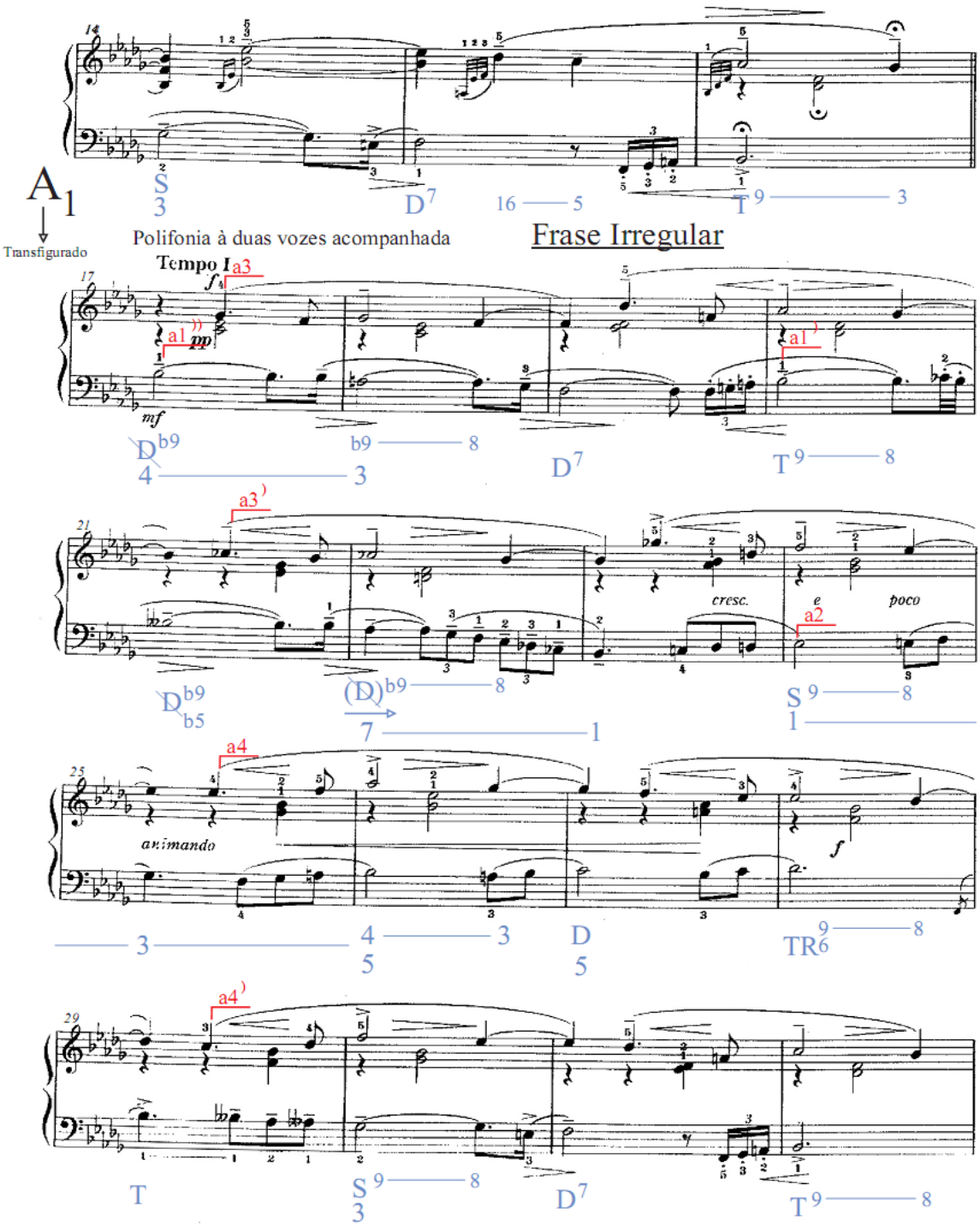
Frase Irregular

Melodia Acompanhada

FRANCISCO MIGNONE
(1938)

Vagaroso e seresteiro

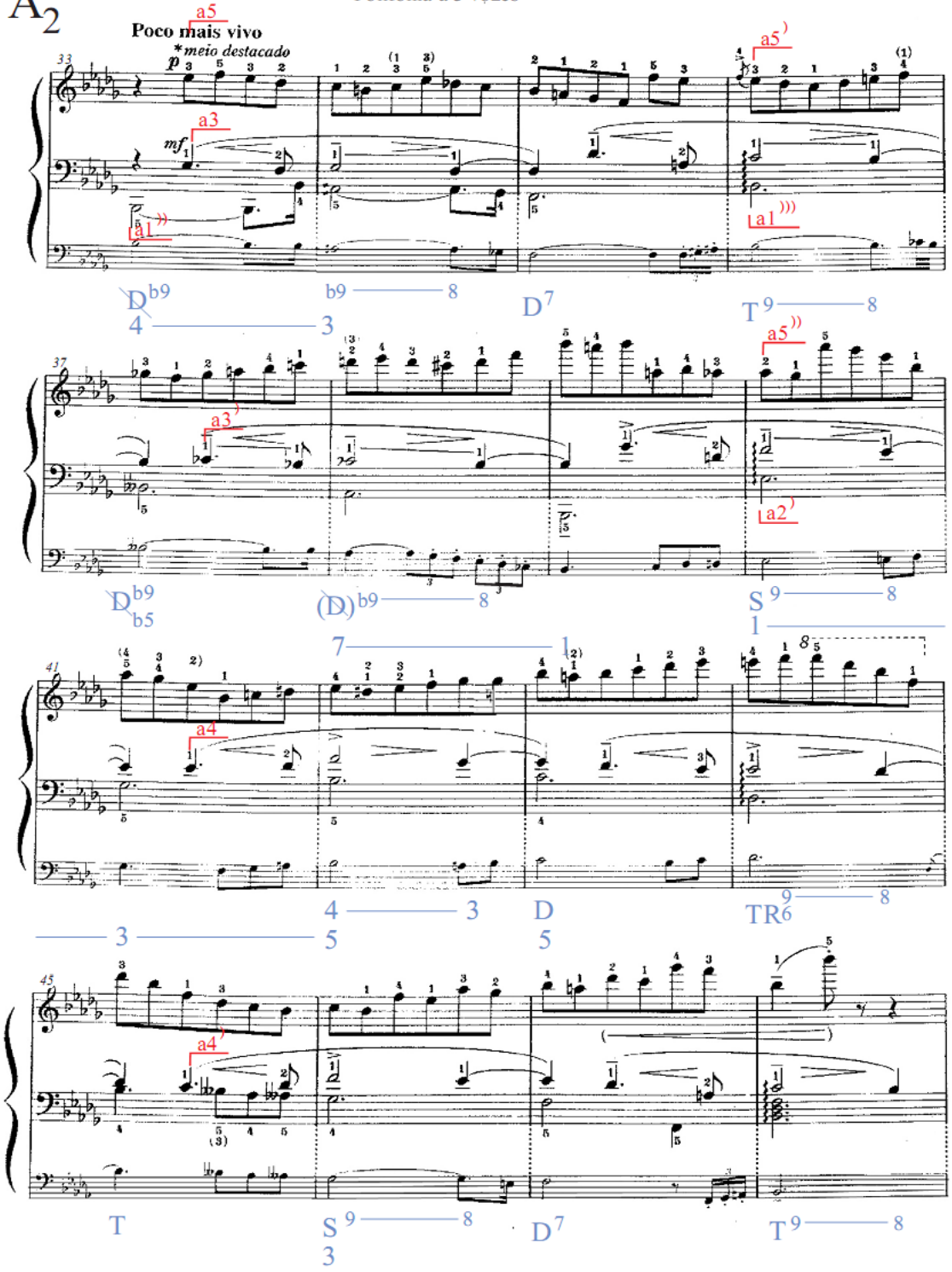



A1
Transfigurado
Polifonia à duas vozes acompanhada
Frase Irregular
Tempo I
a1
a2
a3
a4
cresc.
e
poco
animando

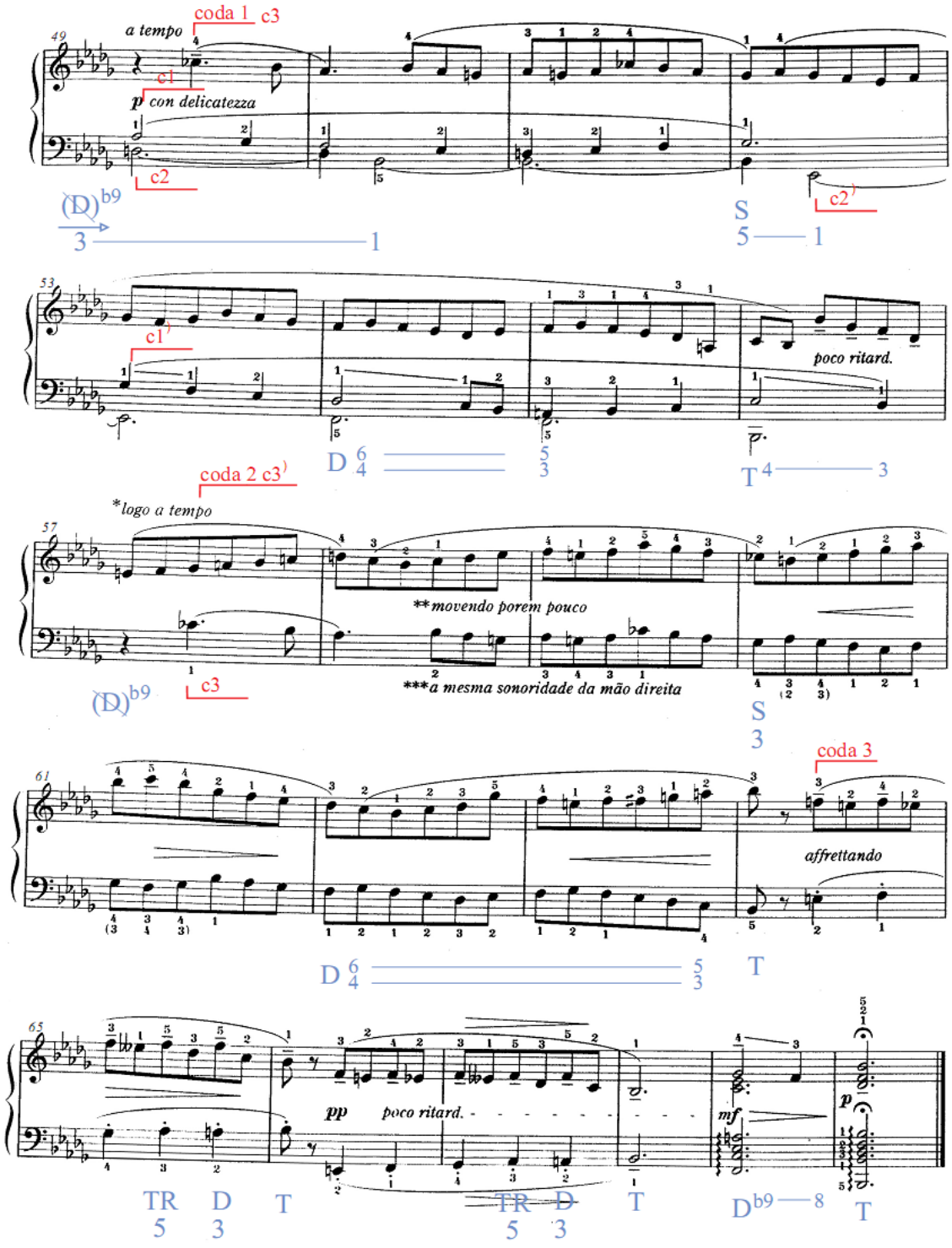
Transfigurado

Frase Irregular

Polifonia à 3 vozes



Coda


coda 1 c3
a tempo
c1
p con delicatezza
c2
(D)b9
3
1
S
5
1
c2'
c1'
poco ritard.
D 6/4
5/3
T 4
3
coda 2 c3'
*logo a tempo
**movendo porem pouco
***a mesma sonoridade da mão direita
(D)b9
c3
S
3
coda 3
affrettando
D 6/4
5/3
T
pp
poco ritard.
mf
p
TR
D
T
5
3
TR
D
T
5
3
Db9
8
T

Valsa de Esquina Nº 4

Tonalidade: sib menor

Forma: A, A1 e A2

Andamento: Vagaroso e seresteiro

A seção A é formada por três frases musicais: a1, a1’ e a2. As frases a1 e a1’ são formadas por um desenho descendente, enquanto a frase a2 é formada por um desenho em arco ascendente e descendente. Nessa Valsa há quebra da simetria das frases, já que a frase a1 é formada por três compassos; a frase a1’, por quatro; e a a2, por nove compassos.

A seção A1 é considerada como uma polifonia a duas vozes acompanhada, sendo as frases da seção A repetidas na região média-grave. Dessa forma, podemos classificar essa seção como A1 transfigurada. A segunda voz é sobreposta à primeira na região média-aguda, formada pelas frases a3, a3’, a4 e a4’, que têm como característica resoluções de apojaturas, como acontece nos compassos 20, 24, 26, 28, 30 e 32. Conforme foi apontado anteriormente, essas apojaturas são uma das características encontradas nas duas séries de valsas de Mignone.

A seção A2 é considerada como uma polifonia a três vozes, onde as frases a5, a5’ e a5’’ são sobrepostas a duas linhas melódicas. A linha intermediária é idêntica à segunda linha da seção A1, e a linha do baixo é semelhante às frases da seção A. Esta seção também pode ser considerada como A2 transfigurada.

A Coda é subdividida em três partes: Coda 1, Coda 2 e Coda 3. A Coda 1 é constituída de três linhas: a linha intermediária é formada pelas frases c1 e c1’; a linha do baixo, pelas frases c2 e c2’; a linha de cima, pela frase c3. A Coda 2 é formada por duas linhas, sendo a linha da região média-grave constituída pela frase c3, que é a linha superior da Coda 1, e a linha da região média-aguda formada pela frase c3’’. A

Coda 3 segue o modelo da Coda 2, formada por duas linhas, e vai da anacruse do compasso 65 até o final da peça.

A harmonia das seções A1, A2, A3 e Coda é formada por acordes predominantes da tonalidade de sib menor, porém alguns acordes distantes aparecem nos compassos 6 (Sib Maior com 7ª - Dominante da Subdominante com 7ª no baixo) e 28 (Reb Maior com 6ª - Tônica Relativa). Contudo, a harmonia da Coda possui um afastamento maior do que nas seções A, A1 e A2. Esse afastamento é caracterizado pelo prolongamento da resolução da Tônica em comparação com as seções anteriores, em que é mais rápida.

O elemento motívico unificador das frases a1, a2 e a3, bem como a5 e c3, é o intervalo de 2ª menor. Entre as frases a3 e a4, o elemento unificador é a igualdade da estrutura rítmica, e entre as frases a3 e a4', a igualdade da terminação.

Nas seções A e A1, o elemento unificador é formado pelo caráter estável das frases a3 e a3' com a1 e a1', além do caráter de arco ascendente que ocorre nas frases a4, a4', assim como na frase a2. Na seção A2, o elemento unificador é formado pelo caráter de arco das frases a5, a5' e a5'', como ocorre também na frase a2.

O elemento unificador da Coda com as seções é formado pelo ritmo inicial da frase c3, que é igual ao ritmo da frase a3, além do perfil em colcheias semelhante à frase a5. Outro elemento unificador da Coda é o fato de c1 e c1' possuírem um desenho de arco descendente, ao contrário das frases a2, a4 e a5. Entre as seções A1, A2 e Coda, o elemento unificador em nível estrutural é a simultaneidade de linhas.

Assim, observa-se que as frases a1, a1' e a2, das seções A e A1, à semelhança do que ocorre nas frases a1'', a1''' e a2', da seção A2, podem ser consideradas de estrutura mais solta do que as frases presentes nas Valsas anteriores.

Comentário interpretativo:

Executar a melodia da frase a1 na região média-grave com dinâmica *mezzo-forte* e a frase a1’ com dinâmica em pianíssimo e efeito de eco. Nos compassos 10 e 11 da frase a2, realizar o crescendo até chegar ao ponto culminante dessa seção, no 1º tempo do compasso 12.

Na seção A1 ocorre à polifonia a duas vozes acompanhada, que consiste em ressaltar as duas melodias com fraseado independente. Sendo assim, resolver as apojaturas na região média-aguda dos compassos 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30 e 32, e realizar o mesmo crescendo da seção A na região média-grave da frase a4, nos compassos 26 e 27, até chegar ao ponto culminante, no 1º tempo do compasso 28. Realizar os *rubatos* e os sinais de agógica nessas seções.

Na seção A2, mudar o tempo para andamento mais rápido, criando contraste. Nessa seção ocorre a polifonia a três vozes, devendo a terceira voz, na posição mais alta da região média-aguda, ser executada com dinâmica piano e articulação meio destacada. A segunda voz, na região média-grave – com a mesma melodia da região média-aguda da seção A1 –, como também a terceira voz na posição mais grave, devem ser executadas sobressaindo com dinâmica em *mezzo-forte*.

Tocar a Coda com dinâmica piano e decrescer o som na resolução da apojatura do 1º para o 3º tempo do compasso 56. Tocar a 9ªb com função de apojatura com dinâmica *mezzo-forte* e decrescer na sua resolução, no compasso 70.

A Wilma Graça

5ª VALSA DE ESQUINA

em Mi menor

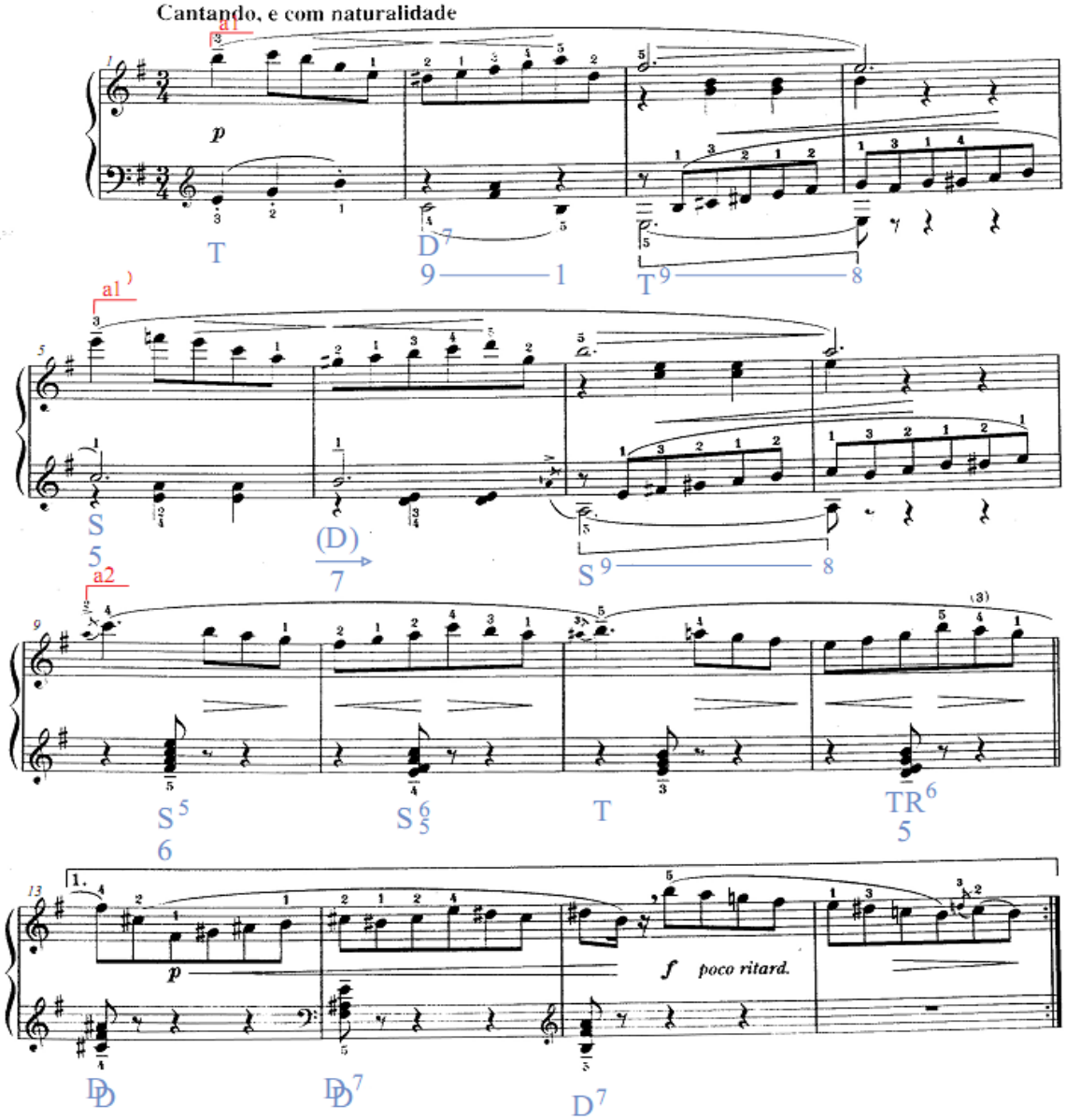
A

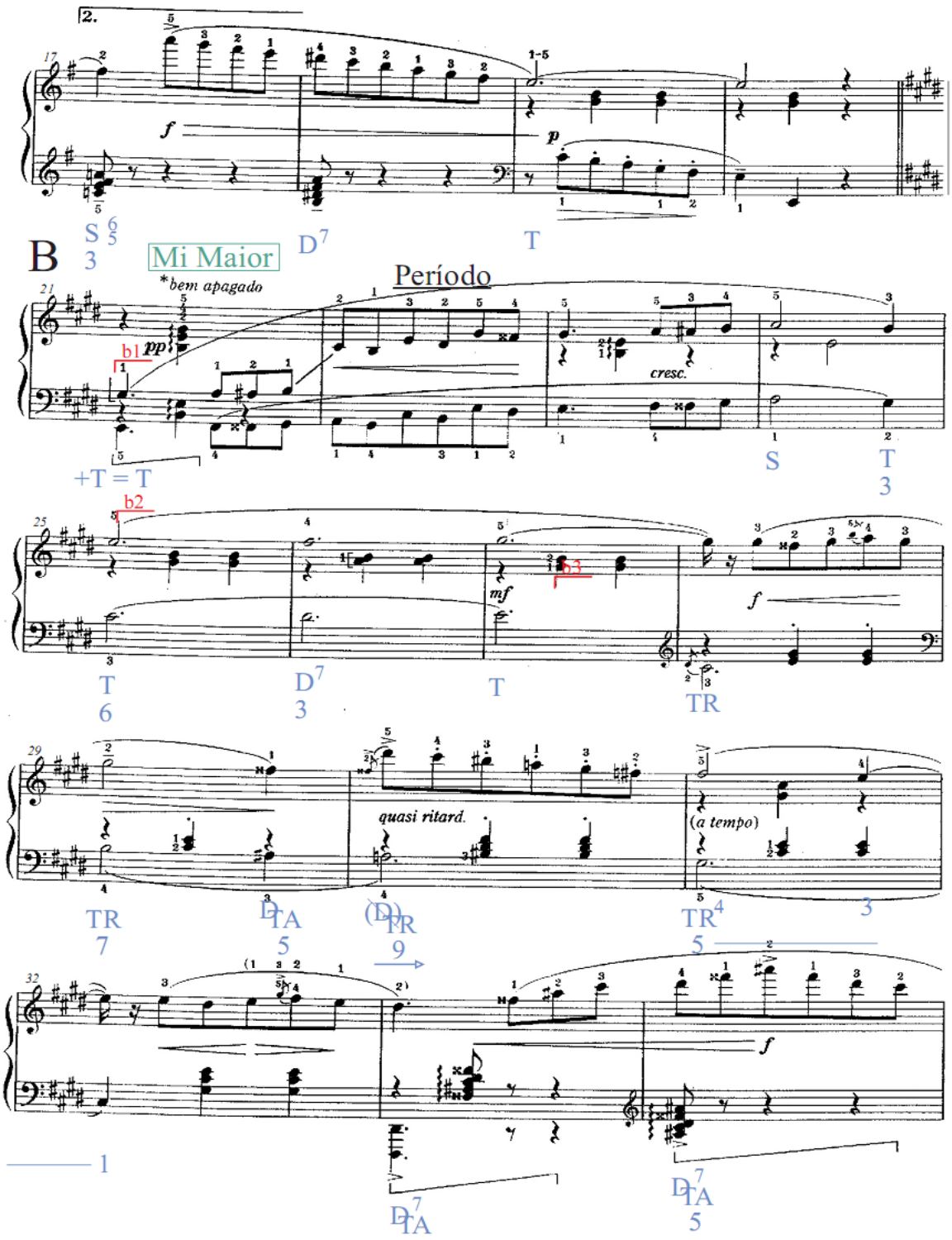
Mi menor

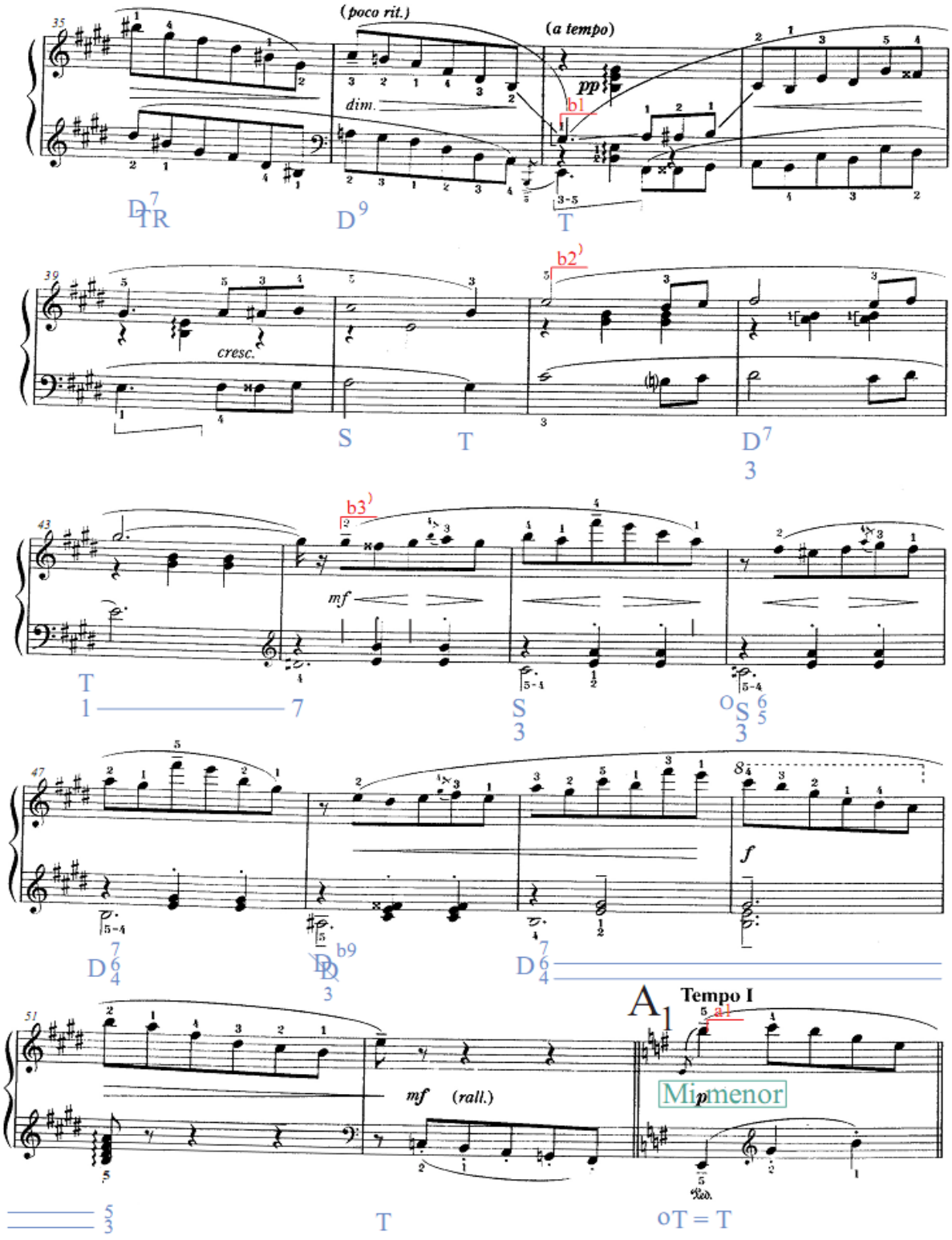
Sentença

FRANCISCO MIGNONE
(1938)

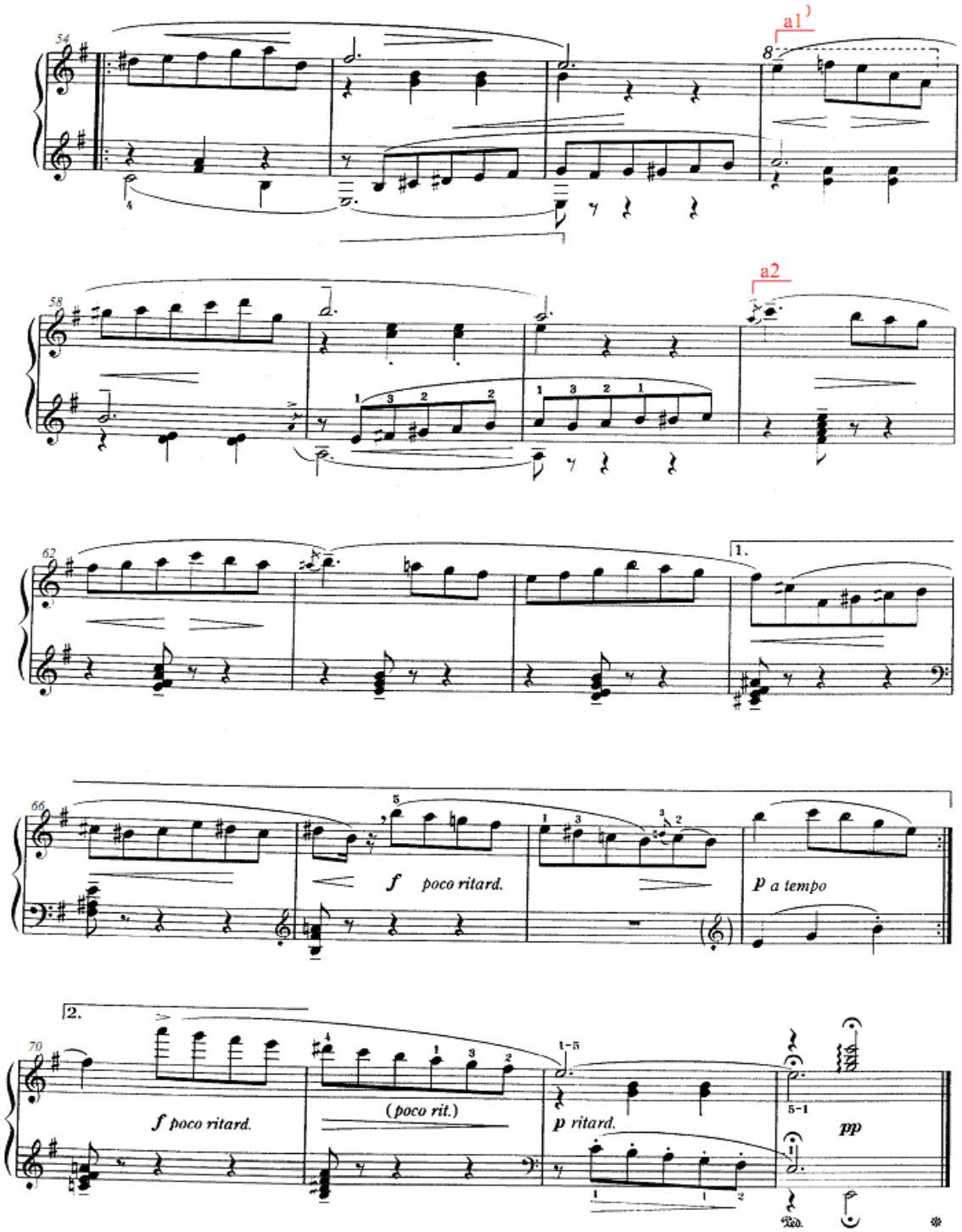
Cantando, e com naturalidade




2.
B
Mi Maior
*bem apagado
Período
cresc.
quasi ritard.
(a tempo)
b1
b2
b3
+T = T
S
T
D7
TR
TA
(D)


(poco rit.)
(a tempo)
dim.
pp
b1
cresc.
b2)
b3)
mf
f
A1
Tempo I
a1
mf (rall.)
p
Mi menor

Sentença



Valsa de Esquina Nº 5

Tonalidade: mi menor

Forma: ABA1

Andamento: Cantando, e com naturalidade

A seção A é formada por três frases musicais – a1, a1’ e a2 – e possui um sinal de repetição no compasso 16: a casa1 é formada pelos compassos 13 a 16, e a casa2, pelos compassos 17 a 20. Pode-se considerar na repetição da seção A a frase a2’ a partir do compasso 9, que se direciona para a casa2. A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de mi menor. Porém, alguns acordes distantes aparecem nos compassos 6 (Mi Maior com 7ª - Dominante da Subdominante com 7ª), 13 e 14 (Fá# Maior - Dominante da Dominante). As apojaturas com suas resoluções, que são uma das características das duas séries de Valsas de Mignone, são encontradas nessa Valsa nos compassos 3 e 7.

Na seção B ocorre uma modulação para Mi Maior, com o acorde pivô no início da seção, no compasso 27. A seção B é formada por duas partes: a primeira vai do compasso 27 até o 36, formada por três frases: b1, b2 e b3; a segunda vai do compasso 37 até o 52, também formada por três frases: b1, b2’e b3’.

Novamente, é possível fazer a analogia da estrutura das frases da seção A com a estrutura das frases musicais do classicismo. Na seção A o tema A pode ser considerado como uma sentença, em que as frases a1 e a1’ formam o antecedente de oito compassos, e a frase a2, o conseqüente de oito compassos. Já o tema da seção B pode ser considerado como um período, no qual as frases b1, b2 e b3 são diferentes.

A harmonia também é formada predominantemente por acordes da tonalidade de Mi Maior, porém acordes mais afastados estão presentes nos compassos 29 (3º tempo - Ré# Maior - Dominante sem fundamental da Tônica Antirelativa), 30 (lá diminuto - Dominante sem fundamental da Tônica Relativa com 9ª no baixo), 33 e 34 (Ré# Maior -

Dominante da Tônica Antirelativa com 7ª), 35 (Sol# Maior - Dominante da Tônica Relativa com 7ª), 46 (lá menor - Subdominante menor com 6ª e 5ª) e 48 (Fá# Maior com 9ª menor - Dominante da Dominante sem fundamental com 9ª menor).

O retorno da seção A1 à tonalidade de mi menor ocorre no compasso 53. A seção A1 é semelhante à seção A, porém no último compasso Mignone escreve o acorde de mi menor na primeira inversão, e na região grave, a nota Mi, finalizando a peça.

Nessa Valsa, o elemento unificador da seção B com a seção A são as paradas do fluxo rítmico nos compassos 21 e 23 da frase b1, semelhantes às paradas do fluxo rítmico nos compassos 1 e 3 da frase a1. Além disso, as três colcheias iniciais da frase b3 no compasso 28, como também as três colcheias do compasso 32, a partir do 2º tempo, formam o desenho invertido das três notas iniciais das frases a1 e a1'.

O elemento unificador entre as frases a1, a1' e a2 da seção A é formado pelo desenho melódico descendente no primeiro compasso e o desenho ascendente no segundo compasso.

É importante observar que o perfil da seção A é formado por melodia na região média-aguda e contracanto na região média-grave nos compassos 3-4 e 7-8. Na seção B, o perfil é formado pela melodia em intervalo de 10ª nas frases b1, b2 e b2'. As frases b3 e b3' são formadas pela melodia na região média-aguda e o acompanhamento tradicional da Valsa na região média-grave.

Comentário interpretativo:

Enfatizar as apojaturas na região média-aguda nos compassos 3 e 7, e em seguida resolvê-las com decrescendo nos compassos 4 e 8. Sobressair os contracantos na região média-grave, nos compassos 3, 4, 7 e 8. Acentuar a nota Lá, marcada no 2º tempo do compasso 17 com dinâmica forte, e em seguida decrescer até a dinâmica piano no compasso 19. Realizar os *rubatos* e sinais de agógicas em todas as seções.

Na seção B, as frases b1, b2 e b2' imitam o som de um violão distante, que deve ser executado com dinâmica pianíssimo. Crescer gradualmente, conforme indicado na partitura, até o ponto culminante, no 2º tempo do compasso 34 e no 1º tempo do compasso 50. Enfatizar as apojaturas dos compassos 29 e 31, e em seguida resolvê-las com decrescendo no 3º tempo desses compassos. Acentuar o clímax da segunda parte da seção B no 1º tempo do compasso 50, na nota Dó#, formando uma 9ª de passagem na harmonia de Dominante com 7ª, 6ª e 4ª desse compasso.

Nos compassos 72 e 73, decrescer até a dinâmica em pianíssimo e como sugestão tirar as mãos do teclado e o pedal depois que a sonoridade se extinguir.

Ao Mario de Andrade

6ª VALSA DE ESQUINA

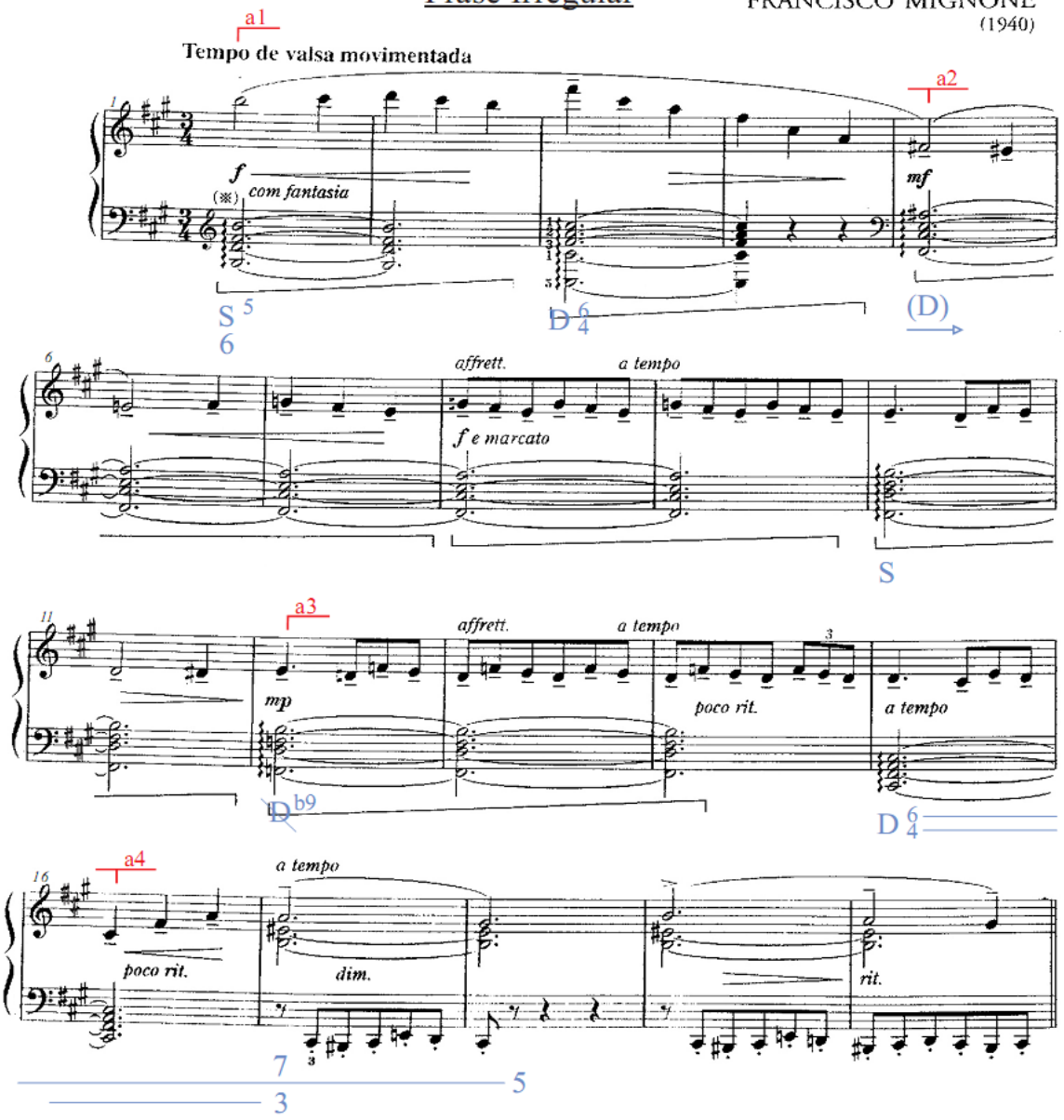
em Fá Sustenido menor

A

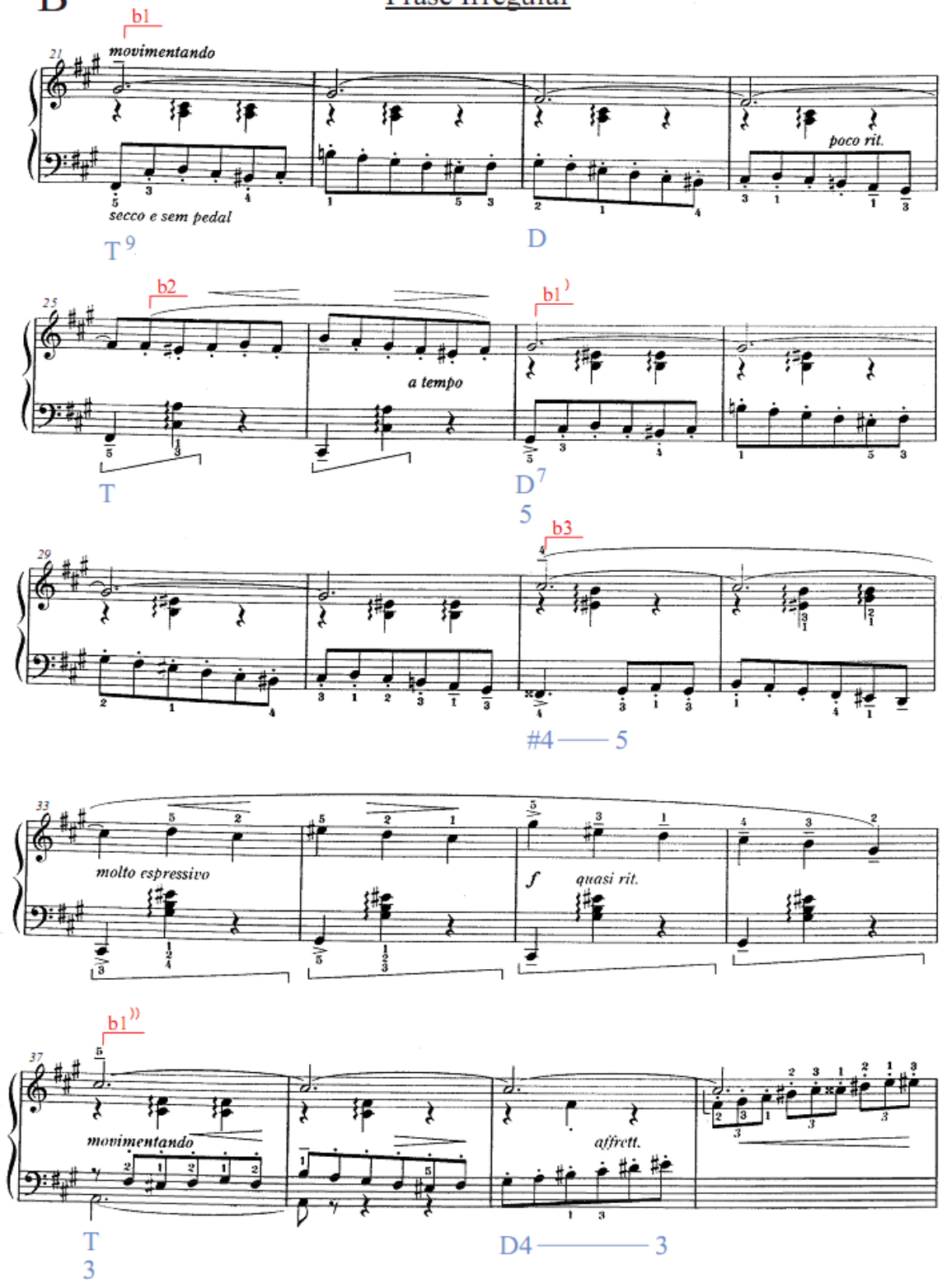
Fa# menor

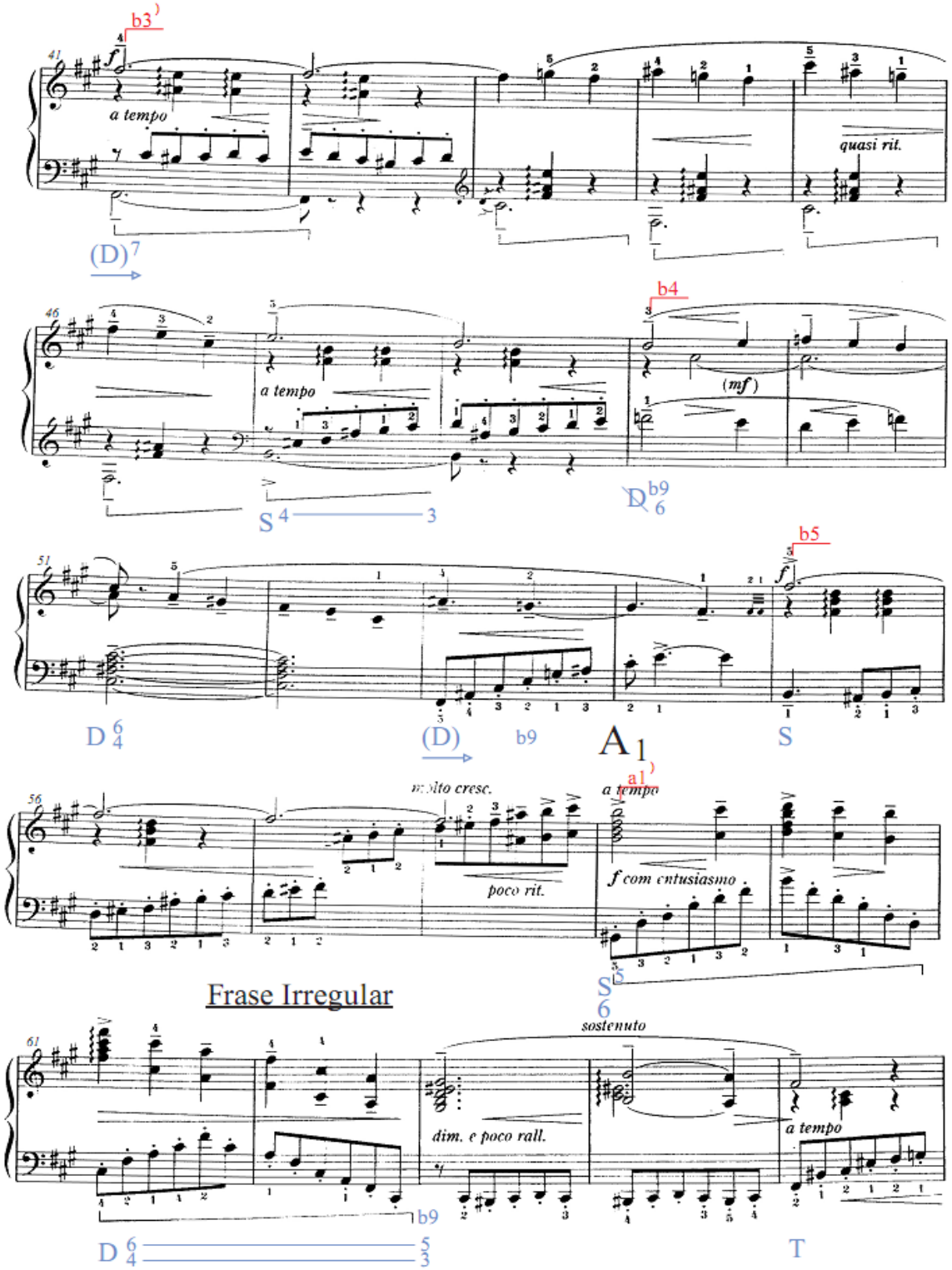
Frase Irregular

FRANCISCO MIGNONE
(1940)

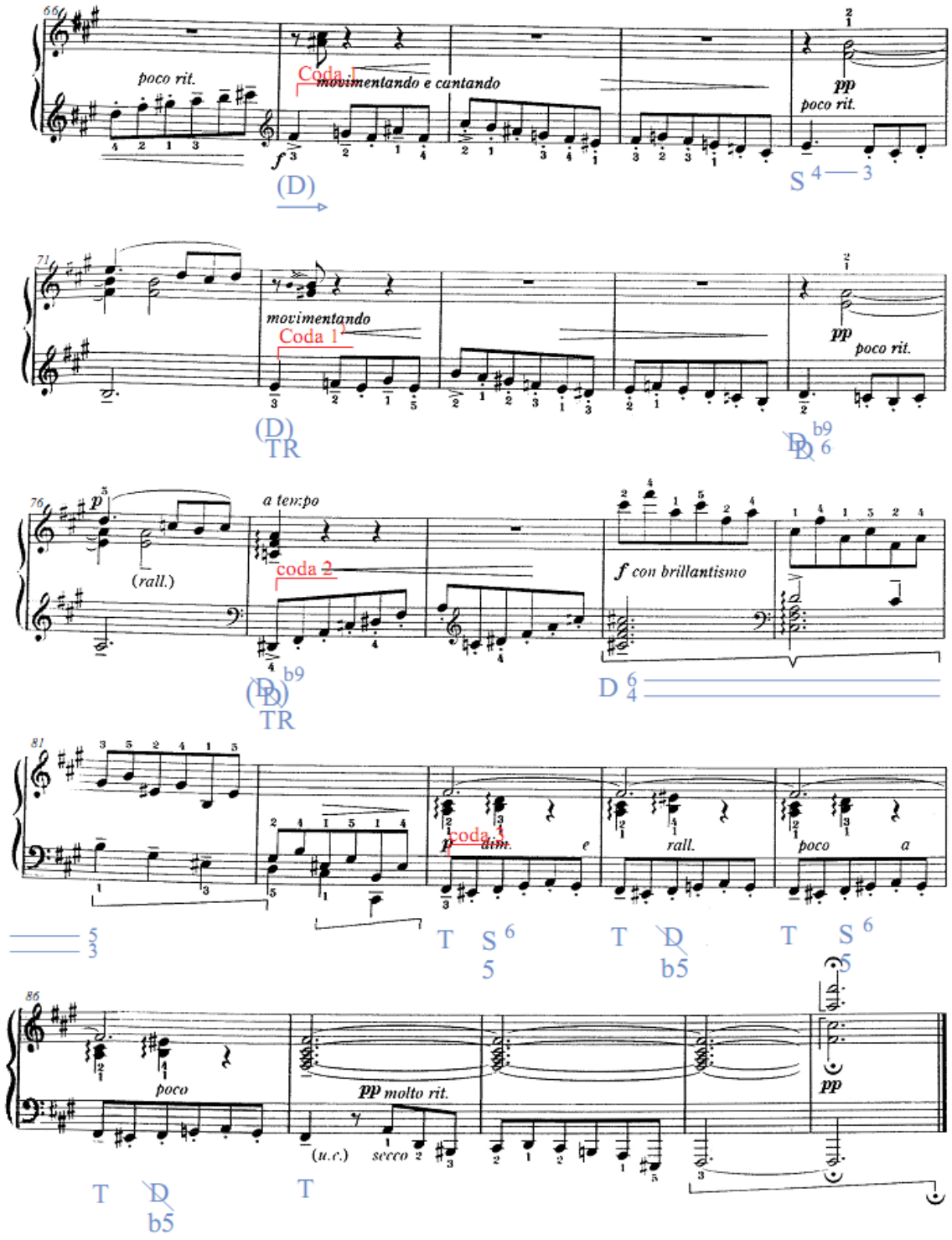


B Frase Irregular




b3
41
f
a tempo
quasi rit.
(D) 7
46
a tempo
b4
(mf)
S 4 3
D b9 6
51
f
b5
D 6 4
(D)
b9
A 1
S
56
molto cresc.
poco rit.
a1
a tempo
f com entusiasmo
S 6 5
Frase Irregular
61
sostenuto
dim. e poco rall.
a tempo
b9
D 6 5 4 3
T

Coda


66
poco rit.
Coda 1
movimentando e cantando
f
pp
poco rit.
(D)
S 4 — 3
71
movimentando
Coda 1
pp
poco rit.
(D)
TR
D b9
D 6
76
p
(rall.)
a tempo
coda 2
f con brillantismo
(D) b9
TR
D 6/4
81
coda 3
p
dim.
e
rall.
poco
a
5/3
T S 6/5
T D b5
T S 6/5
86
poco
pp molto rit.
(u.c.)
secco
pp
T D b5
T

Valsa de Esquina Nº 6

Tonalidade: fá# menor

Forma: ABA1

Andamento: Tempo de valsa movimentada

A seção A é formada por quatro frases musicais, a1, a2, a3 e a4, com notas de elisão das frases a2 e a4. Nessa seção, as frases são construídas livremente, com quebra da simetria: a frase a1 é formada por quatro compassos; a frase a2, por sete compassos; a frase a3, por quatro compassos; e a frase a5, por cinco compassos. A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de fá# menor, e o único acorde distante que aparece nessa seção é o do compasso 5 (Fá# Maior com 7ª -Dominante da Subdominante com 7ª).

A seção B é formada por oito frases: b1, b2, b1', b3, b1'', b3', b4, b5. As frases dessa seção também são formadas com quebra de simetria, mas há semelhanças entre as frases b1 e b1'. A harmonia na seção B também é formada predominantemente por acordes da tonalidade de fá# menor, porém os acordes mais afastados ocorrem nos compassos 41 e 53 (Fá# Maior com 7ª - Dominante da Subdominante com 7ª).

O retorno da seção A1, formada unicamente pela frase a1' com textura em oitavas na região média-aguda, ocorre no compasso 59.

A Coda começa no compasso 67 e é formada por quatro frases: Coda 1, Coda 1', Coda 2 e Coda 3. A Coda 1' é a repetição em 2ª menor da Coda 1. Na Coda, acordes mais afastados ocorrem nos compassos 67 (Fá# Maior com 7ª - Dominante da Subdominante com 7ª), 72 (Mi Maior - Dominante da Tônica Relativa), 75 (si# diminuto - Dominante da Dominante sem fundamental com 6ª e 9ªb) e 77 (ré# diminuto - Dominante da Dominante sem fundamental com 9ªb).

Nessa Valsa, o elemento unificador da seção B com a seção A é formado pelo ritmo em semínimas da frase a1 e pelo perfil da melodia descendente na região média-aguda, do compasso 33 até o 36 e do 43 até o 46 da seção B, com o perfil da melodia também descendente na região média-aguda da seção A. Outro elemento unificador é o ritmo em colcheias do final da seção A, que conduz à seção B.

Comentário interpretativo:

A seção A é uma fantasia que deve dar a sensação de tempo livre e improvisatório. Para que ocorra esse caráter, é necessário mostrar bem os acelerandos e os *rallentandos* marcados na partitura. Observar a dinâmica forte no início e crescer até a nota Fá no compasso 3. Enfatizar as apojaturas no 1º tempo dos compassos 17 e 19, da região média-aguda, e suas resoluções com decrescendo nos compassos 18 e 20.

O tempo de valsa aparece propriamente na seção B. Realizar a resolução da apojatura na região média-grave com um decrescendo no compasso 23. Nessa seção, ressaltar o diálogo entre a região média-aguda e a região média-grave. Além disso, sobressair os sinais marcados na região média-grave no final das frases b1 e b1'. Observar os sinais de crescendo e decrescendo, principalmente nos compassos 25, 26, 33, 34, 44, 45, 49 e 50.

Na seção A1, chegar ao ponto culminante da obra, no acorde arpejado na região média-aguda do compasso 61. Nos compassos 71 e 76, executar os trechos da região média-aguda como se fosse um eco com dinâmica mais suave. Observar o crescendo dos compassos 77 e 78, até chegar à dinâmica forte *con brillantismo* no compasso 79. Os arpejos que aparecem na região média-aguda do compasso 83 até o 86 podem ser executados em *staccato*, de maneira a imitar o som do violão. Decrescer no compasso 82 até chegar à dinâmica em piano no final.

Para o Sá Pereira

7ª VALSA DE ESQUINA

em Sol menor

A

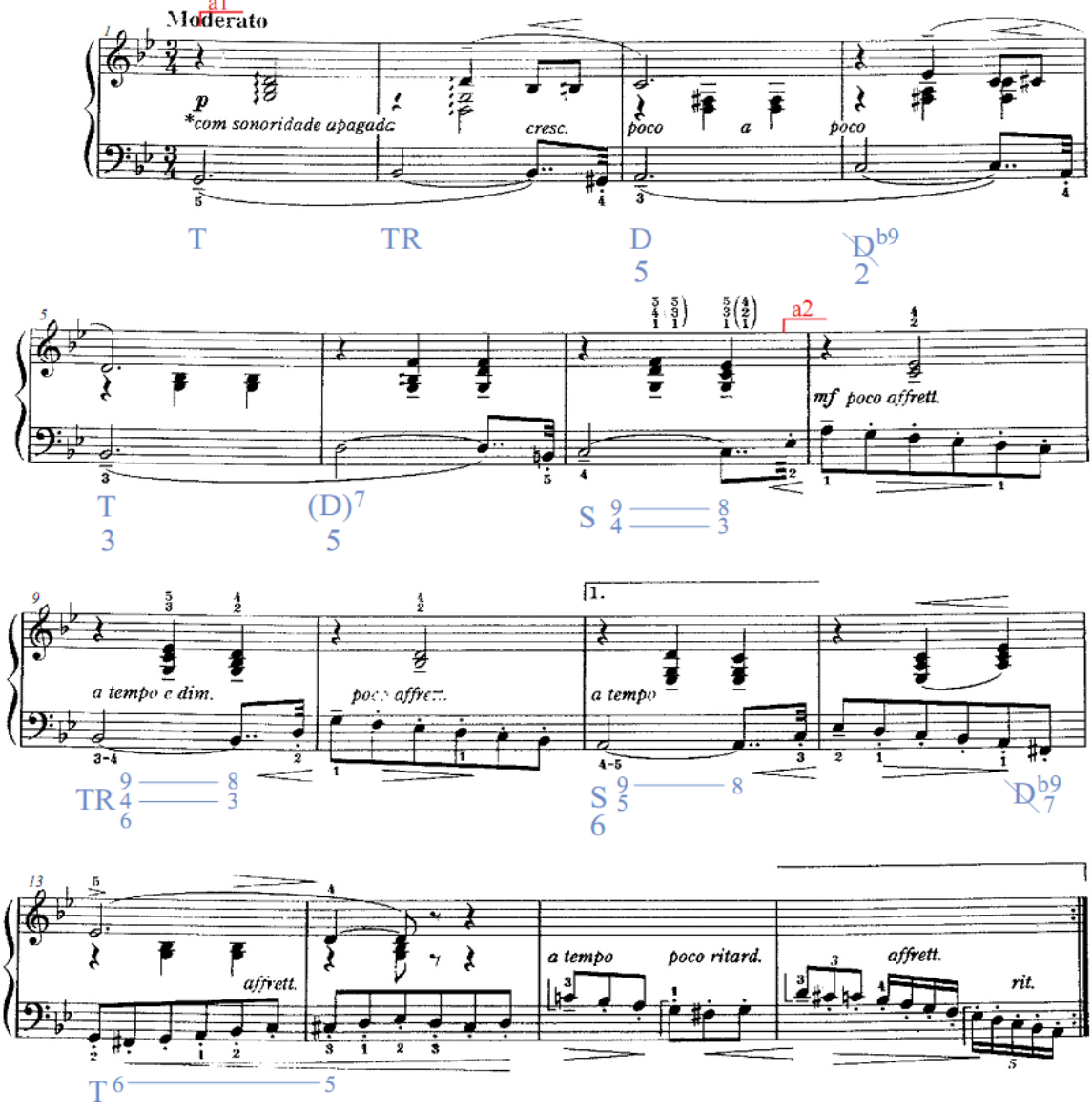
Sol menor

Frase Irregular

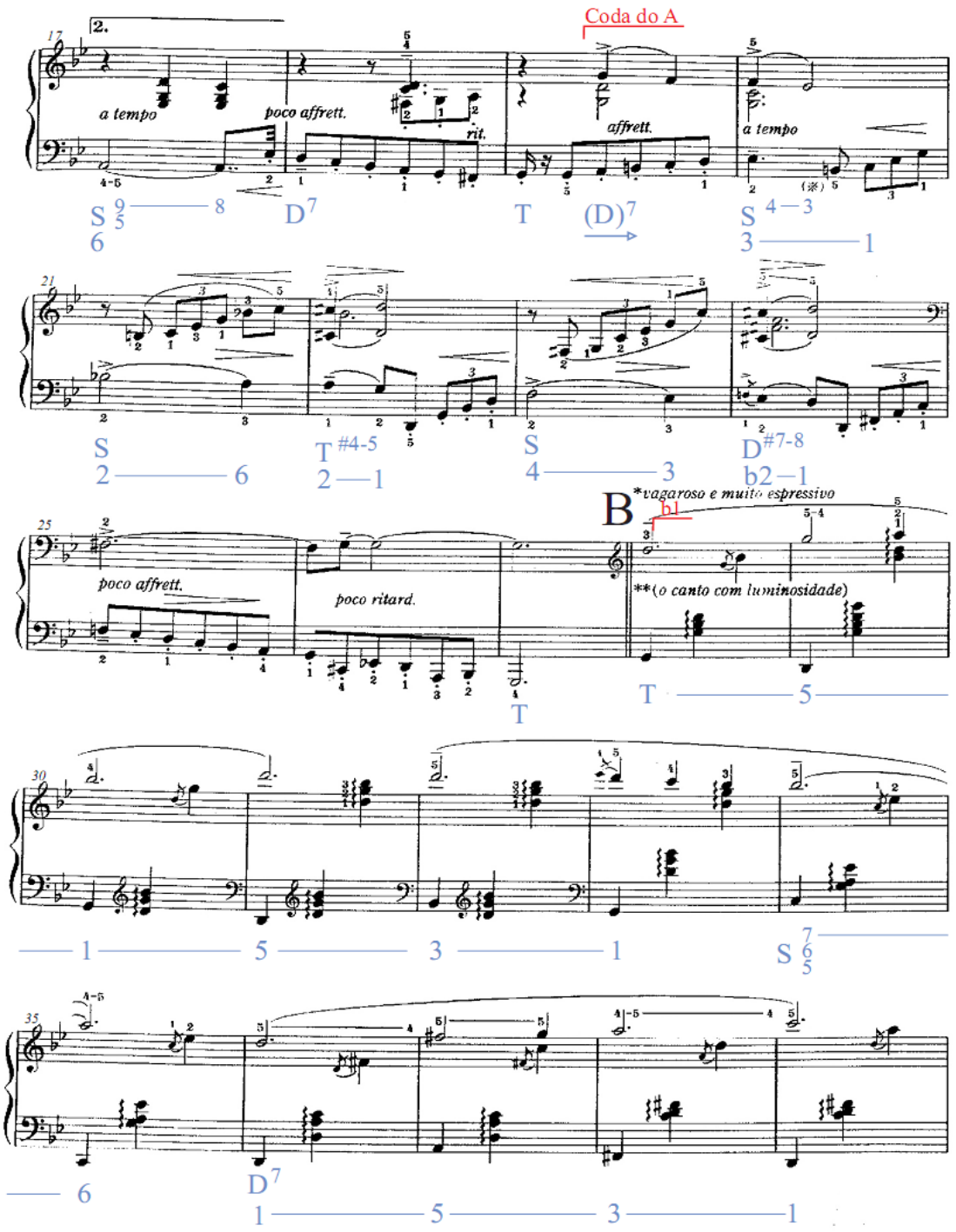
FRANCISCO MIGNONE
(1940)

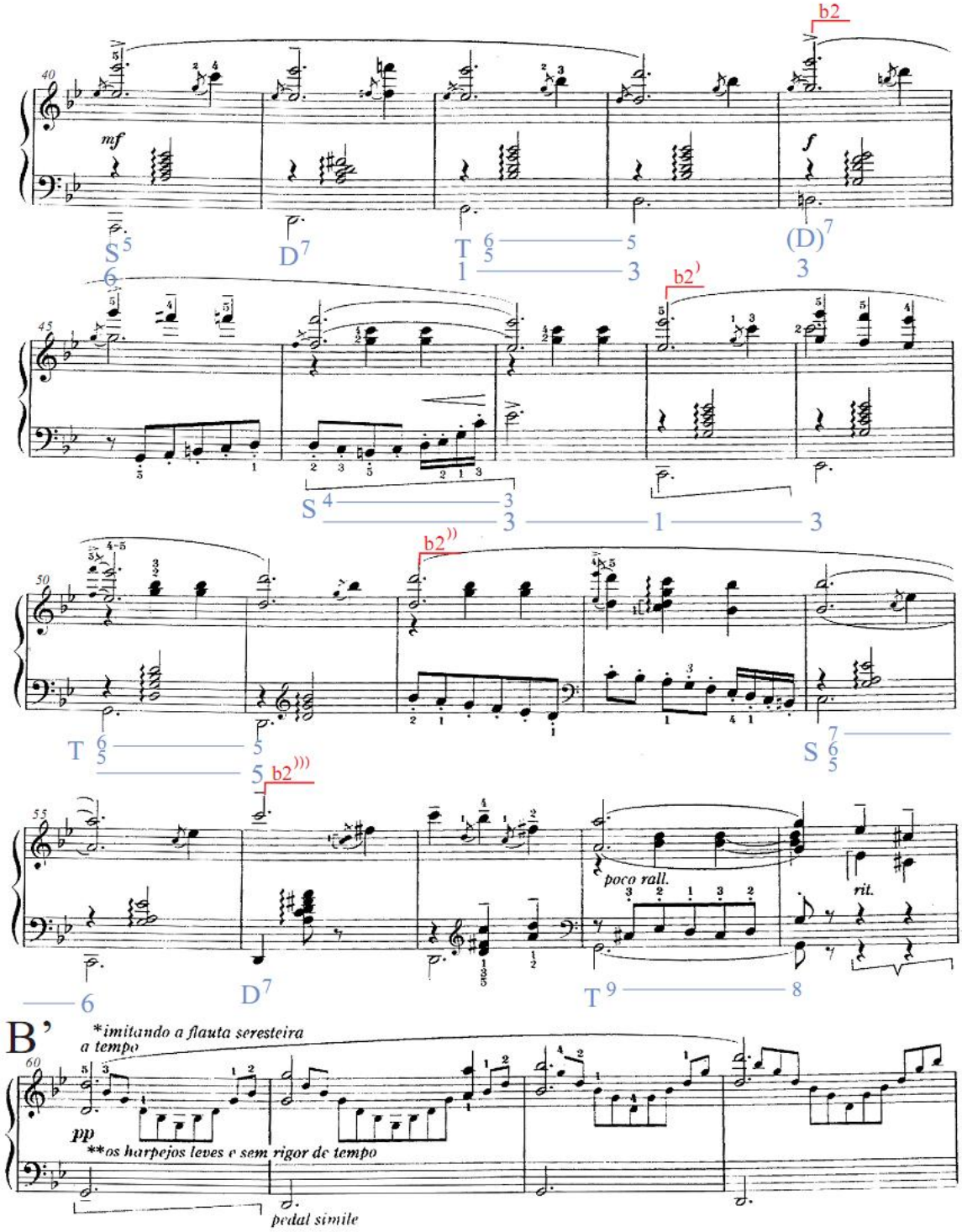
a1

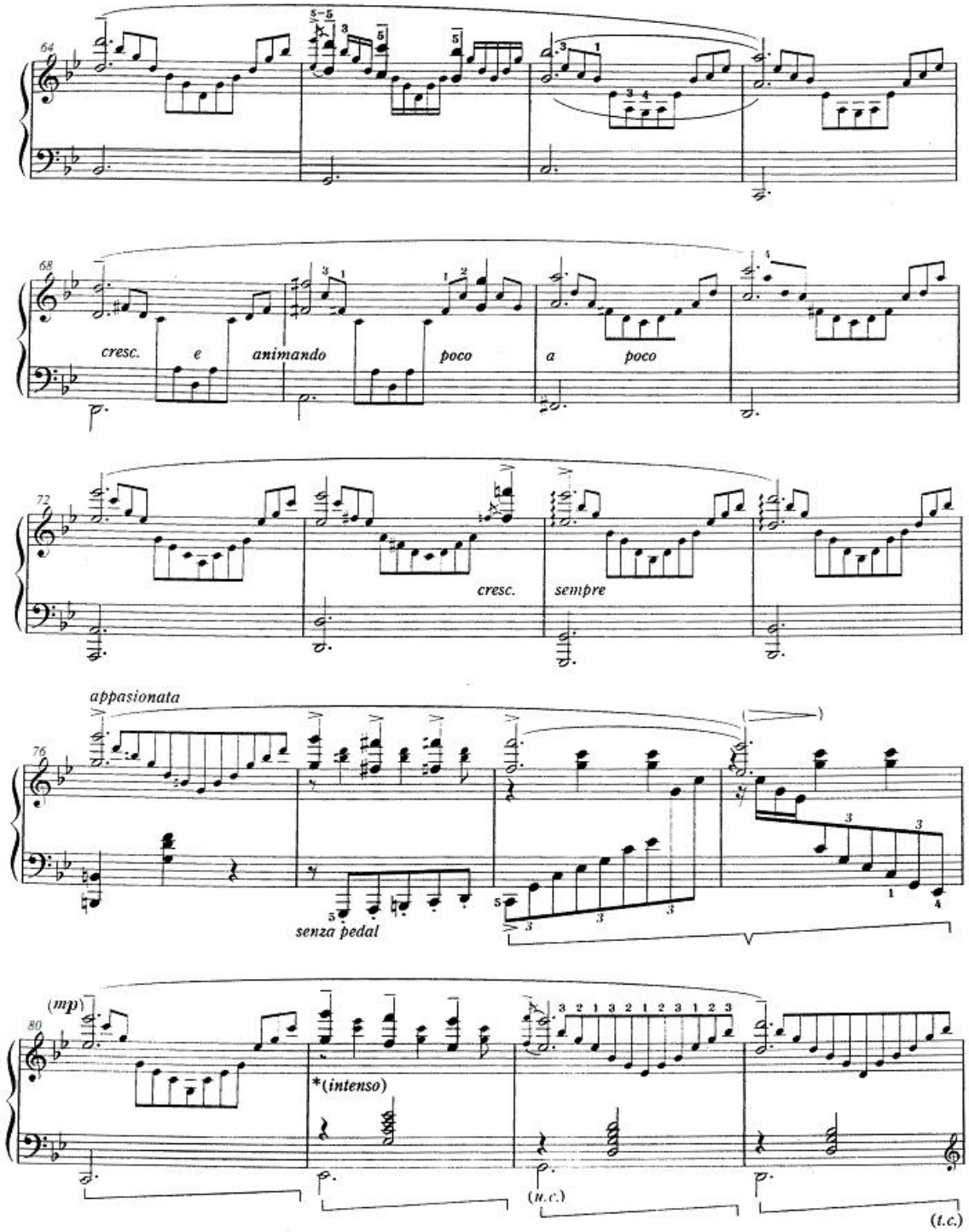
Moderato

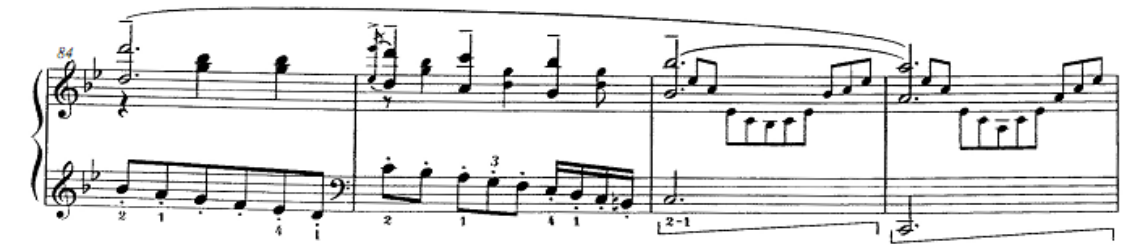


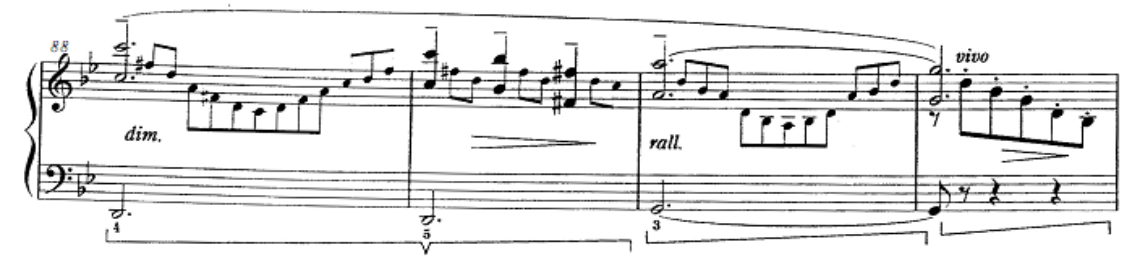
Frase Irregular



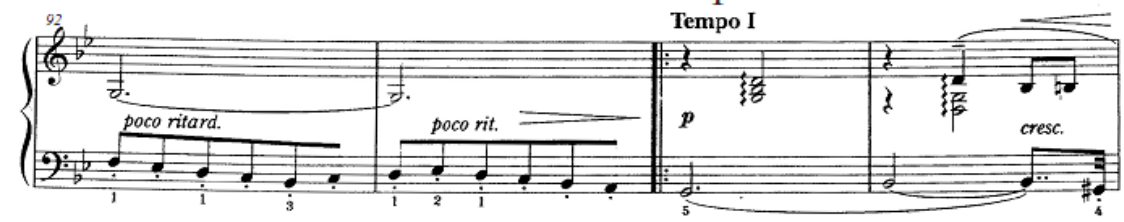

b2
mf
f
S
D7
T
(D)7
b2'
S
b2''
T
S
b2'''
poco rall.
rit.
D7
T
B'
*imitando a flauta seresteira
a tempo
pp
**os harpejos leves e sem rigor de tempo
pedal simile


64
68
cresc.
e
animando
poco
a
poco
72
cresc.
sempre
appasionata
76
senza pedal
(mp)
80
*(intenso)
(u.c.)
(t.c.)

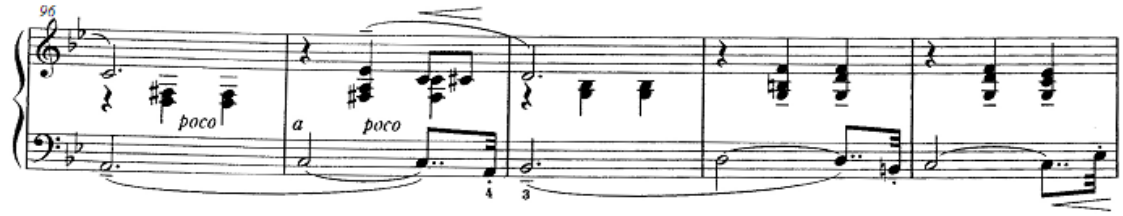


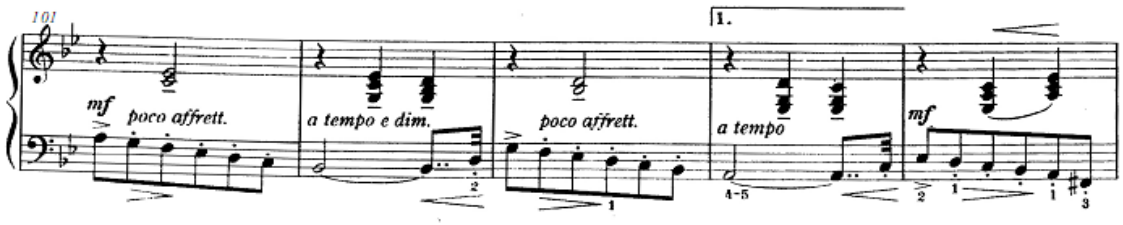


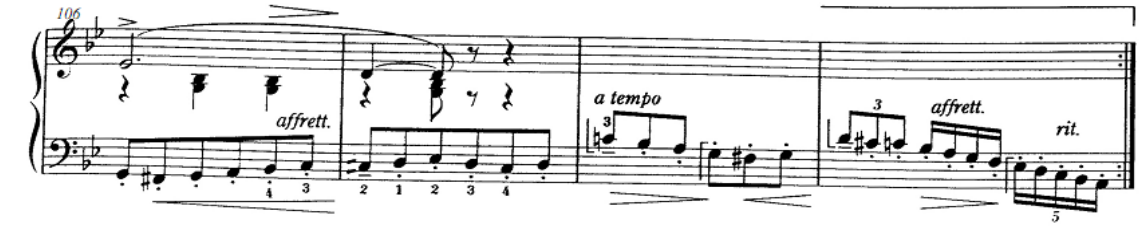
A1

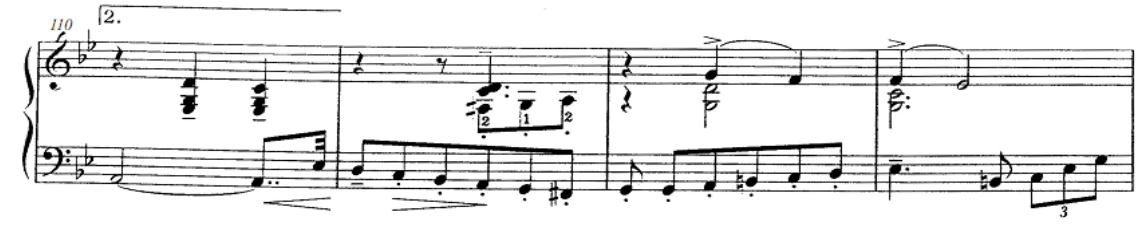


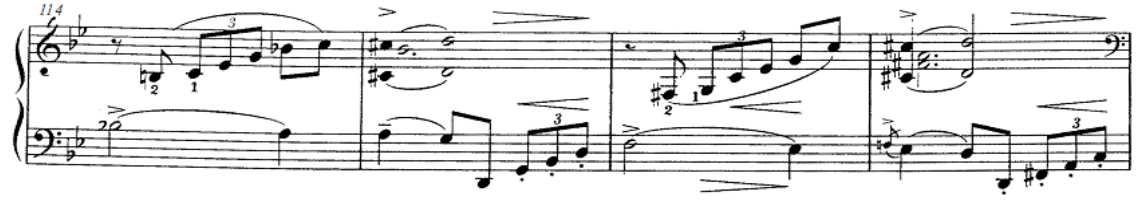
Frase Irregular



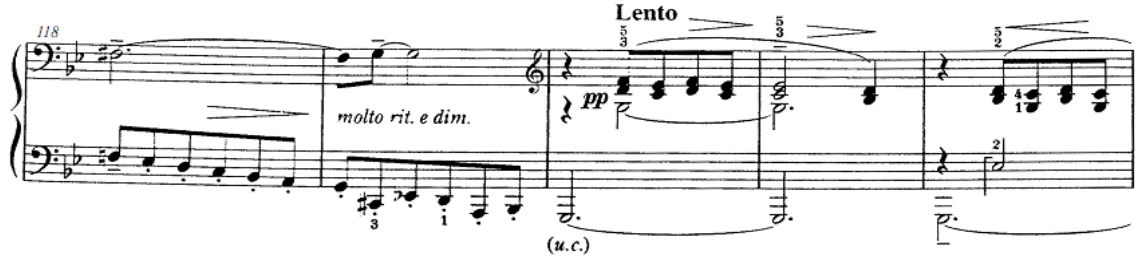




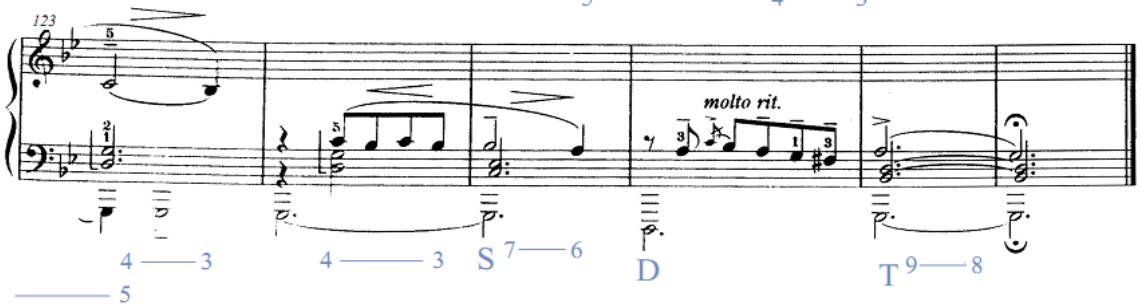




Coda



T 7/5 — 6/4 — 5/3 — 6



4 — 3 — 5 — 4 — 3 — S 7 — 6 — D — T 9 — 8

[Pedal na Tônica]

Valsa de Esquina Nº 7

Tonalidade: sol menor

Forma: A, B, B', A1

Andamento: Moderato

A seção A é dividida em duas partes. A primeira parte vai do compasso 1 ao 18, formada por duas frases musicais: a1 e a2. A segunda parte vai do compasso 19 até o final da seção A, no compasso 27, e é classificada como Coda da seção A. M.Josephina Mignone acredita que a indicação "Homenagem ao Villa-Lobos", do próprio Mignone, no compasso 20, lembra o som do violoncelo do compositor homenageado. Já Sérgio Azra Barrenechea afirma que esse motivo é a citação de uma obra de Villa-Lobos. A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de sol menor, porém alguns acordes distantes aparecem nos compassos 6 e 19 (Sol Maior com 7ª - Dominante da Subdominante com 7ª). Nessa Valsa encontramos apojatura no compasso 20, na região média, e apojaturas em movimento contrário nos compassos 22 e 24, nas regiões média-aguda e média-grave.

A seção B é formada por 6 frases: b1, b1', b2, b2', b2'' e b2'''. A seção B' é semelhante à seção B, porém Mignone introduz oitavas na melodia, que está na região média-aguda, e arpejos acompanhadores entre as notas dessa melodia em oitavas. Além disso, introduz oitavas nos baixos da região média-grave, que vai do compasso 72 até o 76. A harmonia das seções B e B' é formada predominantemente por acordes da tonalidade de sol menor, aparecendo um único acorde distante nessa seção, nos compassos 44 e 76 (Sol Maior com 7ª - Dominante da Subdominante com 7ª).

A seção A1 é igual à seção A e vai do compasso 94 até o 120.

A Coda vai do compasso 120 até o final da peça, ocorrendo apojaturas nos compassos 121, 123, 125, 127 e 128. Na seção A, a frase a1 é formada pelo perfil de duas linhas melódicas e acordes, e a frase a2 é formada pelo perfil de melodia na

região média-grave e acorde na região média. A Coda de A é formada pelo perfil de duas linhas melódicas com imitação. A seção B é formada pelo perfil de melodia na região média-aguda e baixos e acordes na região média-grave.

O elemento unificador entre essas duas seções, caracterizado pelo contracanto em colcheias na região média-grave dos compassos 45, 52 e 58, é parecido com as colcheias da frase a2, também na região média-grave.

Na seção A, a harmonia é mais variada, e na seção B ela é mais estática.

Comentário interpretativo:

Prestar atenção à execução das fusas na região média-grave, que enfatiza o caráter triste e nostálgico dessa Valsa. A frase a1 possui perfil de duas linhas melódicas que devem ser realçadas. Mostrar a melodia na região grave na frase a2 e na Coda de A. Observar o contraste entre a articulação ligada, na frase a1, e a articulação em *staccato*, na frase a2 e na Coda de A. Marcar bem o ponto culminante da seção A, que ocorre na nota Dó natural do compasso 15, que é a 11ª do acorde de Tônica. Mostrar a imitação que ocorre na região média-aguda, nos compassos 21 e 23, como também enfatizar as notas das apojaturas dos compassos 22 e 24, e sua resolução com decrescendo no 2º tempo. Realizar os *rubatos* e sinas de agógica em todas as seções.

Na seção B, realçar a melodia na região média-aguda e tocar levemente as notas da região média-grave. Realizar as terminações femininas, que são resoluções em decrescendo das apojaturas na seção B entre os compassos 34-35, 42-43, 46-47, 50-51, 54-55, 58-59. Na seção B', realçar as notas superiores das oitavas na região média-aguda, criando uma linha melódica clara. Nessa mesma seção, tocar os arpejos escritos em colcheias pequenas sem rigor de tempo e mais leve do que as oitavas na região média-aguda da melodia.

Na Coda, com dinâmica em pianíssimo, enfatizar as apojaturas e suas resoluções com decrescendo nos compassos 121, 123, 125 e 127.

Ao Mario de Azevedo

8ª VALSA DE ESQUINA

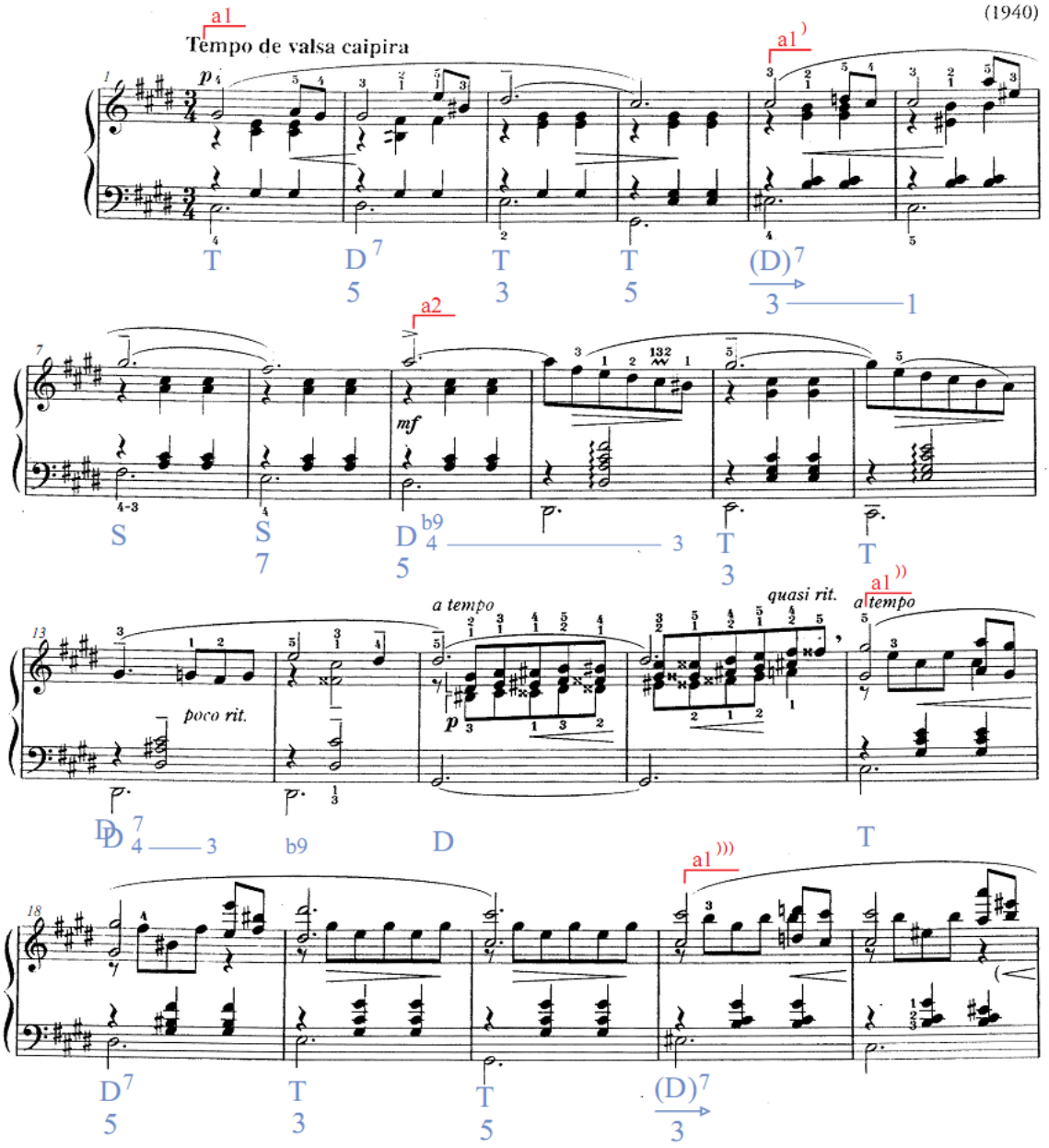
em Dó Sustenido menor

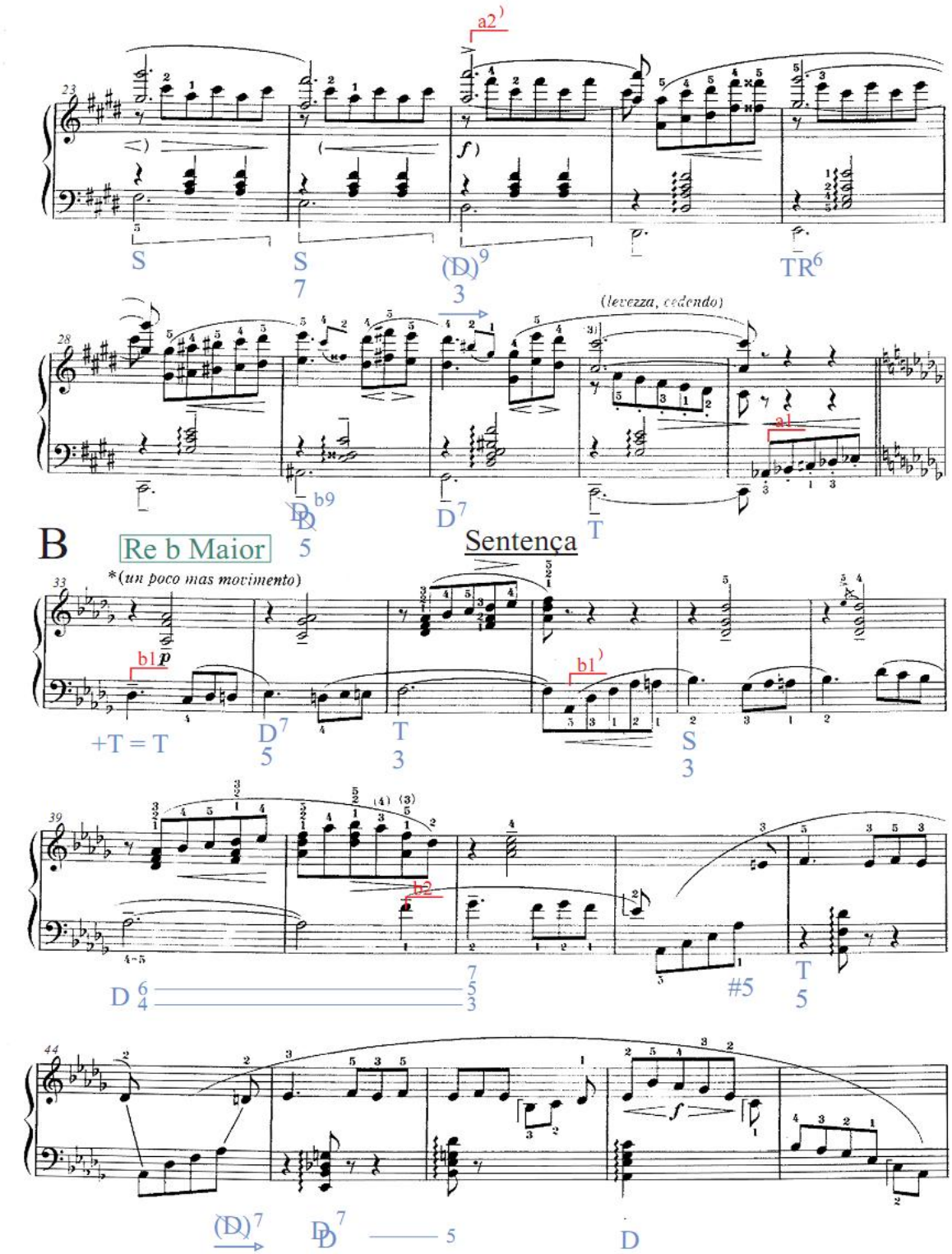
A

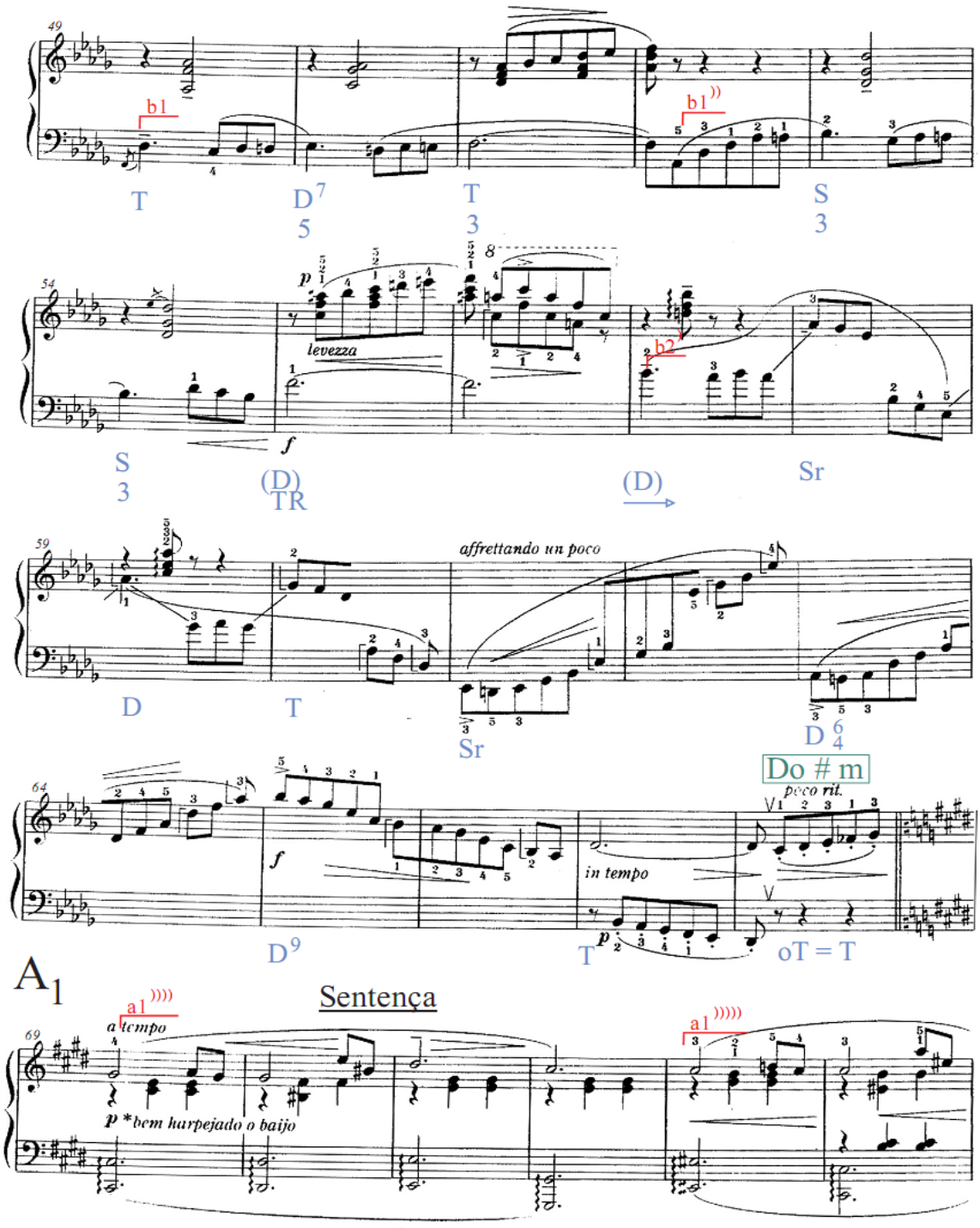
Do# menor

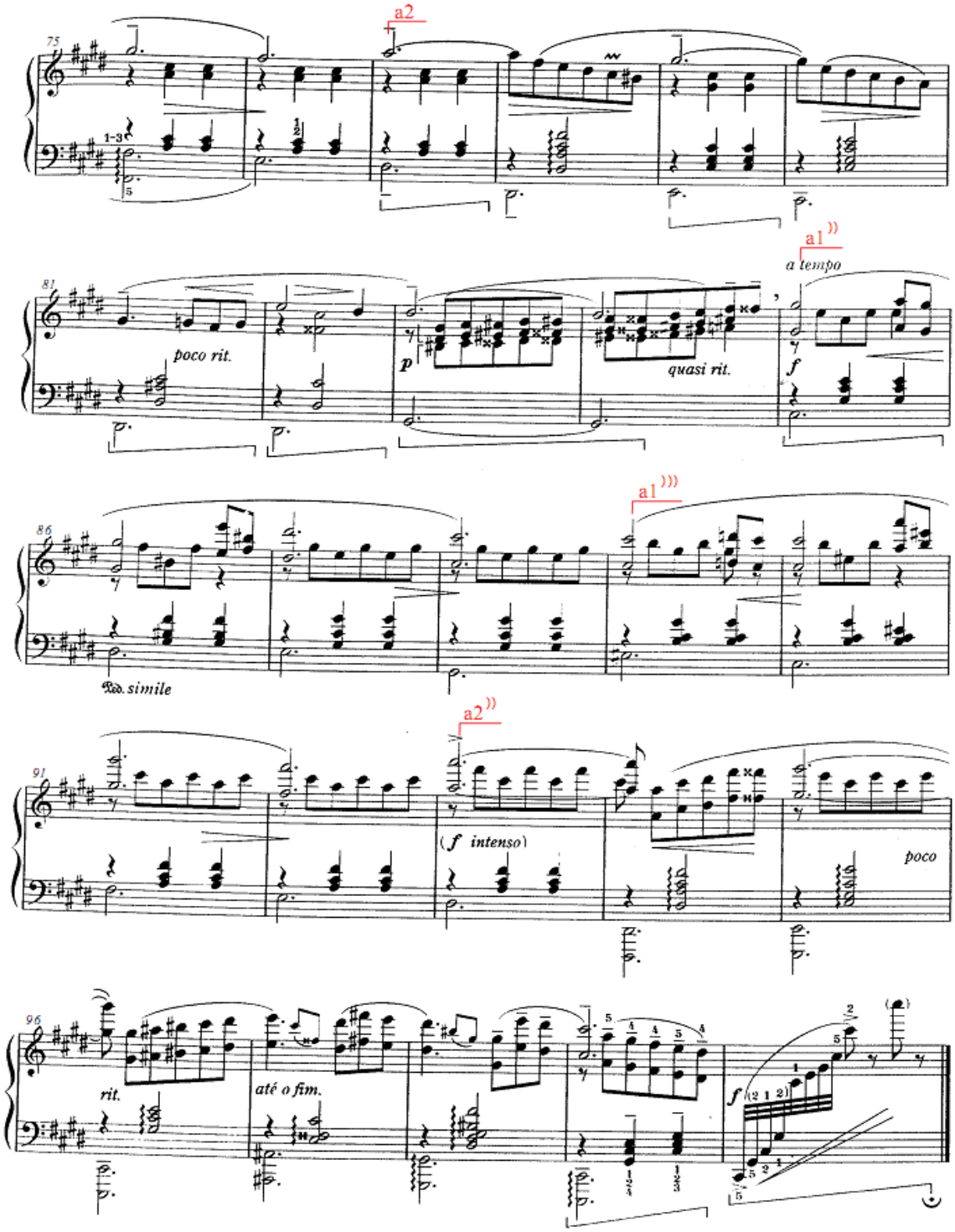
Sentença

FRANCISCO MIGNONE
(1940)




a2
S
S
7
(D)9
3
TR6
(levezza, cedendo)
a1
D b9
5
D7
T
B
Re b Maior
Sentença
*(un poco mas movimento)
b1
b1
+T = T
D7
5
T
3
S
3
b2
D 6/4
7/5/3
#5
T
5
(D)7
D7
5
D


49
b1
T
D7
5
T
3
b1
S
3
54
levezza
p
f
b2
S
3
(D)
TR
(D)
Sr
59
affrettando un poco
D
T
Sr
D 6
4
64
f
in tempo
p
poco rit.
Do # m
D9
T
oT = T
A1
Sentença
69
a1
a tempo
p *bem harpejado o baijo
a1


a2
75
1-3
5
a1
a tempo
81
poco rit.
p
quasi rit.
f
a1
86
8va simile
a2
91
(f intenso)
poco
96
rit.
até o fim.
f

Valsa de Esquina Nº 8

Tonalidade: dó# menor

Forma: ABA1

Andamento: Tempo de valsa caipira

A seção A é dividida em duas partes. A primeira vai do compasso 1 até o 16, formada por três frases musicais: a1, a1' e a2. A segunda parte vai do compasso 17 até o final da seção A, no compasso 32, e é formada por três frases musicais: a1'', a1''' e a2'. As frases musicais a1'' e a1''' da segunda parte da seção A são iguais às duas frases iniciais. Porém, na segunda parte da seção A, a melodia é construída em oitavas, com um desenho de acompanhamento em colcheias na região média-aguda, o que resulta em uma mudança de textura em relação à primeira parte. A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de dó# menor. Porém, alguns acordes distantes aparecem nessa seção, por exemplo, nos compassos: 5 e 21 (Dó# Maior com 7^a - Dominante da Subdominante com 7^a), 13 (Ré# Maior com 7^a - Dominante da Dominante com 7^a e 4^a-3^a), 25 (ré# meio diminuto - Dominante com 3^a no baixo, com 9^a e sem fundamental da Tônica Relativa = Mi Maior) e 29 (lá# diminuto - Dominante da Dominante com 5^a no baixo e com 9^ab).

Uma das características encontradas nas duas séries de Valsas de Mignone são as resoluções de apojaturas geralmente de 9ª para 8^a. Nessa Valsa encontramos apojaturas nos compassos 3 e 4, 7 e 8, 14, 19, 20, 23 e 24.

Na seção B ocorre uma modulação para Réb Maior, com o acorde pivô no início da seção, no compasso 33. A seção B também é formada por duas partes. A primeira parte vai do compasso 33 até o 48, formada por três frases: b1, b1' e b2. A segunda parte vai do compasso 49 até o 68, e é formada por três frases: b1, b1''e b2'. Nessa seção a melodia está predominantemente na região média-grave, passando para a região média-aguda em alguns trechos das frases b2 e b2'. Mignone imita o som do

violão com articulação ligada, somente apresentando notas portadas no término da seção B, no compasso 67.

Novamente, podemos fazer uma analogia entre a estrutura das frases das seções A e B e a estrutura das frases musicais do classicismo. Na seção A o tema pode ser considerado como uma sentença, em que as frases a1 e a1' formam o antecedente de oito compassos, e a frase a2, o conseqüente de oito compassos. A segunda parte da seção A repete a mesma estrutura, porém a frase a2' (conseqüente) é modificada. O tema da seção B também pode ser considerado uma sentença, em que as frases b1 e b1' formam o antecedente de oito compassos, e a frase b2, o conseqüente de oito compassos. A segunda parte da seção B tem a mesma estrutura da primeira parte, porém a frase final, b2', é modificada e prolongada, com 12 compassos no total.

A harmonia também é formada predominantemente por acordes da tonalidade de Réb Maior. Porém, acordes mais afastados estão presentes nos compassos 44 (ré diminuto - Dominante sem fundamental do próximo acorde), 45 (Mib Maior com 7ª - Dominante da Dominante com 7ª), 55 (Fá Maior - Dominante da Tônica Relativa) e 57 (Sib Maior - Dominante da Subdominante Relativa = mib menor).

O retorno da seção A1 ocorre no compasso 68 em anacruse com colcheias na região média, voltando assim à tonalidade de dó# menor.

A seção A1 é semelhante à seção A, porém Mignone introduz os baixos na região média-grave em oitavas quebradas, do compasso 72 até o 75; oitavas harmônicas, do compassos 94 até o 97; e novamente oitavas quebradas, nos compassos 98 e 99. Na finalização da peça, introduz um arpejo dividido em ambas as mãos, indo da região média-grave até a região agudíssima.

Nessa Valsa o elemento unificador da seção B com a seção A é formado pelo motivo descendente em 2ª menor entre as notas Réb e Dó natural no compasso 33 e as notas Mib e Ré natural no compasso 34. Na seção A podemos relacionar o início do motivo da seção B descrito anteriormente com o início do motivo em 2ª menor ascendente entre as notas Sol# e Lá natural no primeiro compasso da peça.

Comentário interpretativo:

Na seção A, enfatizar as apojaturas e resolvê-las com decrescendo nos compassos 3, 7, 19 e 23. Realizar a respiração marcada nos compassos 16 e 84. Na seção A e A1, realçar os baixos no início e na segunda parte, nos compassos 17 e 85, sem perder a linha melódica da região média-aguda.

Pode-se realizar um decrescendo gradativo nos compassos 29, 30 e 31, conforme a própria progressão harmônica DD/5 b9, D7 e T. Enfatizar as notas superiores das oitavas, criando uma linha melódica definida,e realizar os *rubatos* e sinais de agógica em toda a obra.

Na seção B deve ocorrer uma mudança de dinâmica para piano, pois a tonalidade passa a ser Réb Maior. Realçar a melodia predominantemente na região média-grave e observar os acentos marcados na partitura, nos compasso 56, 61 e 63. Marcar o ponto culminante dessa seção na região média-aguda, no compasso 65, realçando a 9ª da Dominante (Láb Maior com 7ª). Pode-se realizar um efeito de eco com diminuição da dinâmica no acorde de Dominante com 5ª aumentada na colcheia final do compasso 42 até o compasso 44. Retornar à dinâmica anterior na colcheia final do compasso 44 na Dominante individual com 7ª sem fundamental. No final dessa seção, não *rallentar*, conforme a indicação *in tempo* na partitura.

Na seção A1, prestar atenção às oitavas quebradas dos compassos 69 a 75, 98 e 99, como também as oitavas normais dos compassos 94 a 97. Finalizar essa obra de maneira brilhante, com dinâmica forte.

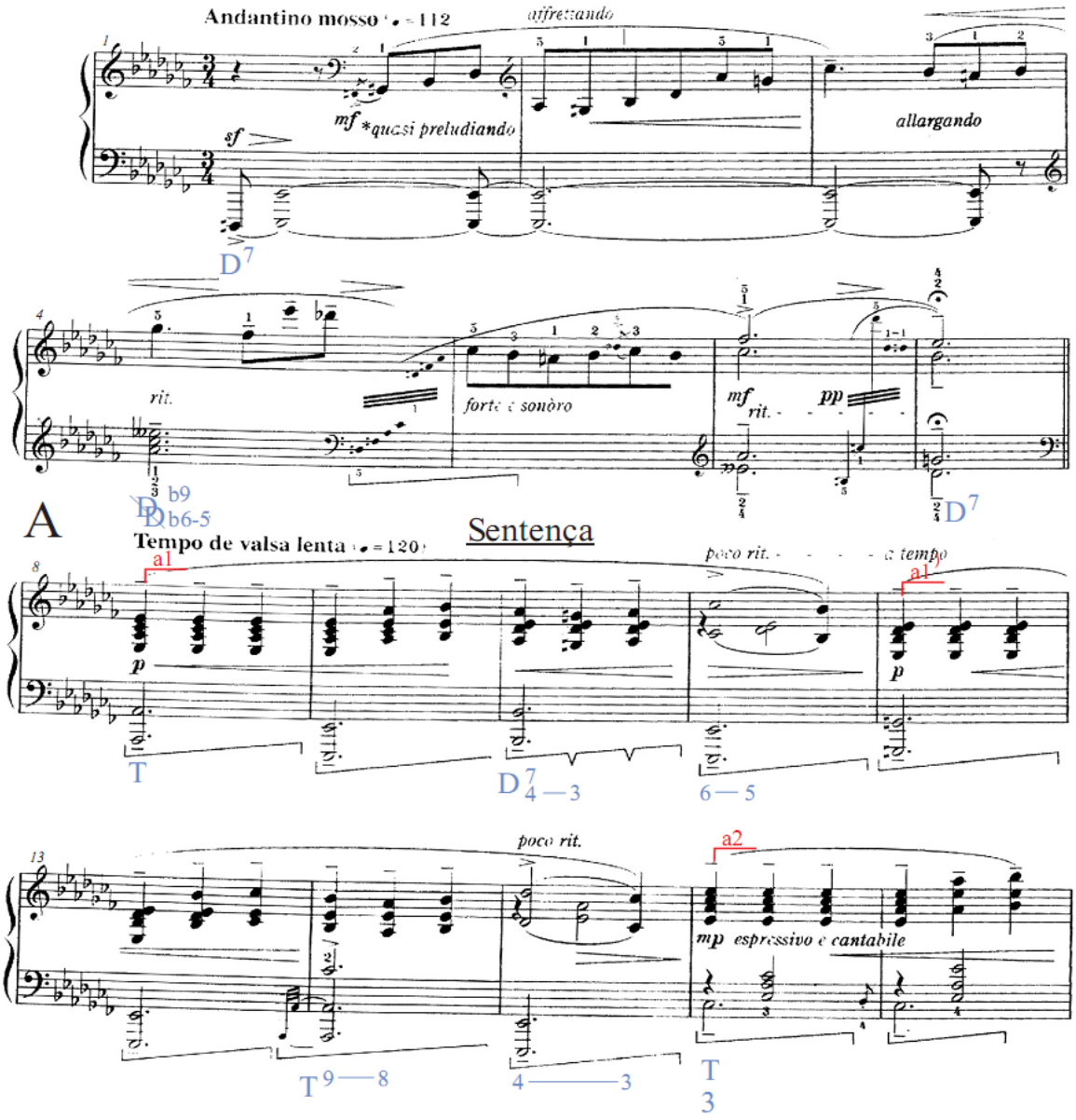
a Violeta do Luiz Heitor

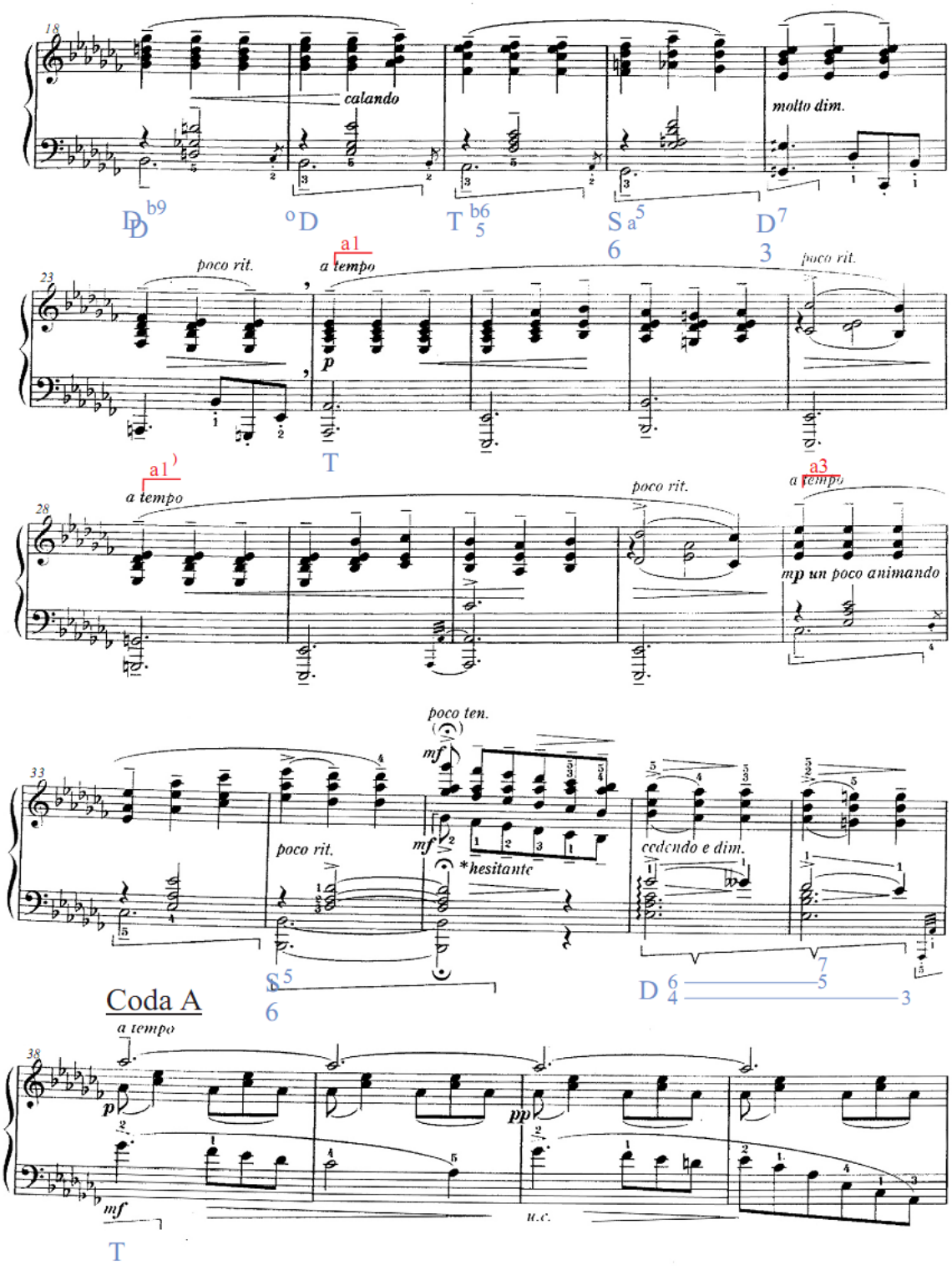
9ª VALSA DE ESQUINA

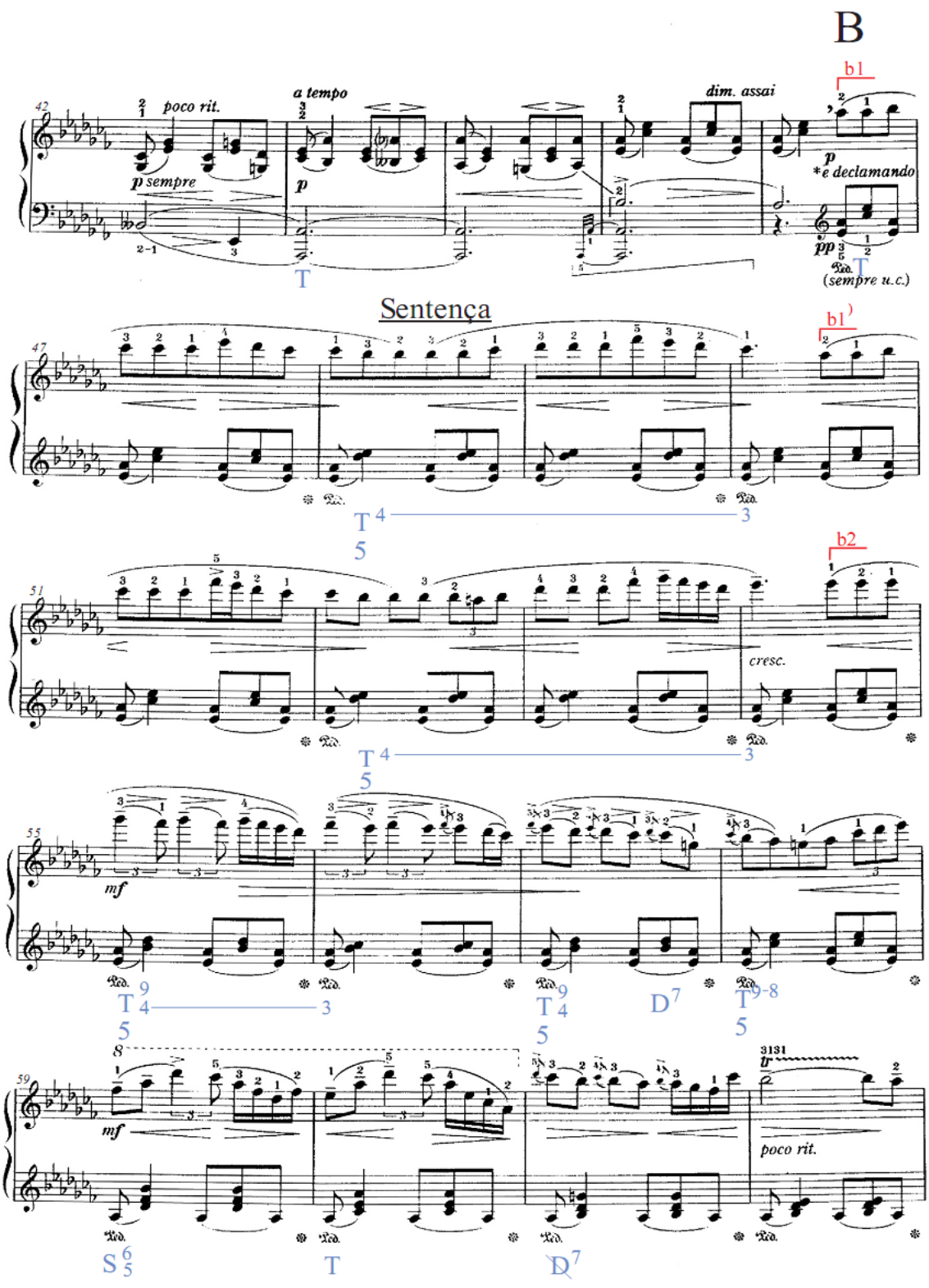
em Lá Bemol menor

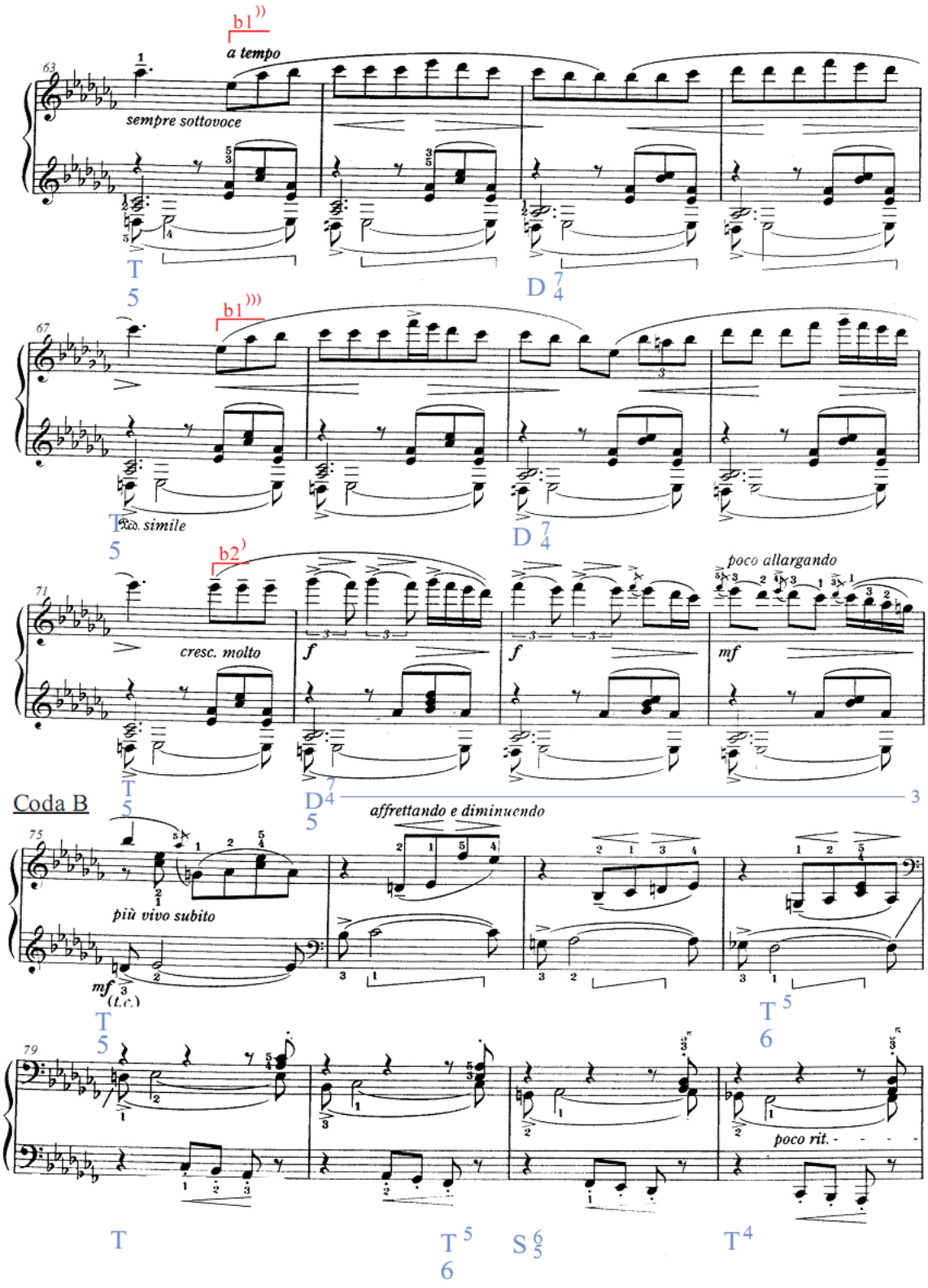
Introdução La b menor

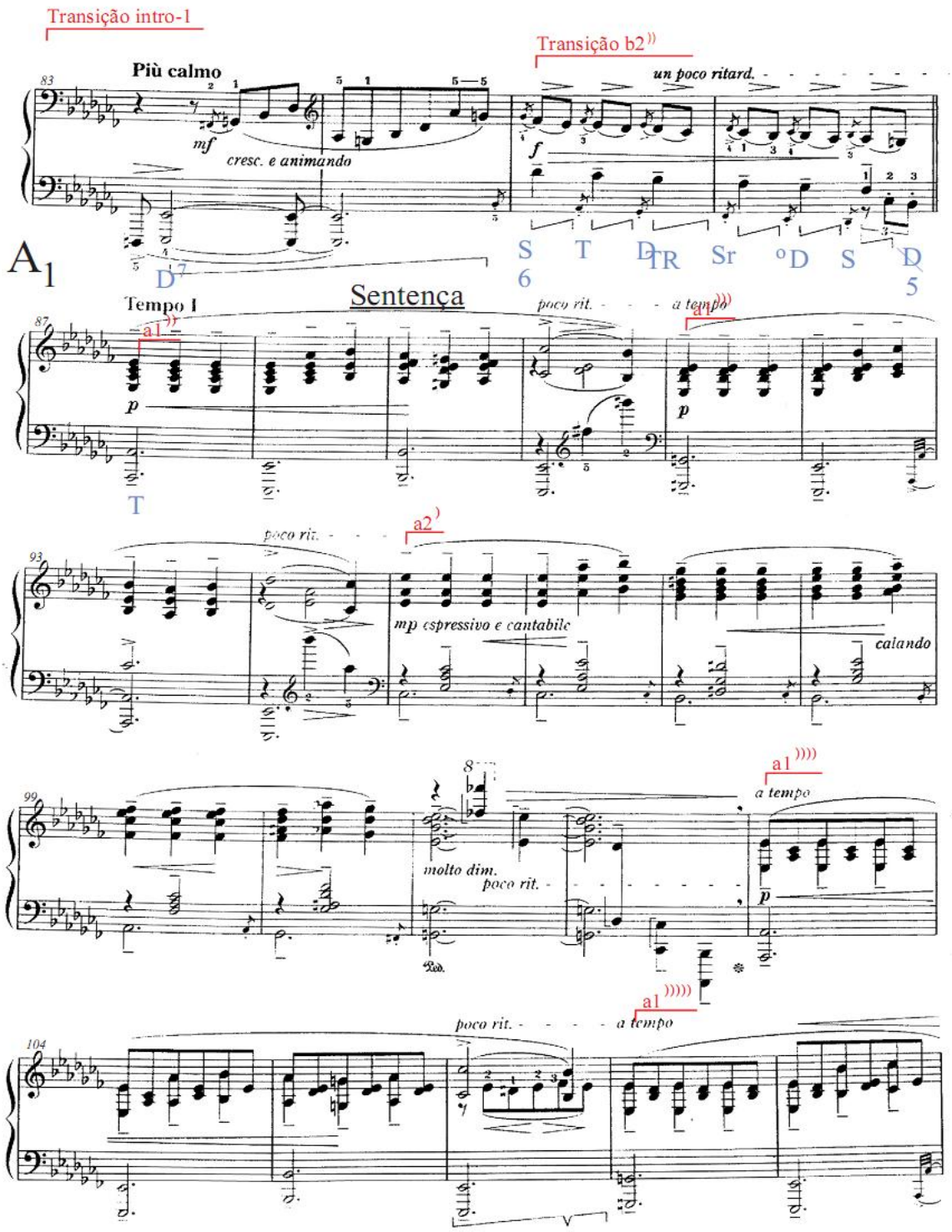
FRANCISCO MIGNONE
(1943)

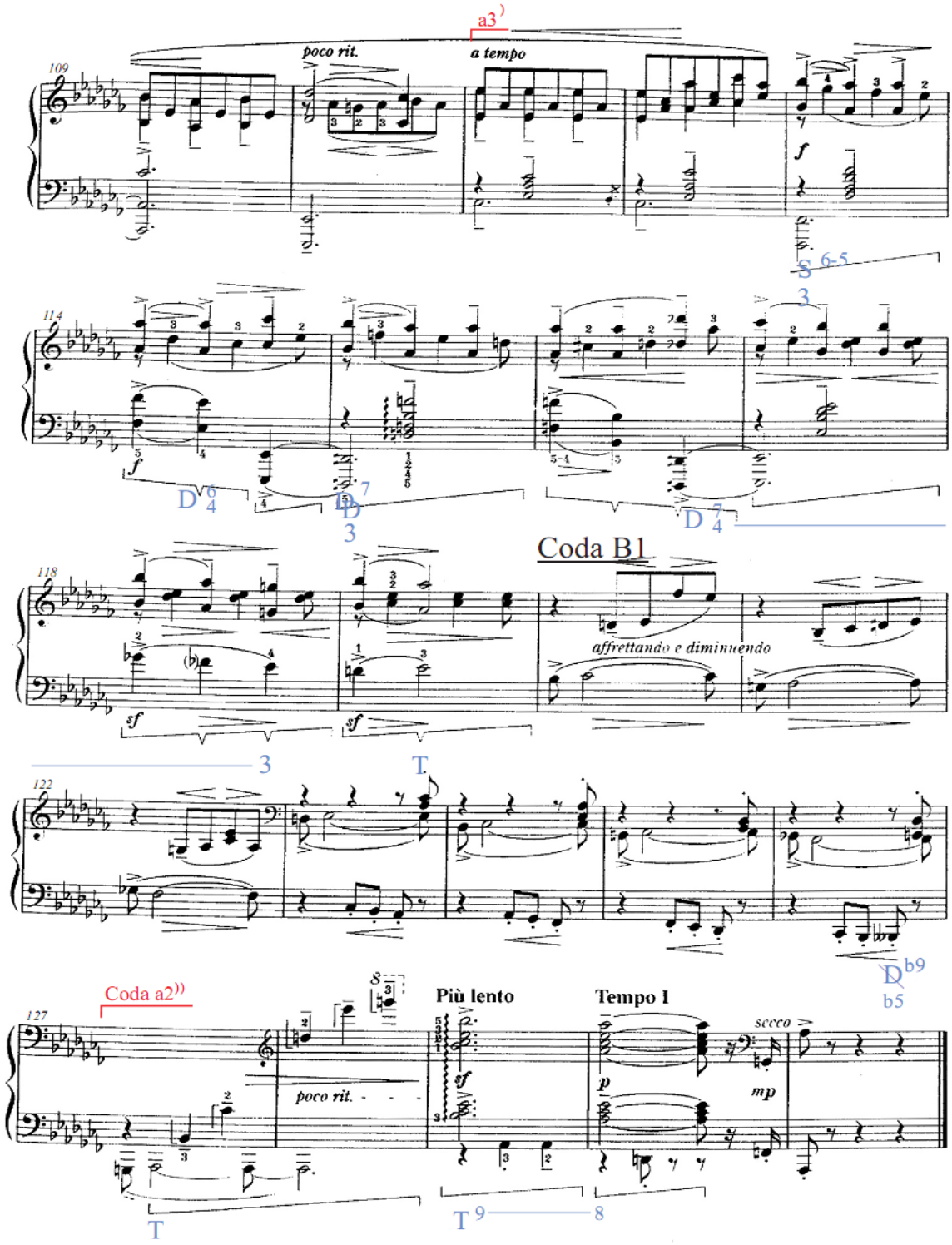



18
calando
molto dim.
D b9
o D
T b6 5
S a 5 6
D 7 3
23
poco rit.
a tempo
a1
p
poco rit.
T
a1
a tempo
28
poco rit.
a3
a tempo
mp un poco animando
33
poco ten.
mf
poco rit.
mf
*hesitante
cedendo e dim.
S 5 6
D 6 4 7 5 3
Coda A
a tempo
38
p
pp
mf
u.c.
T


B
b1
poco rit.
a tempo
dim. assai
p sempre
p
p
*e declamando
pp
(sempre u.c.)
T
Sentença
b1
T
4
5
3
b2
cresc.
T
4
5
3
mf
T
9
4
5
3
T
9
4
5
D7
T
9-8
5
mf
poco rit.
S
6
5
T
D7
[Pedal na Tônica]


b1
a tempo
sempre sottovoce
T 5
D 7 4
b1
8va simile
T 5
D 7 4
b2
cresc. molto
f
f
poco allargando
mf
T 5
D 7 4 5
3
Coda B
affrettando e diminuendo
più vivo subito
mf (t.c.)
T 5
T 5 6
poco rit.
T
T 5 6
S 6 5
T 4


Transição intro-1
Transição b2
Più calmo
un poco ritard.
mf
cresc. e animando
f
A1
D7
S T D TR Sr °D S D
6 5
Tempo I
Sentença
poco rit.
a tempo
a1
p
T
a2
mp espressivo e cantabile
calando
molto dim.
poco rit.
Ped.


a3)
poco rit.
a tempo
109
f
S 6-5
3
114
f
D 6 4
D 7
3
D 7 4
Coda B1
118
affrettando e diminuendo
sf
sf
3
T
122
D b9
b5
Coda a2))
127
poco rit.
Più lento
Tempo 1
secco
sf
p
mp
T
T 9 8

Valsa de Esquina Nº 9

Tonalidade: láb menor

Forma: ABA1

Andamento: Andantino mosso

A seção A é dividida em três partes. A primeira parte vai do compasso 4 ao 23, formada por três frases musicais: a1, a1' e a2. A segunda parte vai do compasso 24 até o final da seção A, no compasso 37, e também é formada por três frases musicais: a1, a1' e a3. A terceira parte é a Coda de A, que vai do compasso 38 até o 46. A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de láb menor. Porém, alguns acordes distantes aparecem nos compassos 18 (Sib Maior com 6ª bemol - Dominante da Dominante com 6ªb), 19 (mib menor - Dominante menor) e 21 (Lá Maior com 6ª - Subdominante Antirelativa com 6ª no baixo). Nessa Valsa encontramos apojaturas no final das frases a1 e a1', apontadas como uma das características encontradas nas duas séries de valsas de Mignone.

A seção B é formada por quatro partes. A primeira parte vai da anacruse do compasso 47 até o compasso 63, e é formada por três frases: b1, b1' e b2. A segunda parte vai da anacruse do compasso 64 até o 74, e também é formada por três frases: b1'', b1''' e b2'.

A terceira parte é a Coda de B, que vai do compasso 75 até o 82, e a quarta parte é a transição, do compasso 83 até o 86.

Novamente, podemos fazer uma analogia entre a estrutura das frases da seção A e da seção B e a estrutura das frases musicais do classicismo. Na seção A, o tema A pode ser considerado como uma sentença, em que as frases a1 e a1' formam o antecedente de oito compassos, e a frase a2, o conseqüente de oito compassos. A segunda parte da seção A repete essa mesma estrutura, porém a frase a3

(conseqüente) é modificada e constituída de seis compassos. O tema da seção B é semelhante à sentença do período clássico: as frases b1 e b1' formam o antecedente de oito compassos, e a frase b2, o conseqüente de nove compassos. A segunda parte da seção B tem a mesma estrutura da primeira parte, porém a frase final b2' é modificada e constituída de apenas três compassos.

A harmonia também é formada predominantemente por acordes da tonalidade de láb menor, porém acordes mais afastados estão presentes nos compassos 83 (3º tempo - Solb Maior - Dominante da Tônica Relativa) e 84 (1º tempo - Fab Maior - Subdominante Relativa).

O retorno da seção A1 ocorre no compasso 87, e é semelhante à seção A, porém com duas notas em semínima na região média-grave, nos compassos 90 e 94. Nos compassos 101 e 102, Mignone introduz oitavas em semínimas, passando pela região aguda, média-aguda, média-grave e grave. A segunda parte da seção A1 começa no compasso 103, onde é introduzida a melodia em semínimas intercalada com notas duplas em colcheias.

A parte final dessa Valsa é formada pela Coda de B1, que vai do compasso 120 até o 126, e a Coda a2'', que vai do compasso 127 até o final da peça.

Nessa Valsa, o elemento unificador da seção B com a seção A é formado pelas notas repetidas em colcheias na melodia da região média-aguda, que por sua vez aparece na seção A com o ritmo em semínimas. Além disso, o desenho melódico da seção B possui certa semelhança com o desenho melódico da seção A, onde logo depois das notas repetidas ocorre um pequeno salto ascendente para depois descer em graus conjuntos. A transição da seção B para a seção A tem como elemento unificador os arpejos que aparecem na introdução. A Coda a2'' tem como elemento unificador os intervalos de 9ª, que aparecem descendentemente no final da frase a2' da seção A1.

Comentário interpretativo:

O início dessa Valsa é um prelúdio e deve ser executado com caráter improvisatório através do uso de *affretando* e *rallentado*. Tocar a primeira nota Ré natural com o *sforzato* marcado. Como as pequenas notas em fusas na última colcheia do compasso 6 fazem parte do *rallentando*, devem ser tocadas devagar. Além disso, devem ser executadas com dinâmica em pianíssimo súbito.

Respirar antes de começar a seção A e sobressair às notas superiores dos acordes na região média-aguda. Enfatizar as apojaturas e resolvê-las com decrescendo em toda a seção. Sobressair um pouco à linha melódica na região média-grave dos compassos 36 e 37. Na Coda do A, enfatizar a linha melódica na região média-grave entre os compassos 38 e 42, realizar o eco em pianíssimo com pedal *Una Corda* no compasso 40 e acentuar a nota Sib na região média-grave do compasso 45. Realizar *rubatos* e sinais de agógica.

A seção B é uma espécie de acalanto e deve ser executada com pedal *Una Corda* constantemente. Dessa forma, o acompanhamento na região média-grave deve ser executado bem leve. Realizar os crescendos e decrescendos marcados nessa seção. Crescer no final do compasso 54 até chegar à dinâmica *mezzo-forte* do compasso 55. Enfatizar na região média-grave o ritmo constante do compasso 63 até o 74, com o acento a nota Fá natural. Na Coda do B, tirar o pedal *Una Corda* e mudar o andamento para mais vivo, como também acelerar um pouco. Na seção de transição da introdução 1, realizar o andamento mais lento com marcação *piu calmo*, conforme o andamento da introdução da peça.

Na seção A1 sobressair às notas Solb, Fáb, Mib, Ré natural e Mib na região média-grave dos compassos 118 e 119. Enfatizar a apojatura final no compasso 129 com andamento mais lento e sua resolução com dinâmica piano no compasso 130. Executar o som seco das duas últimas notas dessa peça.

A Liddy

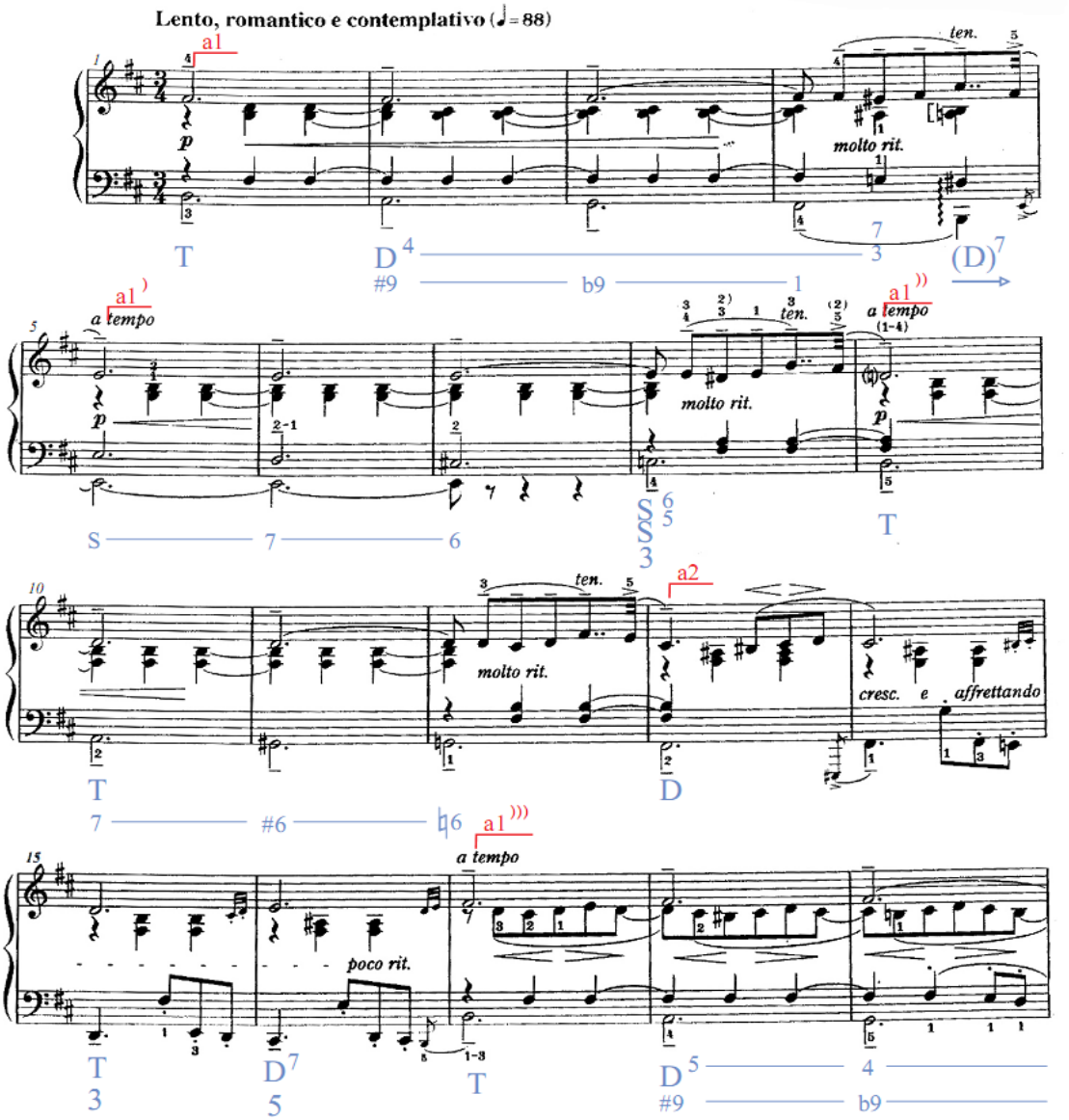
10ª VALSA DE ESQUINA

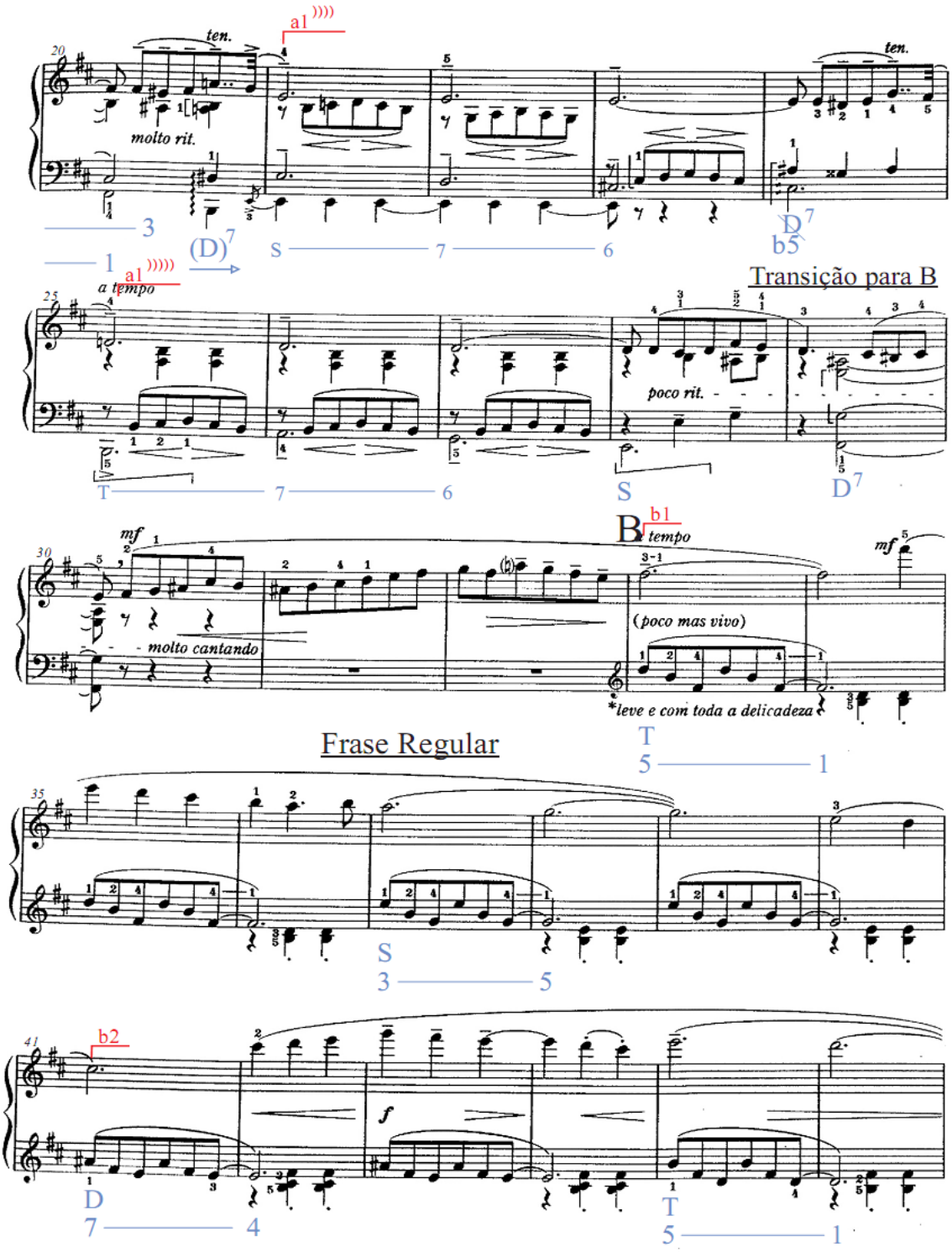
em Sí menor

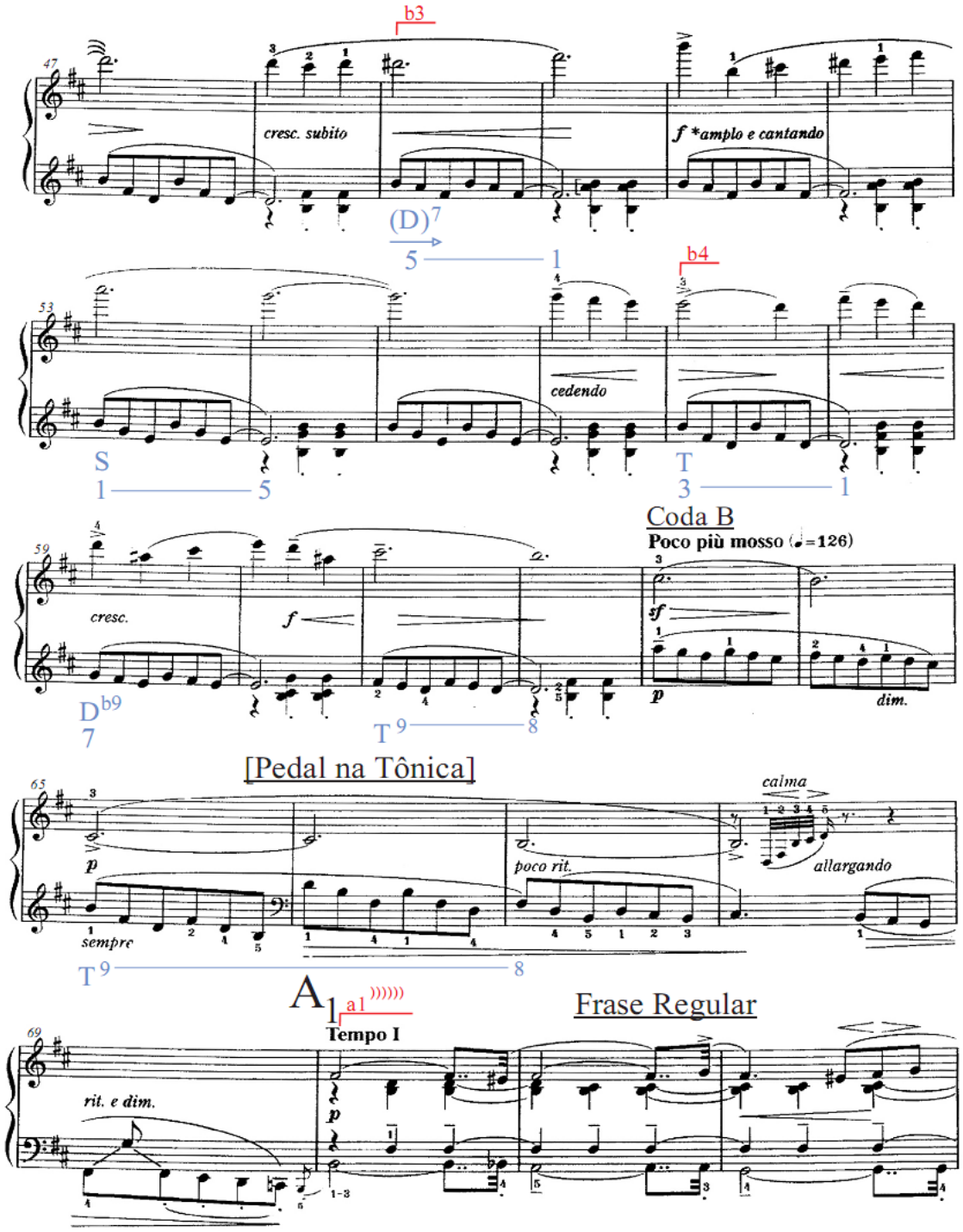
A

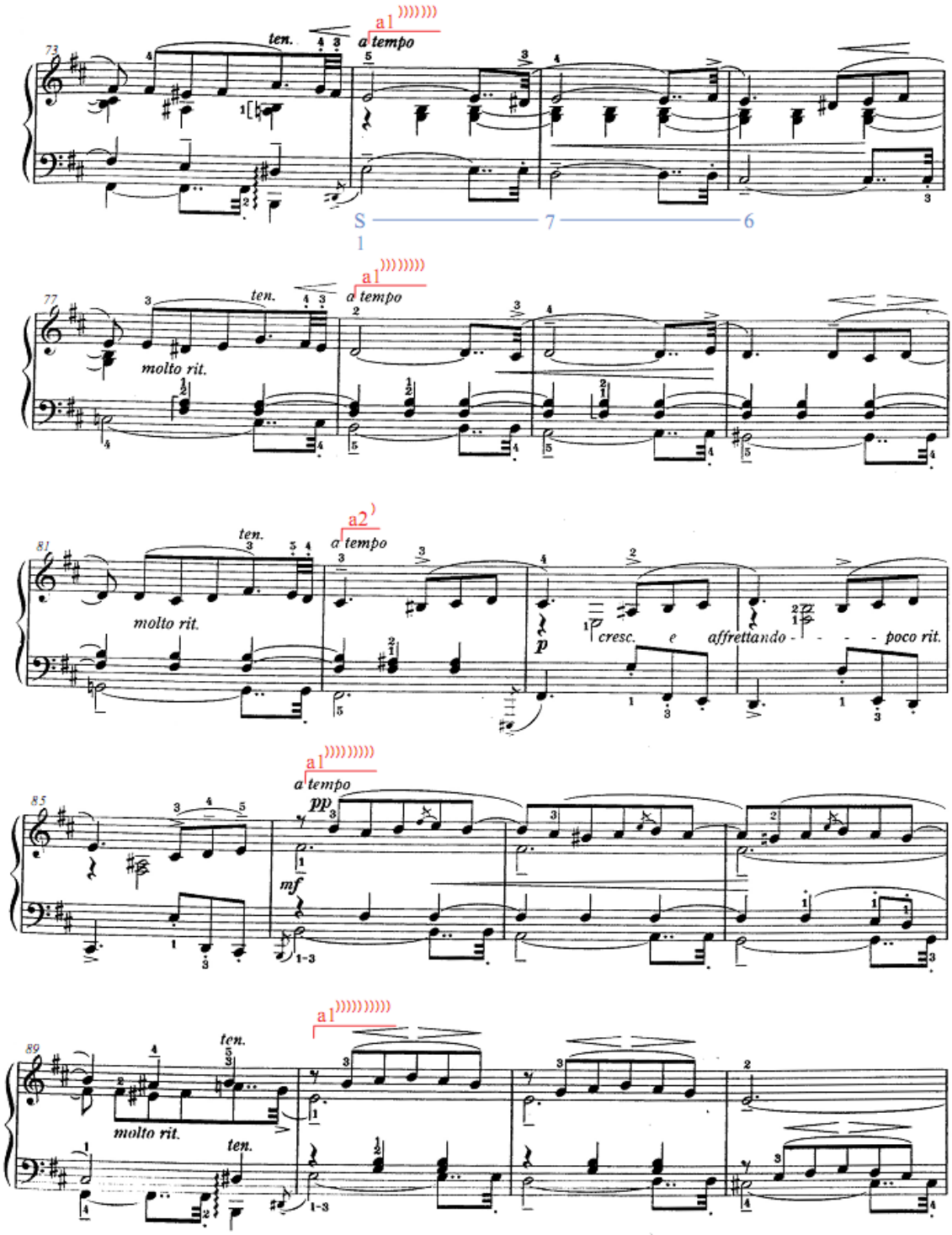
Frase Regular

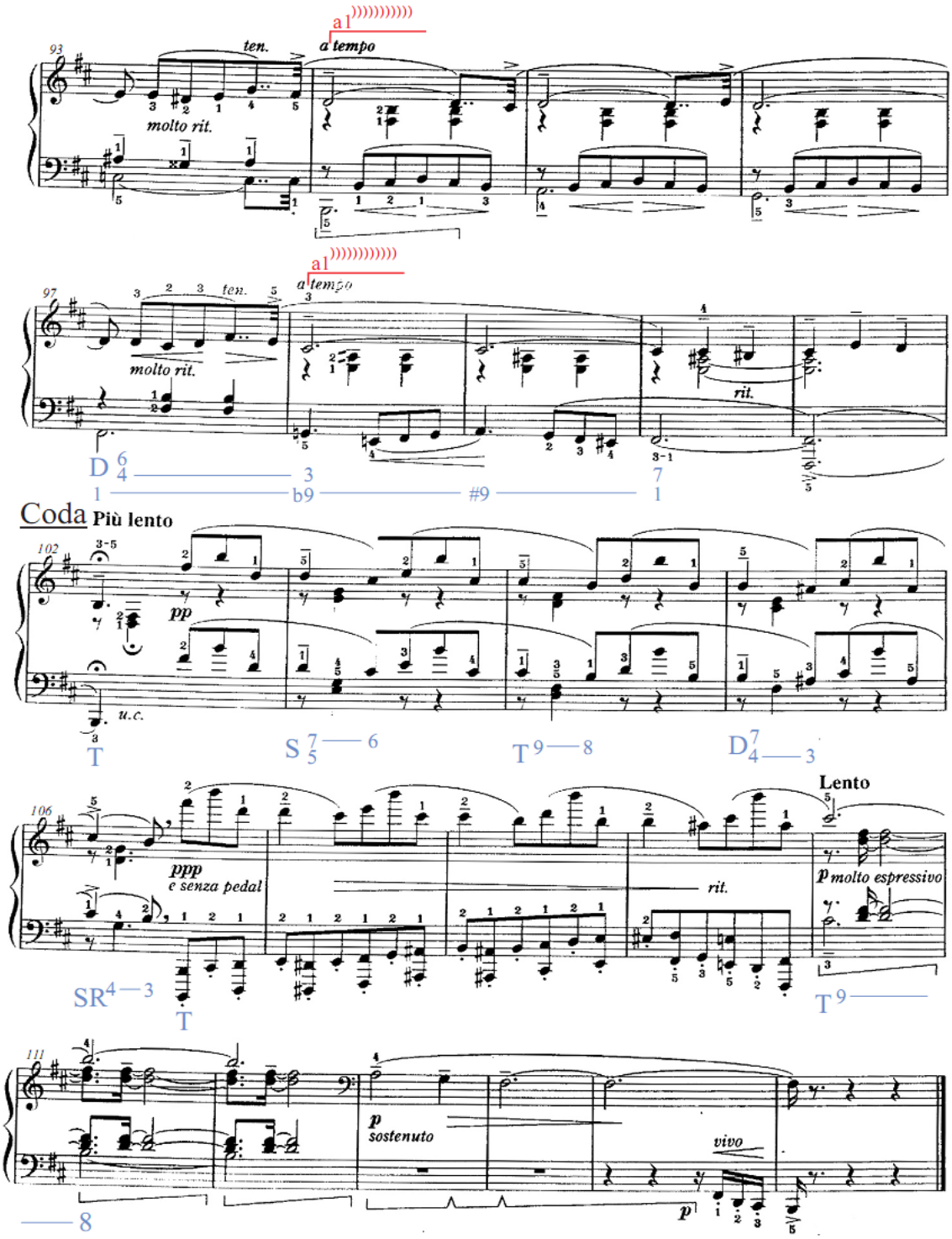
FRANCISCO MIGNONE
(1943)




a1
ten.
molto rit.
ten.
3
1
(D)7
S
7
6
D7
b5
Transição para B
a1
a tempo
poco rit.
T
7
6
S
D7
B
b1
tempo
mf
molto cantando
(poco mas vivo)
mf
*leve e com toda a delicadeza
T
5
1
Frase Regular
S
3
5
b2
f
D
7
4
T
5
1


b3
47
cresc. subito
f *amplo e cantando
(D)7
5
1
b4
53
cedendo
S
1
5
T
3
1
Coda B
Poco più mosso (♩=126)
59
cresc.
f
sf
p
dim.
D b9 7
T 9
8
[Pedal na Tônica]
65
p
sempre
poco rit.
calma
allargando
T 9
8
A1
a 1
Frase Regular
Tempo I
69
rit. e dim.
p


73
ten.
a tempo
a 1
S 7 6
1
77
ten.
molto rit.
a tempo
a 1
81
ten.
molto rit.
a tempo
a 2
p
cresc. e affrettando - - - - poco rit.
85
a tempo
a 1
pp
mf
1-3
89
ten.
molto rit.
ten.
a 1
1-3


93
ten.
a tempo
molto rit.
a l
97
ten.
a tempo
molto rit.
rit.
a l
D 6/4 — 3
1 — b9 — #9 — 7/1
Coda Più lento
102
pp
u.c.
T
S 7/5 — 6
T 9 — 8
D 7/4 — 3
106
ppp
e senza pedal
rit.
Lento
p molto espressivo
SR 4 — 3
T
T 9 —
111
p
sostenuto
vivo
p
— 8

Valsa de Esquina Nº 10

Tonalidade: si menor

Forma: ABA1

Andamento: Lento, romântico e contemplativo

A seção A é formada por sete frases musicais: a1, a1', a1'', a2, a1''', a1'''', a1'''''. Do compasso 29 até o 32 ocorre a transição para a seção B.

Mignone utiliza o mesmo motivo inicial da Valsa de Esquina Nº 2, formado por três mínimas pontuadas na região média-aguda sobre duas mínimas e uma mínima pontuada na região média-grave, até o compasso 16.

A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de si menor, porém dois acordes distantes aparecem nos compassos 4 e 20 (Si Maior com 7ª - Dominante da Subdominante com 7ª). Outra característica harmônica da seção A são as dissonâncias dos baixos em graus conjuntos descendentes.

A seção B é formada por quatro frases: b1, b2, b3 e b4. Do compasso 63 até o 69 ocorre a Coda do B. São uma característica predominante das frases da seção B as apojaturas e sua resolução no final das frases dessa seção. A harmonia também é formada predominantemente por acordes da tonalidade de si menor, e o acorde mais afastado aparece no compasso 49 (Si Maior com 7ª - Dominante da Subdominante com 7ª e 5ª no baixo).

O retorno da seção A1 ocorre no compasso 70. A seção A1 é semelhante à seção A, com algumas modificações, formada pelas frases: a1''''', a1''''''', a1''''''''', a2', a1''''''''', a1''''''''''', a1''''''''''' e a1'''''''''''. A Coda ocorre do compasso 102 até o final da peça.

Nas frases a1’’’’’’’’ e a1’’’’’’’’’ Mignone muda a posição da melodia em relação às frases a1’’’ e a1’’’’ da seção A. Nesse trecho da seção B a melodia aparece embaixo do acompanhamento em colcheias na clave de Sol.

A seção B tem como elemento unificador a seqüência diatônica descendente das cinco primeiras notas com as cinco primeiras notas do baixo da seção A. Além disso, as quatro primeiras notas da seção B correspondem às primeiras notas do início de cada frase da seção A. Outro elemento unificador é o ritmo pontuado no compasso 36 da seção B e no compasso 4 da seção A. Além disso, o acompanhamento dos compassos 34 e 36 é semelhante às três notas na região média do primeiro compasso da seção A. Na Coda final o elemento unificador é formado pelas apojaturas e suas resoluções no início de cada compasso com as apojaturas do final das frases da seção B.

Comentário interpretativo:

Começar essa valsa com dinâmica piano e enfatizar a melodia na região média-aguda e média-grave com mínimas pontuadas. Tocar levemente o recheio na região média-grave. Crescer gradualmente no segundo e terceiro compassos das frases a1, a1’e a1’’. Segurar um pouco as *tenutas* marcadas nas seções A e A1. Crescer e decrescer no recheio das frases a1’’’ e a1’’’’ na região média-aguda e na frase a1’’’’’ na região média-grave. Realizar os *rubatos* e sinais de agógica em toda obra.

Na seção B, sobressair à melodia na região média-aguda e tocar levemente o acompanhamento nessa mesma região, executado com a mão esquerda. Enfatizar as apojaturas nos compassos 37, 45, 53 e 61, e suas resoluções com decrescendo. Chegar à nota Si através do crescendo dos compassos 49 e 50. Na Coda do B enfatizar as apojaturas nos compassos 63 e 65 e resolvê-las com um decrescendo.

Na seção A1, mostrar as fusas em ambas as regiões, que denotam um caráter dramático. No compasso 101, decrescer até chegar à Coda do compasso 102, com dinâmica em pianíssimo, e ao compasso 106, com dinâmica mais que pianíssimo.

Enfatizar e realizar o crescendo na melodia da região média-grave do compasso 98. Enfatizar a apojatura da região média-aguda e média-grave no compasso 110 e sua resolução com decrescendo. Executar as quatro últimas semicolcheias como se fosse um último suspiro e terminar essa peça com som seco.

Ao João de Sousa Lima

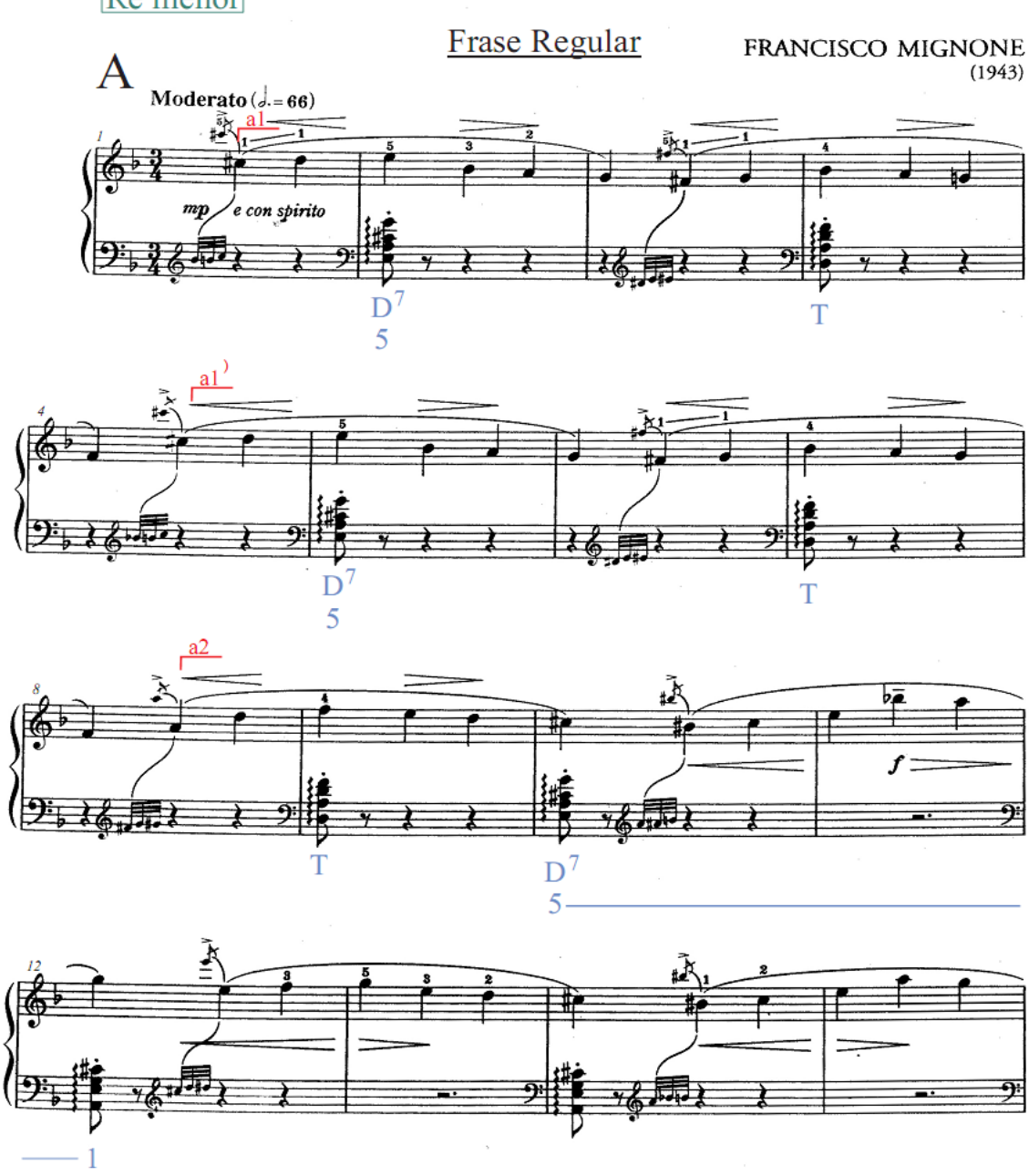
11ª VALSA DE ESQUINA

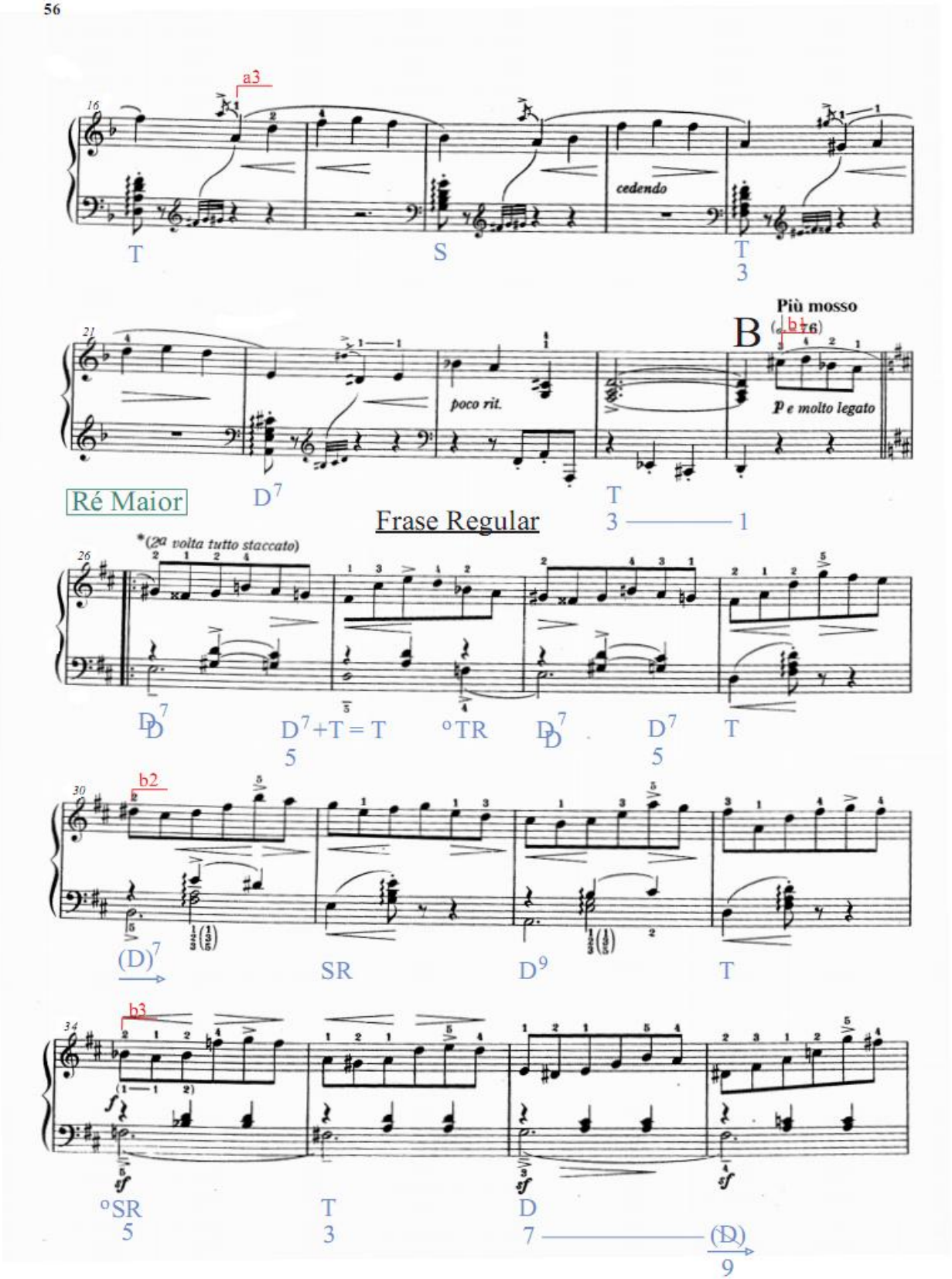
em Ré menor

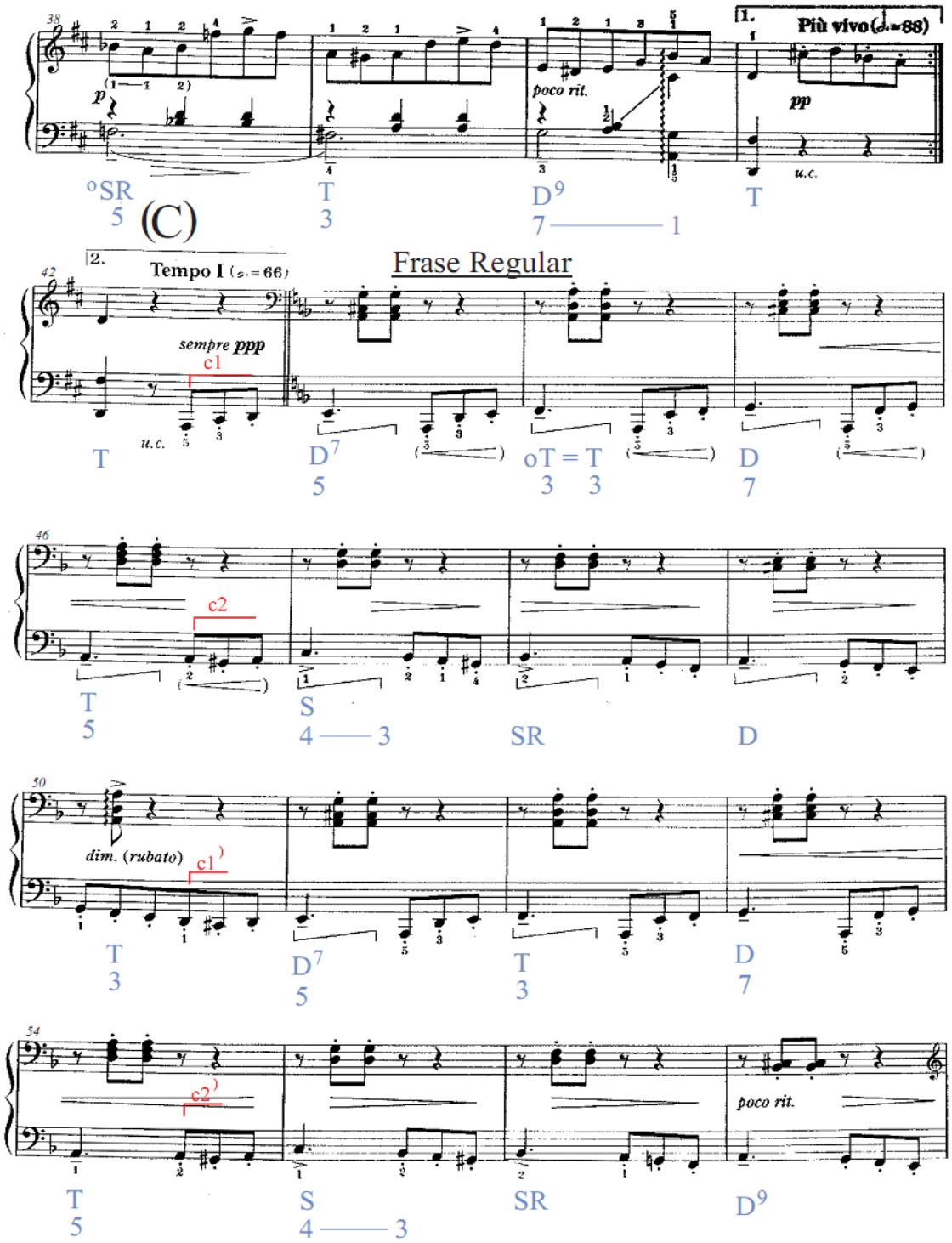
Ré menor

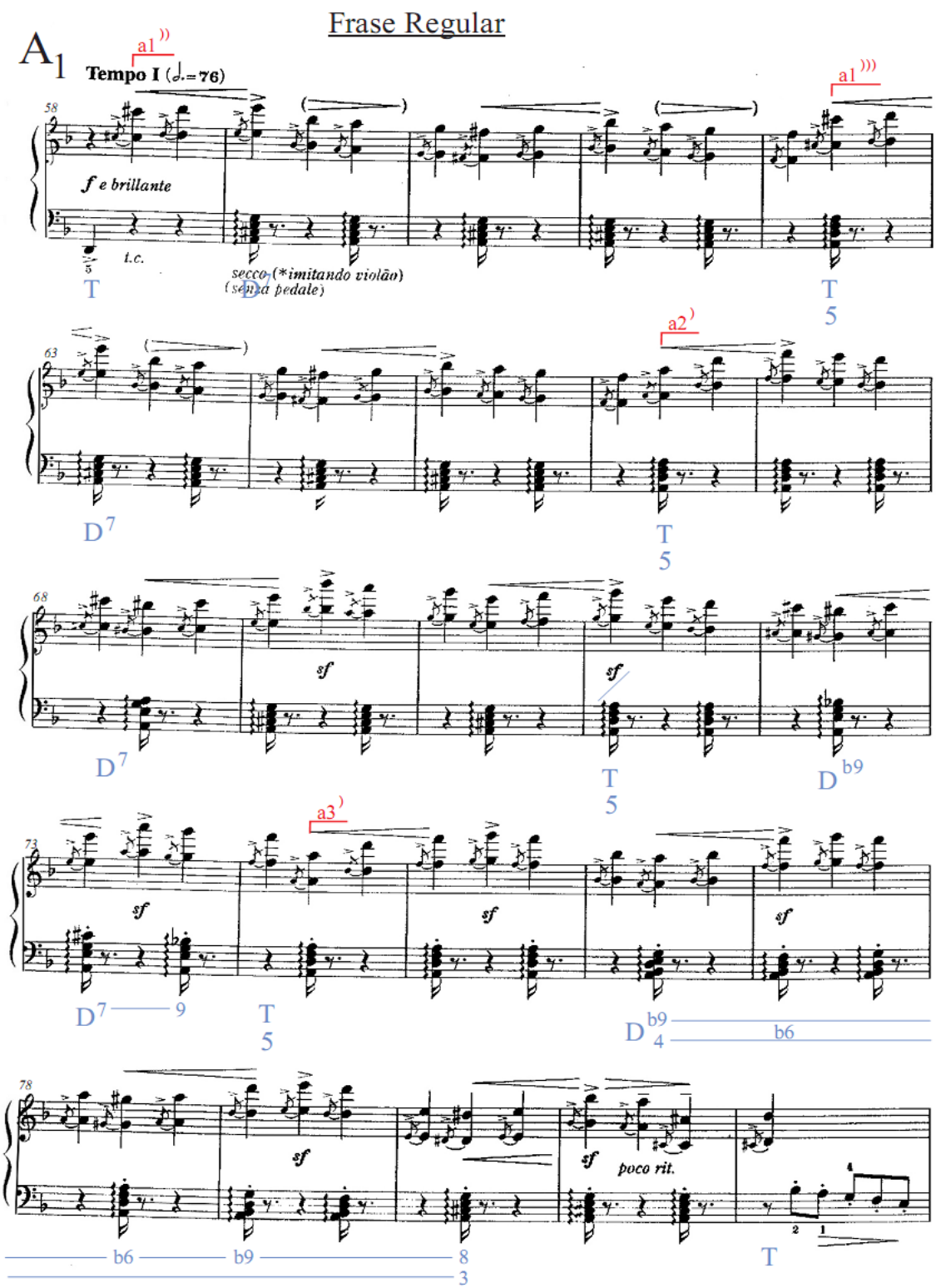
Frase Regular

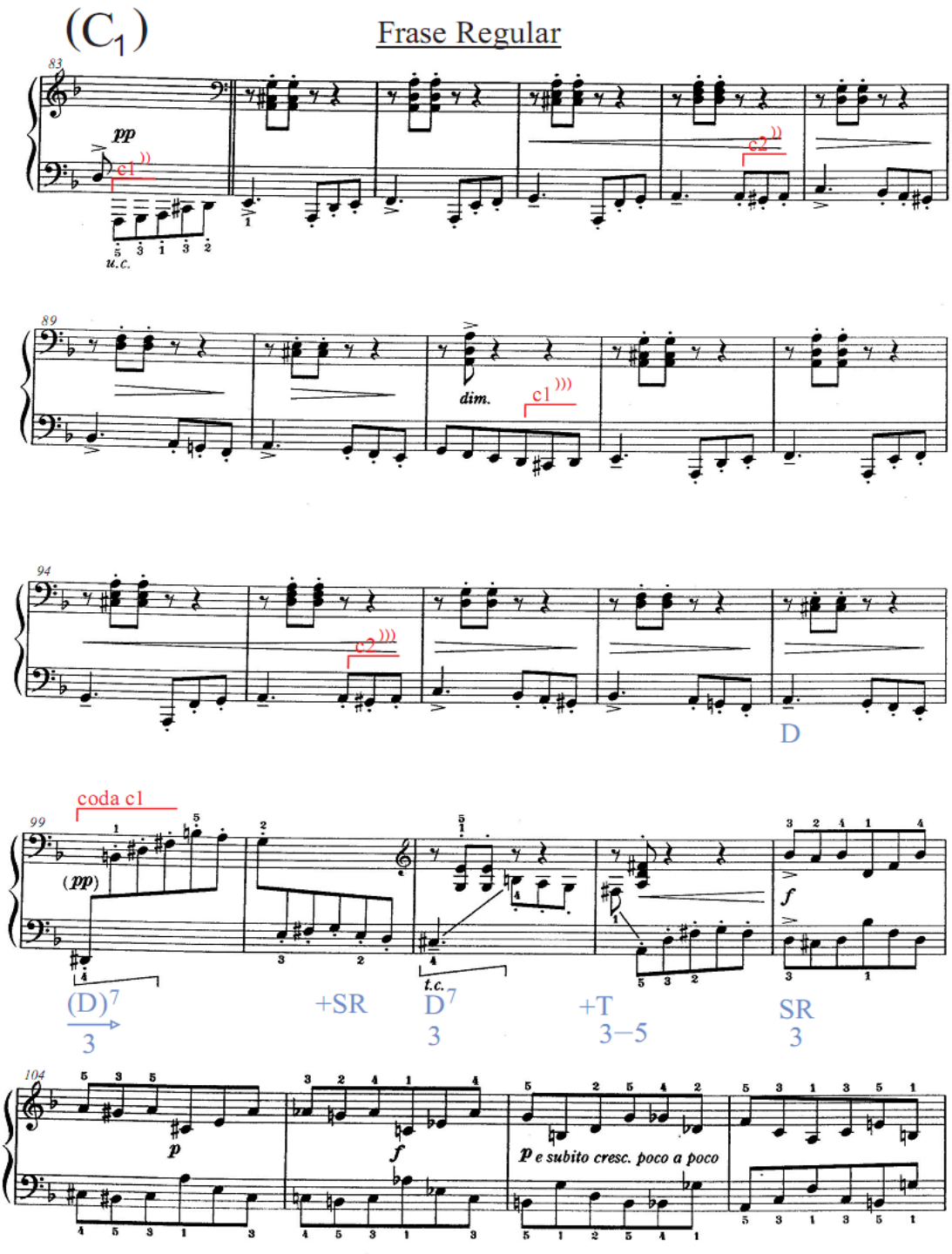
FRANCISCO MIGNONE
(1943)



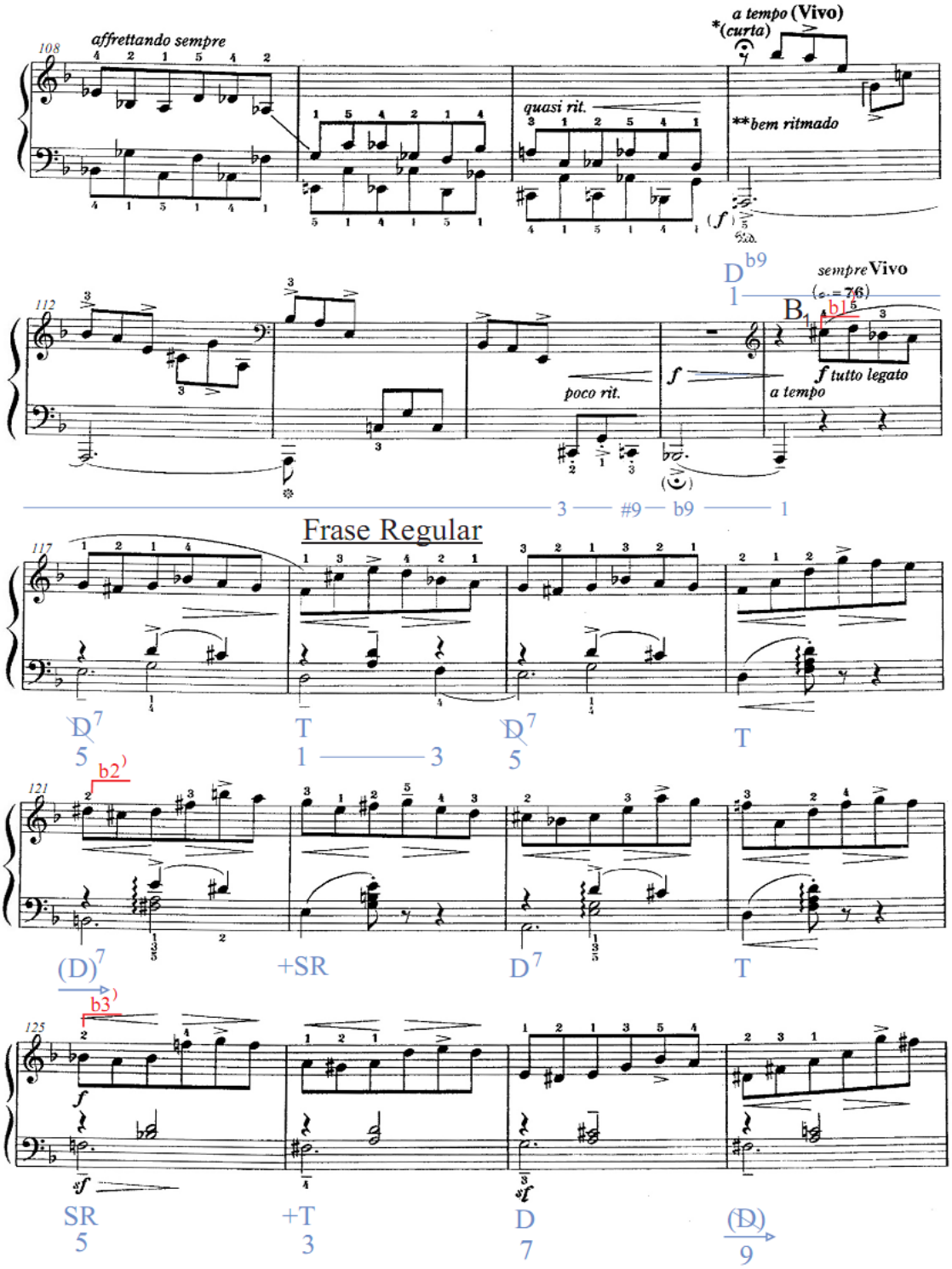

a3
16
cedendo
T
S
T
3
Più mosso
B
21
poco rit.
p e molto legato
Ré Maior
D7
T
Frase Regular
3 ——— 1
*(2a volta tutto staccato)
26
D7
D
D7+T = T
°TR
D7
D
D7
T
5
5
b2
30
(D)7
SR
D9
T
b3
34
°SR
5
T
3
D
7 ——— (D)
9

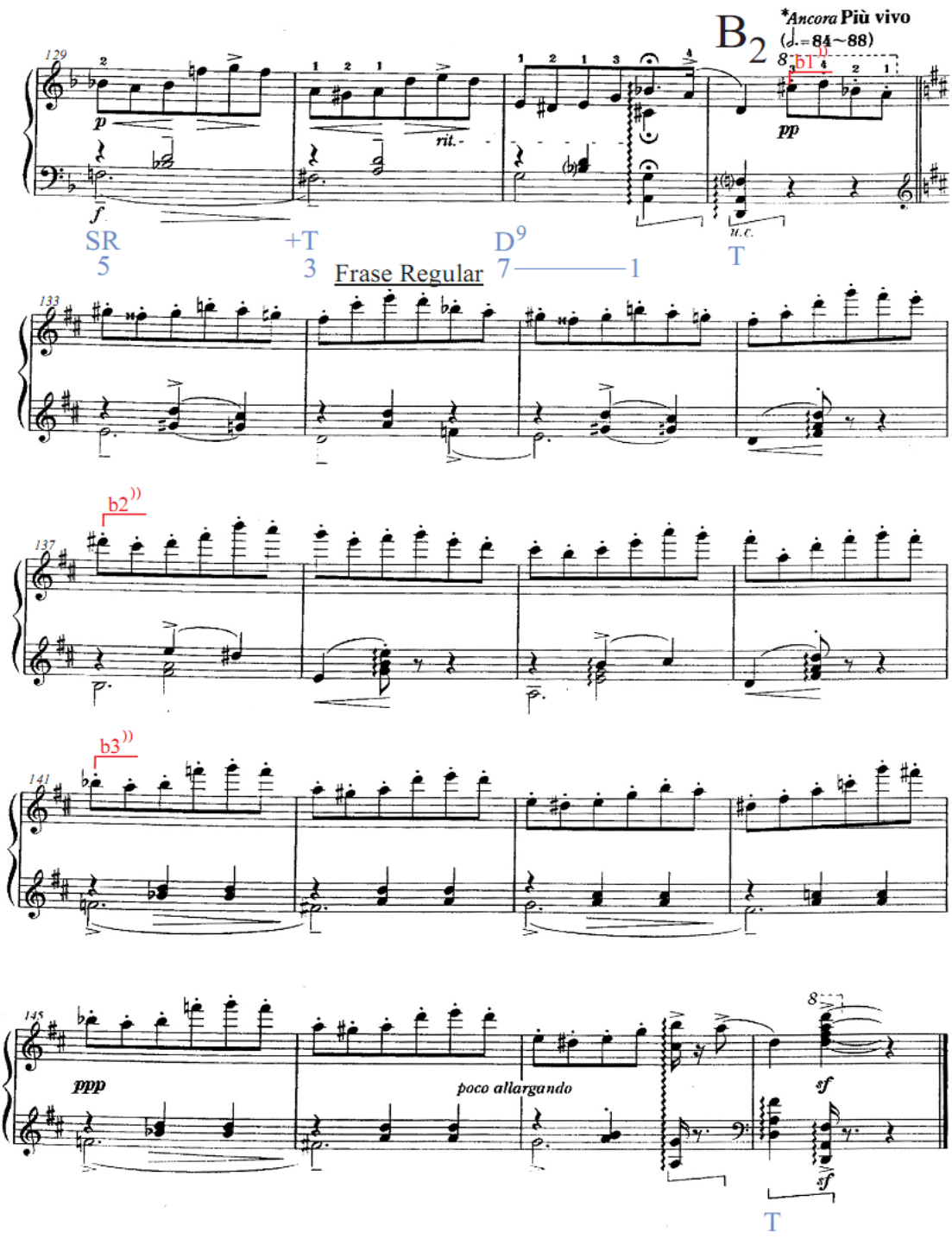

38
p
poco rit.
1.
Più vivo (♩.=88)
pp
u.c.
°SR
5
(C)
T
3
D9
7 —— 1
T
Frase Regular
42
2.
Tempo I (♩.=66)
sempre ppp
c1
u.c.
T
D7
5
oT = T
3 3
D
7
46
c2
T
5
S
4 —— 3
SR
D
50
dim. (rubato)
c1
T
3
D7
5
T
3
D
7
54
c2
poco rit.
T
5
S
4 —— 3
SR
D9


Frase Regular
A1
a1
Tempo I (♩.=76)
58
f e brillante
t.c.
secco (*imitando violão)
(sem pedale)
T
D
T
5
a1
a2
63
D7
T
5
68
sf
D7
T
5
Db9
a3
73
sf
D7
9
T
5
Db9
4
b6
78
poco rit.
b6
b9
8
3
T



Obs: Sequência cromática descendente de acordes em 1ª inversão,
e de 2ª inversão nos compassos 107 e 108.


affrettando sempre
108
quasi rit.
a tempo (Vivo)
*(curta)
**bem ritmado
112
poco rit.
sempre Vivo
f tutto legato
a tempo
Frase Regular
117
121
125
SR
+T
D
(D)


B2
*Ancora Più vivo
(♩.=84~88)
b1
p
f
rit.
pp
u.c.
SR
5
+T
3
Frase Regular
D9
7
1
T
b2
b3
ppp
poco allargando
sf
T

Valsa de Esquina Nº 11

Tonalidade: ré menor

Forma: ABCA1C1B1B2

Andamento: Moderato

A seção A é formada por quatro frases musicais: a1, a1', a2 e a3. Nessa seção, a melodia se encontra na região média-aguda. A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de ré menor.

A seção B é formada por três frases: b1, b2 e b3. Nessa seção, Mignone modula para Ré Maior, e a harmonia é formada predominantemente por acordes da tonalidade de Ré Maior, porém acordes mais afastados aparecem nos compassos 26 e 27 (1° tempo - Mi Maior com 7^{a} - Dominante da Dominante com 7^{a}), 30 (Si Maior com 7^{a} - Dominante da Subrelativa), 31 (mi menor - Subdominante Relativa), 34 e 38 (Sib Maior - Subdominante Relativa de ré menor com 5^{a} no baixo), 37 (lá diminuto - Dominante sem fundamental com 9^{a} no baixo da Subdominante Relativa de Ré menor).

A seção C é formada por quatro frases de quatro compassos cada: c1, c2, c1' e c2'. Nessa seção a melodia se encontra na região média-grave e Mignone retorna para a tonalidade de ré menor. A harmonia é formada predominantemente por acordes da tonalidade de ré menor, e os acordes mais afastados ocorrem nos compassos 48 e 56 (sib menor - Subdominante Relativa).

O retorno da seção A1, formada também por quatro frases (a1'', a1''', a2' e a3'), ocorre no compasso 58. A seção A1 é semelhante à seção A, com algumas modificações: a melodia é apresentada em oitavas na região média-aguda, e o acompanhamento, em acordes arpejados, que ocorre no 1° e 3° tempo, e no 2° tempo do compasso seguinte.

A seção C1 ocorre em seguida, formada pelas frases c1'', c2'', c1''', c2''' e Coda C1. A única diferença da seção C1 em relação à seção C é a Coda C1, que ocorre do

compasso 99 até o 116. A harmonia da Coda C1 é formada por alguns acordes afastados da tonalidade de ré menor, que aparecem nos compassos 99 (Si Maior - Dominante com 7ª da Subdominante Relativa de Ré Maior), 100 (mi menor - Subdominante Relativa de Ré Maior), 102 (Ré Maior - Tônica Maior), 103 (Sib Maior - Subdominante Relativa com baixo na 3ª) e do compasso 104 até o 111. Nos compassos 107 e 108 ocorre uma seqüência cromática descendente de acordes em 1ª inversão e 2ª inversão.

A seção B1 aparece no compasso 116, formada também por três frases: b1', b2' e b3'. Essa seção é igual à seção B, porém a tonalidade empregada é a de ré menor. A última seção é a B2, igual à seção B, onde Mignone retorna à tonalidade de Ré Maior, com a única diferença de que em B2 a melodia é apresentada uma oitava acima da seção B.

O elemento unificador da seção B com a seção A é formado pelo intervalo de 2ª menor ascendente na anacruse da frase b1 com a 2ª menor ascendente do início da frase a1. Além disso, as bordaduras inferiores das frases da seção B também ocorrem na seção A, nos compassos 3, 6 e 10. Na seção A ocorre bordadura superior nos compassos 17, 19 e 21.

A seção C possui como elemento unificador o desenho ascendente em colcheias em cada compasso das frases c1 e c1', que está relacionado com o desenho ascendente em semínima do início das frases da seção A. Além disso, na seção C ocorrem bordaduras inferiores nos compassos 46, 50 e 54, relacionadas com as bordaduras da seção A.

Comentário interpretativo:

Segundo Josephina Mignone, podemos imaginar a seção A formada por perguntas e respostas de dois compassos cada. Nessa seção, executar os sinais de crescendo e decrescendo. Realizar os *rubatos* e sinais de agógica em toda a obra.

Na seção B, começa o movimento típico da valsa tradicional, que deve ser executado com dinâmica piano e articulação *legato*. Observar os acentos que aparecem no 2º e 3º tempos do compasso. No compasso 34, mudar a dinâmica para forte e sobressair às notas da região média-grave em mínima pontuada até o compasso 40. Na frase b3, executar o arpejo do 3º tempo no compasso 40, com calma, sobressaindo mais a nota superior, que é a 9ª da Dominante. Repetir toda a seção B com dinâmica piano, articulação *staccato* e levemente mais rápido.

Na seção C, a partir da segunda metade do compasso 42, sobressair um pouco à melodia que passa para a região média-grave. Porém, a dinâmica é pianíssimo e com uso do pedal *Una Corda*. Voltar ao andamento do 1º tempo da seção A.

A seção A1 é formada por oitavas na região média-aguda, que devem ser executadas sobressaindo as notas superiores. Os arpejos no acompanhamento da região média-grave devem ser realizados rapidamente, com som seco e sem pedal, imitando uma modalidade de acompanhamento do violão com som rasqueado. Executar os *sforzato* marcados nessa seção.

Na Coda de C1, realizar os contrastes marcados de dinâmica.

No penúltimo compasso dessa peça, realizar uma grande respiração na pausa de semicolcheia no 3º tempo.

Ao Mario Neves

12ª VALSA DE ESQUINA

em Fá menor

Fá menor

Frase Irregular

FRANCISCO MIGNONE
(1943)

A

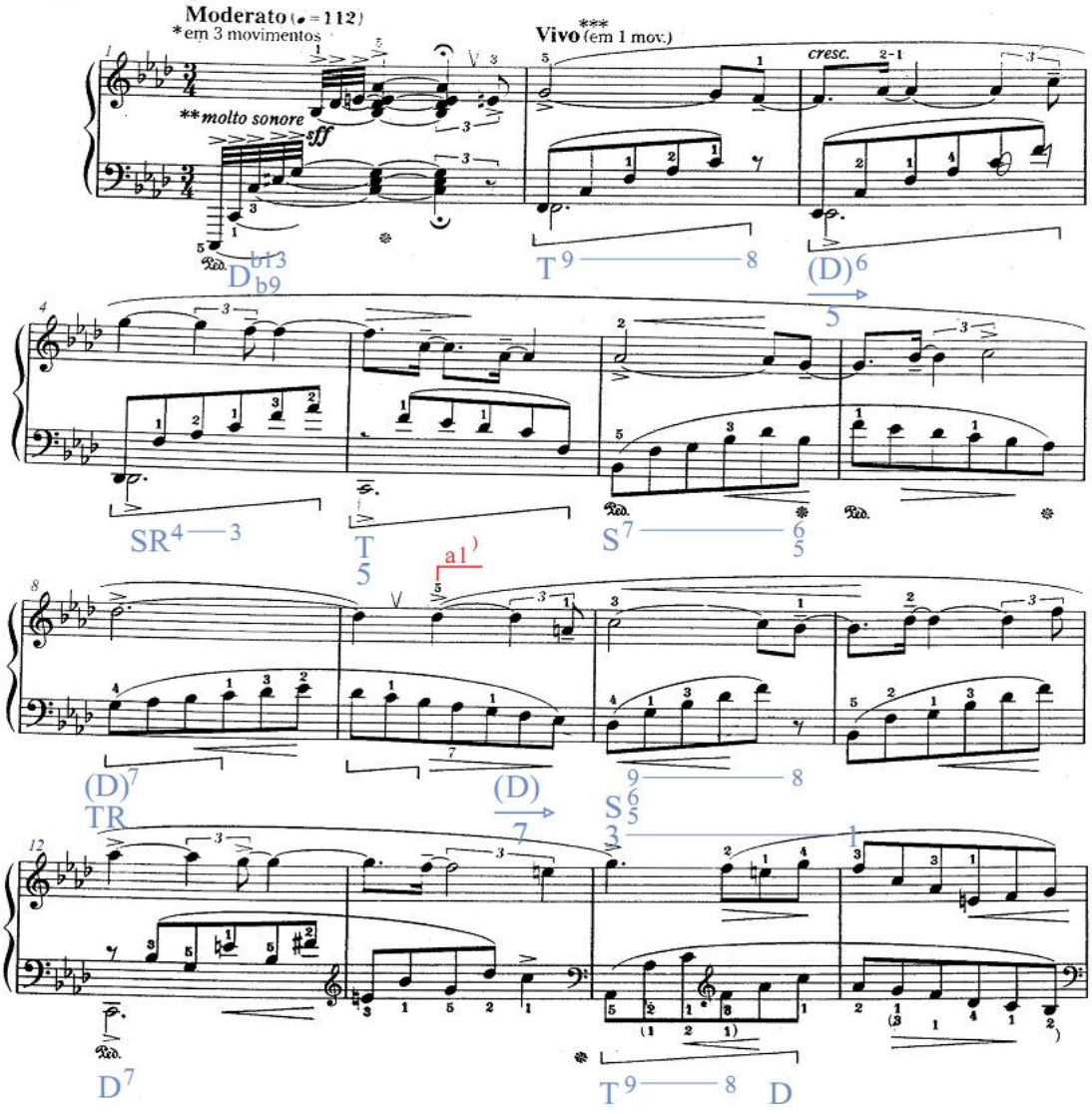
a1

Moderato (♩.=112)
*em 3 movimentos

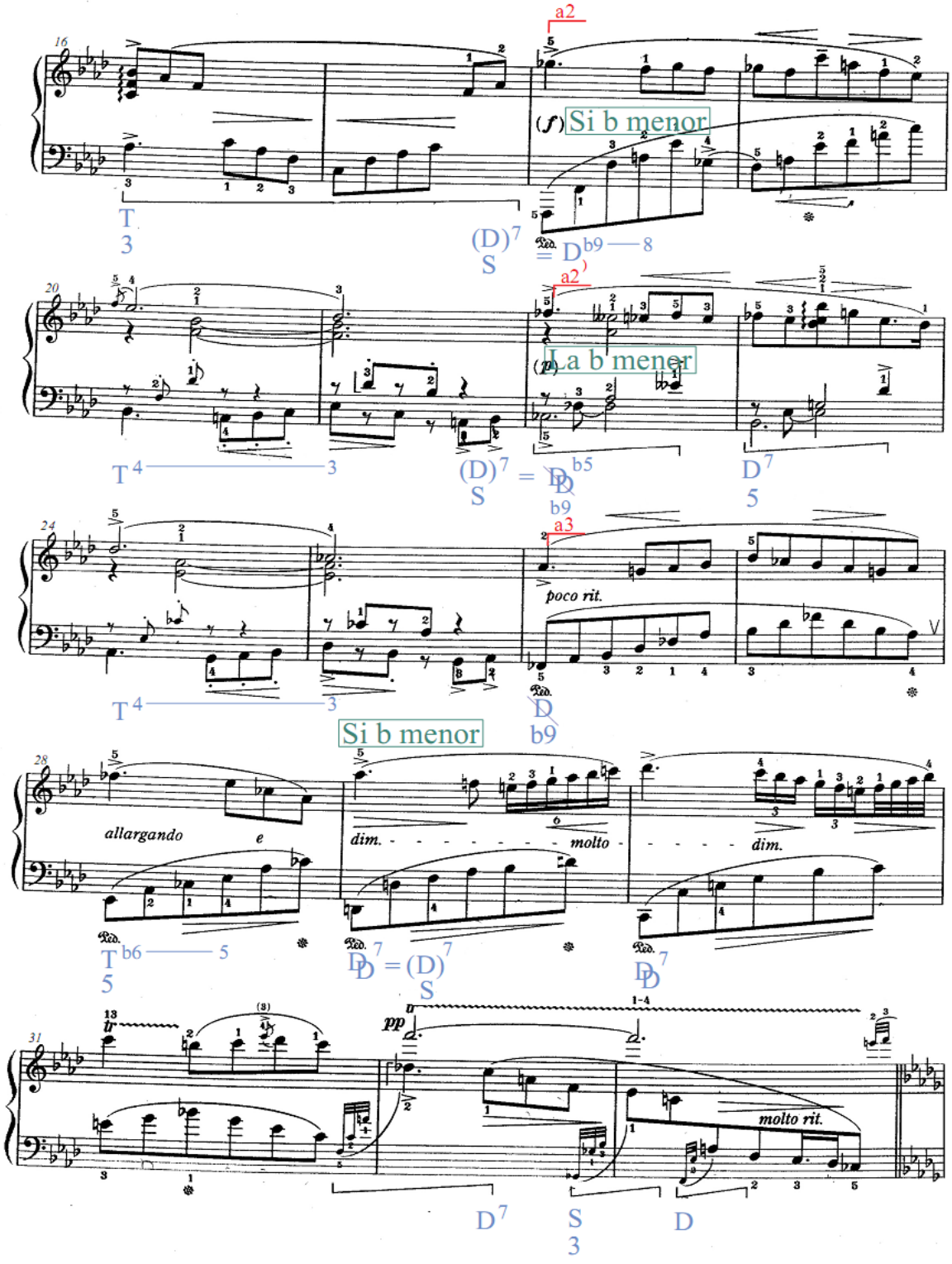
Vivo*** (em 1 mov.)

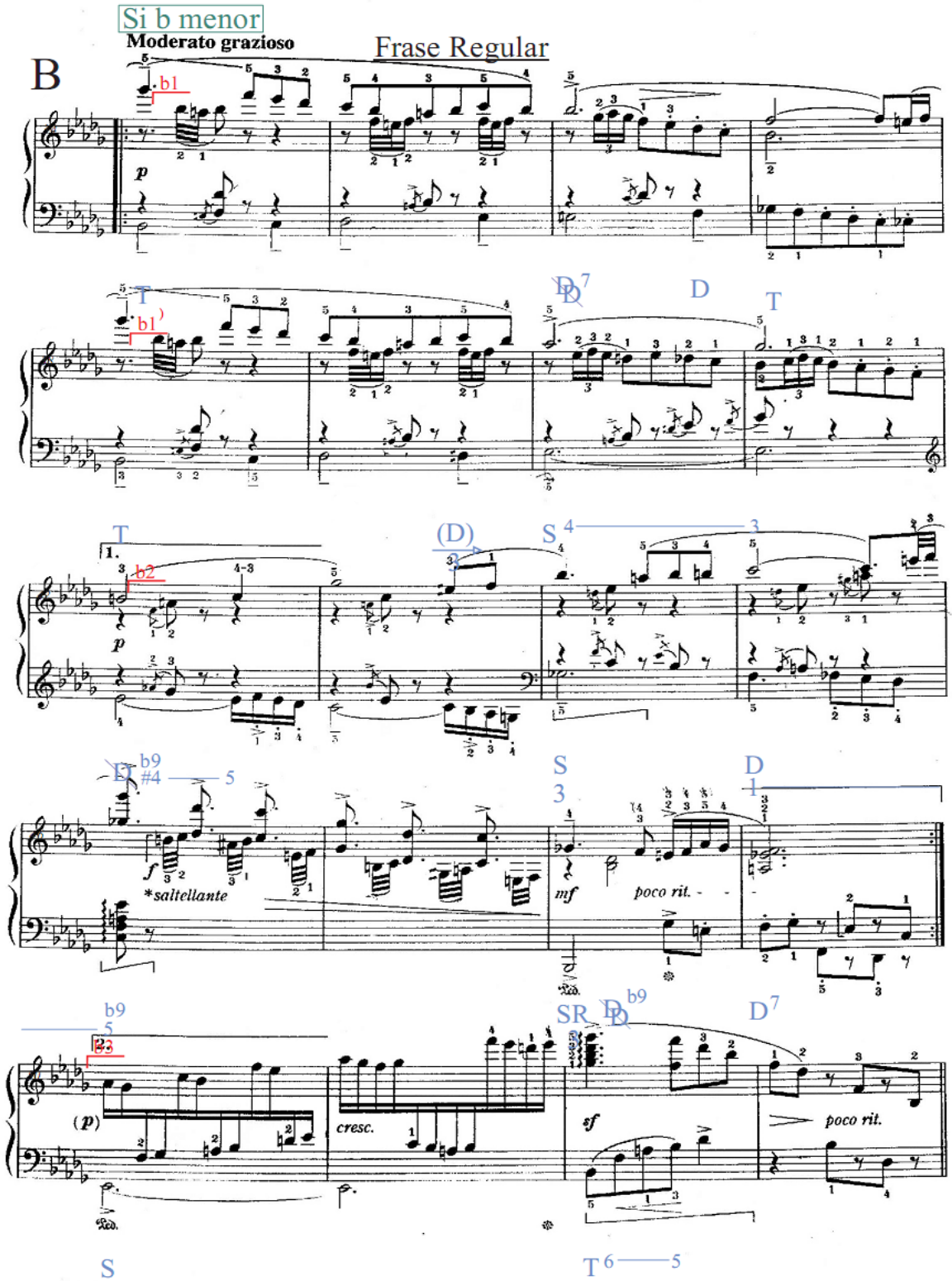
**molto sonore

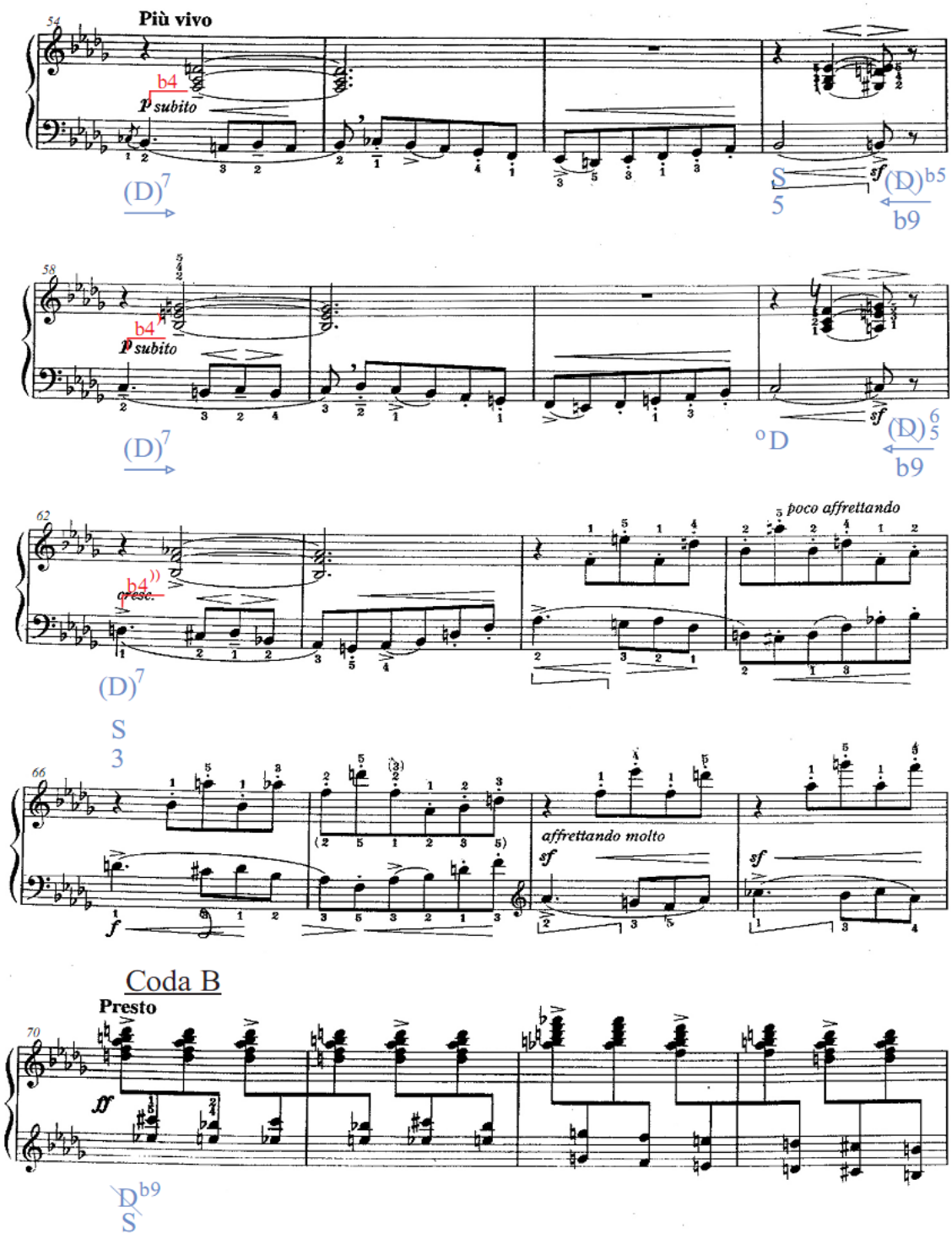
cresc.

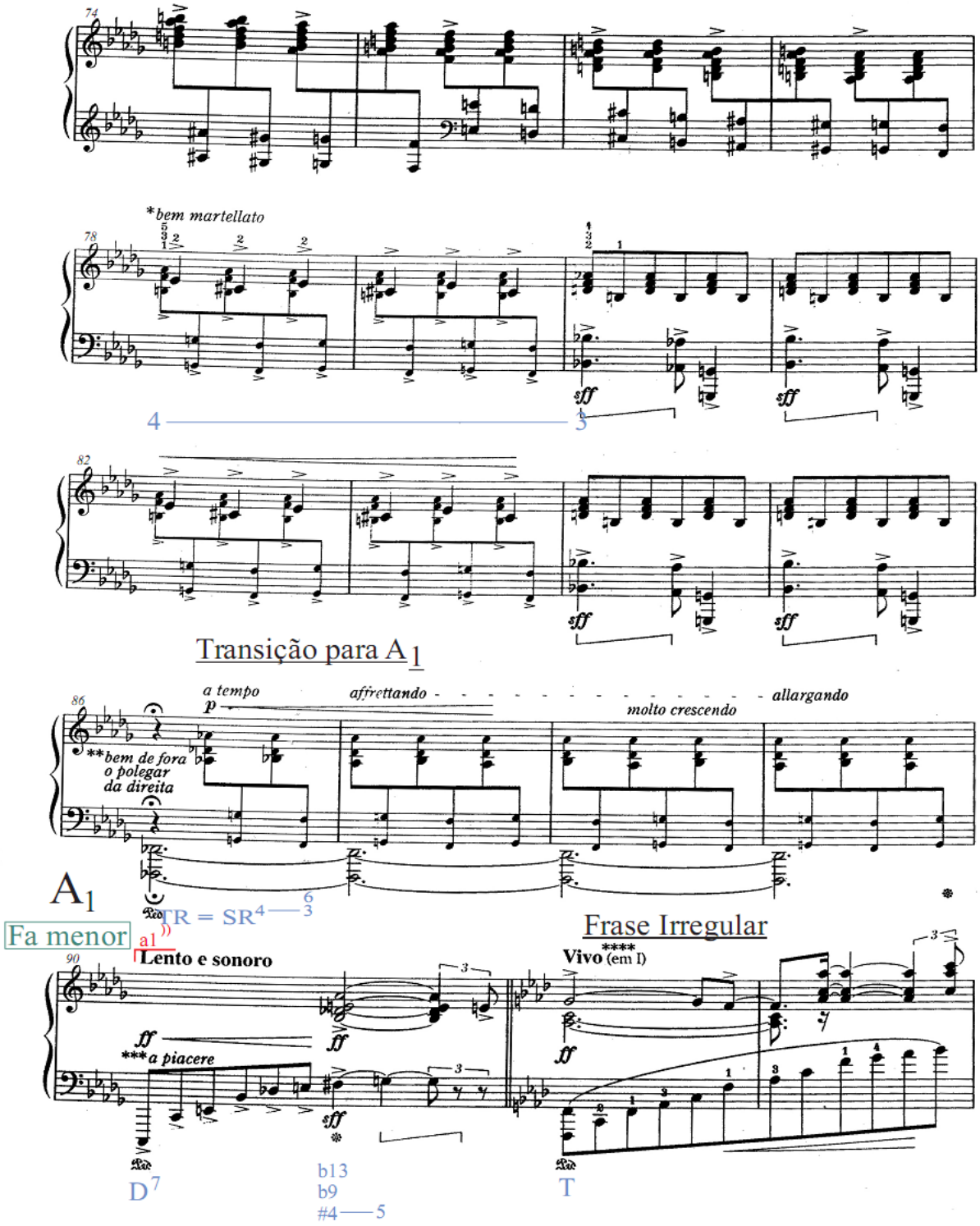


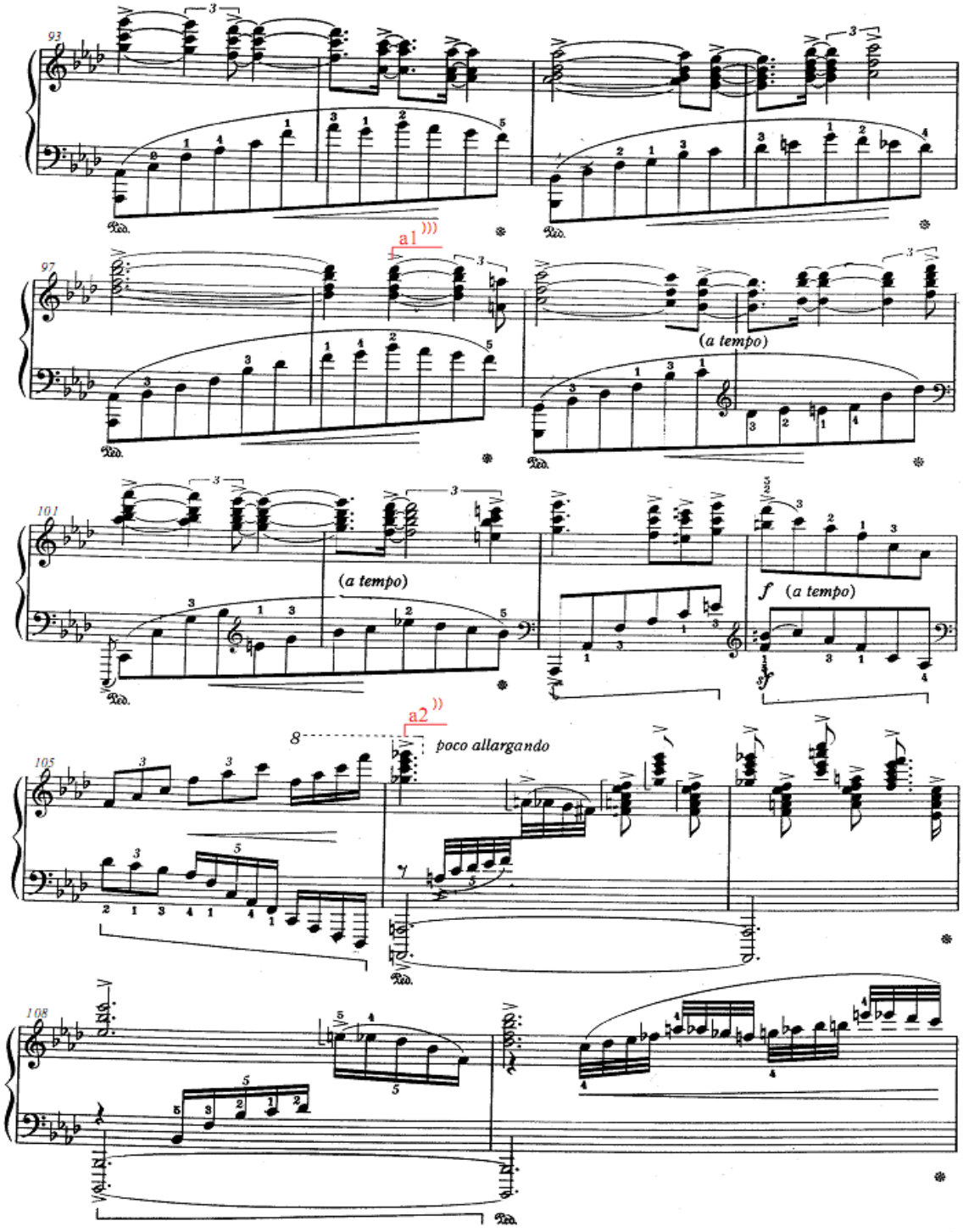
Seção de desenvolvimento harmônico

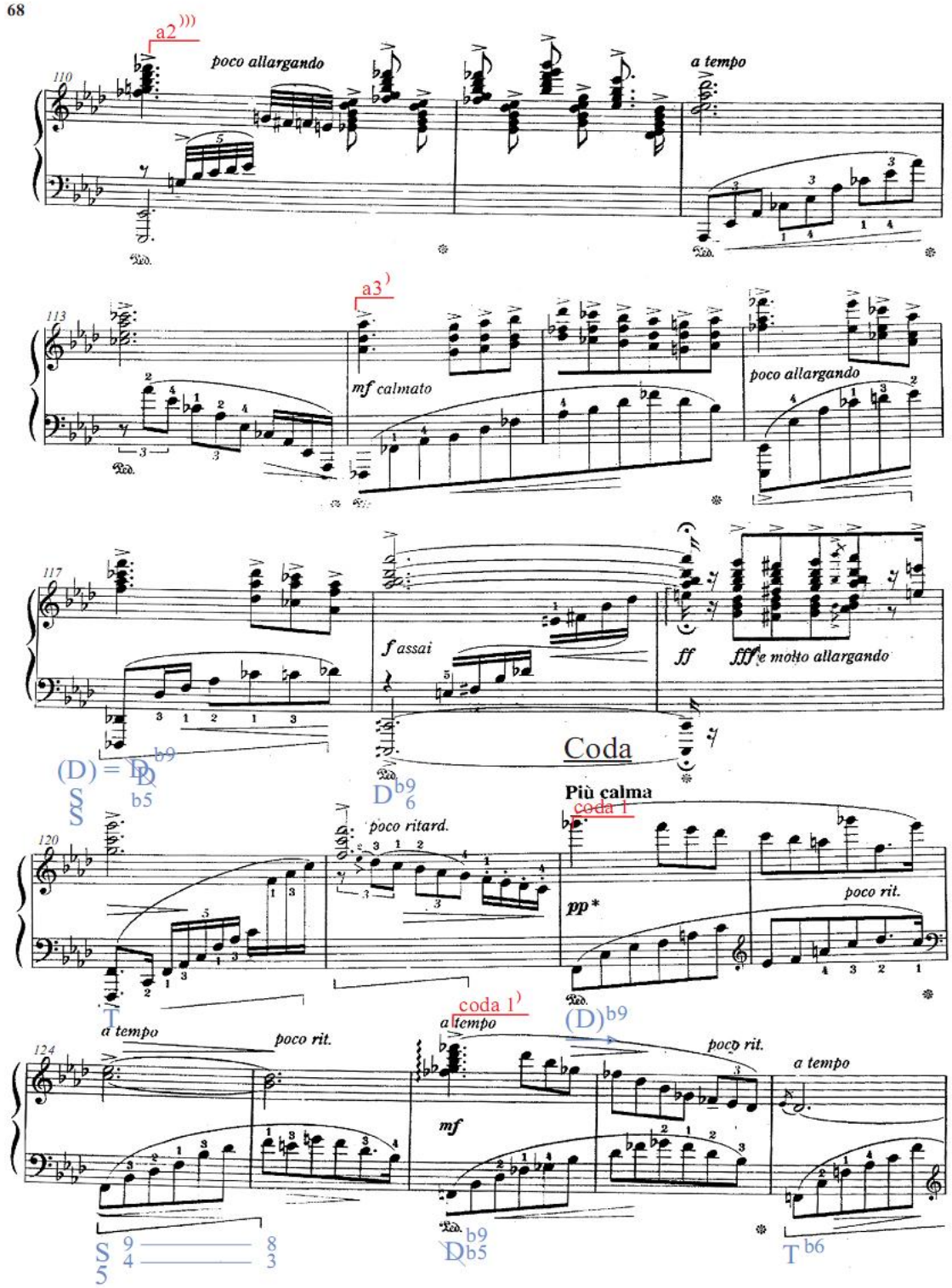


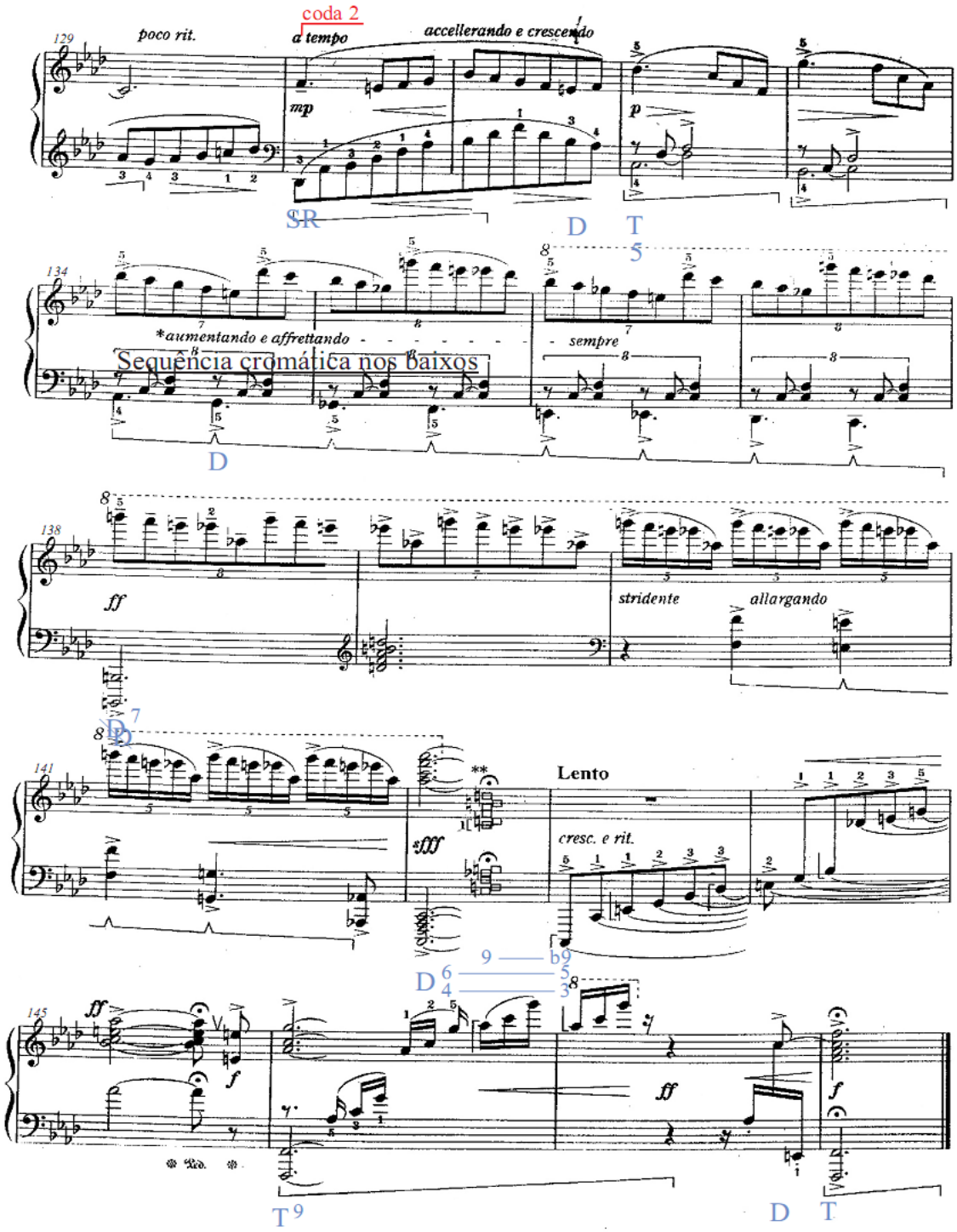

Si b menor
Moderato grazioso
Frase Regular
B
b1
p
T
D7
D
T
b1
T
(D)
S
4
3
1.
b2
p
T
b9
#4
5
S
D
3
1
f
*saltellante
mf
poco rit.
b9
5
SR
D
b9
D7
b3
(p)
cresc.
sf
poco rit.
S
T
6
5


Più vivo
p subito
(D)7
S
5
(D)b5
b9
p subito
(D)7
°D
(D)6 5
b9
poco affrettando
(D)7
S
3
affrettando molto
Coda B
Presto
D b9
S


74
*bem martellato
78
sff
4
5
82
sff
Transição para A1
86
a tempo
p
affrettando
molto crescendo
allargando
**bem de fora
o polegar
da direita
A1
TR = SR4
6
3
Fa menor
a1
Frase Irregular
90
Lento e sonoro
Vivo (em I)
****
ff
***a piacere
sff
D7
b13
b9
#4
5
T


93
97
a1
(a tempo)
101
(a tempo)
f (a tempo)
a2
8
poco allargando
105
108


a2
poco allargando
a tempo
a3
mf calmato
poco allargando
f assai
ff
fff e molto allargando
Coda
Più calma
coda 1
poco ritard.
pp *
poco rit.
a tempo
poco rit.
coda 1
a tempo
mf
poco rit.
a tempo


coda 2
poco rit.
a tempo
accellerando e crescendo
mp
p
SR
D
T
5
*aumentando e affrettando
sempre
Sequência cromática nos baixos
D
ff
stridente
allargando
D 7
Lento
sfff
cresc. e rit.
9 b9
D 6 5
4 3
ff
f
T 9
D
T

Valsa de Esquina Nº 12

Tonalidade: fá menor

Forma: ABA1

Andamento: Moderato

A seção A é formada por cinco frases musicais: a1, a1', a2, a2' e a3.

A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de fá menor. Nas frases a1 e a1', alguns acordes distantes aparecem nos compassos 3 (Láb Maior com 6ª - Dominante da Subdominante Relativa com 6ª), 4 (Réb Maior - Subdominante Relativa 4-3), 8 (Mib Maior com 7ª - Dominante da Tônica Relativa com 7ª) e 9 (3º tempo - Fá Maior com 7ª no baixo - Dominante com 7ª no baixo). Na frase a2 no compasso 18 se inicia a seção de desenvolvimento harmônico, em que Mignone modula rapidamente para sib menor, nos compassos 18 a 21, láb menor, nos compassos 22 a 28, e retorno de sib menor, no compasso 29. Dentro dessas partes modulatórias consideramos alguns acordes distantes, como nos compassos 22 (Fáb Maior com 9ª e 5ª menores - Dominante da Dominante com 9ª e 5ª menor sem fundamental) e 29 (Sib Maior com 7ª - Dominante com 7ª). O perfil da seção A é formado predominantemente por melodia na região média-aguda e acompanhamento em arpejos na região média-grave.

A seção B é formada por sete frases: b1, b1', b2, b3, b4, b4' e b4''. Do compasso 70 até o 86 ocorre a Coda do B, e do compasso 86 até o 89 ocorre à transição para A1. Observam-se como característica predominante das frases da seção B as apojaturas e sua resolução nos finais das frases dessa seção.

A harmonia também é formada predominantemente por acordes da tonalidade de sib menor, e alguns acordes mais afastados aparecem nos seguintes compassos: 35 (mi diminuto - Dominante da Dominante sem fundamental com 7ª); 39 (3º tempo - Sib Maior com 3ª no baixo - Dominante da Subdominante com 3ª no baixo); 48 (1º tempo –

Solb Maior com 3ª no baixo - Subdominante Relativa com 3ª no baixo; 3º tempo - mi diminuto com 7ª - Dominante da Dominante sem fundamental com 9ª menor); 54 (Sib Maior com 7ª - Dominante com 7ª da Subdominante); 57 (3º tempo - Mi Maior com 7ª - Dominante sem fundamental com 5ª menor e 9ª menor no baixo); 58 (Dó Maior com 7ª - Dominante com 7ª da dominante menor - 3º tempo Lá Maior 7ª - Dominante sem fundamental com 9ª menor no baixo); 62 (Sib Maior com 7ª - Dominante com 7ª da Subdominante com 3ª no baixo).

O perfil das frases b1, b1' e b2 da seção B é formado por melodia na região média-aguda e predomínio do acompanhamento em mínimas no 1º tempo e semínimas no 3º tempo com as apojaturas no 2º tempo. O perfil das frases b4, b4' e b4'' é formado por melodia na região média-grave e o predomínio do acompanhamento com acordes na região média-aguda.

Na Coda do B o acorde predominante é um acorde distante de sib menor: um acorde de ré diminuto com 7ª menor com a função de Dominante sem fundamental com 9ª menor da Subdominante. Outro acorde distante é o acorde modulatório para fá menor, que ocorre no compasso 86. É um acorde de Réb Maior 4-3 com a função em fá menor de Subdominante Relativa 4-3 com 6ª. Na Coda do B o perfil é formado por acordes executados com a mão direita intercalados com as notas duplas e oitavas na mão esquerda.

O retorno da seção A1 ocorre no compasso 90. A seção A1 é semelhante à seção A, com algumas modificações, sendo a mais notória o emprego de oitavas com notas dos acordes na melodia da região média-aguda.

No compasso 122 aparece a Coda, que vai até o final da peça e é formada por três frases: Coda 1, Coda 1' e Coda 2. Na harmonia da Coda final, alguns acordes distantes da tonalidade de fá menor aparecem nos compassos 122 (Fá Maior com 9ª menor - Dominante com 9ª menor da Subdominante) e 138 (si diminuto com 7ª menor - Dominante da Dominante com 7ª sem fundamental).

A seção B tem como elemento unificador com a seção A as apojaturas na região média-aguda dos compassos 40 e 42, que são os elementos predominantes em toda a

seção A. Outro elemento unificador são as 2as menores do início das frases b4, b4' e b4'' com as 2as menores das frases a2 e a2' da seção A. Além disso, o ritmo das frases b1, b1', b4, b4' e b4'' é similar ao das frases a2, a2'e a3. A Coda 1 tem como elemento unificador o desenho inicial similar ao da frase b, e os arpejos a partir do compasso 143 remetem ao primeiro compasso da peça.

Comentário interpretativo:

Essa Valsa possui um caráter grandioso. Foi Mário de Andrade quem sugeriu a Mignone que compusesse uma grande valsa brasileira, utilizando as várias regiões do piano. A seção A deve começar bem forte, com a indicação *molto sonore* logo no início. Toda essa seção possui um caráter operístico, por sua melodia lírica e *cantabile* na região média-aguda, que deve ser enfatizada. No primeiro compasso, prestar atenção à marcação de andamento: Moderato em três movimentos. Já o segundo compasso deve ser executado com uma grande pulsação, conforme a indicação: Vivo em um movimento. Os próprios baixos em mínimas pontuadas e com acentos nos compassos 2 a 5 revelam essa intenção do pulso. A dinâmica dos arpejos iniciais deve ser forte com acento na última nota Láb, que é a 13ªb do acorde de Dó Maior. Realizar *rubatos* e sinais de agógica em toda a obra. Realçar a melodia na região média-aguda em *cantabile*. Enfatizar as apojaturas e suas resoluções com decrescendo em toda a seção A. Sobressair às notas em colcheias na região média-grave nos compassos 20, 21, 24 e 25. Mostrar o contraste entre a dinâmica forte no compasso 18 e a dinâmica piano no compasso 22. Nos compassos 32 e 33, enfatizar a melodia, que ocorre na região média-grave.

Na seção B, nas frases b1, b1', b2 e b3, o andamento deve ser um pouco mais rápido e com caráter gracioso, que denota mais leveza. Além disso, os baixos na região média-grave devem ser mais realçados do que o recheio formado pelos desenhos em apojaturas e mordentes, dando assim a impressão de três planos melódicos. Nas frases b4, b4' e b4'' a melodia passa para a região média-grave com a dinâmica piano e

articulações variadas. Na Coda do B iniciar o andamento mais lento e ir acelerando aos poucos, nos compassos 76, 77 e 78, criando uma atmosfera de cadência improvisada virtuosisticamente. Enfatizar os *sforzato* nas primeiras oitavas, também em semínimas, dos compassos 80, 81, 84 e 85. Realçar a intensidade do som no polegar da oitava em Réb na região média-grave do compasso 86. Realizar um pequeno *allargando* no final do compasso 89, preparando assim o tempo lento e *a piacere* do compasso 90.

Na seção A1 o tema inicial da seção A retorna em acordes na região média-aguda com dinâmica fortíssimo. Nesses acordes, sobressair às notas superiores, criando uma linha melódica clara. Realizar um grande crescendo do compasso 105 ao 106. Criar o contraste, mudando a dinâmica para *mezzo-forte* na frase a3' no compasso 114. Crescer gradativamente no compasso 116 até chegar ao ponto culminante, no compasso 119. Cortar o som com a tirada das mãos e do pedal nas pausas em semicolcheias do compasso 119. Sobressair e crescer os baixos acentuados na região média-grave entre os compassos 132 e 138. Acentuar as notas superiores das oitavas na região média-grave dos compassos 140 a 142. Crescer no final do compasso 141 até chegar ao ponto culminante, nos acordes do compasso 142. Retornar ao tempo lento da introdução da peça no compasso 143. Realizar uma grande respiração na metade do 3º tempo do compasso 145, preparando para o final dramático dessa obra.

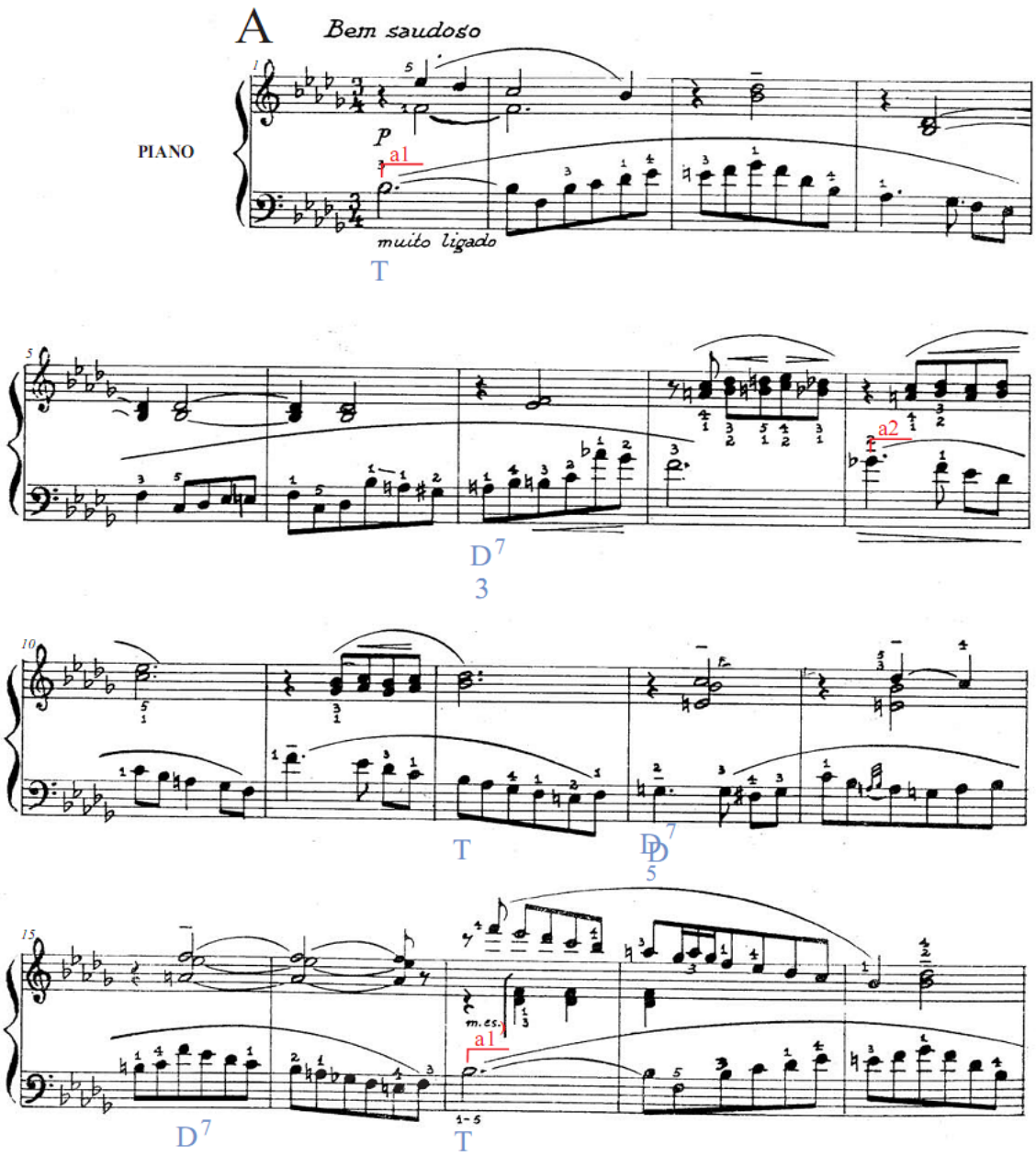
Análise das 12 Valsas-Choro

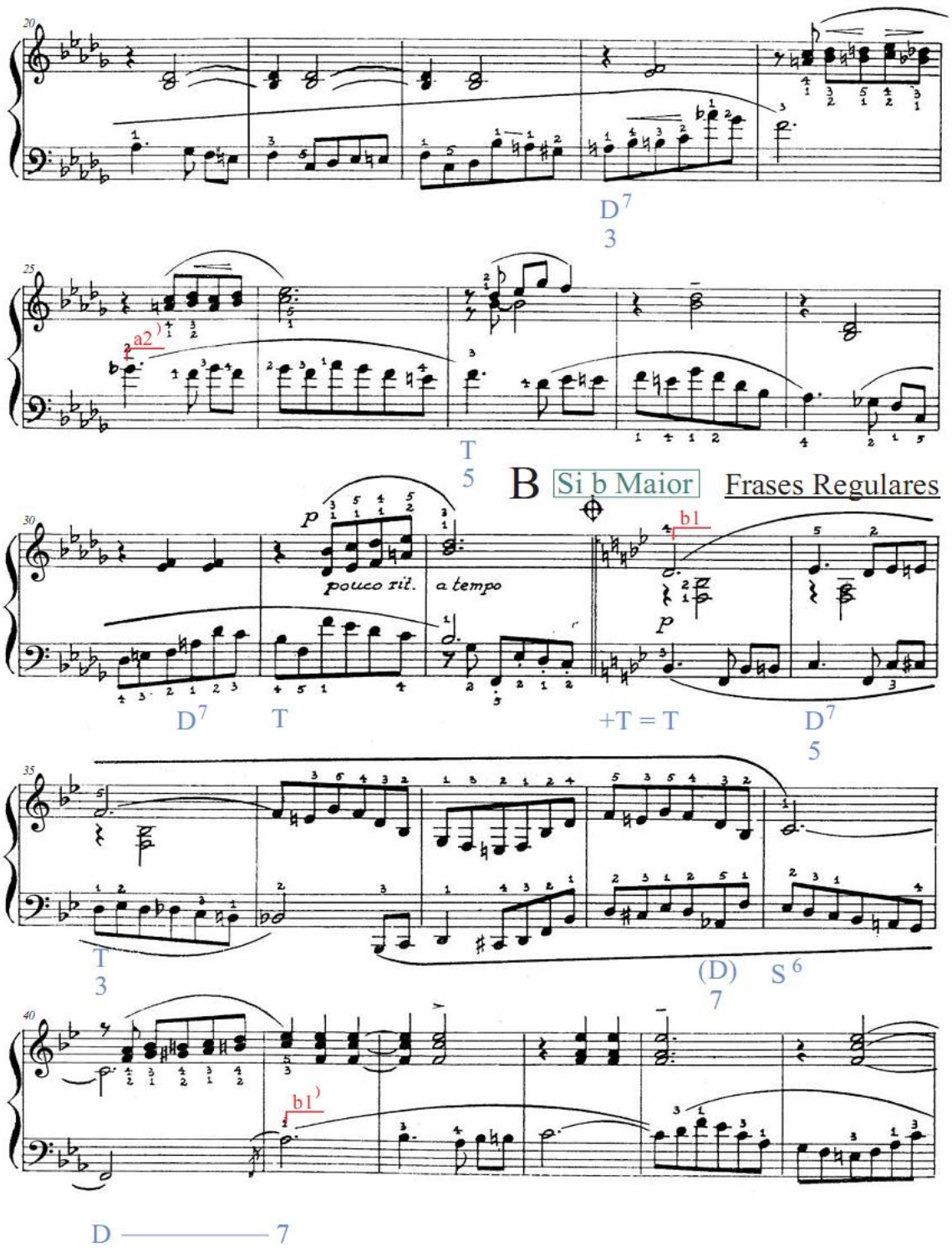
VALSA CHÔRO Nº 1

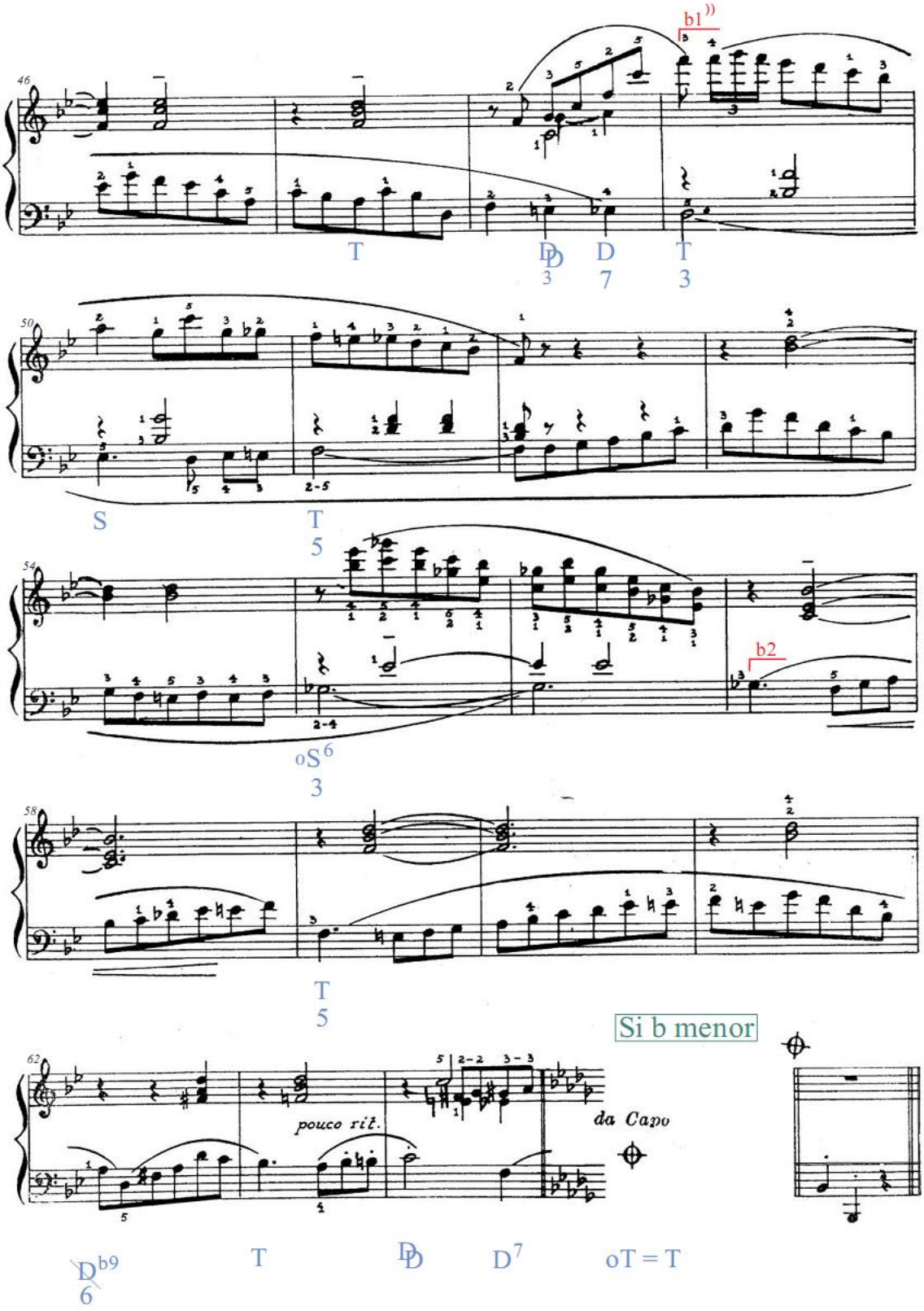
música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1946)

Si b menor

Frases Regulares




20
D7
3
25
a2
T
5
B Si b Maior Frases Regulares
30
p
pouco rit.
a tempo
b1
p
D7
T
+T = T
D7
5
35
T
3
(D)
7
S 6
40
b1
D ——— 7


b1
T
D
D
3
D
7
T
3
S
T
5
oS6
3
b2
T
5
Si b menor
pouco rit.
da Capo
D b9
6
T
D
D
D7
oT = T

Valsa-Choro Nº 1

Tonalidade: sib menor

Forma: ABA1

Andamento: Bem saudoso

A seção A é formada por quatro frases musicais regulares: a1, a2, a1’ e a2’. A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de sib menor. O único acorde distante da tonalidade de sib menor aparece no compasso 13 (Dó Maior com 7ª e 5ª no baixo - Dominante da Dominante). O perfil da seção A é caracterizado por melodia na região média-grave e acompanhamento na região média-aguda. Porém, nos compasso 17, 18 e 19 ocorre o contracanto na região média-aguda, transformando-o em perfil polifônico em três partes.

A seção B é formada por quatro frases: b1, b1’, b1’’ e b2. Nessa seção as frases b1 (antecedente) e b1’ (conseqüente) têm a estrutura de período, enquanto as frases b1’’ e b2 são regulares, com oito compassos cada. Na seção B, ocorre a modulação para Sib Maior. A harmonia também é formada predominantemente por acordes da tonalidade de Sib Maior, porém alguns acordes distantes da tonalidade de Sib Maior aparecem nos compassos 38 (Sib Maior com 7ª no baixo - Dominante da Subdominante), 48 (2º tempo - Dó Maior com 3ª no baixo - Dominante da Dominante), 55 (mib menor com 6ª e 3ª no baixo - Subdominante menor) e 66 (1º e 2º tempos - Dó Maior - Dominante da Dominante).

A seção A1 é exatamente igual à seção A, marcada na partitura com o símbolo *Da Capo*.

O perfil da seção B é caracterizado na frase b1 por três partes: uma melodia na região grave, outra na região média e o acompanhamento entre as duas. Na frase b1’ o perfil é formado pela melodia na região média-grave e o acompanhamento na região média-aguda. Na frase b1’’ o perfil é formado por três partes, repetindo-se a frase b1 na

região média-grave nos compassos 49, 50, 51 e 52, e depois retornando o perfil à melodia na região média-grave e acompanhamento na região média-aguda. Na frase b2 o perfil permanece o mesmo da b1''.

Nessa Valsa, o elemento unificador da seção B com a seção A é formado pelo salto descendente no início das frases b1 e a1. Outro elemento unificador é o arco descendente depois da nota longa nos compassos 35, 36 e 37, com o arco ascendente depois da nota longa nos compassos 1, 2 e 3. Além disso, a figura rítmica: ocorre em toda a peça.

Figura No. 33 – Exemplo rítmico

Comentário interpretativo:

Ressaltar a melodia na região média-grave das seções A e B, com toque ligado, conforme a marcação na partitura. Iniciar a primeira nota em mínima pontuada das frases a1 e a1' com um pouco mais de intensidade sonora e decrescer naturalmente, seguindo a lógica do fraseado. Dessa maneira, ressalta-se a primeira nota do intervalo de 4ª justa, que é um dos elementos unificadores entre as seções A e B. Além disso, crescer até os pontos culminantes da seção A na região média-grave, no início dos compassos 9 e 25, na Dominante com 9ª menor. Nos compassos 11 e 12, pode-se realizar um eco com menor intensidade do som do que nos compassos 9 e 10. Não desaparecer com a melodia na região média-grave na entrada do contracanto nos compassos 17, 18 e 19, e executar as notas duplas bem leves nos compassos 17 e 18. Realizar os *rubatos* e sinais de agógica em toda a obra.

Realizar os *staccatos* e *non legato* nos compassos 32, 63 e 64. Na seção B, ressaltar a frase b1 na região média-aguda, as frases b1', b1'' e b2 na região média-

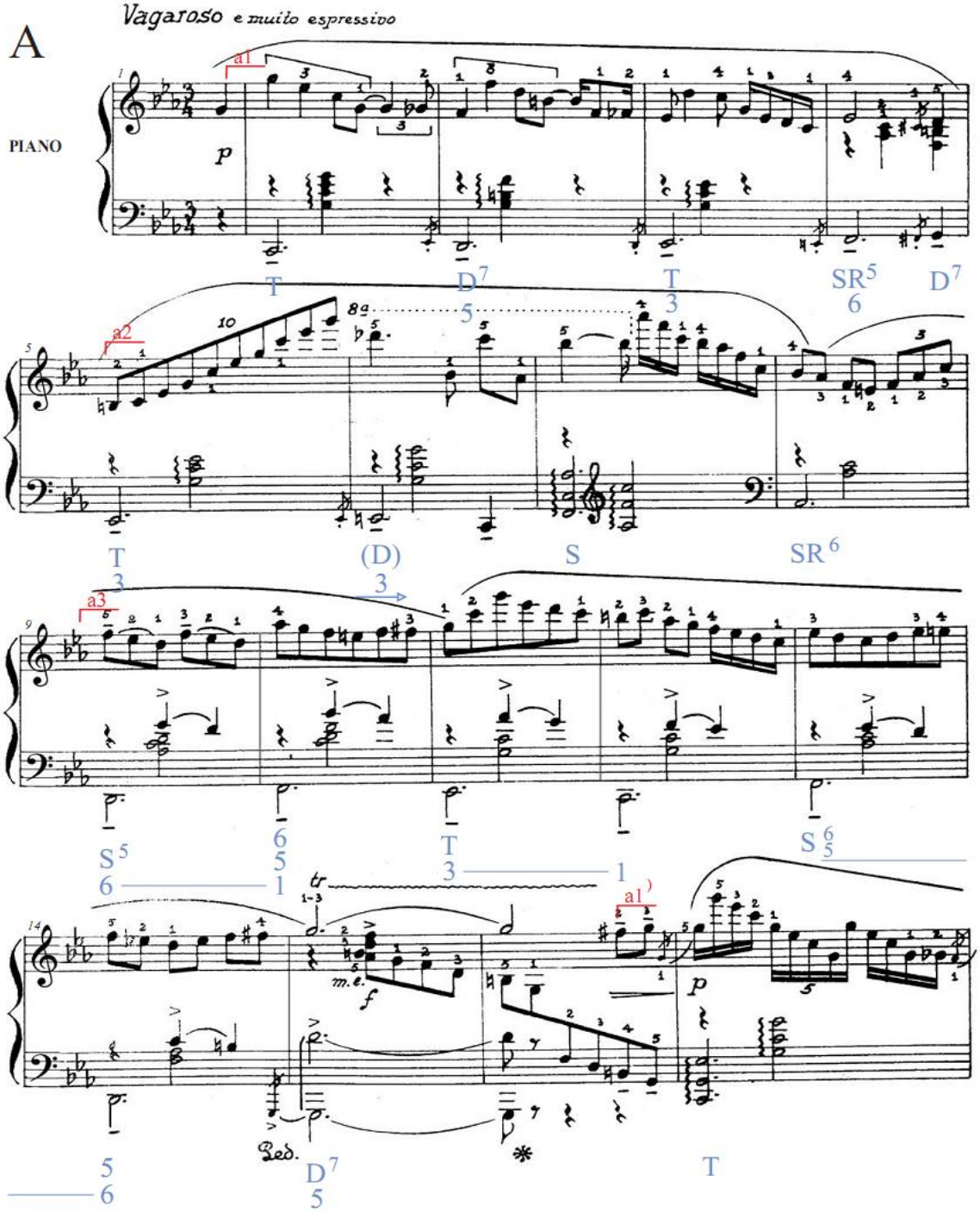
grave. Fazer um pequeno decrescendo em terminações femininas das frases b1, b1’ e b1’’ nos compassos 38, 47 e 54. Nos compassos 55 e 56, fazer bem leves as notas duplas em colcheias. Crescer nas últimas colcheias do compasso 63 até a mínima do compasso 64, na Dominante da Dominante.

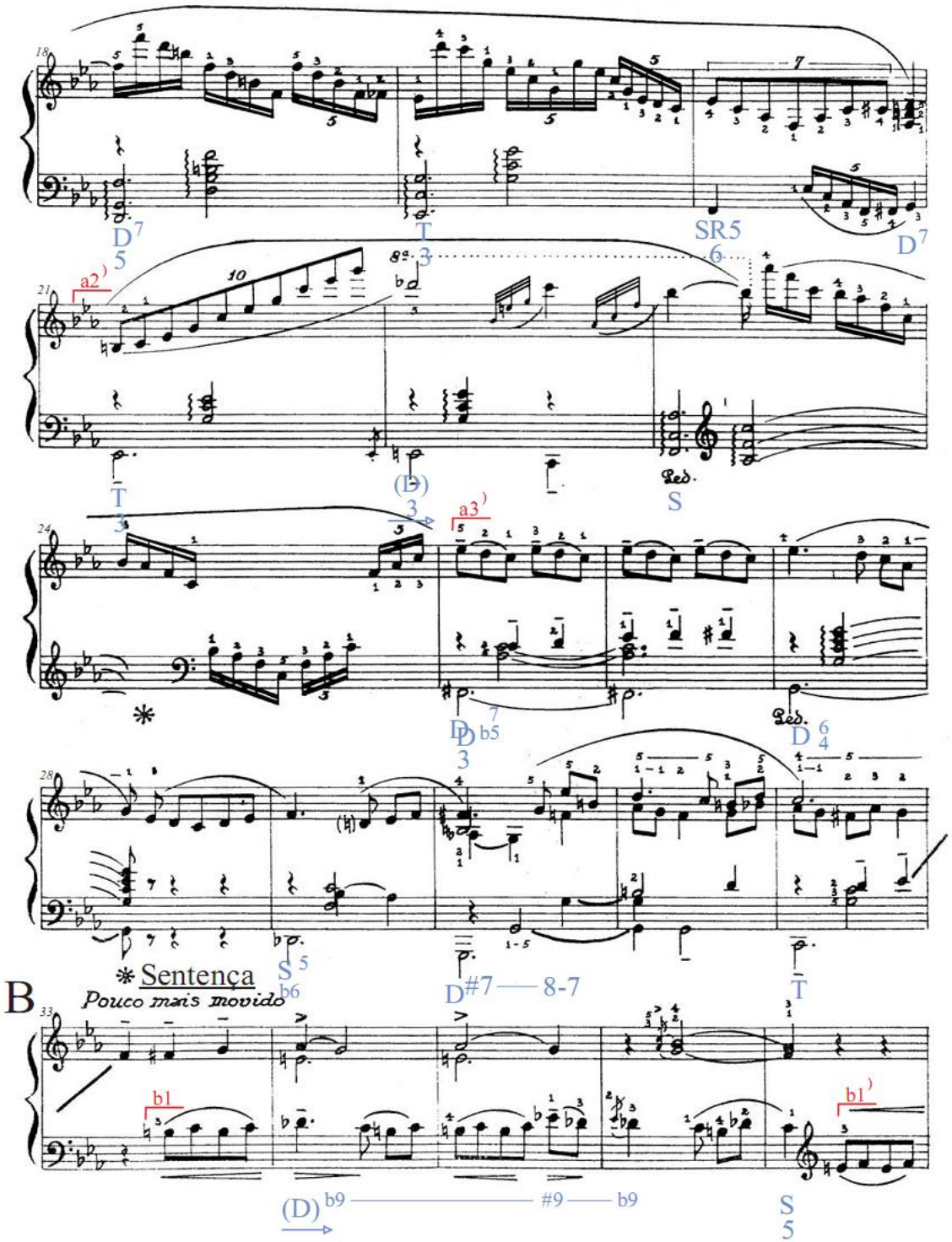
VALSA CHÔRO Nº 2

Dó menor

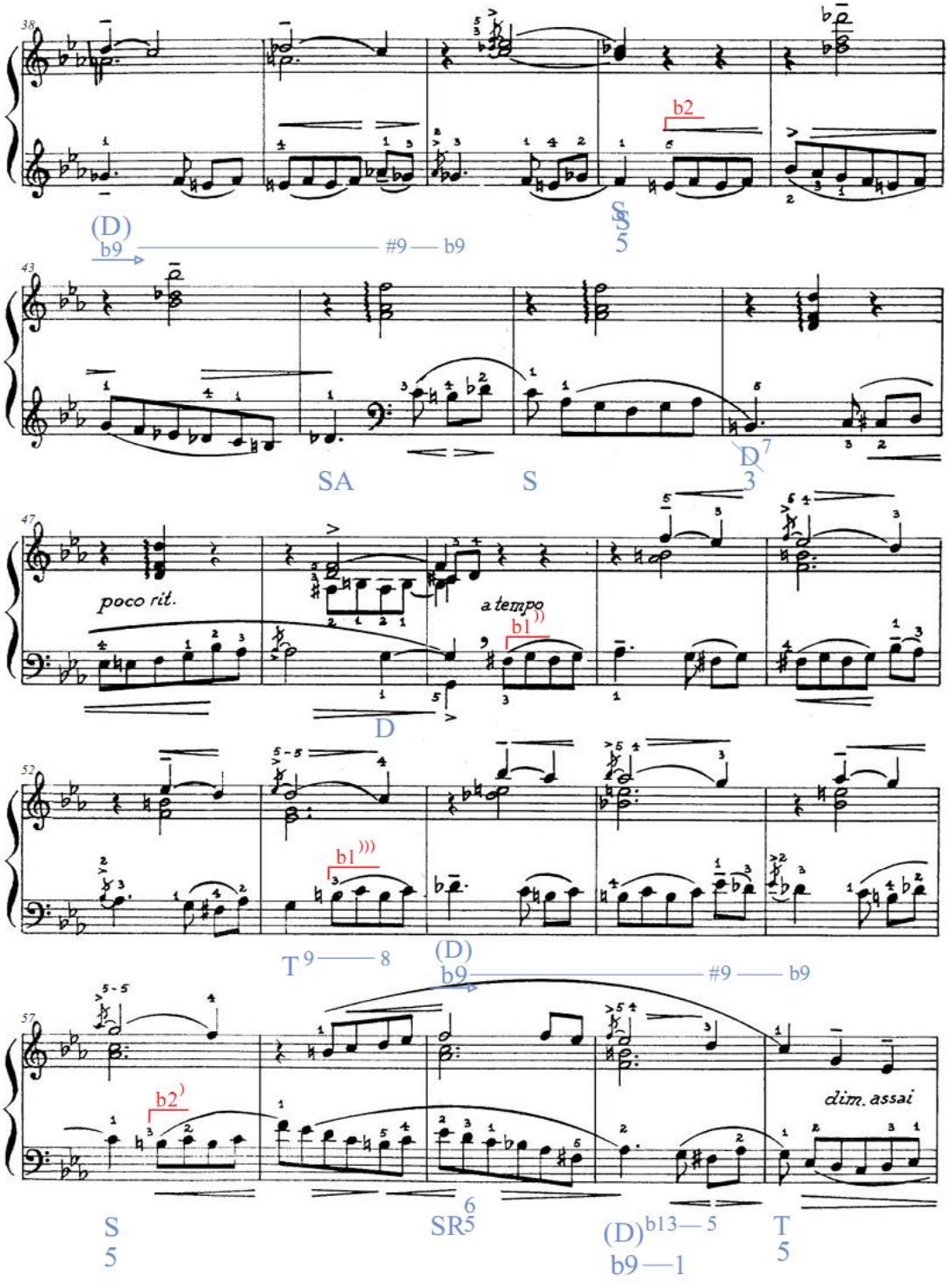
Frases Regulares

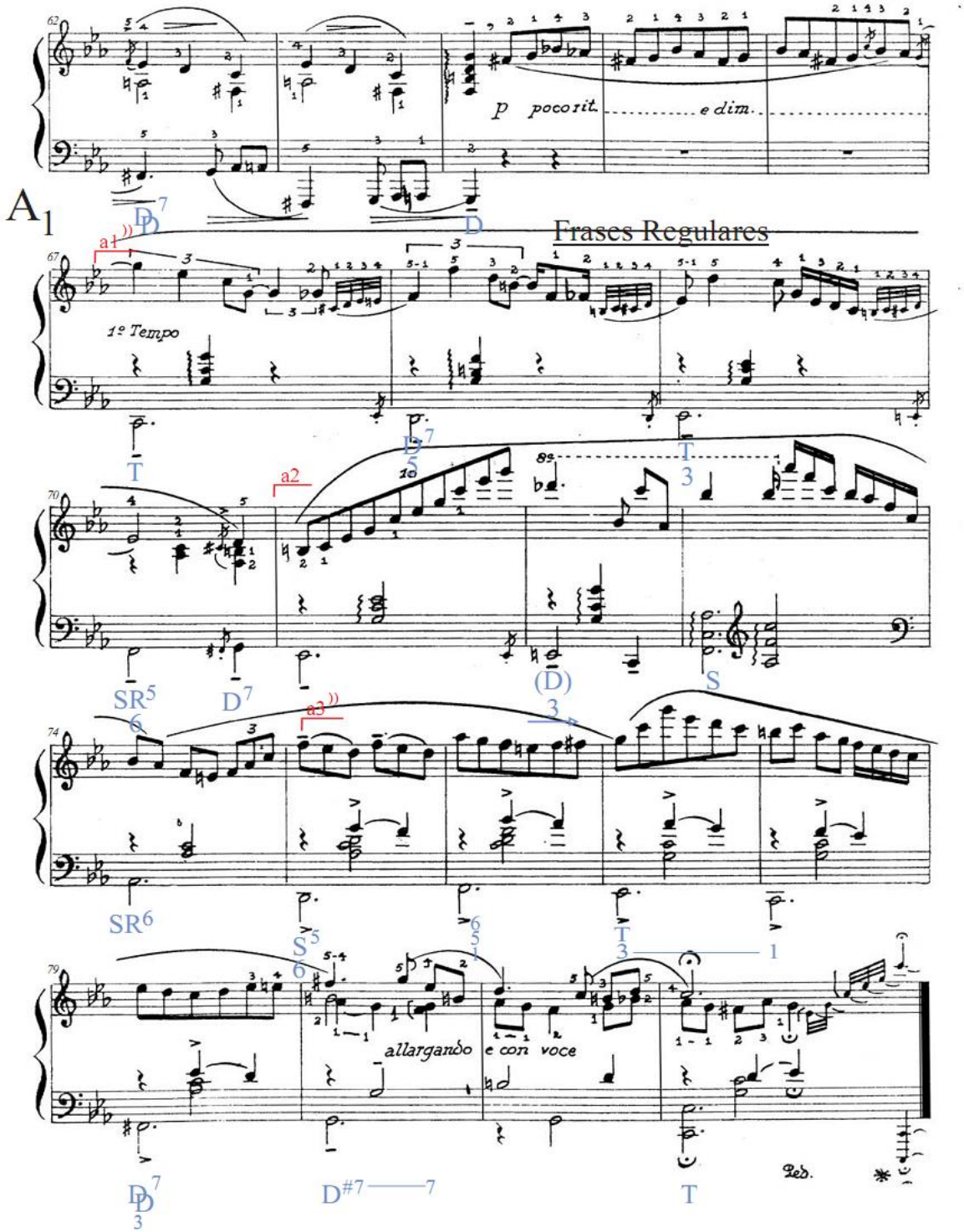
música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1950)





D7 5
T 3
SR5 6
D7
a2)
T 3
(D) 3
S
a3)
D7 b5 3
D6 4
Sentença
Pouco mais movido
S5 b6
D#7 — 8-7
T
B
b1
b1)
(D) b9 — #9 — b9
S 5


38
b2
(D)
b9
#9 — b9
S
5
43
SA
S
D7
3
47
poco rit.
a tempo
b1
D
52
b1
T 9 — 8
(D)
b9
#9 — b9
57
b2
dim. assai
S
5
SR 6 5
(D) b13 — 5
b9 — 1
T
5


A1
Frases Regulares
p poco rit. e dim.
1º Tempo
allargando e con voce
Ped.

Valsa-Choro Nº 2

Tonalidade: dó menor

Forma: ABA1

Andamento: Vagaroso e muito expressivo

A seção A é formada por seis frases musicais regulares: a1, a2, a3, a1', a2' e a3'. A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de dó menor, porém alguns acordes distantes aparecem nos compassos 4 e 20 (Láb Maior com 5ª e 6ª no baixo - Subdominante Relativa), 6 e 22 (Dó Maior - Dominante da Subdominante), 8 (Láb Maior com 6ª - Subdominante Relativa) e 25 (Ré Maior com 7ª, 5ª bemol e 3ª no baixo - Dominante da Dominante). O perfil da seção A é caracterizado por melodia acompanhada, com a melodia na região média-aguda e o acompanhamento de baixo e acorde na região média-grave.

A seção B é formada por seis frases: b1, b1', b2, b1'', b1''' e b2'. Nessa seção a harmonia também é formada predominantemente por acordes da tonalidade de dó menor, porém alguns acordes distantes aparecem nos seguintes compassos: 34 (Dó Maior com 9ª bemol - Dominante da Subdominante); 38 (Fá Maior com 9ª bemol no baixo - Dominante da Subdominante da Subdominante); 44 (Réb Maior - Subdominante Antirelativa);

54 (Dó Maior com 9ªb no baixo - Dominante da Subdominante); 59 (Láb Maior com 5ª e 6ª - Subdominante Relativa); 62 (Ré Maior com 7ª - Dominante da Dominante).

O perfil da seção B é constituído também de melodia acompanhada, estando à melodia na região média-grave e o acompanhamento de apojaturas e acordes na região média-aguda.

A seção A1, que aparece no compasso 67, é formada por três frases regulares: a1'', a2 e a3''.

Nessa Valsa, o elemento unificador da seção B com a seção A é formado pelas apojaturas no 2º tempo e sua resolução no 3º tempo, como ocorre na região média-aguda da seção B e na região média-grave da seção A, especificamente do compasso 9 até o 14. Outro elemento unificador é a semelhança entre o desenho dos compassos 42 e 58 na região média-grave da seção B e 1 e 13 da seção A. Além disso, o motivo de três notas cromáticas ascendentes na seção B é semelhante às três notas cromáticas descendentes na seção A.

Comentário interpretativo:

Iniciar a anacruse da frase a1 com dinâmica menor que piano e em seguida conduzi-la para a próxima nota. Realçar pouco as notas descendentes do final dos compassos 2 e 3, um dos elementos unificadores entre as seções A e B. Crescer um pouco nos compassos 5 e 21, até chegar à nota Réb do 1º tempo nos compassos 6 e 22. Enfatizar as apojaturas e suas resoluções em decrescendo do compasso 9 até o 14, na região média-grave da seção A e em quase toda a região média-aguda da seção B, mostrando assim um dos elementos unificadores entre as seções. Crescer até o ponto culminante dessa seção, no acorde do 2º tempo na região média-aguda do compasso 15. Realçar o contracanto nos compassos 25 e 26 na região média-grave. Realizar *rubatos* e sinais de agógica em toda a obra.

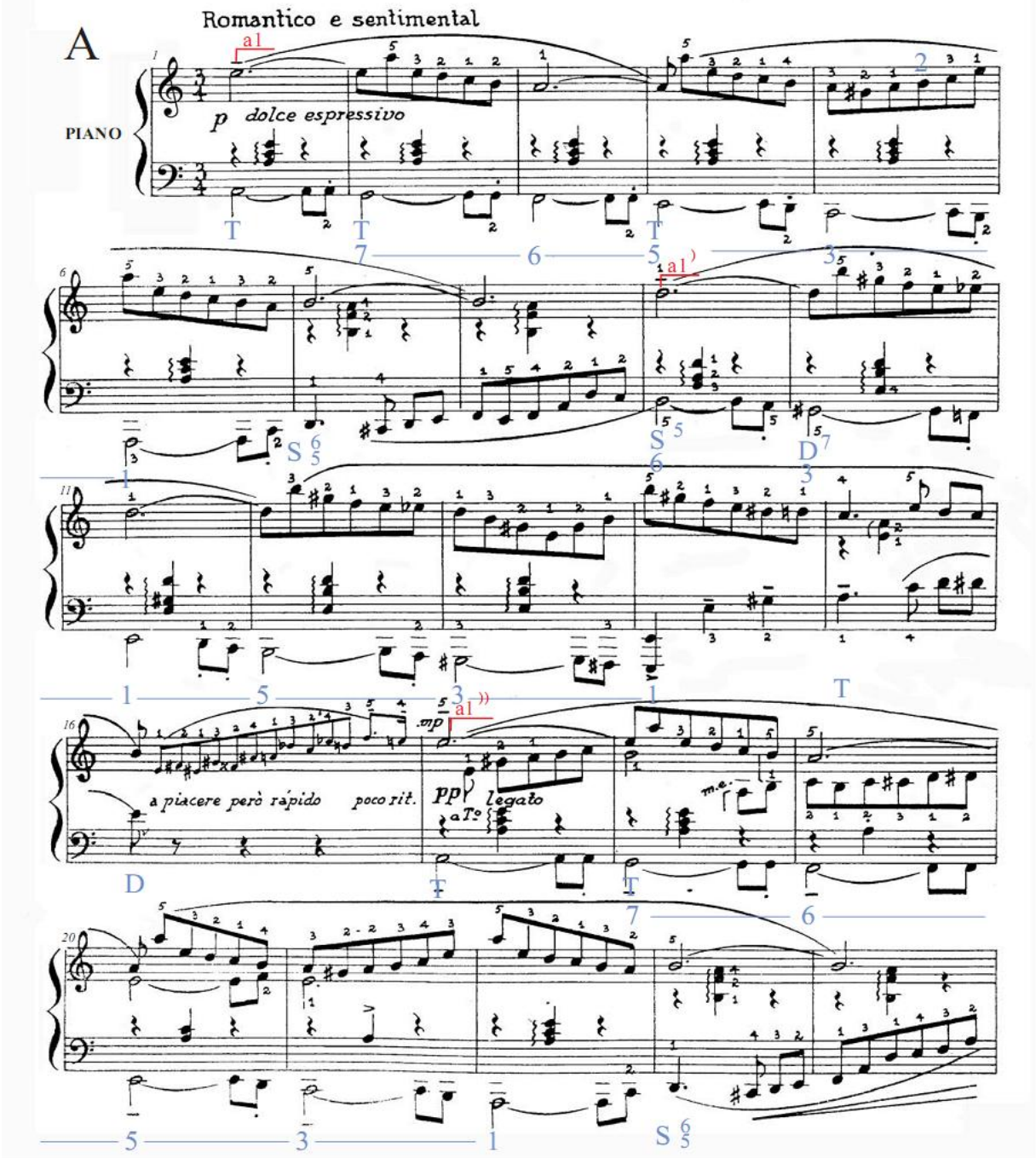
Na seção B, sobressair à melodia que se encontra na região média-grave. Na região média-aguda do compasso 48, realçar um pouco as notas Lá sustenido e Si bequadro do contracanto. Na frase b2', ressaltar mais a região média-aguda e, no final dessa frase, nos compassos 60, 61 e 62, realçar levemente as notas Fá sustenido e Si bemol em colcheias.

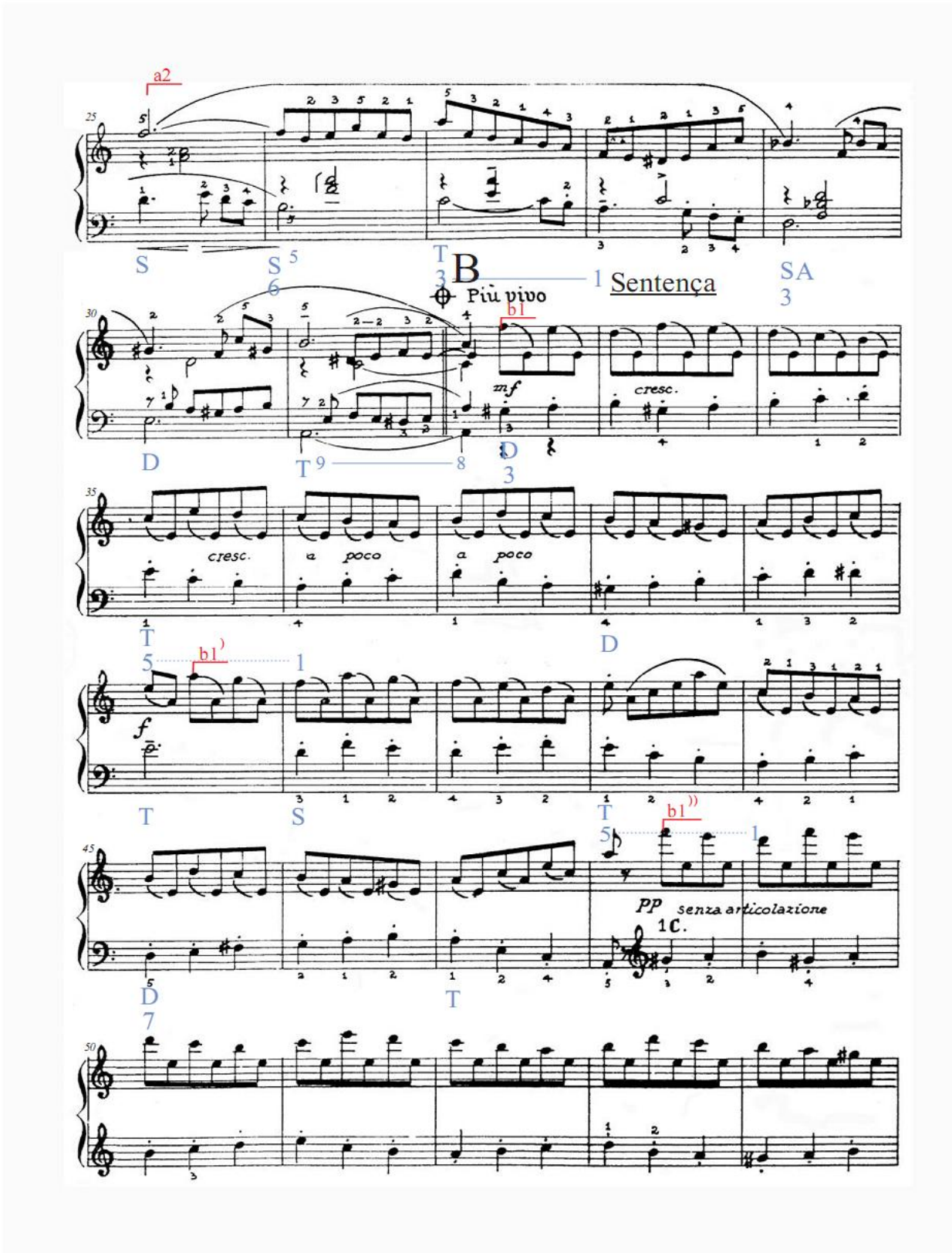
VALSA CHÔRO Nº 3

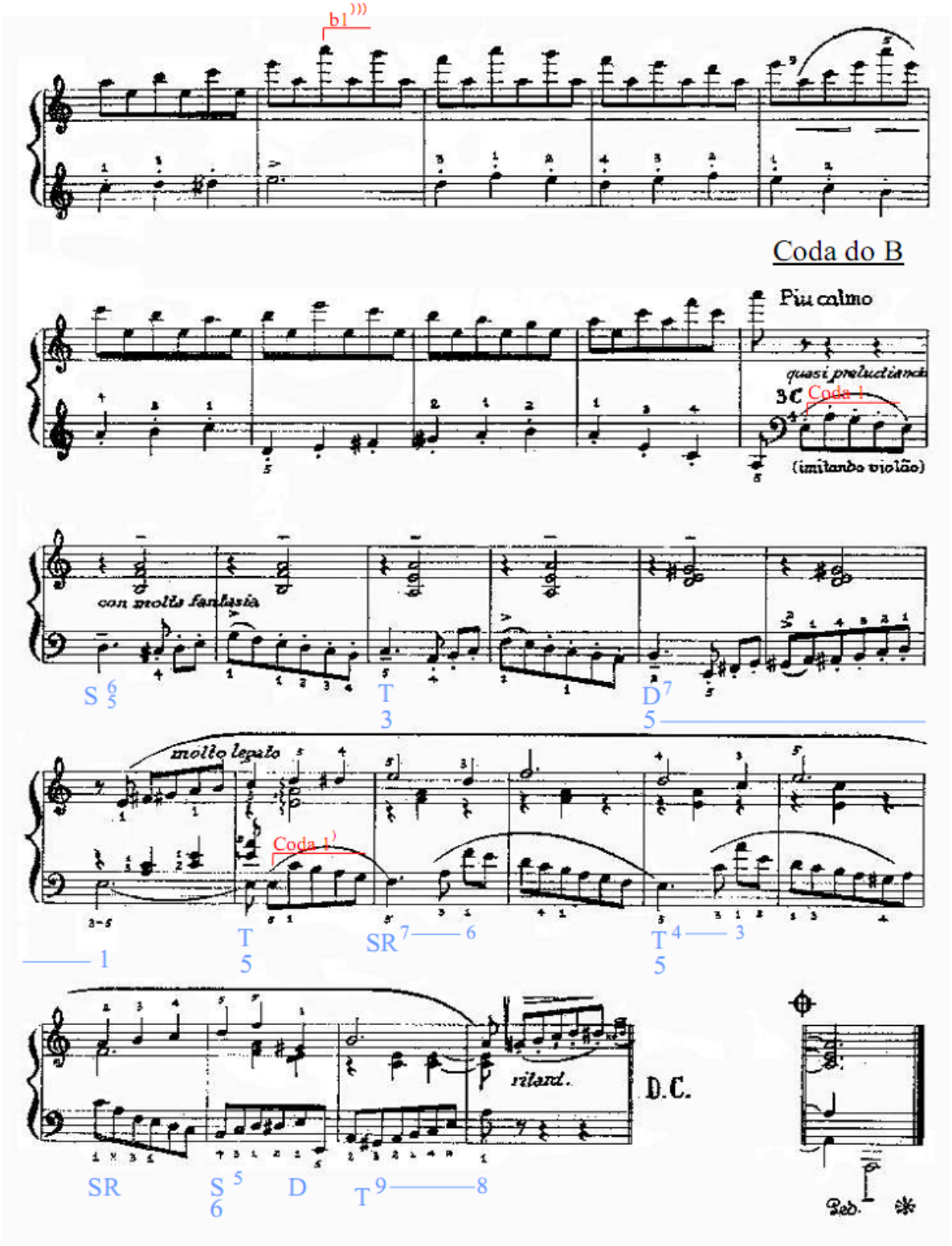
Lá menor

Período

música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1950)




a2
B
Più vivo
Sentença
mf
cresc.
a poco
a poco
f
pp senza articolazione
1C.


b1
Coda do B
Più calmo
quasi preluciando
3C
Coda 1
(imitando violão)
con molta fantasia
S 6/5
T 3
D 7/5
molto legato
Coda 1
1
T 5
SR 7—6
T 4—3 5
ritard.
D.C.
SR
S 5/6
D
T 9—8
Ped.

Valsa-Choro Nº 3

Tonalidade: lá menor

Forma: ABA1

Andamento: Romântico e sentimental

A seção A é formada por quatro frases musicais: a1, a1', a1'' e a2. Nessa seção, a estrutura das frases é a do período, em que o antecedente é formado pelas frases a1 e a1'', e o conseqüente, pelas frases a1' e a2. A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de lá menor. Nessa Valsa encontramos apojaturas nos compassos 31 e 75. O perfil da seção A é formado por melodia na região média-aguda e contracanto na região média-grave, nos compassos 17 a 21.

A seção B é formada por duas partes: a primeira, do compasso 32 até o 48, é constituída por duas frases, b1 e b1'; a segunda, do compasso 49 ao 64, também é formada por duas frases, b1'' e b1'''. Novamente, podemos fazer uma analogia da estrutura das frases da seção B com a estrutura das frases musicais do classicismo. Na seção B, o tema B pode ser considerado como uma sentença, em que a frase b1 forma o antecedente de oito compassos, e a frase b1', o conseqüente de oito compassos. A harmonia também é formada predominantemente por acordes da tonalidade de lá menor.

O retorno da seção A1 ocorre logo depois da Coda de B, indicado por Mignone na partitura D.C. (*Da Capo*). Dessa forma, a seção A1 é exatamente igual à seção A.

O perfil da seção B é formado pela melodia na região média-aguda em colcheias contra o desenho em semínimas na região média-grave. Na Coda do B, o perfil é formado pela melodia na região média-grave em colcheias. A seção B tem como elemento unificador com a seção A o desenho melódico formado por um salto pequeno seguido de vários graus conjuntos. A Coda do B tem como elemento unificador os

desenhos descendentes em colcheias na melodia da região média-grave, iguais aos desenhos na região média-aguda da seção A.

Comentário interpretativo:

A seção A pode ser executada com andamento tranqüilo, conforme a própria indicação da partitura: Romântico e sentimental. Realizar *rubatos* e sinais de agógica em toda a obra.

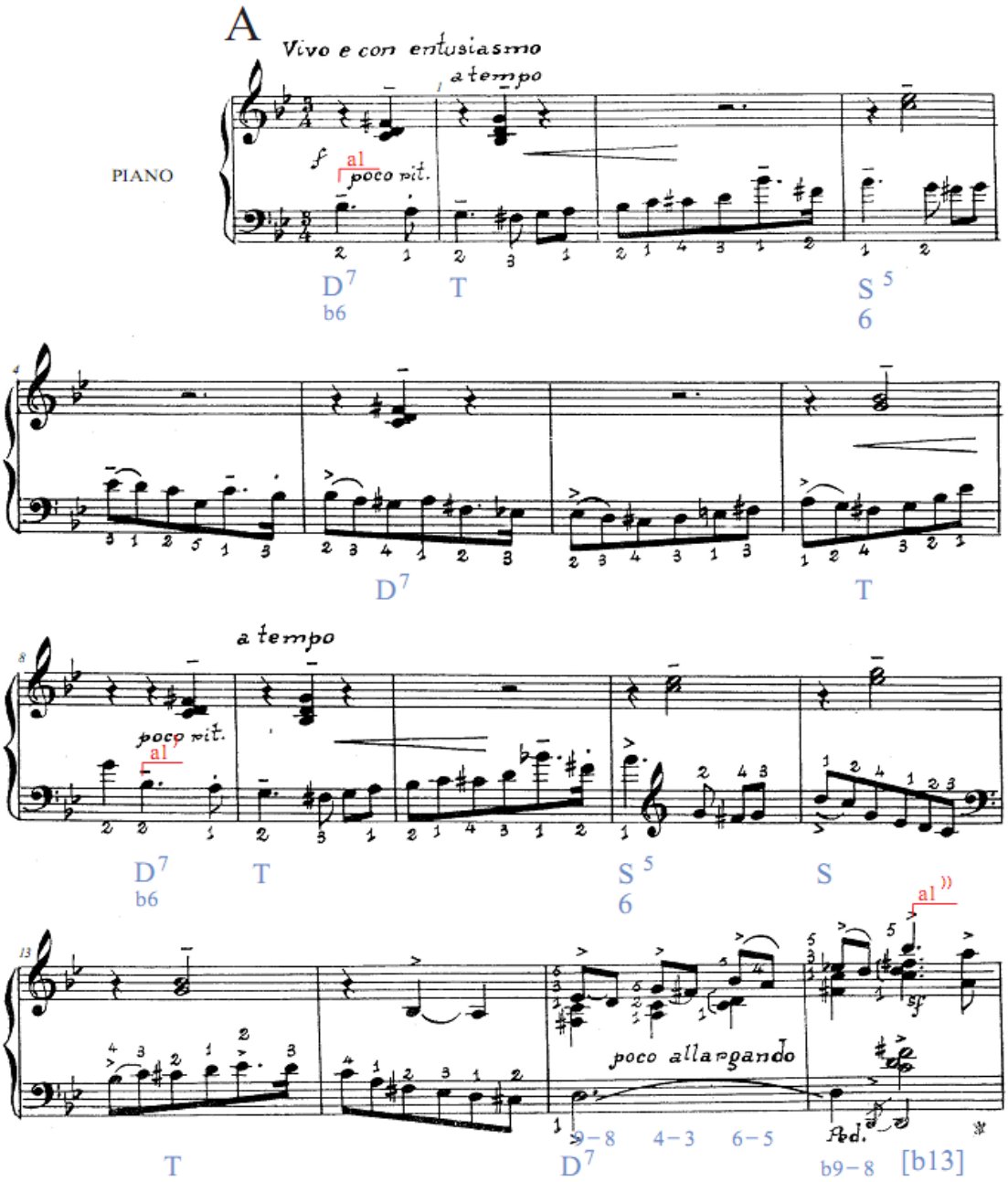
Na seção B, mudar o tempo para mais rápido, criando contraste. Mostrar a diferença entre as frases b1 e b1', com dinâmica *mezzo-forte* e articulação de duas notas, e as frases b1'' e b1''', com dinâmica pianíssimo e sem articulação. Na Coda do B, sobressair à melodia na região média-grave.

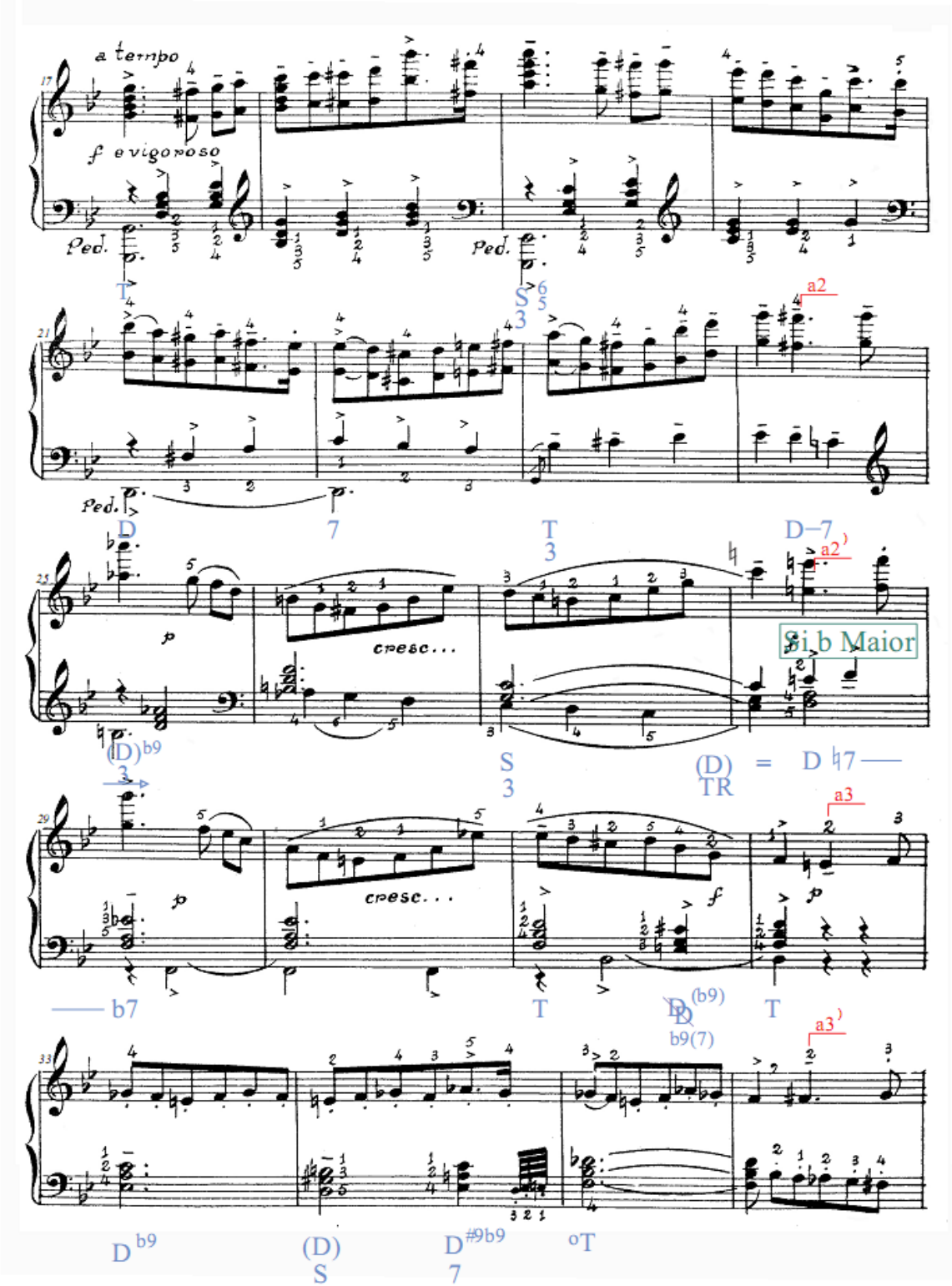
VALSA CHÔRO Nº 4

música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1950)

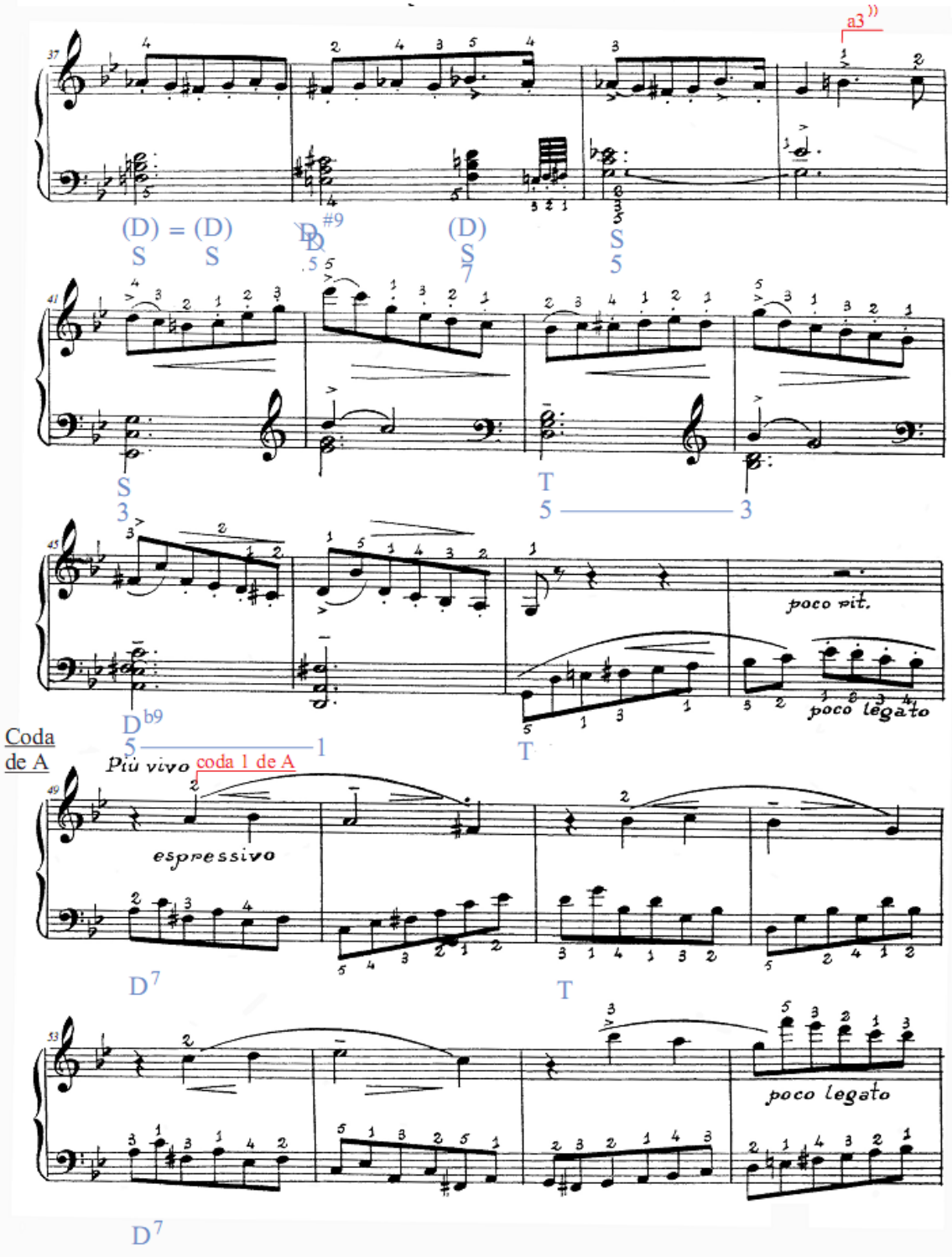
Sol menor

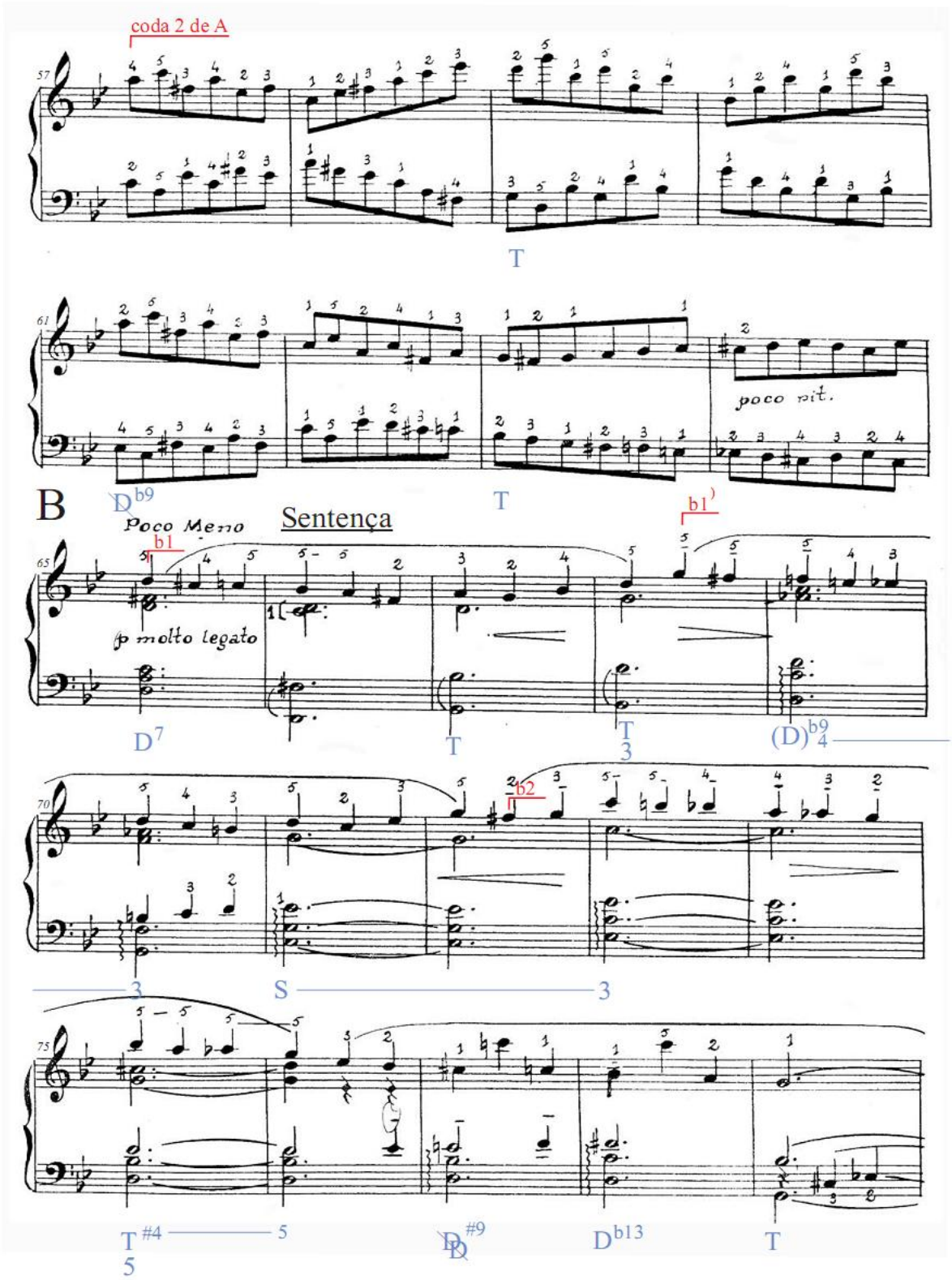
Frases Regulares



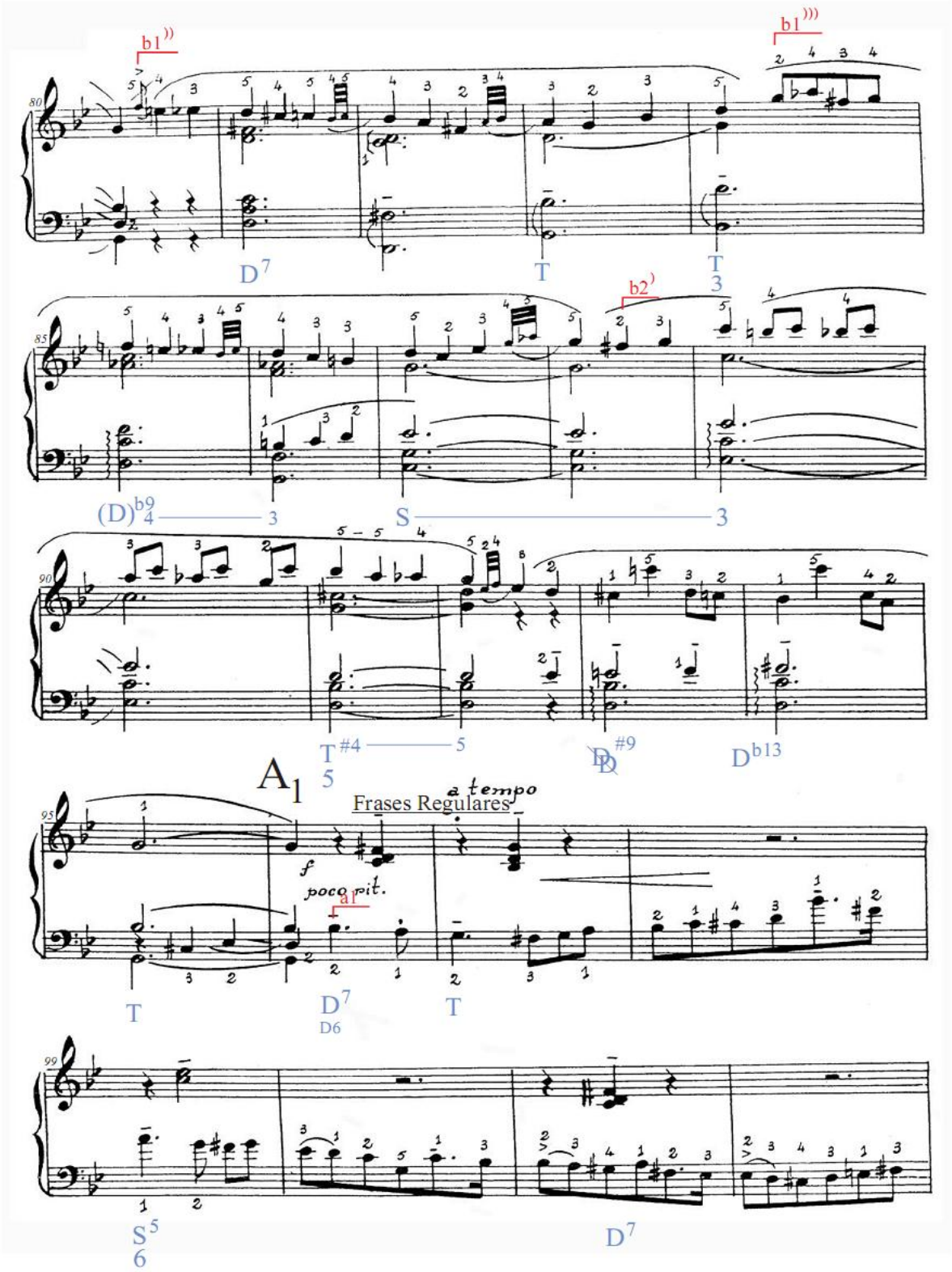

a tempo
f e vigoroso
Ped.
Ped.
T
S
6
5
3
a2
Ped.
D
7
T
3
D–7
a2
cresc...
Si b Maior
(D)b9
3
S
3
(D)
TR
=
D ♮7
a3
cresc...
p
f
p
b7
T
D
(b9)
b9(7)
T
a3
D b9
(D)
S
D#9b9
7
oT

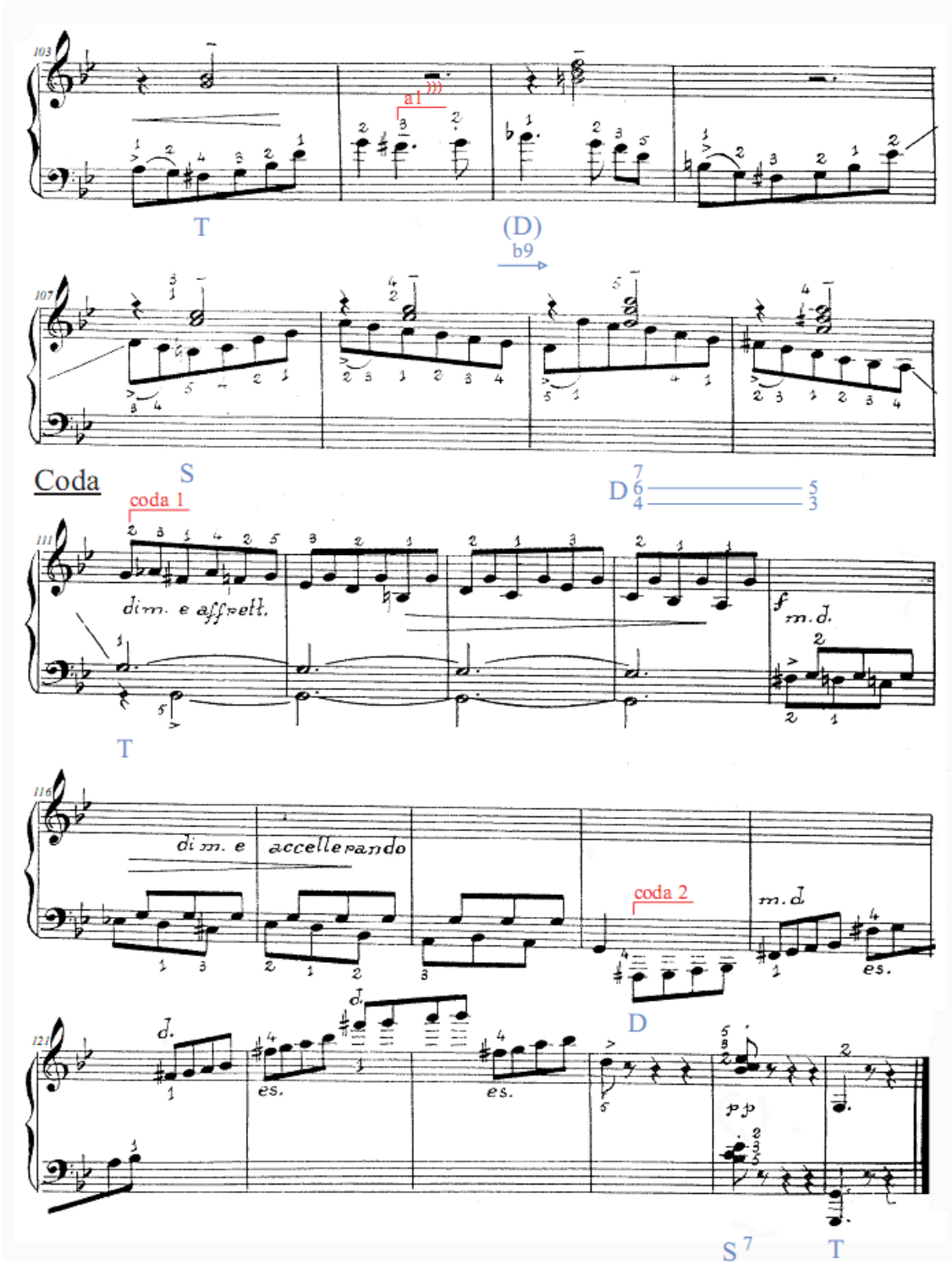
Sol menor


a3
(D) = (D)
S S
D #9
5 5
(D)
S
7
S
5
S
3
T
5 3
poco rit.
D b9
5 1
T
poco legato
Coda
de A
Più vivo
coda 1 de A
espressivo
D7
T
poco legato
D7


coda 2 de A
T
poco rit.
B
Poco Meno
Sentença
p molto legato
b1
b1)
b2
D7
T
T 3
(D)b9 4
3
S
3
T #4 5
5
D #9
Db13
T

Pedal em Ré


b1
b1
b2
D7
T
T
3
(D)b9
4
3
S
3
T#4
5
5
D#9
Db13
A1
Frases Regulares
a tempo
f
poco rit.
a1
T
D7
D6
T
S5
6
D7


103
a1
T
(D)
b9
107
Coda
S
D 7 6 5 4 3
coda 1
111
dim. e affrett.
f m.d.
T
116
dim. e accellerando
coda 2
m.d.
es.
D
121
es.
es.
pp
S 7
T

Valsa-Choro Nº 4

Tonalidade: sol menor

Forma: ABA1

Andamento: Vivo e com entusiasmo

A seção A é formada por oito frases musicais (a1, a1', a1'', a2, a2', a3, a3' e a3'') e duas frases de Coda (Coda 1 e Coda 2 de A).

Nessa seção, a estrutura das frases é regular de oito e quatro compassos. A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de sol menor e o pequeno trecho modulatório para Sib Maior, do compasso 28 até o 36. Porém, alguns acordes distantes dessas duas tonalidades aparecem nos seguintes compassos: 25 (Sol Maior com 9ªb e 3ª no baixo - Dominante da Subdominante); 31 (mi diminuto - Dominante da Dominante sem fundamental com 9ªb e 7ª no baixo); 34 (Mi Maior com 7ª no baixo - Dominante da Subdominante); 37 (Sib Maior com 5ª no baixo - Dominante da Subdominante com 7ª no baixo); 38 (1º tempo - lá# diminuto com 5ª no baixo - Dominante da Dominante sem fundamental com 9ª# 3º tempo - Sol Maior com 7ª no baixo).

Os acordes nos compassos 31 a 35 funcionam como bordaduras de semitom no acorde inteiro, um procedimento típico da música popular da época em que foram compostas essas Valsas.

O perfil da seção A é formado de melodia acompanhada, estando à melodia na região média-grave. A partir do compasso 17 a melodia passa para a região média-aguda em oitavas. O elemento unificador da Coda 1 de A é formado pelas bordaduras superiores na região média-grave da seção A.

A seção B é formada por duas partes. A primeira, que vai do compasso 65 até o 79, é formada por três frases: b1, b1’ e b2. A segunda vai do compasso 80 até o 96, e também é formada por três frases: b1’’, b1’’’e b2’. Novamente, pode-se fazer uma analogia da estrutura das frases da seção B com a estrutura das frases musicais do classicismo. Na seção B, o tema B pode ser considerado como uma sentença, em que as frases b1 e b1’ formam o antecedente de oito compassos, e a frase b2, o conseqüente de oito compassos. A harmonia também é formada predominantemente por acordes da tonalidade de sol menor, porém alguns acordes distantes aparecem nos compassos 69 e 85 (Sol Maior com 4^a - 3^a e 9^ab - Dominante da Subdominante), 77 e 93 (dó# diminuto - Dominante da Dominante sem fundamental). O perfil da seção B é formado por melodia acompanhada, estando à melodia na região média-aguda

No compasso 96 ocorre o retorno da seção A1, que é formada por duas frases, a1 e a1’’’, e pelas Codas 1 e 2, do compasso 111 até o final da peça.

A seção B tem como elemento unificador com a seção A a similaridade entre o desenho das frases b1 e b1’ e o desenho das frases a1 e a1’: o cromatismo descendente que aparece no início das frases b1 e b1’ ocorre de maneira ascendente no 2°, 3°, 9° e 10° compassos, nas frases a1 e a1’ da seção A. Outro elemento unificador é o motivo dos compassos 66 e 67, 70 e 71 da seção B, idêntico ao motivo que ocorre nos compassos 2 e 3, 10 e 11.

Comentário interpretativo:

Andamento rápido, com entusiasmo e caráter alegre.

As notas iniciais das frases a1 e a1’ na região média-grave e a1’’ na região média-aguda da melodia devem ser executadas com um pequeno acento, e em sua maior parte com articulação *non legato*, imitando o som dedilhado no violão. Aumentar

a dinâmica até o ponto culminante das frases a1, a1’ e a1’’ no 1º tempo dos compassos 3, 12 e 19, cuja função harmônica é a de Subdominante. Nas frases a3 e a3’, realizar as colcheias e semicolcheias em *staccato*, conforme a indicação na partitura. A frase a3’’ deve ser executada com as duas primeiras colcheias ligadas e com acento no 1º tempo.

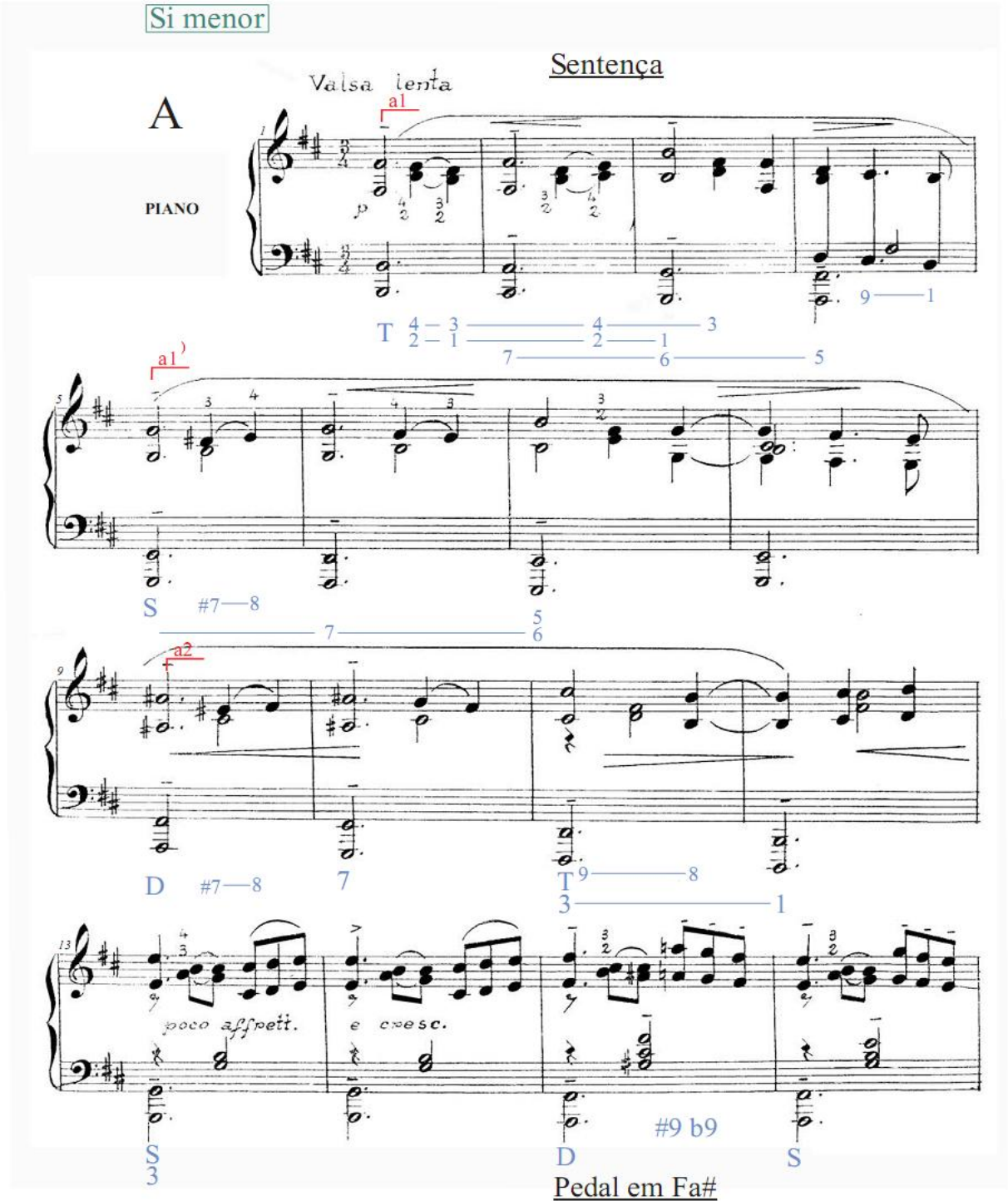
Na Coda 1 de A, aumentar um pouco o andamento marcado como *piu vivo*, e realizar os crescendos e decrescendos na região média-aguda. Observar a execução ligada na região média-aguda e pouco ligada na região média-grave das Codas 1 e 2 de A.

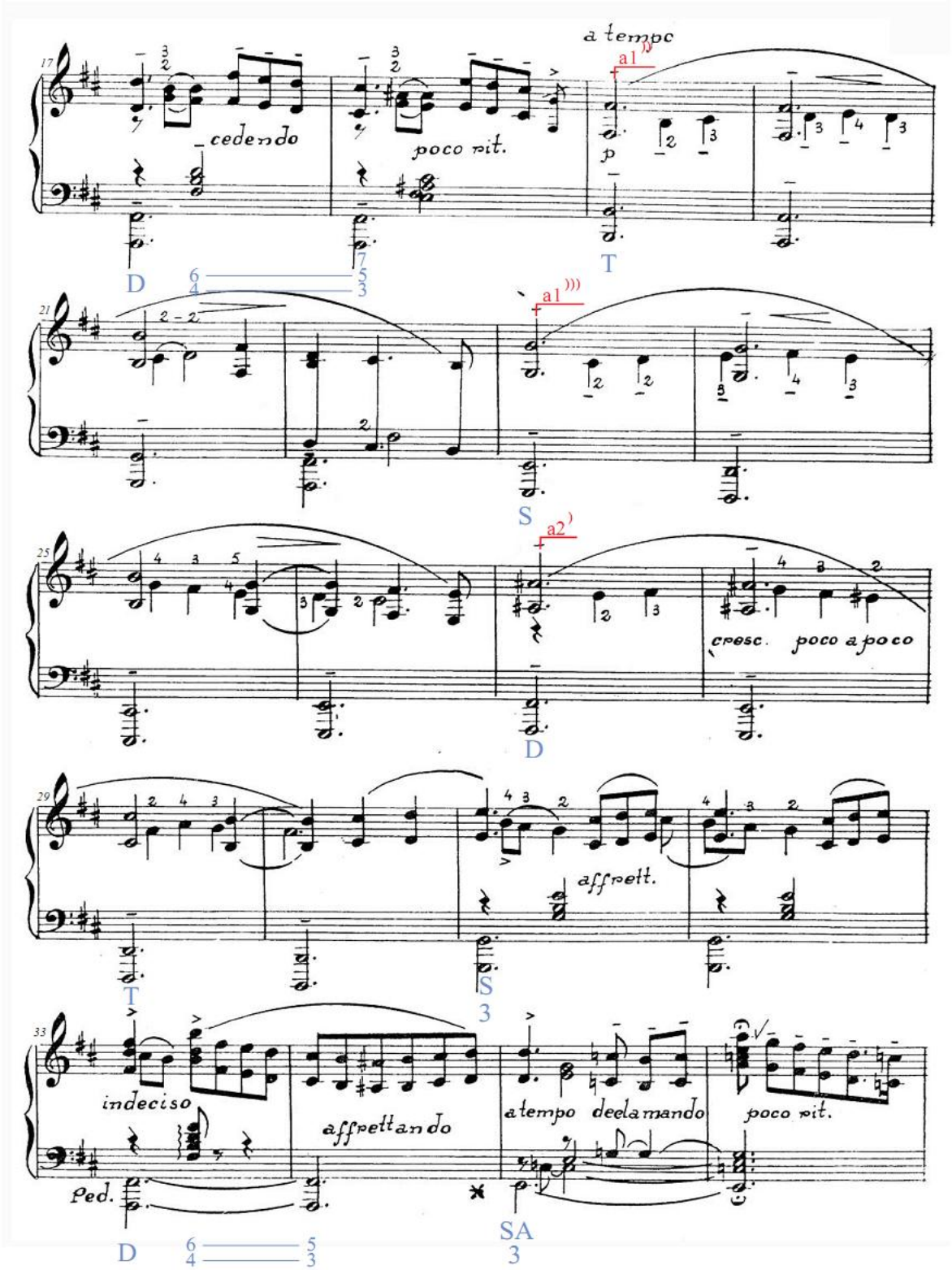
Na seção B, mudar o tempo para andamento mais lento e executar a melodia ligada na região média-aguda. Realçar as notas acentuadas nos contracantos dos compassos 76 a 78 e 92 a 94 da região média-grave.

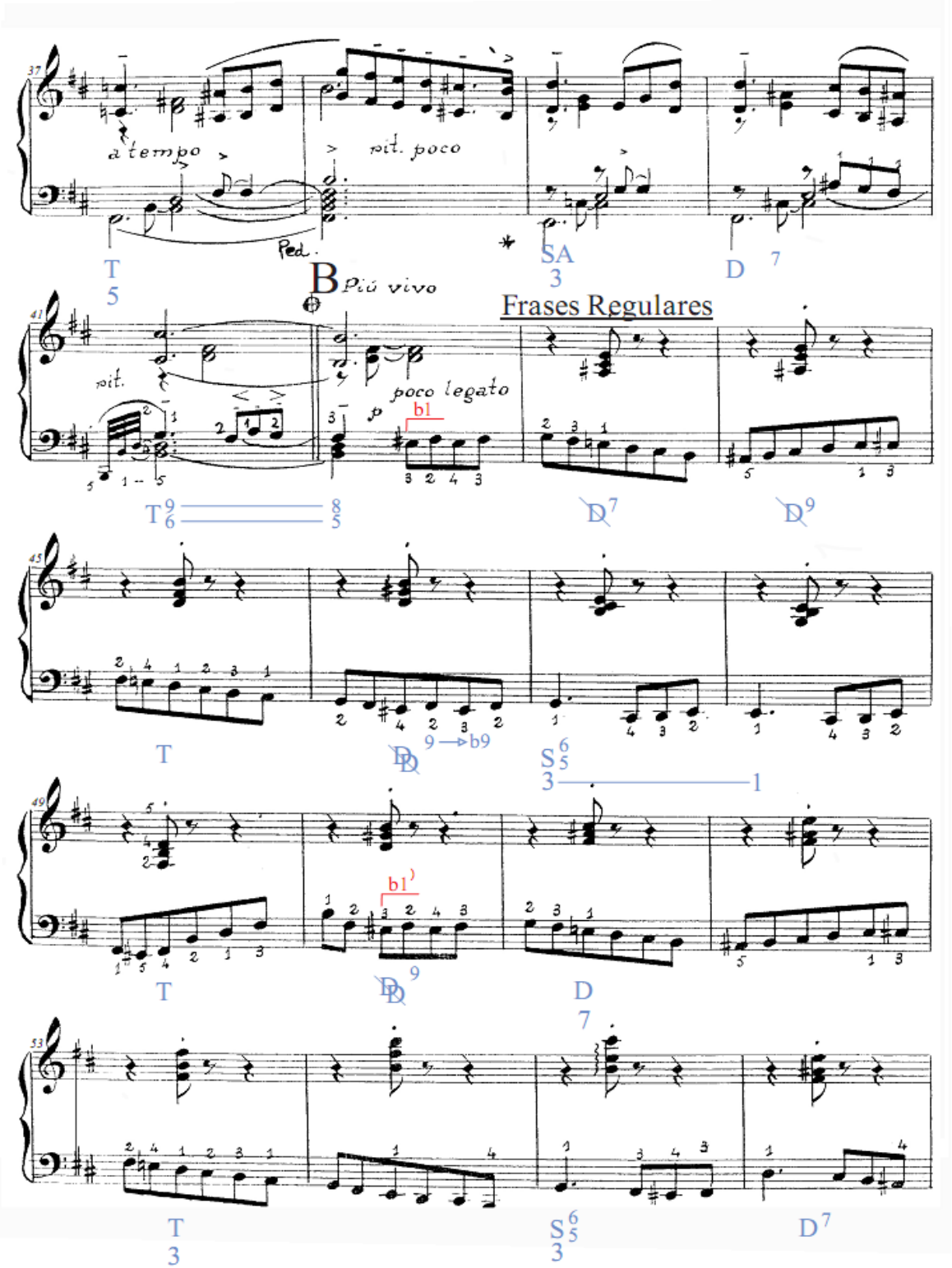
Na seção A1, voltar à dinâmica forte do início, e na Coda 1 acentuar as notas Sol e Fá# na região média-grave. Na Coda 2, decrescer a dinâmica até chegar ao penúltimo acorde e à última nota, executados em *staccato*.

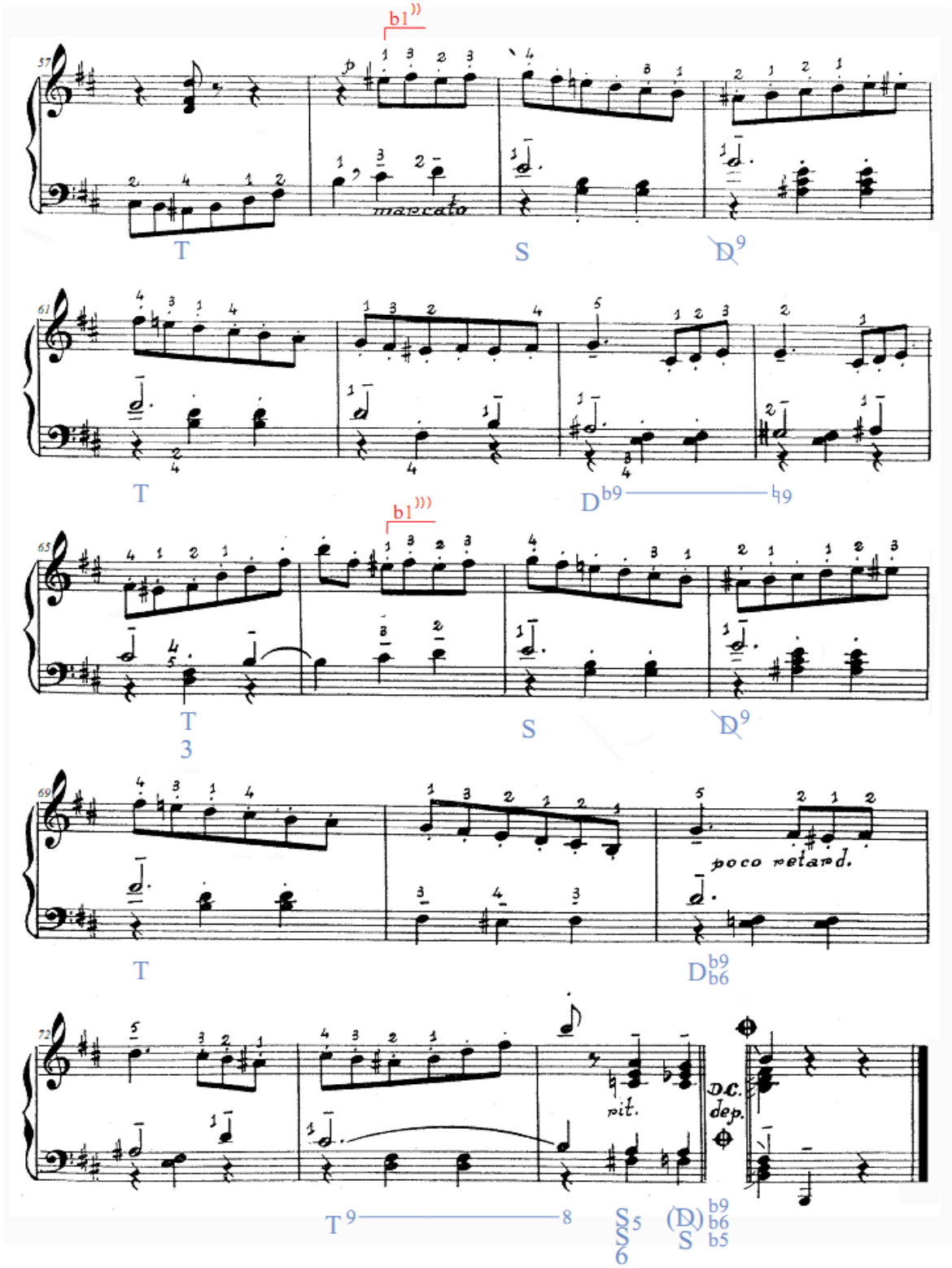
VALSA CHÔRO Nº 5

música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1950)




a tempo
cedendo
poco rit.
p
a1
a1
a2
cresc. poco a poco
affrett.
indeciso
affrettando
a tempo declamando
poco rit.
Ped.
D
T
S
D
T
S
D
SA


37
a tempo
rit. poco
Ped.
T
5
SA
3
D 7
B Più vivo
Frases Regulares
41
rit.
poco legato
p
b1
T 9/6 8/5
D7
D9
45
T
D
9→b9
S 6/5
3
1
49
b1
T
D
9
D
7
53
T
3
S 6/5
3
D7


b1))
marcato
T
S
D9
T
Db9
♮9
b1)))
T
3
S
D9
poco retard.
T
Db9
b6
rit.
D.C.
dep.
T9
8
S5
S
6
(D)b9
b6
S b5

Valsa-Choro Nº 5

Tonalidade: si menor

Forma ABA1

Andamento: Valsa Lenta

A seção A é formada por seis frases musicais: a1, a1', a2, a1'', a1''' e a2'. Novamente, podemos fazer uma analogia entre a estrutura das frases da seção A e a estrutura das frases musicais do classicismo. Na seção A, o tema A pode ser considerado como uma sentença, em que as frases a1 e a1' formam o antecedente de oito compassos, e a frase a2, o conseqüente de oito compassos. A harmonia da seção A é formada predominantemente por acordes da tonalidade de si menor. Porém, alguns acordes distantes dessa tonalidade aparecem nos compassos 35 e 39 (Dó Maior com 3ª no baixo - Subdominante Antirelativa). O perfil da seção A é constituído de melodia acompanhada, sendo a melodia formada de mínimas pontuadas nas regiões média-aguda e média-grave.

A seção B é formada por quatro frases: b1, b1', b1'' e b1'''. A harmonia também é formada predominantemente por acordes da tonalidade de si menor, mas alguns acordes distantes aparecem nos compassos 46 e 50 (mi# diminuto - Dominante da Dominante sem fundamental com 9ª), além do 74 (2º tempo - fá# meio diminuto - Subdominante da Subdominante com 5ª e baixo na 6ª; 3º tempo - Fá Maior com 7ª - Dominante sem fundamental com 9ªb, 6ªb e 5ªb da Subdominante). O perfil da seção B é formado por melodia acompanhada, estando a melodia na região média-grave dos compassos 42 a 57 e logo depois passando pela região média-aguda do compasso 58 até o final da seção, com o contracanto em mínimas pontuadas na região média-grave. O retorno da seção A1 ocorre logo após a seção B, onde Mignone indica na partitura D.C. (*Da Capo*).. Dessa forma, a seção A1 é exatamente igual à seção A.

O elemento unificador da seção B com a seção A é formado pelas notas repetidas em colcheias do 2º e 3º tempo da seção B com as notas repetidas e mínimas

pontuadas da seção A no início das frases a1, a1' e a2. Além disso, a oscilação em 2as do 2° e 3° tempo no início das frases da seção B remete à oscilação em 2as no acompanhamento das frases da seção A na região média-aguda. Outro elemento unificador é formado pelo desenho rítmico e melódico dos compassos 47-48, 55-56, 63, 69, 71 e 72 com os compassos 13-18, 31-32, 37, 39 e 40 da seção A.

Comentário interpretativo:

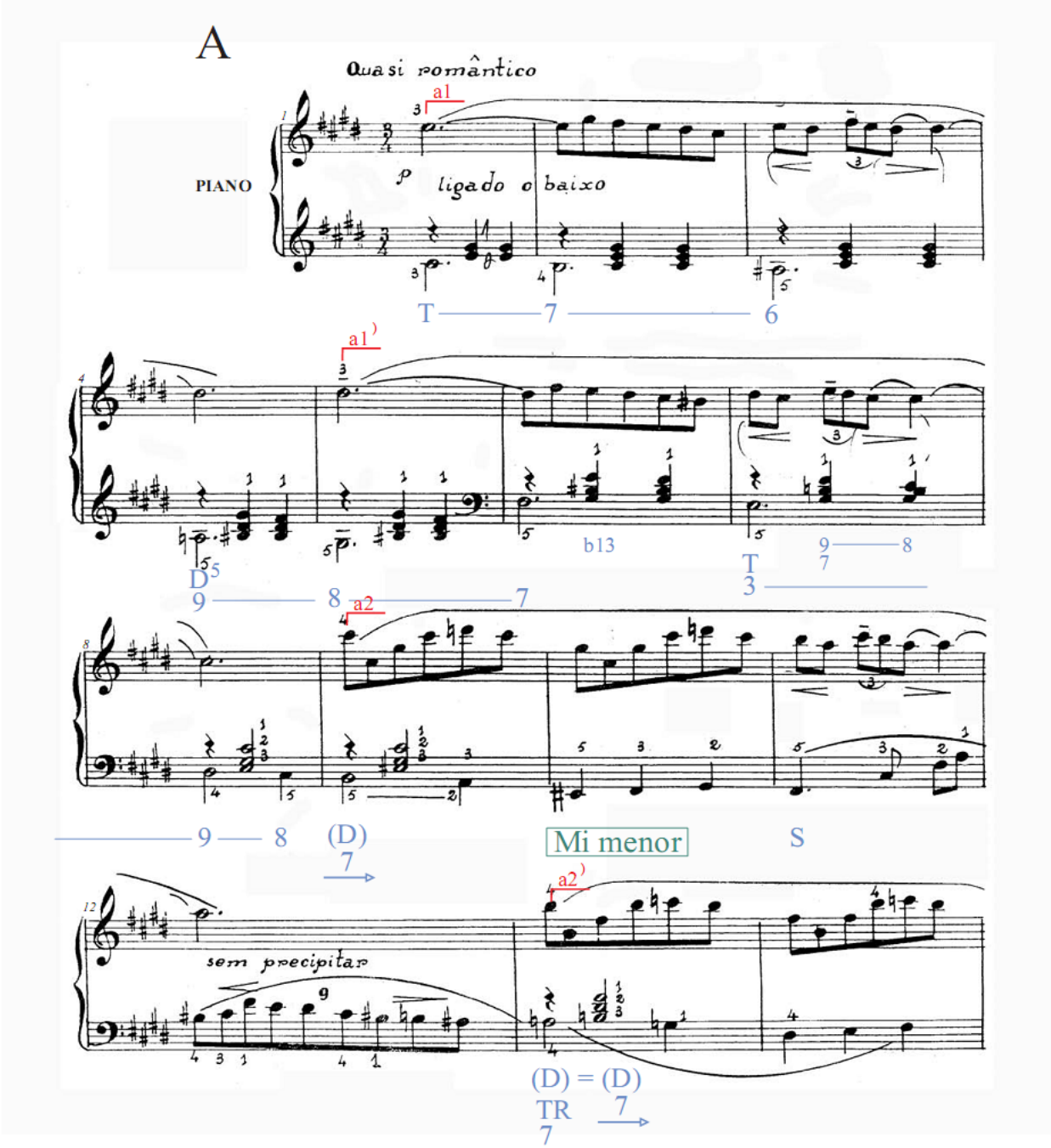
Observar os sinais de crescendo e decrescendo em toda a seção A. Chegar ao ponto culminante, no segundo tempo do compasso 33. Realizar as notas em colcheias do compasso 35 mais devagar, de acordo com a indicação declamando. Realizar *rubatos* e sinais de agógica em toda a obra.

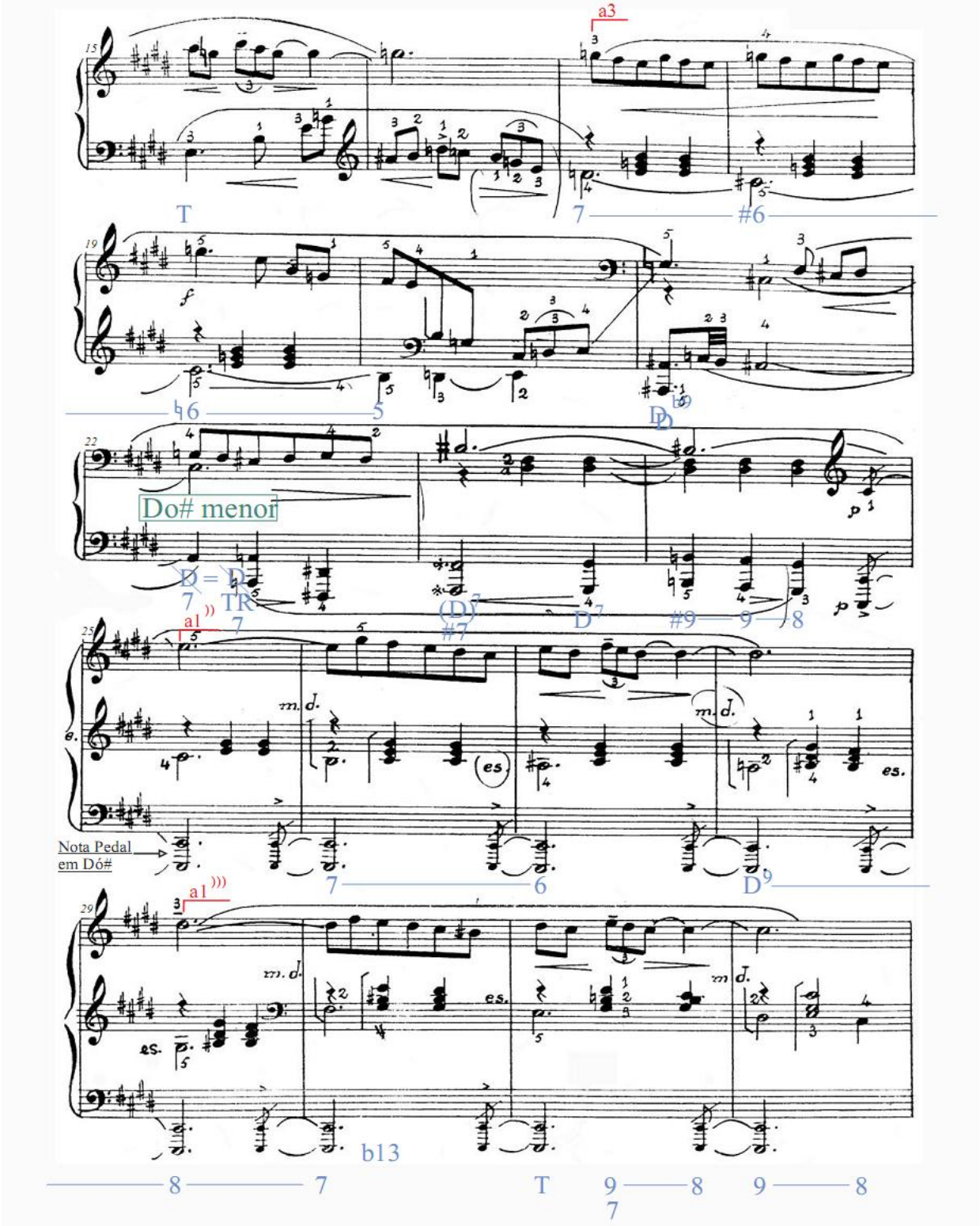
Na seção B, mudar o andamento para mais rápido com marcação *piu vivo*, criando contraste. Realçar a melodia na região média-grave do compasso 42 até o 58, com articulação *non legato*. Do compasso 58 até o último compasso da seção B, realçar o contracanto na região média-grave com sinal de acento. Nos acordes do 2º e 3º tempo do último compasso da seção B, decrescer e *rallentar*, voltando ao andamento inicial mais lento da seção A.

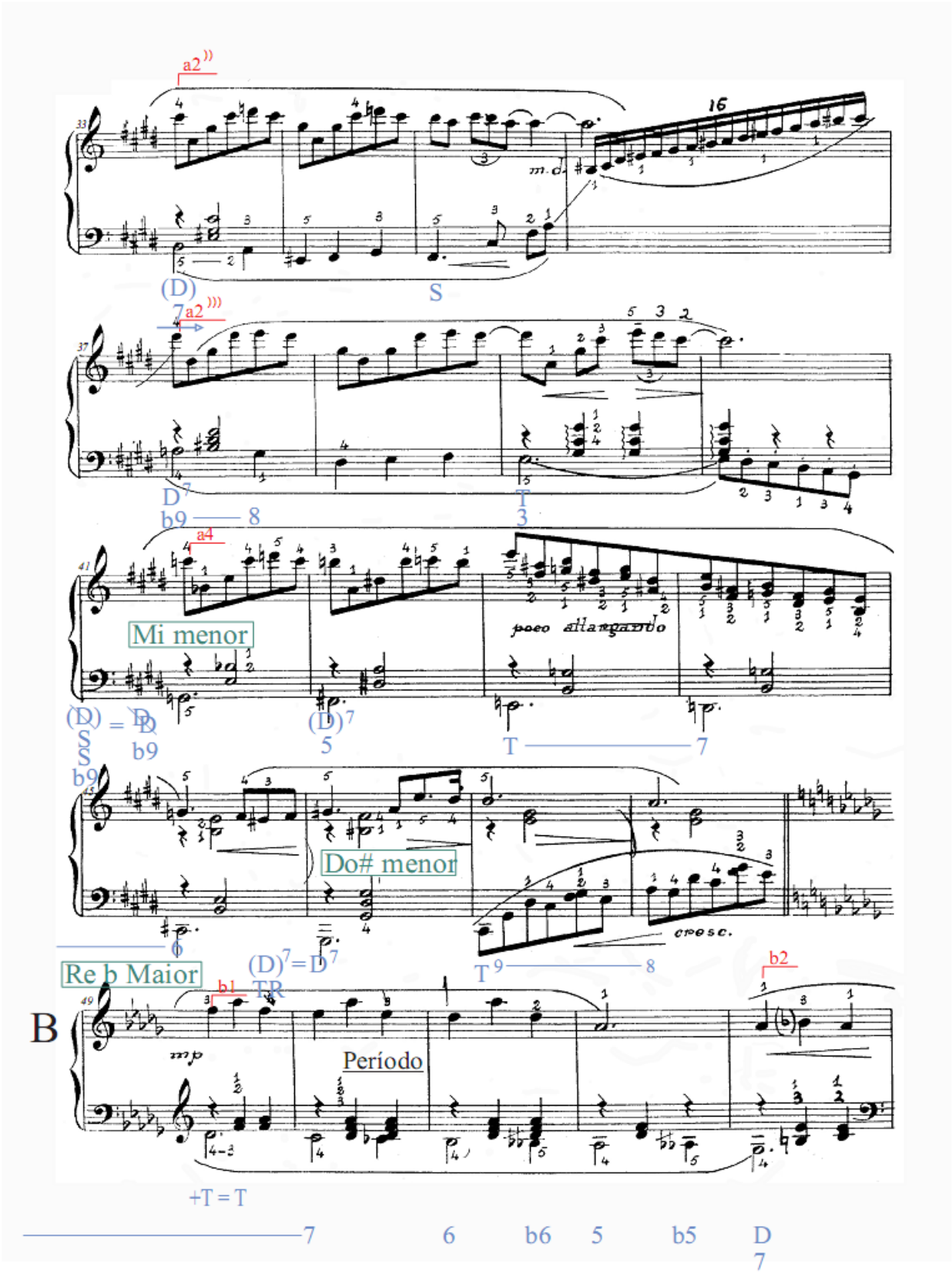
VALSA CHÔRO Nº 6

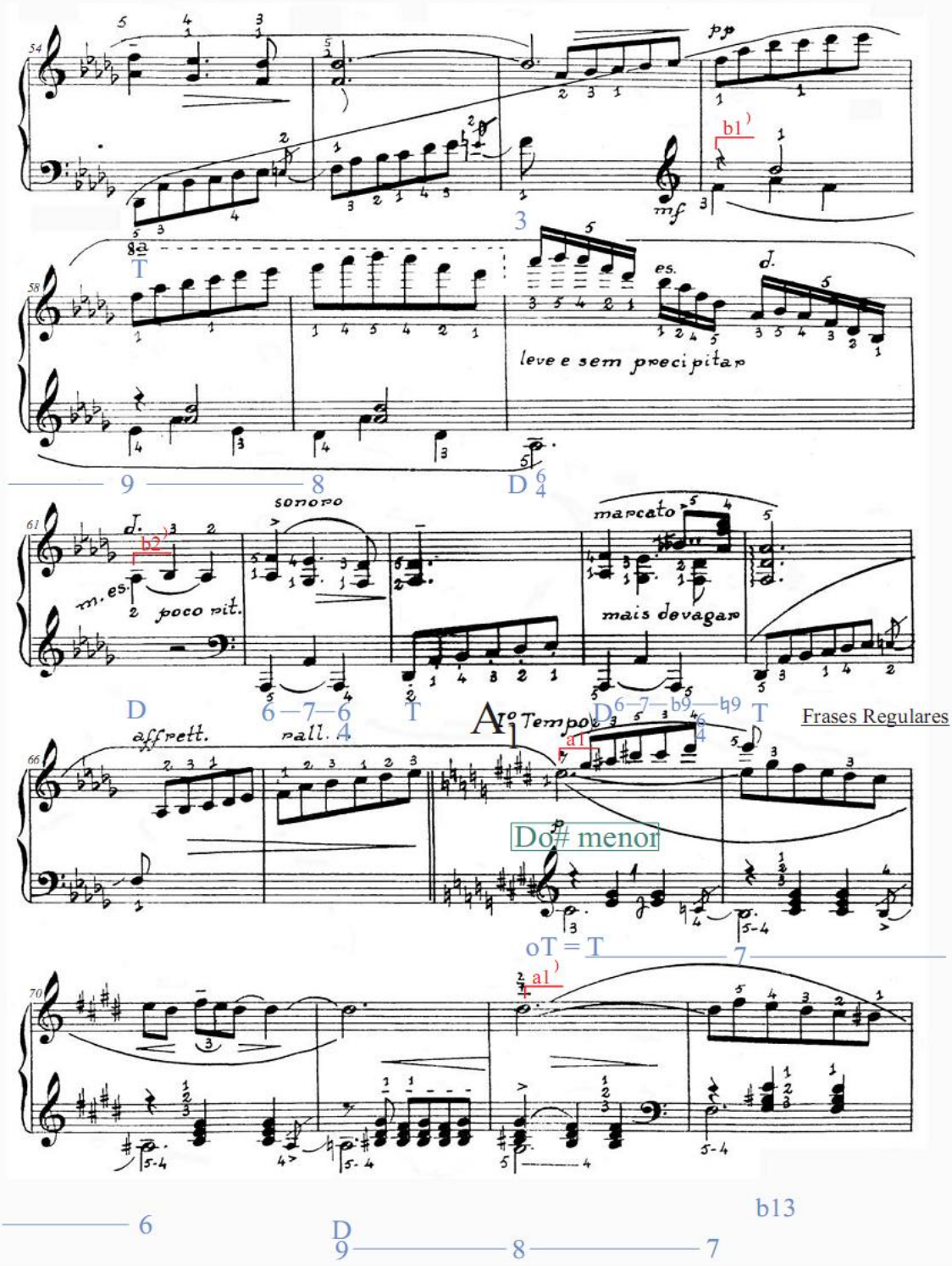
música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1955)

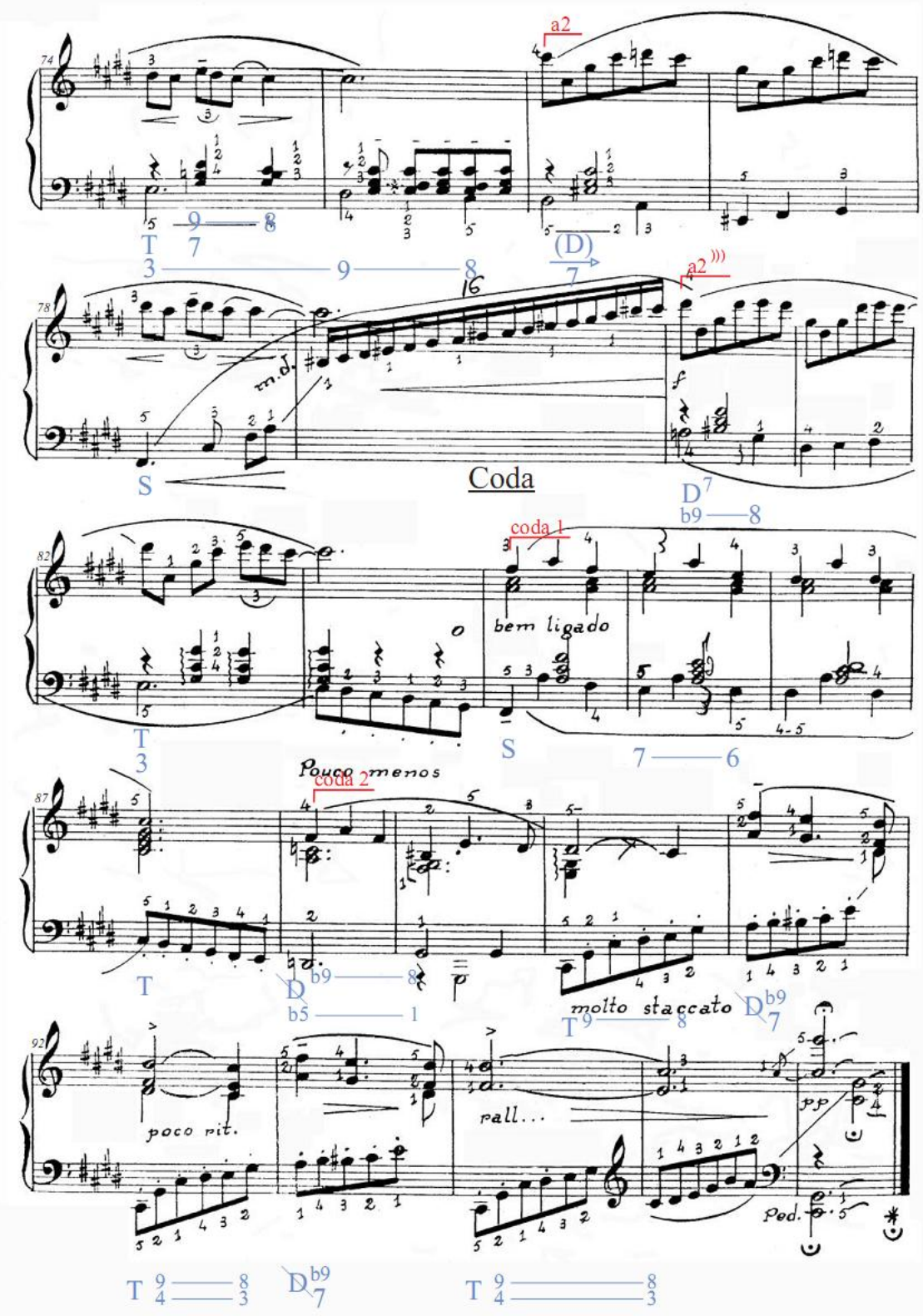
Do# menor Frases Regulares




a3
T
7
#6
♮6
5
D
b9
Do# menor
D = D
7
TR
7
(D)7
#7
D7
#9
9
8
a1
m.d.
es.
Nota Pedal
em Dó#
7
6
D9
a1
m.d.
es.
b13
8
7
T
9
7
8
9
8


a2
(D) 7
S
a2
D 7
b9 8
T 3
a4
Mi menor
poco allargando
(D) = D
S
S
b9
b9
(D)7
5
T 7
Do# menor
cresc.
6
Re b Maior
(D)7 = D7
TR
T 9 8
b2
b1
B
mp
Período
+T = T
7
6
b6
5
b5
D
7


54
pp
b1
mf
3
8a
T
58
leve e sem precipitar
es.
d.
9
8
D 6/4
61
sonoro
marcato
b2
m. es.
poco rit.
mais devagar
D
6—7—6
T
D6—7—b9—b9
T
Frases Regulares
affrett.
rall. 4
A1 Tempo
a1
66
Do# menor
oT = T
7
70
a1
6
D
9
8
7
b13


a2
T
(D)
a2
m.d.
S
Coda
D
coda 1
bem ligado
T
S
Pouco menos
coda 2
T
D
molto staccato
D
poco rit.
rall...
pp
Ped.
T
D
T

Valsa-Choro Nº 6

Tonalidade: dó# menor

Forma: ABA1

Andamento: Quase romântico

A seção A é formada por dez frases musicais regulares: a1, a1', a2, a2', a3, a1'', a1''', a2'', a2''' e a4. A harmonia da seção A é formada por acordes da tonalidade de dó# menor, porém alguns acordes distantes dessa tonalidade aparecem nos compassos 9 (Dó# Maior com 7ª no baixo - Dominante da Subdominante), 22 (ré# diminuto - Dominante da Tônica Relativa) e 33 (Dó# Maior com 7ª no baixo - Dominante da Subdominante). Na seção A ocorre uma modulação passageira para mi menor, do compasso 13 até o 21 e do compasso 41 até o 45. O perfil das seções A e B é constituído por melodia acompanhada, sendo a seção A e parte da seção B formada pela melodia na região média-aguda. Do compasso 57 até o 60 da seção B a melodia passa para a região média-grave.

A seção B é formada por quatro frases: b1, b2, b1' e b2'. Nessa seção a harmonia modula para Réb Maior, sendo formada somente por acordes da tonalidade de Réb Maior. O perfil da seção B é formado por melodia acompanhada, com a melodia na região média-grave do compasso 57 ao 60, logo em seguida passando para a região média-aguda, do compasso 61 até o final da seção, com o contracanto em mínimas pontuadas na região média-grave.

O retorno da seção A1 ocorre no compasso 68, formado pelas frases a1, a1', a2 e a2''', e pelas Codas 1 e 2.

Os elementos unificadores da seção B com a seção A são formados pelos baixos descendentes e pelo perfil do acompanhamento. Outro elemento unificador é a

bordadura superior dos compassos 53 e 61 da seção B e a bordadura superior em colcheias dos compassos 13 e 14 da seção A.

A Coda tem como elemento unificador o fato de o desenho melódico da Coda 1 ser o mesmo das frases b1 e b1’ da seção B. Outro elemento unificador da Coda é constituído pelo ritmo da melodia dos compassos 89, 91 e 93, que coincide com o os compassos 54, 62 e 64 da seção B.

Comentário interpretativo:

Realçar sutilmente as notas iniciais das frases a1 e a1’, pois são notas longas. Sobressair um pouco às notas em mínimas pontuadas da região média-grave em *legato* e direção descendente, sem cobrir a melodia da região média-aguda. Crescer as oitavas na região média-grave do compasso 23 e diminuí-las no compasso 24, sendo a sua harmonia formada por notas de tensão do acorde da Dominante. Observar a nota pedal Dó# oitavada na região média-grave, nas frases a1’’ e a1’’’. No compasso 41, alterar a intensidade sonora através da mudança brusca para a dinâmica em piano, pois ocorre uma modulação passageira para mi menor. Na região média-aguda, crescer no compasso 45 até a nota Sol# do acorde modulatório de Dominante (Sol# Maior), no compasso 46, voltando assim a harmonia para dó# menor. Enfatizar a apojatura e sua resolução em decrescendo no compasso 47.

Na seção B, mudar a dinâmica para *mezzo-piano* e também sobressair às notas dos baixos descendentes da região média-grave, que é um dos elementos de unificação com a seção A. No compasso 57, a melodia passa para a região média-grave, e no compasso 61, para a região média-aguda. Acentuar a nota Si dobrado bemol na função de Dominante com 9ª menor no compasso 64.

Na seção A1, realizar um grande crescendo, no compasso 79, até a dinâmica forte do compasso 80. Enfatizar as apojaturas e decrescer nas suas resoluções nos compassos 90, 92 e 95. No compasso 93, pode-se mudar a dinâmica para piano, a fim de realizar um eco com o compasso anterior.

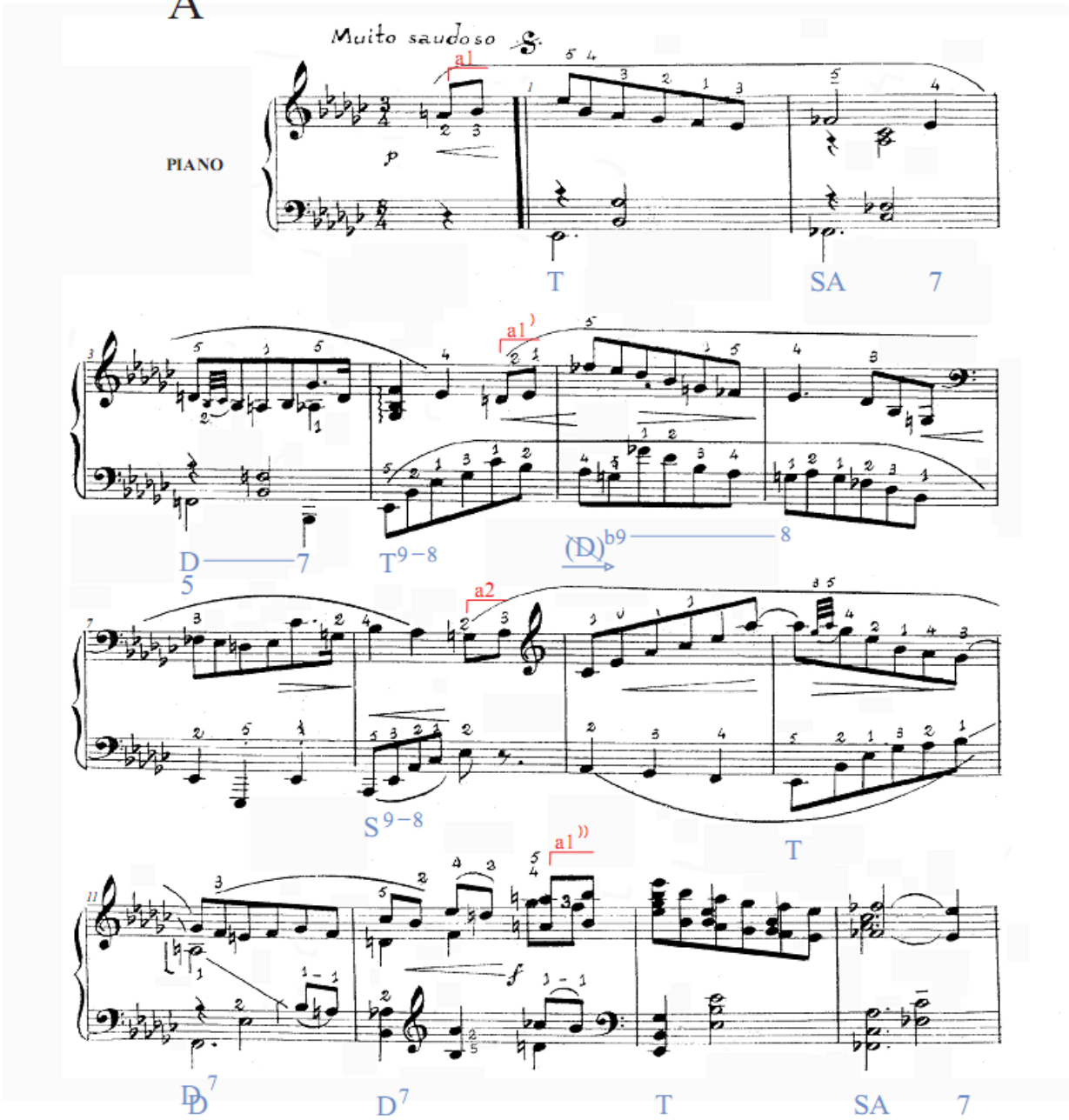
VALSA CHÔRO Nº 7

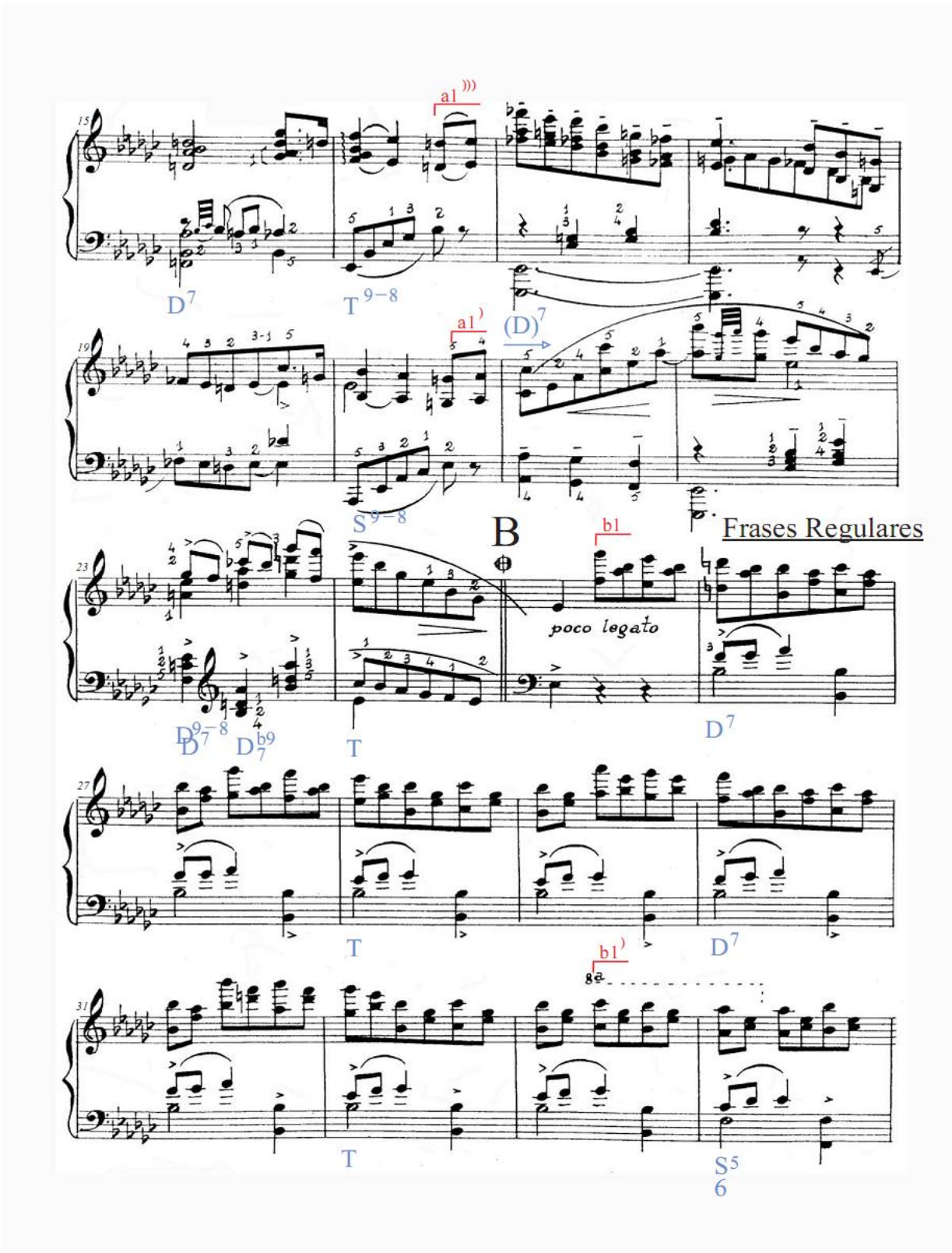
música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1955)

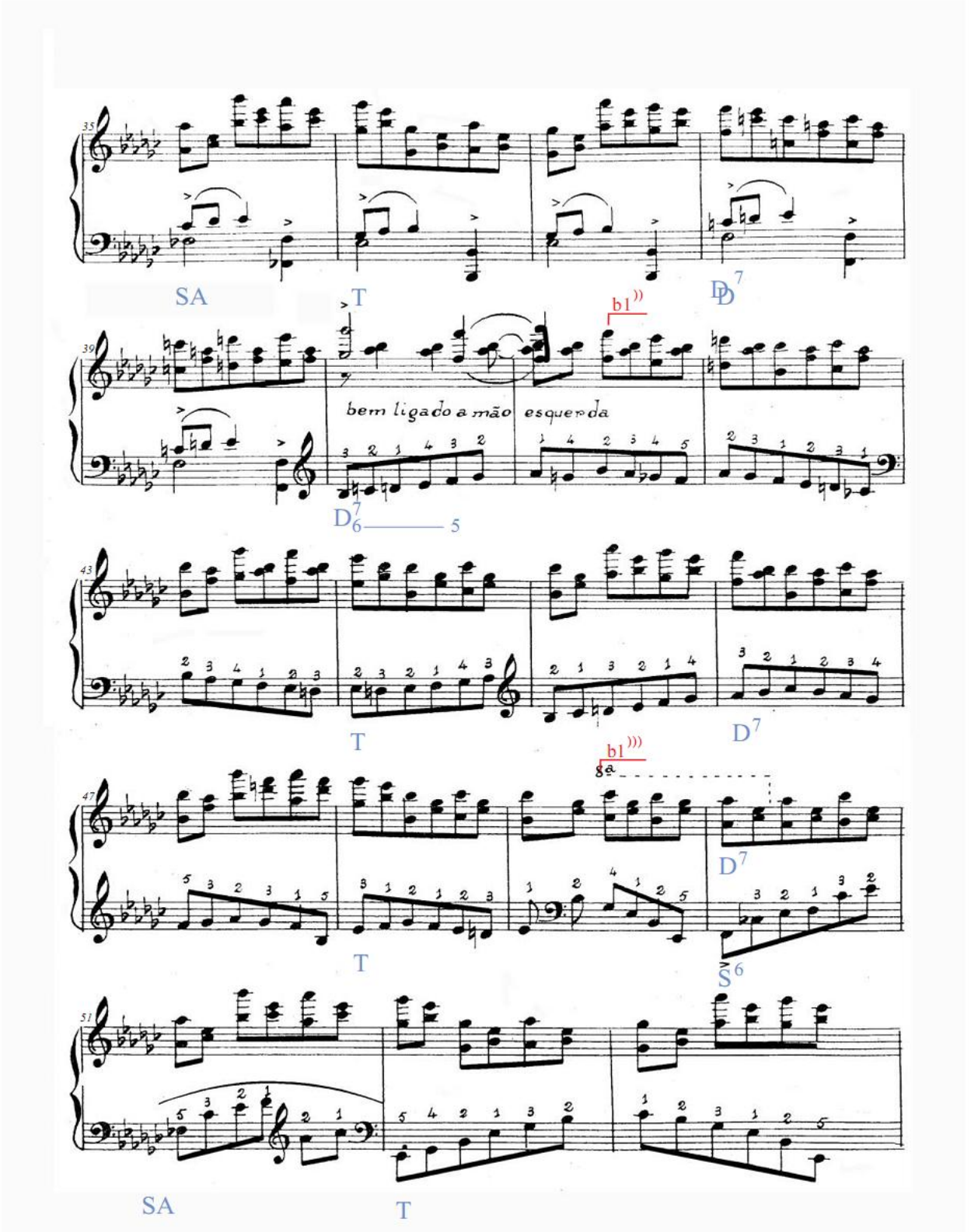
Mi b menor

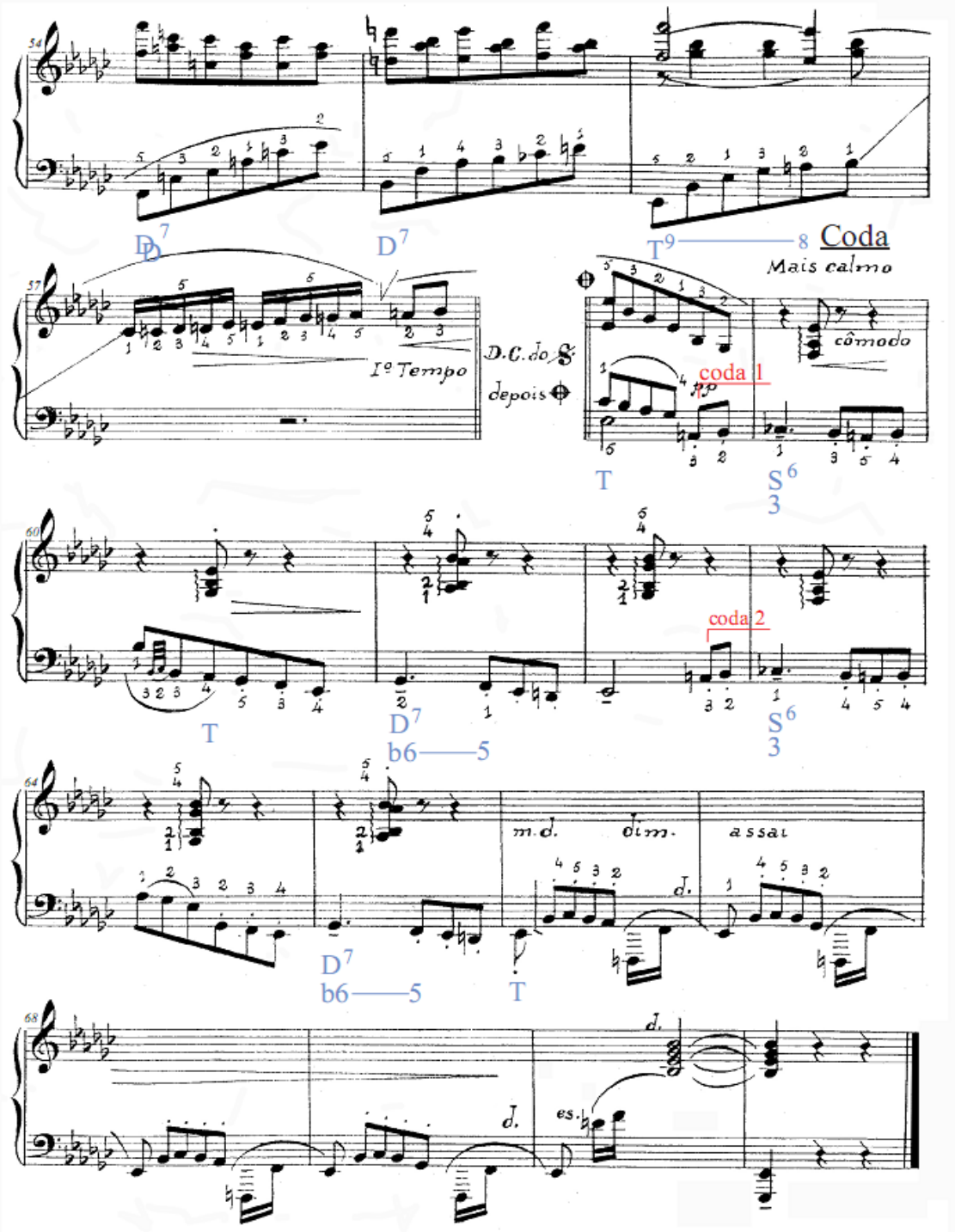
Frases Regulares

A




a1)))
D7
T 9−8
a1)
(D)7
S 9−8
B
b1
Frases Regulares
poco legato
D9−8
D7
D7 b9
T
D7
T
D7
b1)
8a
T
S5
6


35
SA
T
D7
39
b1
bem ligado a mão esquerda
D7
6
5
43
T
D7
47
b1
ga
D7
T
S
6
51
SA
T


D7
D7
T9——8
Coda
Mais calmo
Iº Tempo
D.C. do 𝄋
depois ⊕
cômodo
coda 1
pp
T
S6
3
coda 2
T
D7
b6——5
S6
3
m.d.
dim.
assai
D7
b6——5
T
es.

Valsa-Choro Nº 7

Tonalidade: mib menor

Forma ABA1

Andamento: Muito saudoso

A seção A é formada por seis frases musicais regulares: a1, a1', a2, a1'', a1''' e a2'. A harmonia da seção A é formada por acordes da tonalidade de mib menor com alguns acordes distantes nos compassos 2 e 14 (Fáb Maior - Subdominante Antirelativa), 5 (sib diminuto - Dominante sem fundamental com 9ªb da Subdominante), 11 (Fá Maior com 7ª - Dominante da Dominante), 17 (Mib Maior com 7ª - Dominante da Subdominante) e 23 (1º tempo - Fá Maior com 9ª - Dominante da Dominante).

A seção B é formada por quatro frases regulares: b1, b1', b1'', b1'''. A harmonia de seção B é formada predominantemente por acordes da tonalidade de mib menor com apenas dois acordes distantes dessa tonalidade, nos compassos 38 e 54 (Fá Maior com 7ª - Dominante da Dominante).

O retorno da seção A1 ocorre logo depois da Coda de B, onde a partitura indica D.C. (*Da Capo*). Dessa forma, a seção A1 é exatamente igual à seção A.

A Coda é formada por duas frases: Coda 1 e Coda 2. O perfil das seções A e B é formado por melodia na região média-aguda e acompanhamento na região média-grave. A melodia da seção B é formada por oitavas que se intercalam com notas duplas. O perfil da Coda é formado pela melodia na região média-grave e acompanhamento na região média-aguda.

Um elemento unificador da seção B com a seção A são as duas colcheias ascendentes na região média-grave do compasso 26 e as duas colcheias iniciais da melodia da seção A. Além disso, o desenho em bordadura superior que aparece em toda a seção B, iniciando-se nos compassos 26 e 27, aparece em forma ornamentada nos compassos 3, 10 e 22 da seção A. Outro elemento unificador é constituído pela

suspensão na melodia nos compassos 40 e 56 da seção B, o que ocorre também nos compassos 2, 4, 8, 14,16 e 20 da seção A. Ainda outro elemento unificador da seção B com a seção A é constituído pelo desenho descendente na região média-aguda do início das frases da seção B com o desenho ascendente do início das frases da seção A e na região média-grave da seção B.

O elemento unificador da Coda é formado pelas colcheias ascendentes da Coda 1 e Coda 2 com as colcheias iniciais da seção A. Além disso, a ornamentação do compasso 60 na Coda é similar à do compasso 3 na seção A. As bordaduras inferiores e logo em seguida o salto ascendente dos compassos 59-60 e 63-64 são similares ao desenho da melodia nos compassos 3 e 19 da seção A. Outro elemento unificador são as bordaduras superiores dos compassos 66 a 69 com as bordaduras em ornamentos da seção A.

Comentário interpretativo:

Realizar as apojaturas e suas resoluções com decrescendo nos compassos 4, 8, 16, e 20 da seção A. Enfatizar um pouco as primeiras notas dos compassos 2 e 14, pois são acordes distantes da tonalidade de mib menor. Sobressair às notas superiores das oitavas na região média-aguda.

Na seção B, pode-se enfatizar um pouco mais as oitavas em desenho descendente, que é um dos elementos unificadores com a seção A. Tocar também as notas duplas em colcheias mais leves do que as oitavas descendentes. Enfatizar os acentos na região média-grave do 1º e 3º tempo dos compassos 26 a 39. O desenho em colcheias na região média-grave das frases b1'' e b1''' deve ser executado em *legato* e com dinâmica menor do que a melodia em oitavas na régião média-aguda.

Na Coda, sobressair à melodia que passa para a região média-grave e realizar

As articulações marcadas.

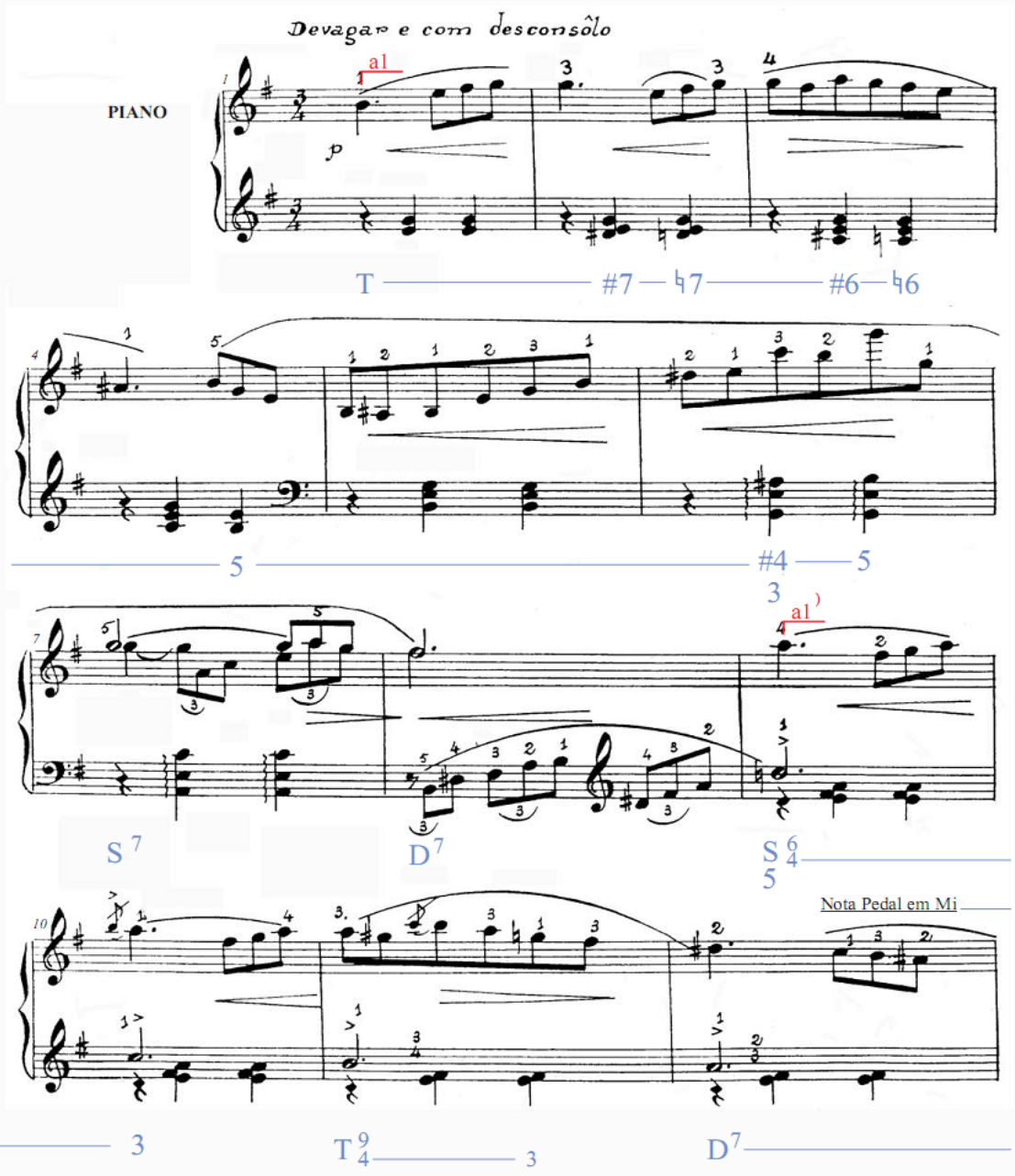
VALSA CHÔRO Nº 8

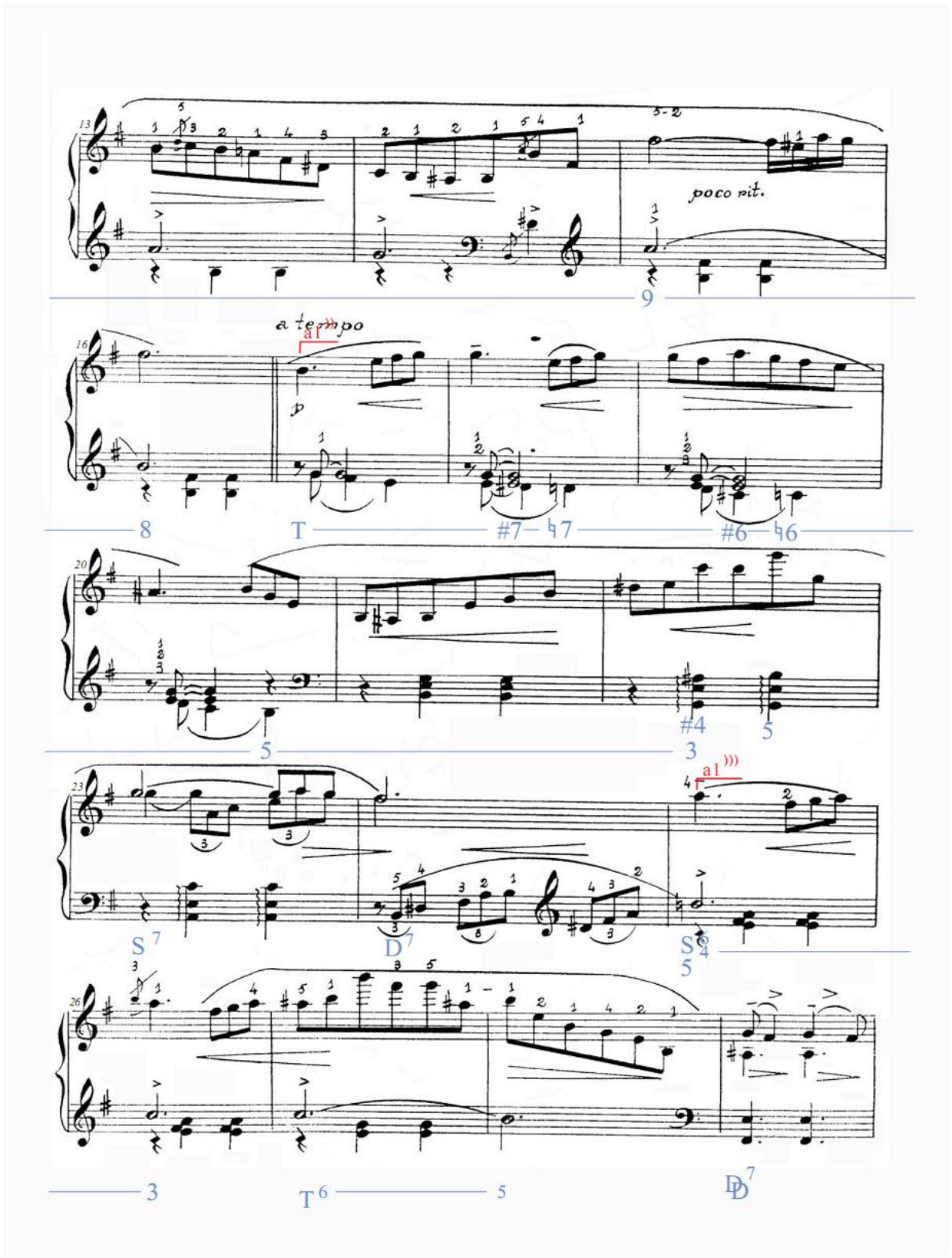
música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1955)

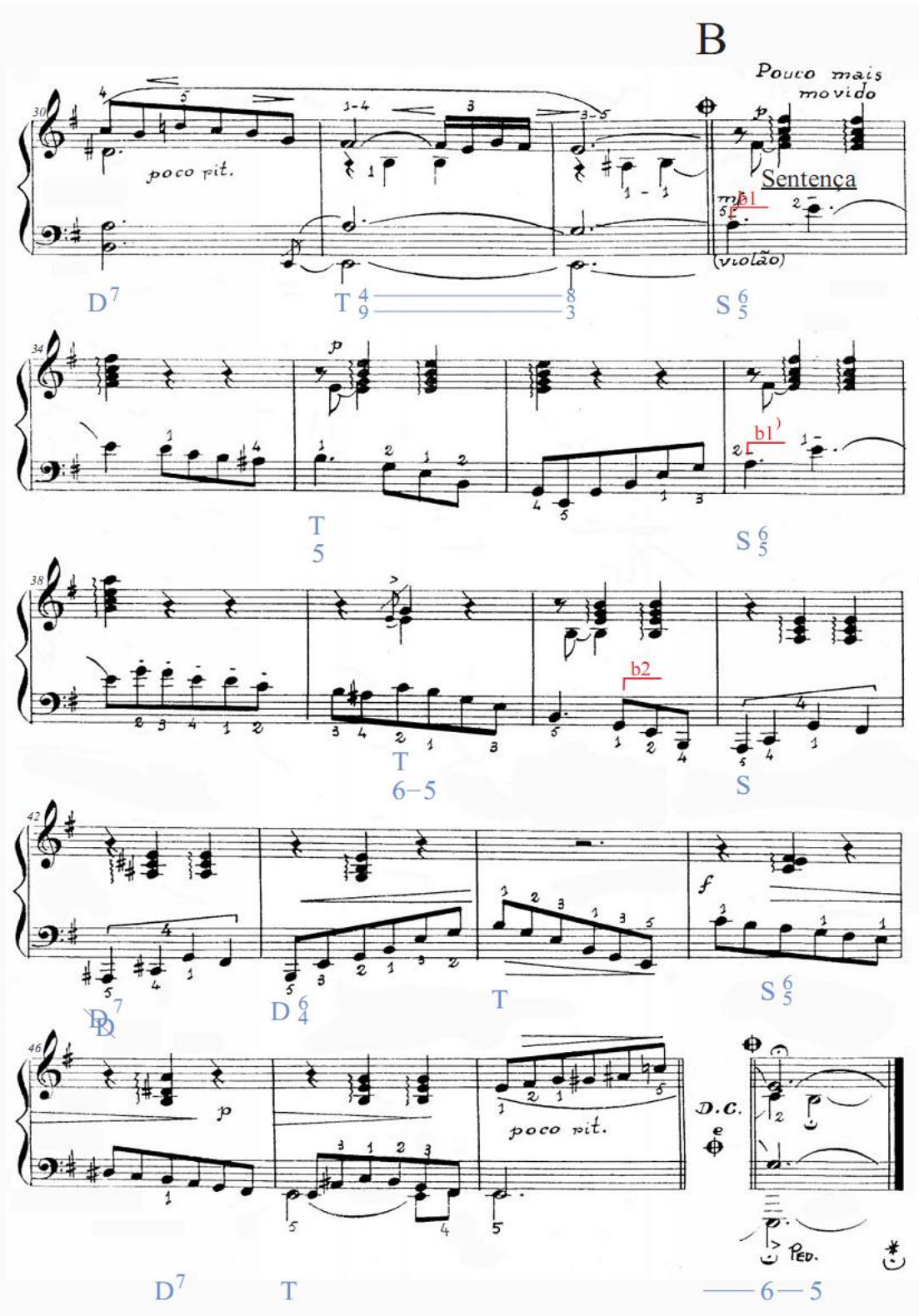
Mi menor

Frases Regulares

A




poco rit.
a tempo
9
8
T
#7
♮7
#6
♮6
5
3
#4
5
S 7
D 7
S 4
5
3
T 6
5
D
D 7


B
Pouco mais movido
poco rit.
Sentença
(violão)
poco rit.
D.C.
Ped.

Valsa-Choro No 8

Tonalidade: mi menor

Forma ABA1

Andamento: Devagar e com desconsolo

A seção A é formada por quatro frases musicais regulares: a1, a1', a1''e a1'''. A harmonia dessa seção é formada por acordes da tonalidade de mi menor com um acorde distante no compasso 29 (Fá# Maior com 7ª - Dominante da Dominante).

A seção B é formada por três frases (b1, b1'e b2), que têm a estrutura de uma sentença, onde o antecedente é formado pelas frases b1 e b1', e o conseqüente, pela frase b2. A harmonia de seção B é formada por acordes da tonalidade de mi menor com apenas um acorde distante, que aparece no compasso 42 (lá# diminuto - Dominante da Dominante com 7ª sem fundamental).

O retorno da seção A1 ocorre logo depois da seção B, onde Mignone indica na partitura D.C. (*Da Capo*). Dessa forma, a seção A1 é exatamente igual à seção A.

O perfil da seção A é formado por melodia na região média-aguda e acompanhamento na região média-grave, enquanto o perfil da seção B é formado por melodia na região média-grave e acompanhamento na região média-aguda. O acompanhamento da seção A na região média-grave é caracterizado pelo ritmo de valsa, excluindo-se o baixo típico do 1º tempo.

O elemento unificador da seção B com a seção A é formado pelo salto do intervalo de 5ª no início das frases b1 e b1' com o salto de 4ª na frase a1. Além disso, o desenho dos compassos 35 e 36 na região média-grave é semelhante ao desenho nos compassos 4 e 5 na região média-aguda da seção A. Outro elemento unificador é o ritmo do compasso 40 na região média-grave, similar ao ritmo dos compassos 1, 2, 4, 9, 10, 12, 17, 20, 25 e 26 da seção A.

Comentário interpretativo:

Observar no início a marcação de andamento e caráter: Devagar e com desconsolo. Realizar o contracanto dos compassos 9 a 16 e 25 a 28 da seção A. Enfatizar as apojaturas e sua resolução com decrescendo nos compassos 29 e 31. Realizar os sinais de agógica em toda a obra.

Na seção B, aumentar o andamento conforme a marcação, Pouco mais movido, criando contraste entre as seções. Sobressair à melodia na região média-grave com articulação predominantemente em *legato*, imitando a sonoridade do violão. Acentuar expressivamente o 2º tempo dos compassos 33 e 37, demonstrando o elemento unificador formado pelo salto de 5ª nessa seção com o salto de 4ª na seção A. Acentuar também terceira nota dos compassos 42 e 43 e as suas resoluções. No compasso 45 acentuar a primeira nota com dinâmica forte. Os arpejos na região média-aguda dessa seção devem ser bem leves, rápidos e curtos.

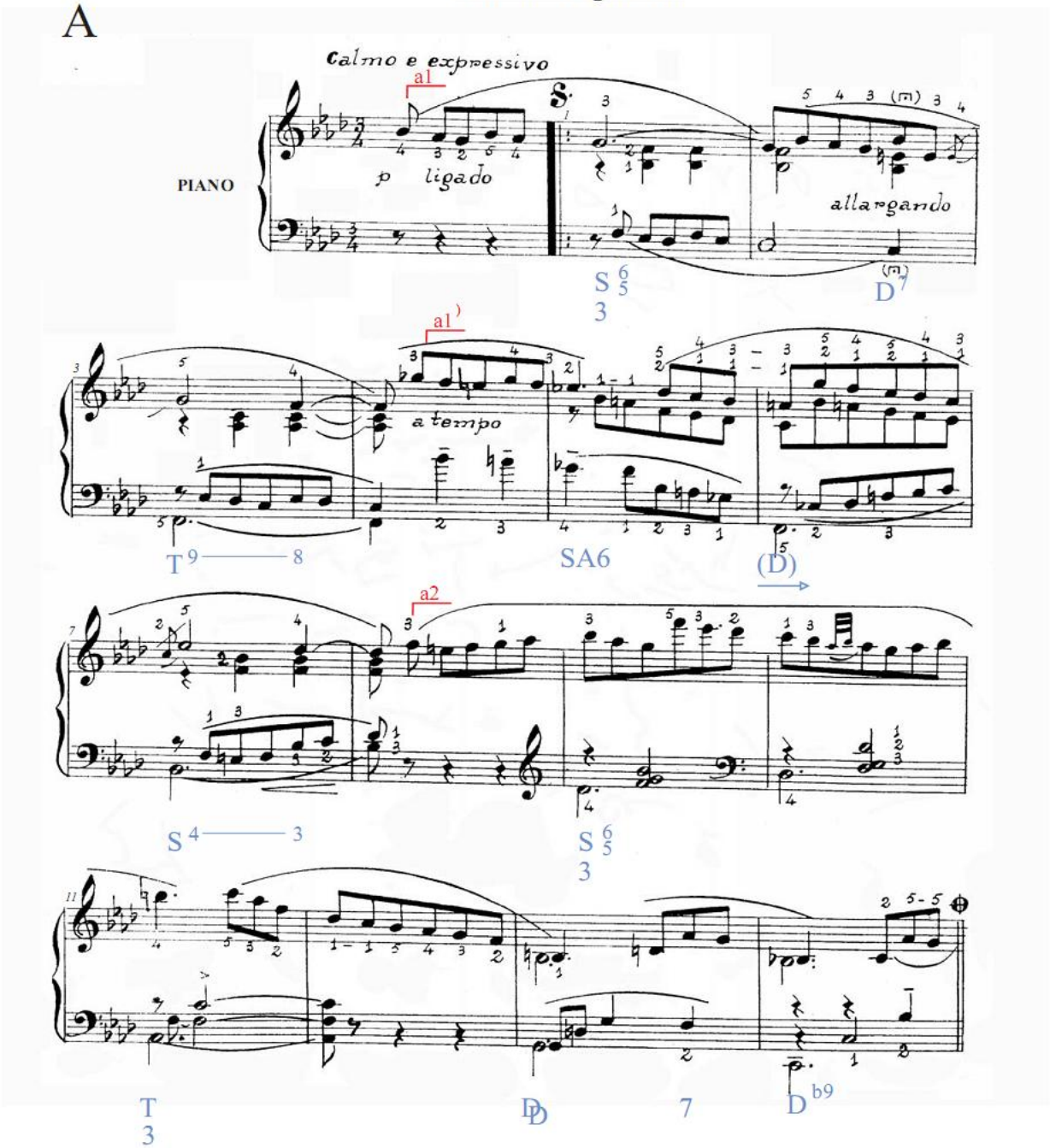
VALSA CHÔRO Nº 9

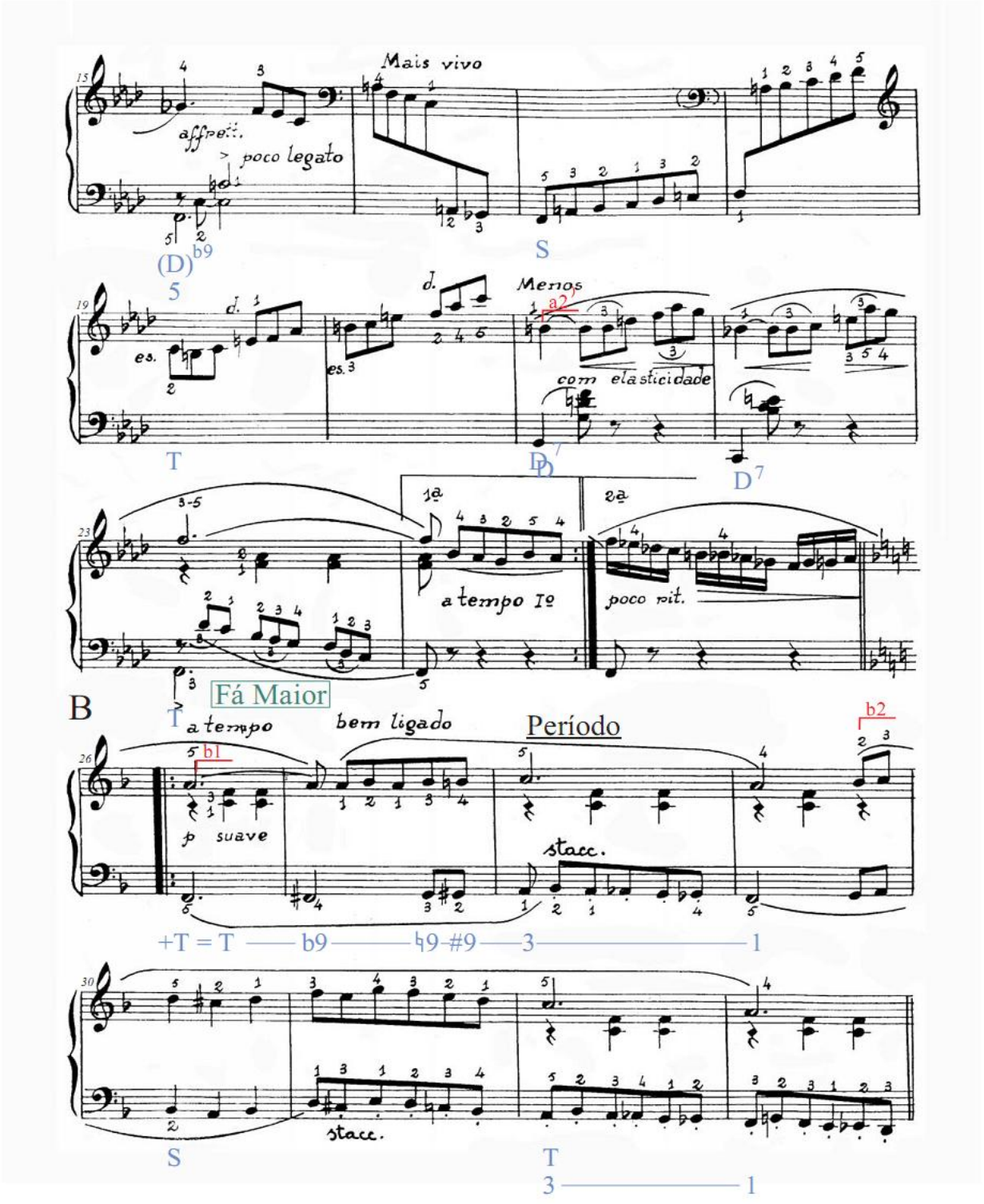
música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1946)

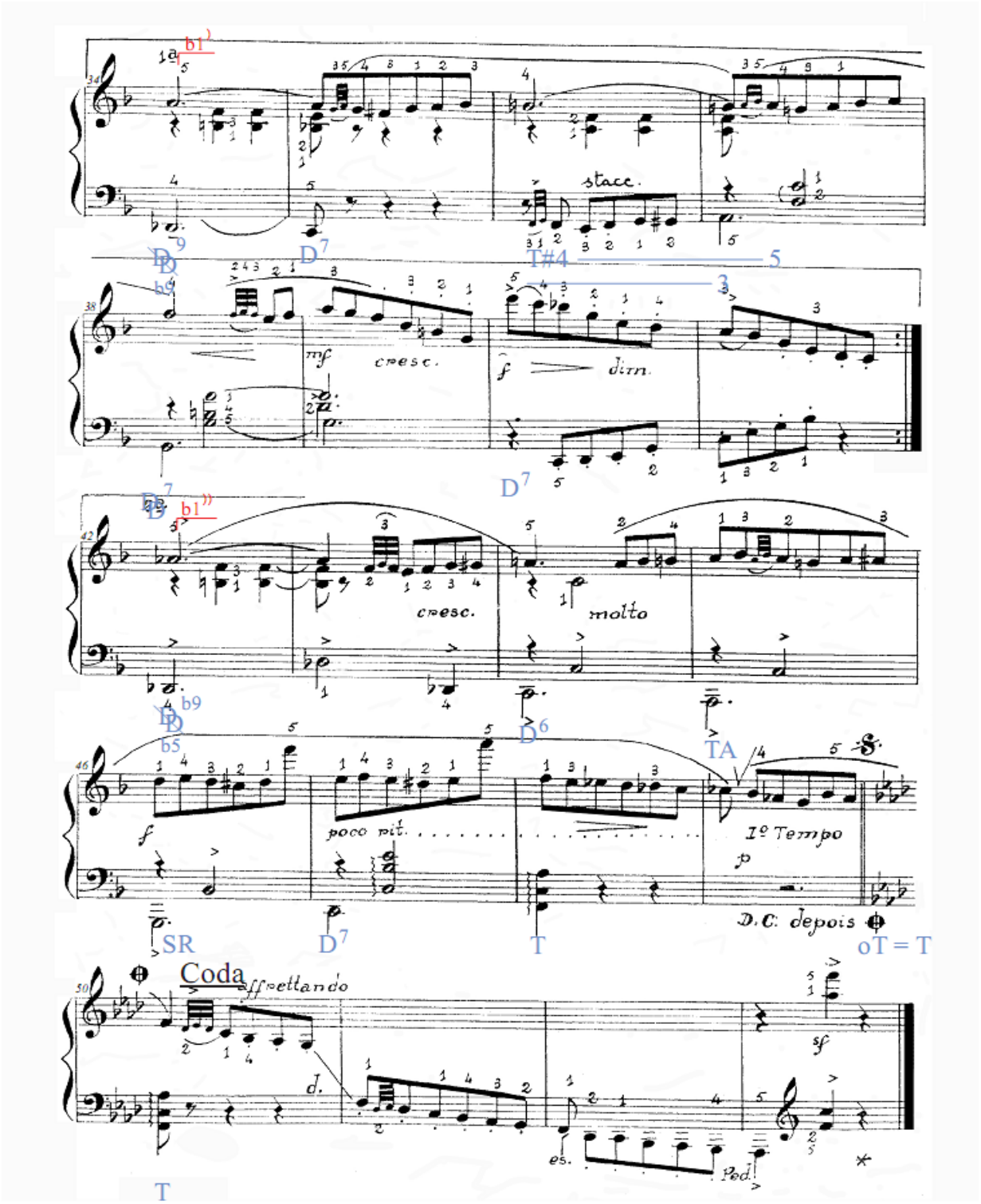
Fá menor

Frases Regulares

A




Mais vivo
affrett.
> poco legato
(D) b9
5
S
Menos
a2
com elasticidade
T
D 7
D 7
1a
2a
a tempo Iº
poco rit.
B
Fá Maior
T
a tempo
bem ligado
Período
b1
b2
p suave
stacc.
+T = T —— b9 —— ♮9 #9 —— 3 —— 1
stacc.
S
T
3 —— 1


stacc.
mf
cresc.
f
dim.
cresc.
molto
f
poco rit.
1º Tempo
p
D.C. depois
Coda
affrettando
d.
es.
Ped.
sf
D9
D7
T#4
5
3
D7
D6
TA
SR
D7
T
oT = T
T

Valsa-Choro No 9

Tonalidade: fá menor

Forma ABA1

Andamento: Calmo e expressivo

A seção A é formada por quatro frases musicais: a1, a1', a2 e a2'. A harmonia da seção A é formada por acordes da tonalidade de fá menor com alguns acordes distantes dessa tonalidade, que aparecem nos compassos 5 (Solb Maior com 6ª - Subdominante Antirelativa), 6 (Fá Maior - Dominante da Subdominante), 13 e 21 (Sol Maior com 7ª - Dominante da Dominante).

A seção B é formada por quatro frases regulares: b1, b2, b1'e b1''. Nessa seção, a harmonia, formada por acordes da tonalidade de fá menor, modula para Fá Maior. Porém, alguns acordes distantes aparecem nos compassos 34 (Réb Maior com 5ª aumentada e 7ª - Dominante da Dominante sem fundamental com 9ª e 5ªb no baixo), 38 (Sol Maior com 7ª - Dominante da Dominante), 42 (Réb Maior com 7ª - Dominante da Dominante sem fundamental com 9ªb e 5ªb no baixo) e 46 (sol menor - Subdominante Relativa).

O retorno da seção A1 ocorre logo depois da Coda de B, onde a partitura indica D.C. (*Da Capo*). Dessa forma, a seção A1 é exatamente igual à seção A.

A Coda é formada apenas por uma pequena frase.

O perfil da seção A é constituído de melodia acompanhada, com melodia na região média-aguda e acompanhamento na região média-grave. O motivo inicial da frase a1 aparece em imitação na região média-grave nos compasso 1 e 3. O perfil da seção B é formado por uma melodia na região média-aguda e um contracanto na região média-grave, à maneira do desenho do baixo e um violão de sete cordas. A partir do compasso 37, o acompanhamento é formado pelo tipo de baixo e acorde na região média-grave.

O elemento unificador da seção B com a seção A são as cinco colcheias em anacruse no início das frases a1, a1’ e a2, e nos compassos 27, 28, 31-33 e 35-37 da seção B, além dos compassos 51 e 52 da Coda.

Comentário interpretativo:

Mostrar a imitação das cinco primeiras colcheias nos compassos 1 e 3 na região média-grave. Enfatizar as apojaturas e suas resoluções em decrescendo nos compassos 3 e 7. Realizar *rubatos* e sinais de agógica em toda a obra.

Na seção B, realçar tanto a melodia na região média-aguda quanto o contracanto na região média-grave, entre os compassos 26 e 34. Observar as articulações em *legato* e *staccato*. Enfatizar o ponto culminante dessa seção na nota Ré do início do compasso 40, com função harmônica como Dominante de Fá Maior com 9ª.

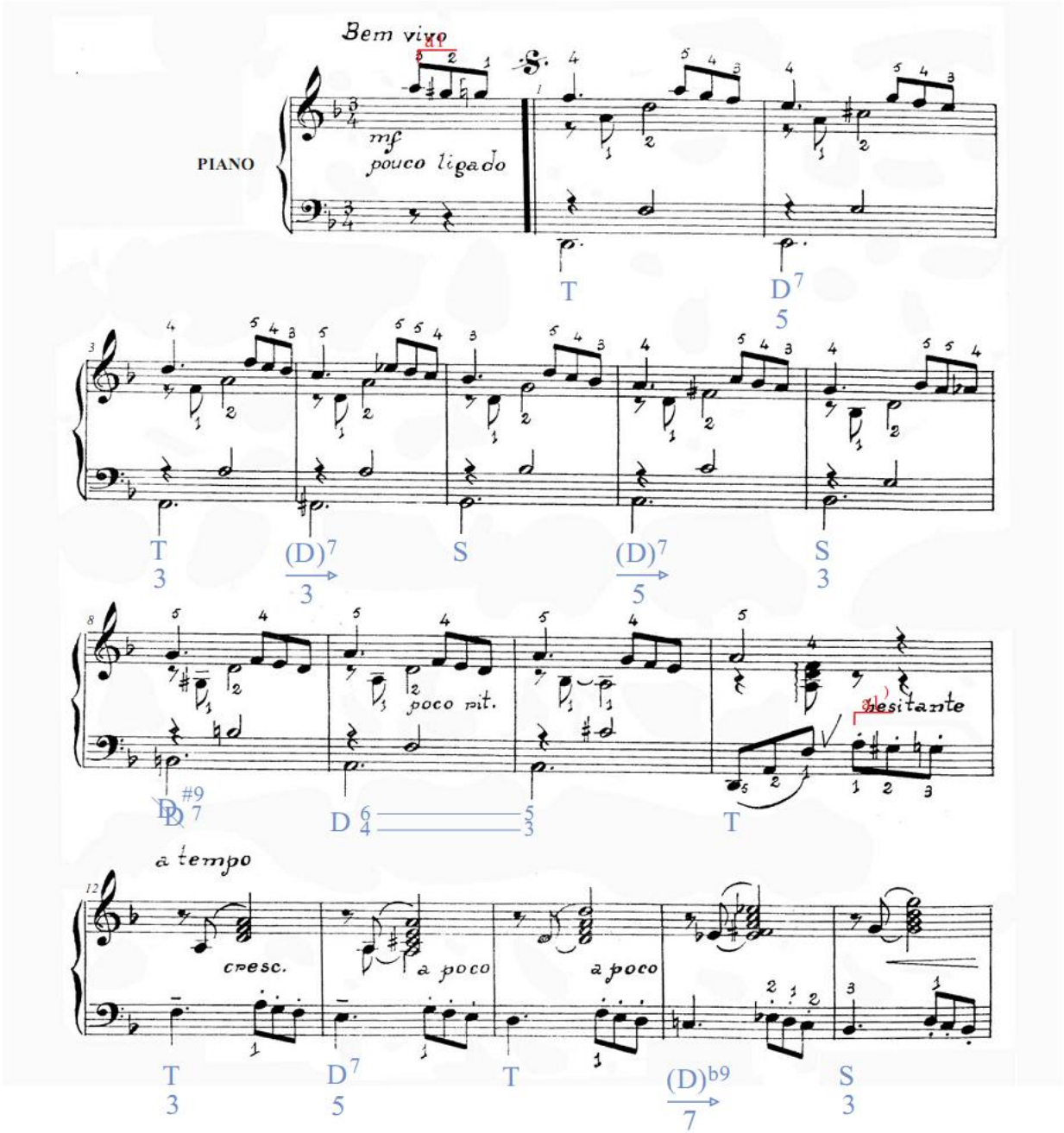
VALSA CHÔRO Nº 10

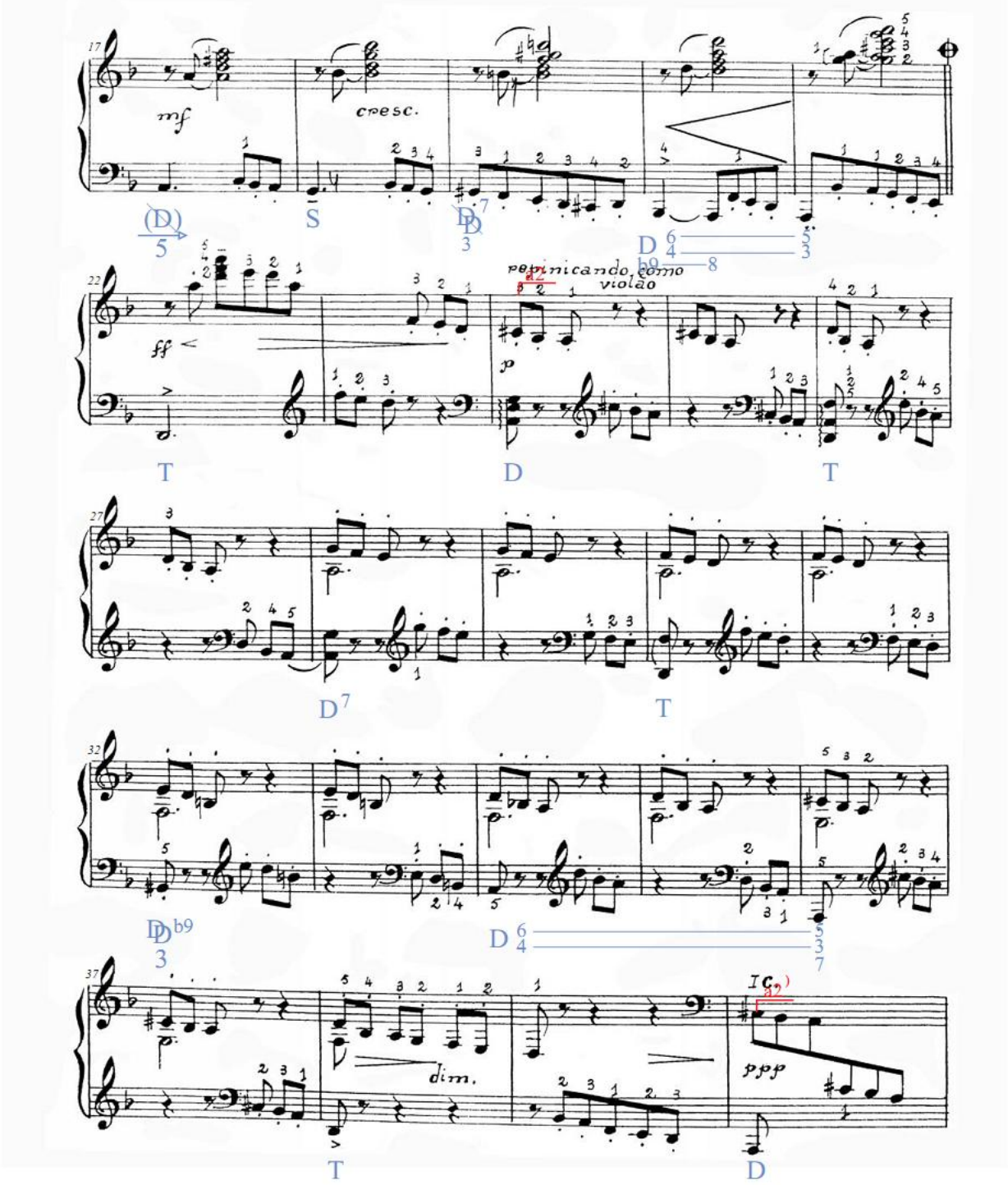
música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1955)

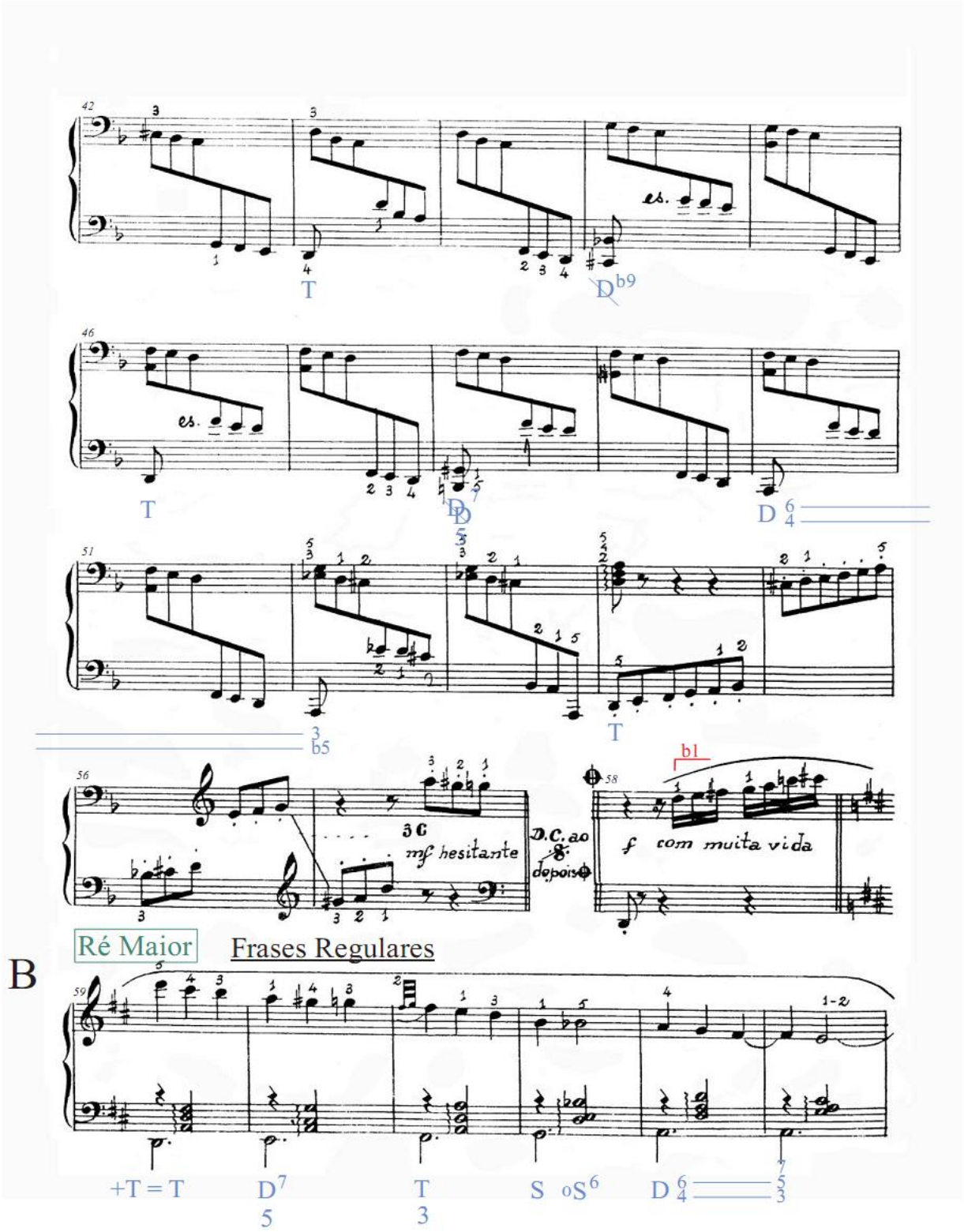
A

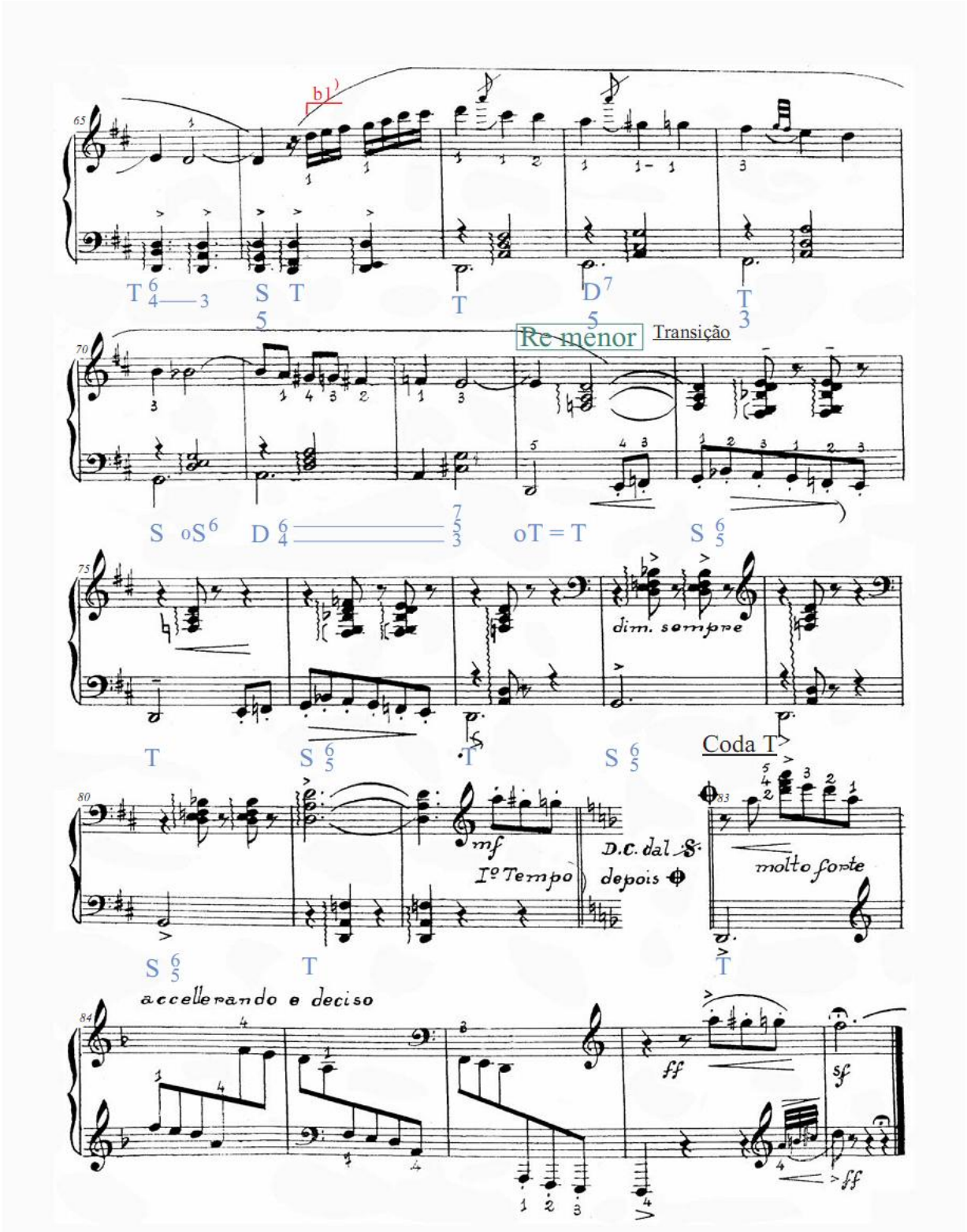
Frases Irregulares

Ré menor




mf
cresc.
ff
repinicando como violão
p
dim.
ppp
IC.


42
es.
T
D b9
46
es.
T
D
D 6/4
51
T
3/b5
56
3 C
mf hesitante
D.C. ao depois
58
b1
f com muita vida
Ré Maior
Frases Regulares
B
59
1-2
+T = T
D7
5
T
3
S
oS6
D 6/4 7/5/3


b1)
T 6 4 3
S T 5
T
D 7 5
T 3
Re menor
Transição
S oS 6
D 6 4 7 5 3
oT = T
S 6 5
dim. sempre
T
S 6 5
T
S 6 5
Coda T
mf
Iº Tempo
D.C. dal S
depois
molto forte
S 6 5
T
T
accellerando e deciso
ff
sf
ff

Valsa-Choro No 10

Tonalidade: ré menor

Forma ABA1

Andamento: Bem vivo

A seção A é formada por quatro frases musicais irregulares: a1, a1', a2 e a2'. A harmonia da seção A é formada por acordes da tonalidade de ré menor, com alguns acordes distantes dessa tonalidade nos seguintes compassos:

4 e 6 (Ré Maior com 7ª - Dominante da Subdominante com 7ª e baixo na 3ª e 5ª); 8 (Sol Maior com 7ª Maior - Dominante da Dominante com 9ª aumentada e 7ª); 15 e 17 (fá# diminuto - Dominante sem fundamental da Subdominante com 9ª menor e 7ª e 5ª no baixo); 19 e 48 (sol# diminuto - Dominante da Dominante sem fundamental com 7ª e 3ª e 5ª no baixo); 32 (Mi Maior com 9ª menor - Dominante da Dominante com 9ª menor e 3ª no baixo).

A seção B é formada por três frases musicais irregulares: b1, b1' e transição. A harmonia dessa seção, que modula para Ré Maior, é formada por acordes de Ré Maior e ré menor na transição. Porém, alguns acordes distantes da tonalidade de Ré Maior aparecem nos compassos 62 e 70 (sol menor com 6ª - Subdominante menor com 6ª).

O retorno da seção A1 ocorre logo depois da seção B, no local em que Mignone indica na partitura D.C. (*Da Capo*). Porém, a seção A1 é menor do que a seção A, pois Mignone indica no compasso 21 da seção A a passagem para a Coda, que é formada apenas por uma pequena frase.

O perfil da seção A é constituído de melodia na região média-aguda e acompanhamento na região média-grave e média-aguda, como ocorre nas frases a1 e a1'. Já as frases a2 e a2' são formadas por melodia em forma de arpejos descendentes que se dividem nas regiões média-aguda e média-grave, com arpejos em acompanhamento na região média-grave.

O perfil da seção B é formado por melodia acompanhada, com melodia na região média-aguda e acompanhamento na região média-grave. Na transição, o perfil é constituído de melodia na região média-grave e acompanhamento na região média.

Um dos elementos de unificação da seção B com a seção A é a melodia predominantemente descendente das semínimas da seção B com as colcheias da seção A. Outro elemento unificador são os arpejos da região média-grave e média da seção B com os arpejos dos compassos 24 e 26 da região média-grave da seção A. Outro, ainda, são as semínimas cromáticas descendentes na melodia do compasso 60 da seção B em relação com o anacruse com as mesmas notas em colcheias na seção A. Curiosamente, esse motivo é semelhante ao motivo inicial da peça Odeon, de Ernesto Nazareth, o que demonstra a influência da música de salão nessa Valsa.

Comentário interpretativo:

Executar as colcheias descendentes tanto da região média-aguda como da média-grave da seção A com articulação *staccato.* Realçar mais a melodia na região média-aguda das frases a1 e a1' e um pouco as mínimas pontuadas na região média-grave. Crescer até o ponto culminante, no 2º tempo da região média-aguda na nota Lá. Mudar a dinâmica para piano na frase a2, e para pianíssimo com pedal *Una Corda* na frase a2'. Realizar os sinais de agógica em toda a obra.

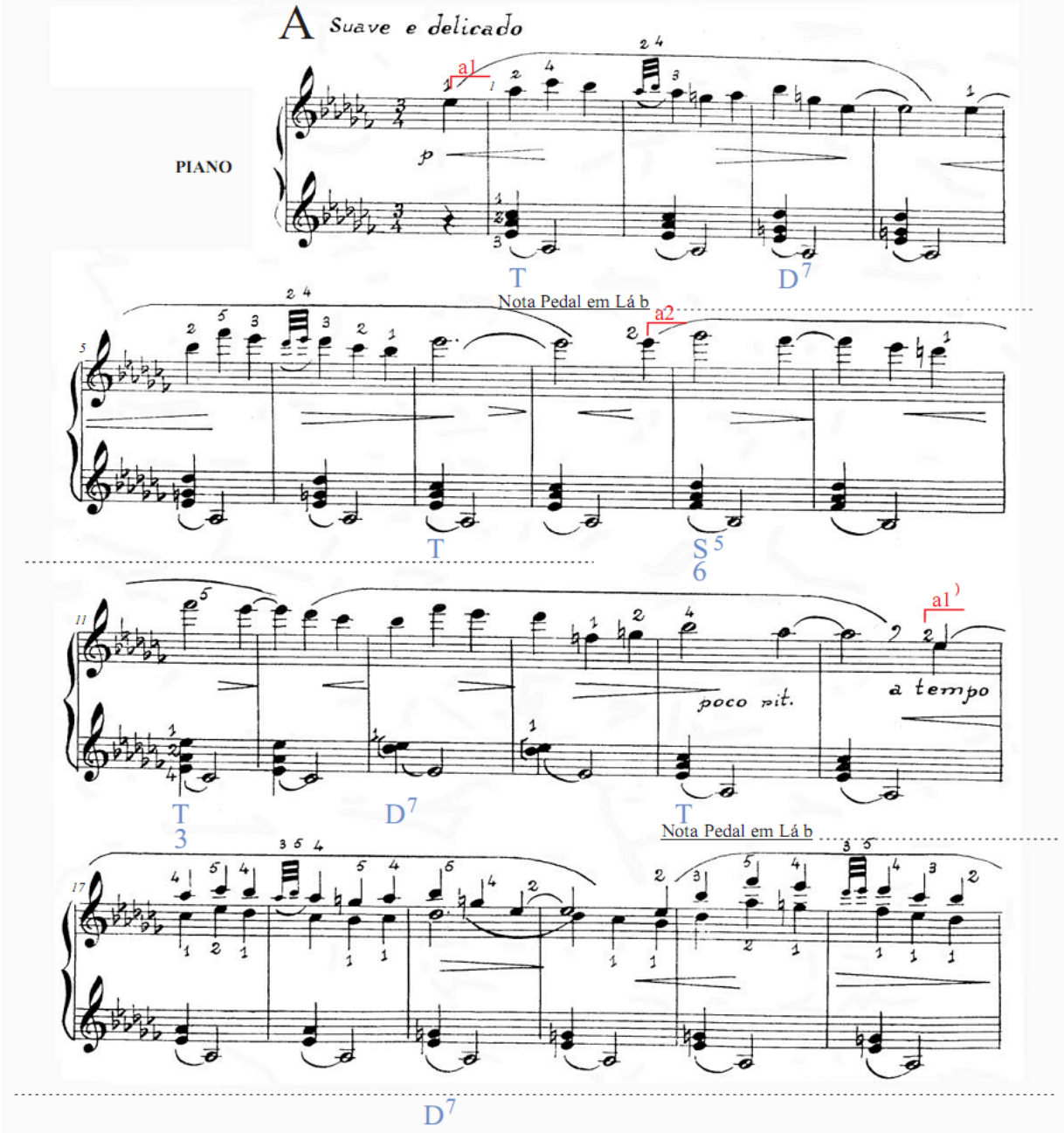
Na seção B, observar o predomínio da articulação em *legato*, em contraste com a seção A. Porém, realizar as colcheias com articulação em *staccato* na região média-grave entre os compassos 73 e 76. Acentuar a nota Mi na região média-grave, no compasso 87, e as últimas notas, Fá e Ré.

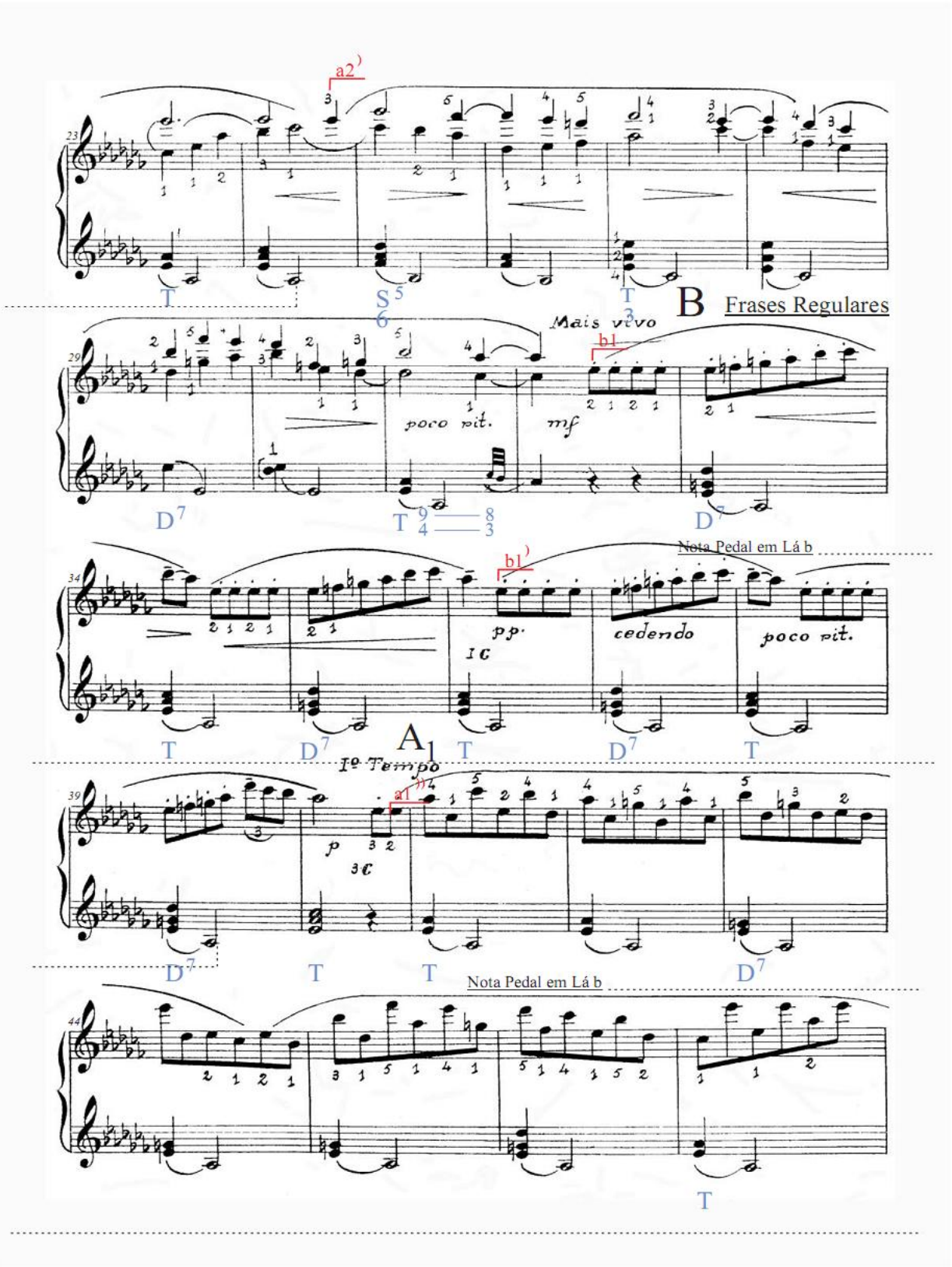
VALSA CHÔRO Nº 11

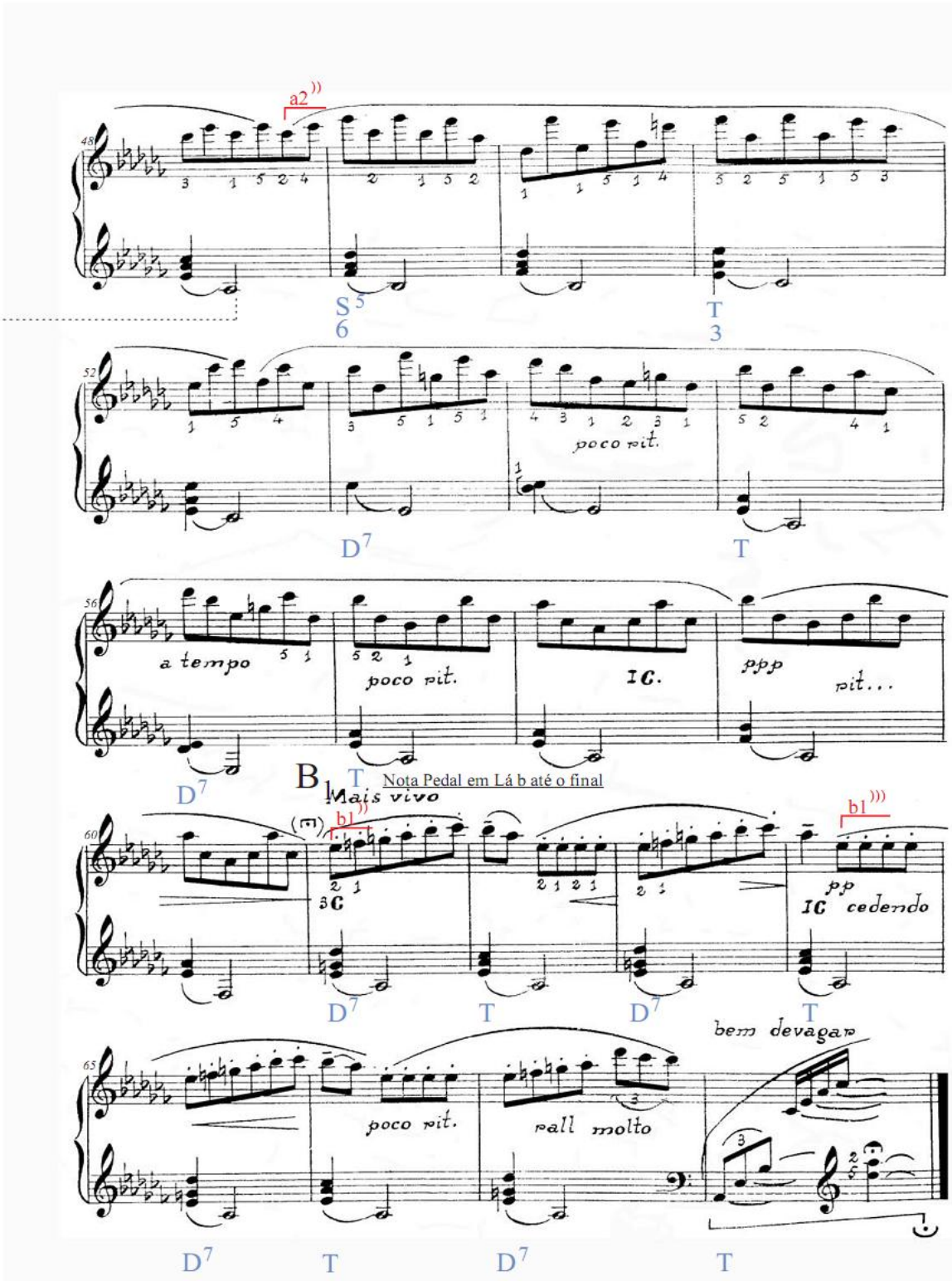
música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1955)

La b menor

Frases Regulares




a2
T
S 5 6
T 3
B Frases Regulares
Mais vivo
b1
poco rit.
mf
D7
T 9 4 — 8 3
D7
Nota Pedal em Lá b
b1
pp.
cedendo
poco rit.
I C
T
D7
A1
T
D7
T
Iº Tempo
a1
p
3 C
D7
T
T
D7
Nota Pedal em Lá b
T


a2
S 5 6
T 3
poco rit.
D7
T
a tempo
poco rit.
IC.
ppp
rit...
B
T
Nota Pedal em Lá b até o final
Mais vivo
b1
3C
pp
IC cedendo
bem devagar
poco rit.
rall molto

Valsa-Choro No 11

Tonalidade: láb menor

Forma ABA11

Andamento: Suave e delicado

A seção A é formada por quatro frases musicais regulares: a1, a2, a1' e a2'. A harmonia dessa seção é formada apenas por acordes da tonalidade de láb menor. A nota pedal em Láb ocorre do compasso 1 até o 8 e do compasso 15 até o 24.

A seção B é formada por duas frases musicais regulares: b1 e b1'. Na seção B, a harmonia é formada apenas pelos acordes de Tônica e Dominante com 7ª da tonalidade de láb menor.

O retorno da seção A1 ocorre no compasso 41, com duas frases musicais: a1' e a2' prolongada. A nota pedal em Láb ocorre do compasso 41 ao 48 e do compasso 57 até o final da peça. A seção B1 começa no compasso 61, e é formada por duas frases musicais regulares: b1'' e b1'''.

O perfil de toda essa Valsa é constituído por melodia acompanhada, estando à melodia na região média-aguda e o acompanhamento na região média-grave. Este é constituído de acorde no 1º tempo e uma nota em mínima no 2º e 3º tempo. Este tipo de acompanhamento também ocorre no Noturno op. 15 Nº 3 de Chopin:

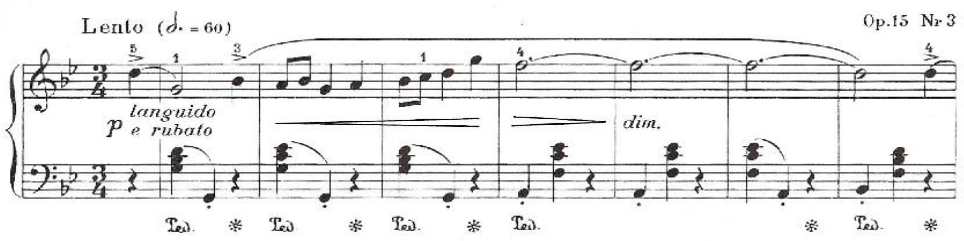


Figura Nº 34 - Noturno Op. 15 Nº 3 de F.Chopin – compasso 1 a 8

Podemos considerar esse tipo de acompanhamento como o inverso do acompanhamento da valsa padrão, que é formado por uma nota no 1º tempo e acorde no 2º e 3º tempo.

O elemento unificador da seção B com a seção A é constituído pelo perfil, enquanto o que unifica a seção B com a seção A1 é a densidade em colcheias na região média-aguda.

Comentário interpretativo:

Observar todos os sinais de crescendo e decrescendo em toda a seção A. Nas frases a1' e a2', sobressair às notas superiores das notas duplas. No acompanhamento de toda a peça, tocar os acordes e as notas duplas do 1º tempo com mais dinâmica, e as mínimas no 2º e 3º tempo com menor intensidade. Realizar *rubatos* e os sinais de agógica em toda a obra.

Na seção B, mostrar o contraste entre a frase b1 em *mezzo-forte* e b1' em pianíssimo, usando o pedal *Una Corda*, conforme a indicação.

Na seção A1', sobressair às colcheias do 1º, 2º e 3º tempo, realizando o mesmo contorno melódico da seção A1.

No último compasso, realizar os arpejos bem devagar, conforme a indicação.

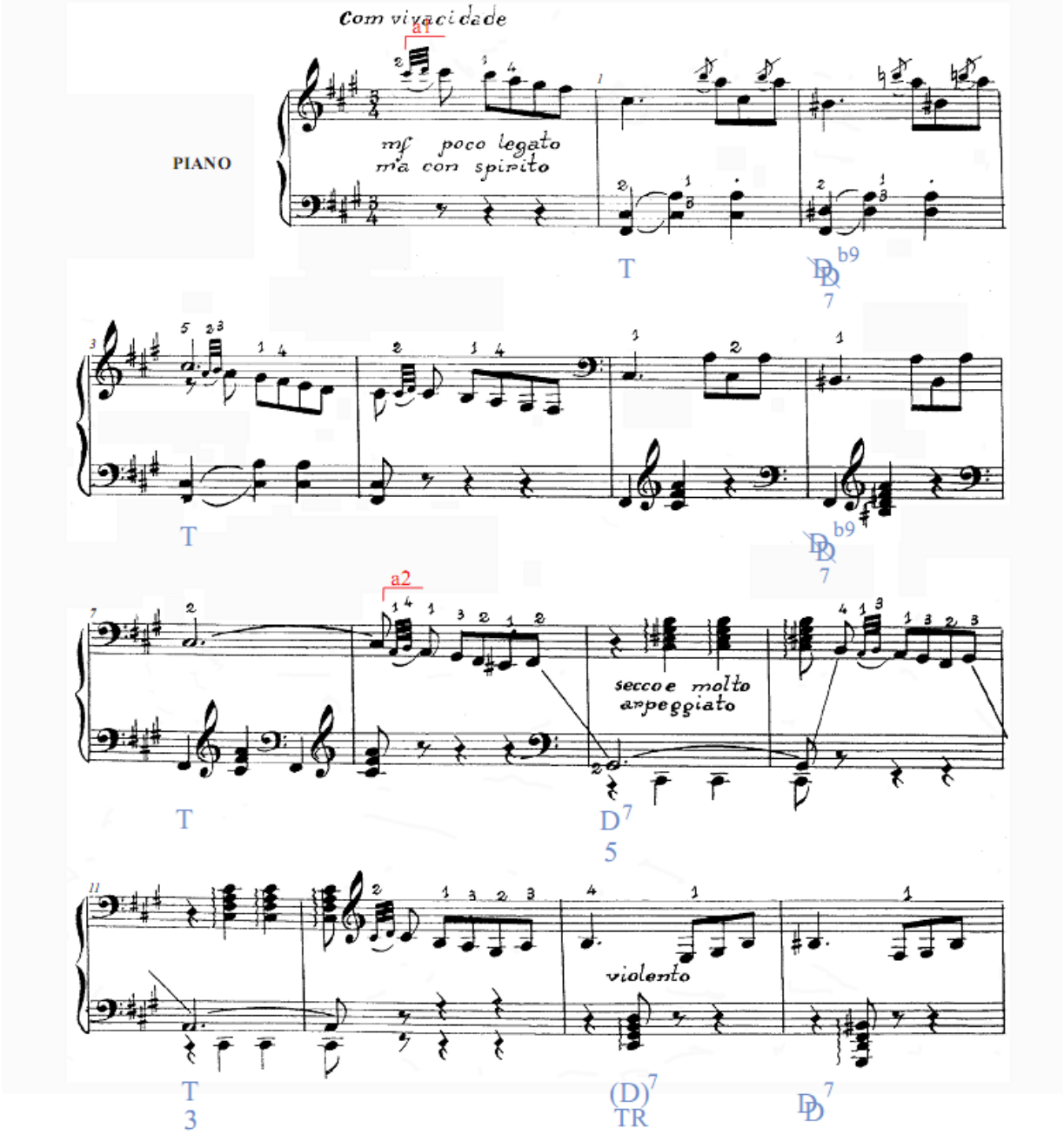
VALSA CHÔRO Nº 12

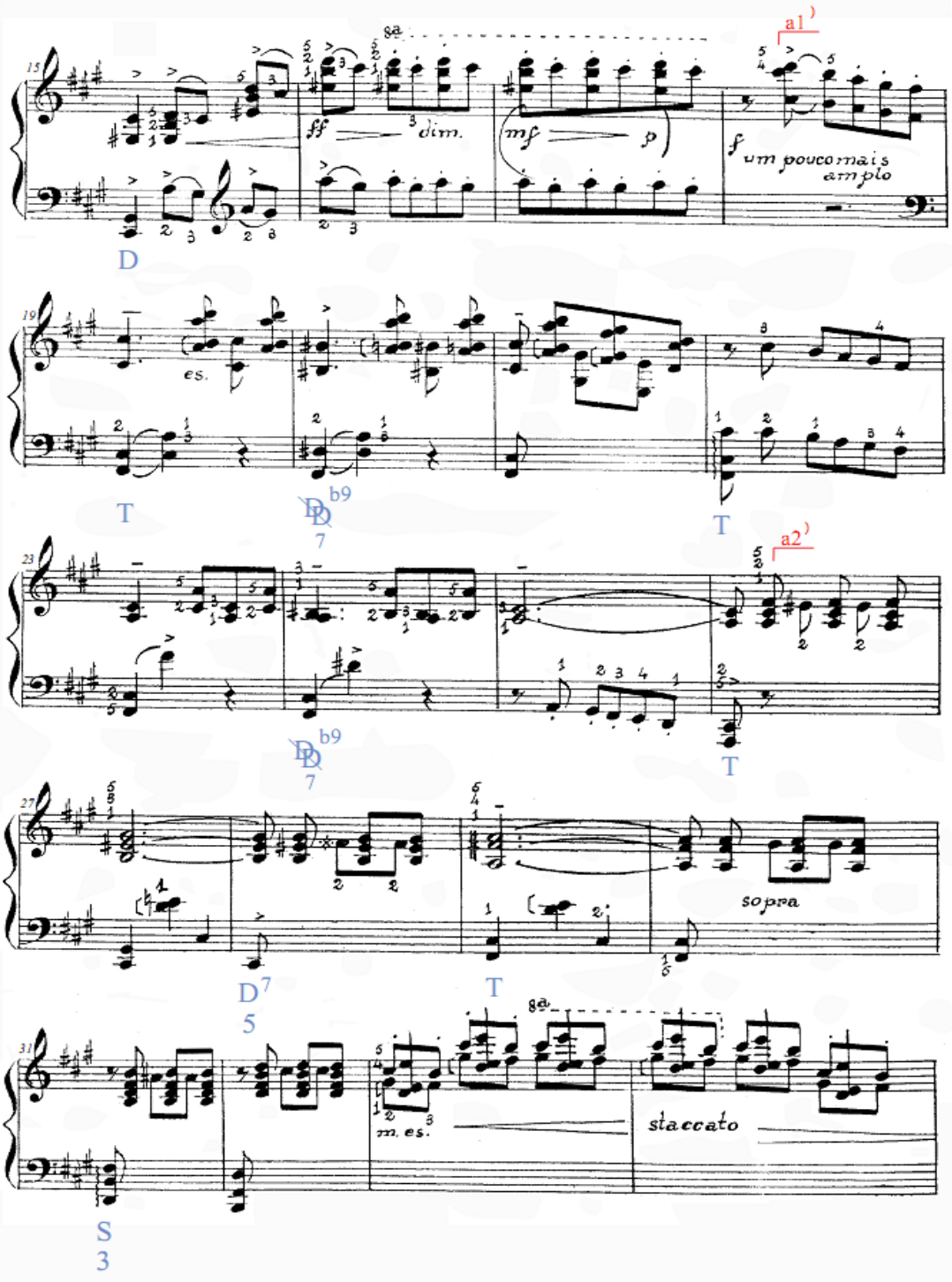
música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1955)

A

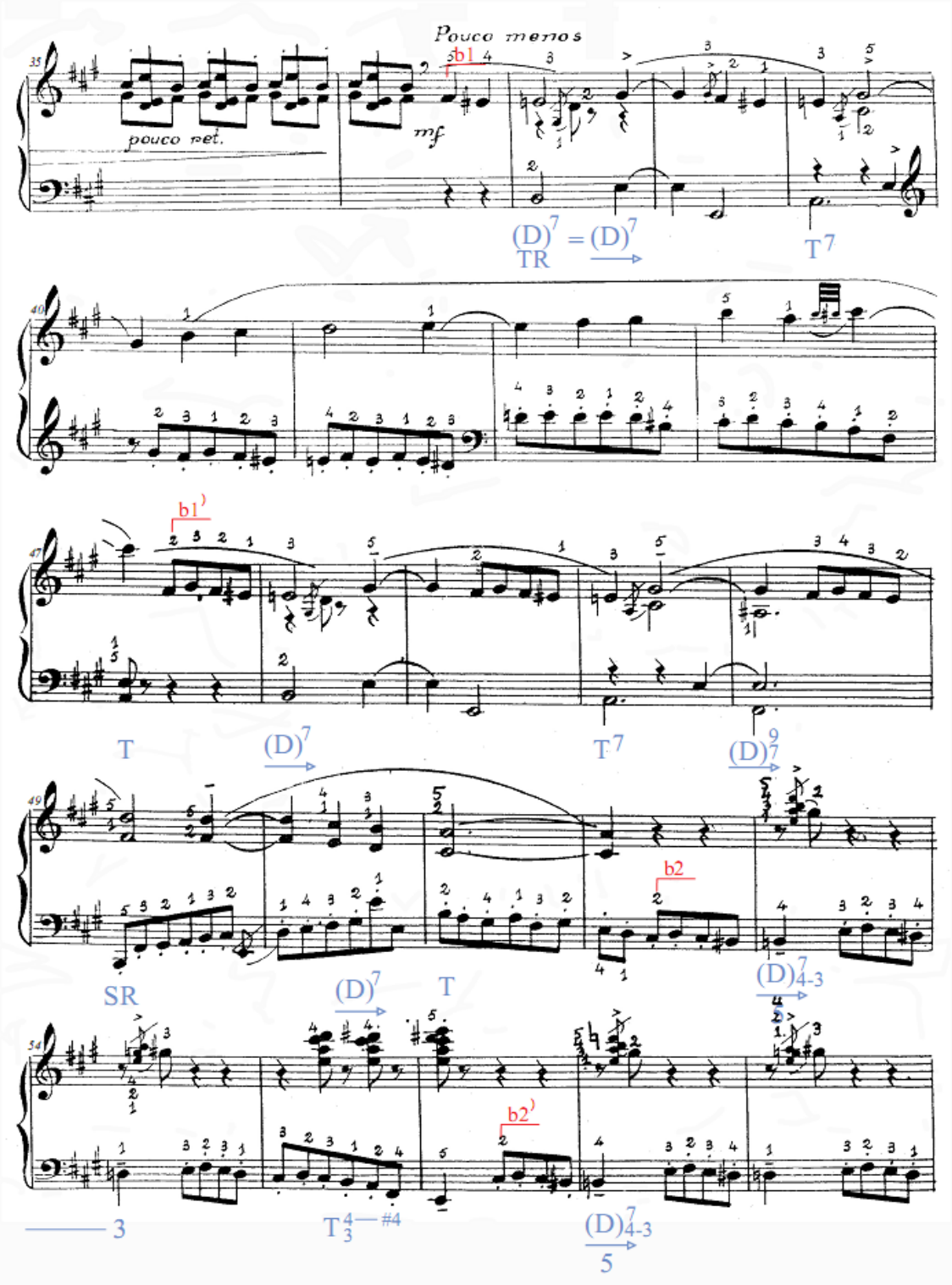
Fa # menor

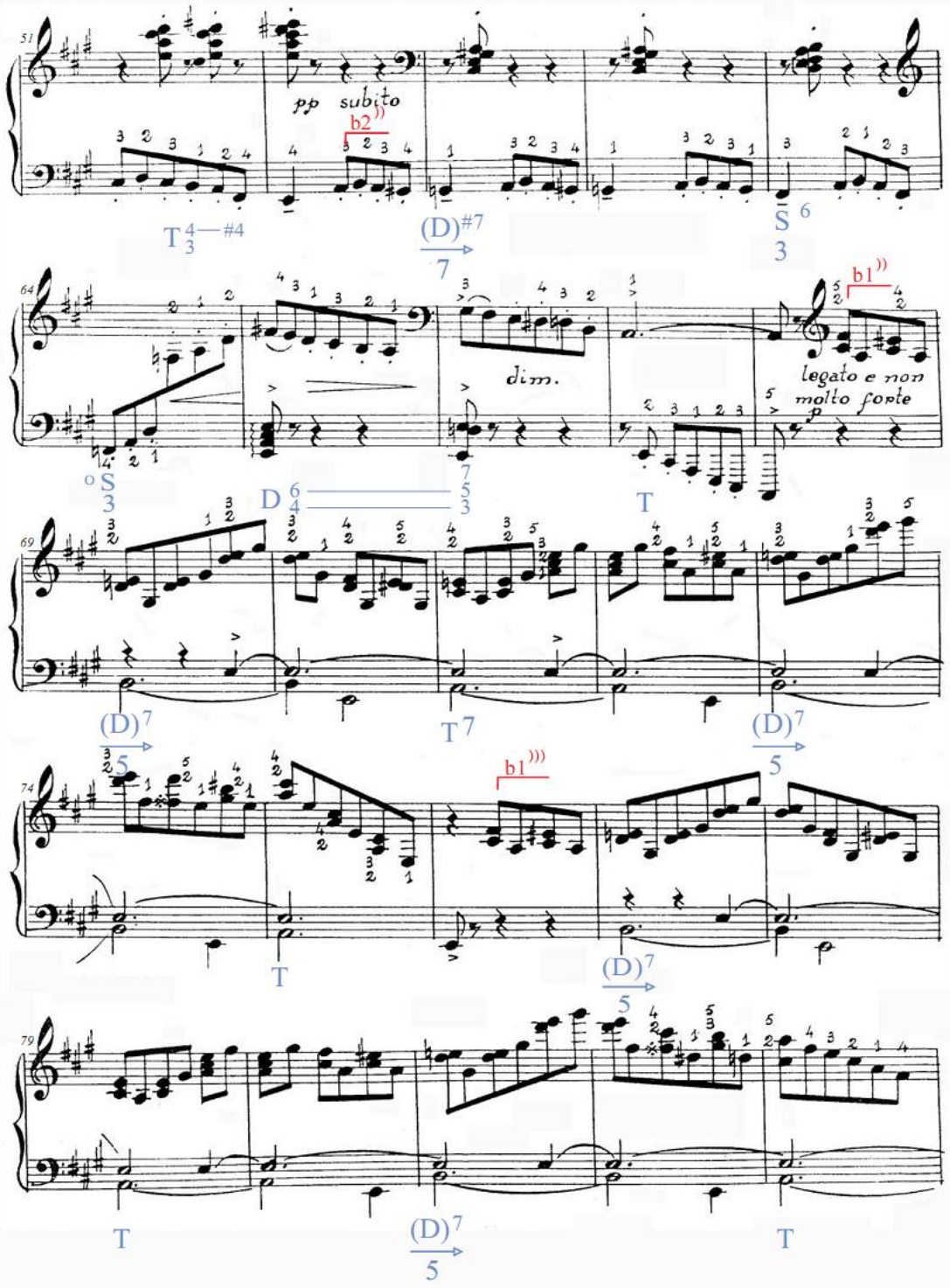
Frases Irregulares

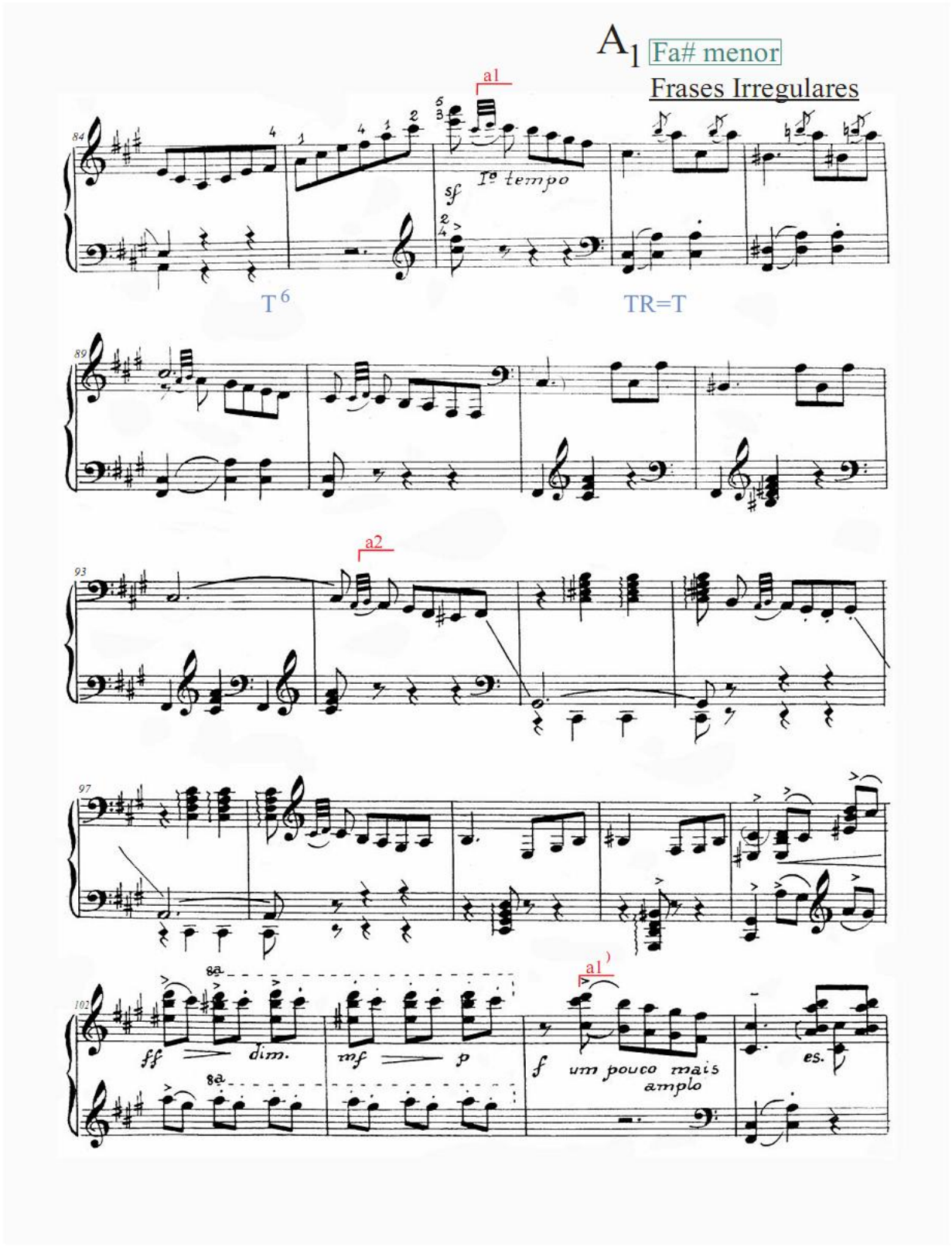


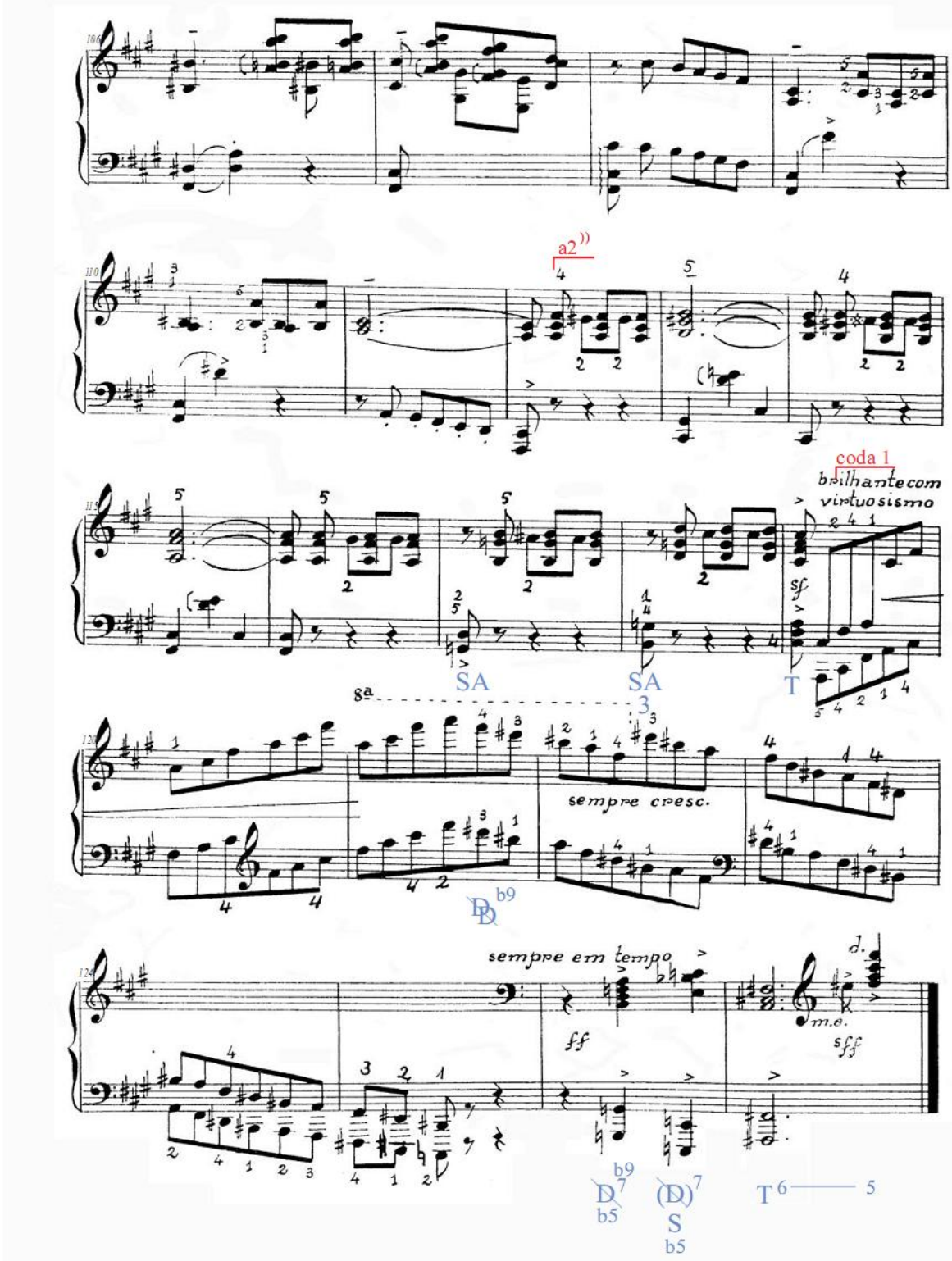

a1)
ff
dim.
mf
p
f
um pouco mais
amplo
es.
a2)
sopra
m. es.
staccato
D
T
D b9 7
T
D b9 7
T
D7 5
T
S 3

B Lá Maior Frases Regulares




51
pp subito
b2
T 4/3 —#4
(D)#7
7
S 6
3
64
dim.
b1
legato e non
molto forte
o S
3
D 6/4 — 5/3
T
69
(D)7
5
T 7
(D)7
5
74
b1
T
(D)7
5
79
T
(D)7
5
T


A1 Fa# menor
Frases Irregulares
a1
Iº tempo
sf
T 6
TR=T
a2
8a
ff
dim.
mf
p
a1
f
um pouco mais amplo
es.


a2
coda 1
brilhante com virtuosismo
sf
SA
SA
T
8a
sempre cresc.
D b9
sempre em tempo
ff
m.e.
sff
D 7 b5
(D) 7
S b5
T 6 5

Valsa-Choro No 12

Tonalidade: fá# menor

Forma ABA1

Andamento: Com vivacidade

A seção A é formada por quatro frases musicais irregulares: a1, a2, a1’ e a2’. A harmonia da seção A é formada por acordes da tonalidade de fá# menor com alguns acordes distantes que aparecem nos compassos 2, 6, 20 e 24 (si# diminuto com 7ª - Dominante da Dominante sem fundamental com 9ªb e 7ª no baixo), 13 (Mi Maior com 7ª - Dominante da Tônica Relativa com 7ª) e 14 (Sol# Maior com 7ª - Dominante da Dominante com 7ª).

A seção B é formada por sete frases musicais regulares: b1, b1’, b2, b2’, b2’’, b1’’, b1’’’. Nessa seção, a harmonia modula para Lá Maior e todos os acordes são nessa tonalidade.

O retorno da seção A1 ocorre no compasso 87, com quatro frases irregulares: a1, a2, a1’ e a2’’. A harmonia da seção A1 retorna para fá# menor, com acordes da tonalidade de fá# menor com os mesmos acordes distante da seção A1 mais dois acordes distantes que aparecem nos compassos 117 e 118 (Sol Maior - Subdominante Antirelativa).

A Coda é formada apenas por uma pequena frase. Alguns acordes distantes aparecem nos compasso 126, no 2º tempo (Sol Maior com 9ª - Dominante sem fundamental com 9ªb e 5ªb no baixo) e no 3º tempo (Dó Maior com 5ªb e 7ª - Dominante sem fundamental da Subdominante com 7ª e 5ªb no baixo).

O perfil da seção A é formado predominantemente por melodia acompanhada, estando à melodia na região média-aguda e o acompanhamento na região média-grave. A melodia passa para a região média-grave, e o acompanhamento, para a região média-aguda, do compasso 5 até o 13, do 53 até o 65 e do 91 até o 99.

Um elemento unificador da seção B com a seção A é o desenho descendente de três semínimas no início das frases b1, b1'', b1''' com as colcheias descendentes das frases a1 e a1'. Outro elemento unificador são as bordaduras superiores no início das frases b1, b2, b2' e b2'' com a ornamentação de bordaduras superiores em vários compassos da seção A.

Comentário interpretativo:

O andamento deve ser rápido, pois a Valsa possui caráter alegre e vibrante. Enfatizar as notas com duração mais longa que aparecem no 1º tempo da região média-aguda das seções A e A1. Realizar com nitidez as bordaduras superiores que aparecem na região média-aguda das seções A e A1, pois é um dos elementos unificadores com a seção B. Realizar um pequeno corte na respiração marcada no compasso 36.

Na seção B, mudar o andamento para mais lento, criando contraste. Realçar as notas cromáticas dos compassos 36 a 39, 44 a 47, 68 a 73, 76, 77, 80 e 81 com articulação em *legato* na região média-aguda, pois esse é outro elemento unificador.

Executar os arpejos da Coda com brilho. No compasso 125, cortar o som bruscamente na pausa e tocar os acordes finais com dinâmica fortíssimo e acentuado. O último acorde deve ser curto e ríspido.

Tabelas das Análises

das 12 Valsas de Esquina e das 12 Valsas-Choro

			Valsa de Esquina No. 1 Seções	Valsa de Esquina No. 2 Seções	Valsa de Esquina No. 3 Seções	Valsa de Esquina No. 4 Seções	Valsa de Esquina No. 5 Seções	Valsa de Esquina No. 6 Seções	Valsa de Esquina No. 7 Seções	Valsa de Esquina No. 8 Seções	Valsa de Esquina No. 9 Seções	Valsa de Esquina No. 10 Seções	Valsa de Esquina No. 11 Seções	Valsa de Esquina No. 12 Seções	Total de Seções
Forma:			A, B e A1	A,B e A1	A, B e A1	A, A1 e A2	A, B e A1	A, B e A1		A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A,B,C,A1,C1,B1eB2	A, B e A1	Forma A, B e A =10 Valsas
Frases regulares:	1- Simples:								B			A, B e A1	A,B,C,A1,C1,B1eB2	B	12 seções
	2- Com caracteristica da sentença clássica:		A e A1	A,B e A1	A e B		A e A1			A, B e A1	A, B e A1				15 seções
	3- Com caracteristica de período:						B								1 seção
Frases Irregulares:			B			A, A1 e A2		A,B e A1	A					A e A1	10 seções
Harmonia:	1- Tonal		A, B e A1	A,B e A1	A e A1	A, A1 e A2		A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, C, A1 e C1		30 seções
	2- Tonal expandida:				B		B						B, B1 e B2	A, B e A1	8 seções
	3- Mudança de tom:														3 Valsas
Perfil:	1- Melodia acompanhada	a) Baixo e Acorde:	B		A, B e A1		A, B e A1		B			B	B, B1 e B2		12 seções
		b) Notas Longas na região média-aguda e média-grave e acordes nos 2os e 3os tempos em ambas as regiões		A e A1						A e A1		A			5 seções
		c) Melodia em acordes na região média-aguda:									A e A1				2 seções
		d) Melodia na região media-aguda com acompanhamento diferente do baixo e acorde:						A e A1			B		A e A1	A e A1	7 seções
	2- Melodia na região média-grave:		A e A1			A		B	A	B			C e C1	B: b4, b4'e b4''	8 seções
	3- Polifônico:			B		A1 e A2								1a parte da seção B	4 seções

			Valsa Choro Nº 1 Seções	Valsa Choro Nº 2 Seções	Valsa Choro Nº 3 Seções	Valsa Choro Nº 4 Seções	Valsa Choro Nº 05 Seções	Valsa Choro Nº 06 Seções	Valsa Choro Nº 07 Seções	Valsa Choro Nº 08 Seções	Valsa Choro Nº 09 Seções	Valsa Choro Nº 10 Seções	Valsa Choro Nº 11 Seções	Valsa Choro Nº 12 Seções	Total de Seções
Forma:			A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, B, A1 e B1	A, B e A1	Forma A, B e A1: 10 Valsas
Frases regulares:	1- Simples:		A, B e A1	A e A1		A e A1	B	A e A1	A, B e A1	A e A1	A e A1	B	A, B, A1 e B1	B	23 seções
	2- Com característica da sentença clássica:			B	B	B	A e A1			B					6 seções
	3- Com característica de período:				A e A1			B			B				4 seções
Frases Irregulares:												A e A1		` A e A1	4 seções
Harmonia:	1- Tonal		A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A, B e A1	A. B e A1	A, B e A1	A, B, A1 e B1	A, B e A1	34 seções
	2- Tonal expandida:														
	3- Mudança de tom:														5 Valsas
Perfil:	1- Melodia Acompanhada	a) Baixo e Acorde:		A e A1	A e A1		B	A, B e A1		A e A1		A e B		A e A1	14 seções
		b) Notas Longas na região média- aguda e média-grave e acordes nos 2os e 3os tempos em ambas as regiões					A e A1								2 seções
		c) Melodia em acordes na região média-aguda:							A, B e A1						3 seções
		d) Melodia na região média-aguda com acompanhamento diferente do baixo e acorde:			B	A e B			A, B e A1		A e A1		A, B, A1 e B1	B	13 seções
	2- Melodia na região média-grave:		A, B: b1', b1'' e b2 e A1	B	Coda de B	A e A1	B	B	Coda	B		A e B			13 seções
	3-Melodia dividida entre a região média-aguda e média-grave:											B			1 seção
	4-Polifônico:		A, B: b1 e b1''								B				3 seções

Conclusão

As conclusões desta pesquisa apresentam alguns aspectos importantes.

A formação musical de Mignone foi inicialmente eclética, compondo e executando as músicas populares de sua época, devido à necessidade de sobreviver e de ajudar financeiramente a família. Concomitantemente, teve formação erudita sólida e abrangente no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde se formou em flauta, piano e composição. Posteriormente, ganhou uma bolsa de estudos na Europa, onde se aperfeiçoou em composição musical com Vincenzo Ferroni. Após seu retorno ao Brasil e graças à forte relação de amizade com Mário de Andrade, abraçou plenamente como condutor de suas idéias musicais o nacionalismo brasileiro vigente naquela época, o que lhe possibilitou mesclar a influência das músicas populares com uma roupagem erudita e sofisticada. Diante disso, aproveitou ao máximo a experiência de sua juventude com a música popular, cuja influência foi marcante em sua personalidade musical.

Sua produção é ampla em gêneros musicais, como também é vasta em quantidade de composições. Apesar de seu firme posicionamento estético nacionalista, experimentou outras vertentes musicais que enriqueceram sua linguagem. De acordo com a entrevista de Maria Josephina Mignone, ele compunha por prazer, e quando não compunha sentia um grande vazio. Essa característica demonstra sua necessidade de se expressar através da composição e justifica sua grande produção musical. Sua facilidade musical era enorme, principalmente pelo fato de ser um exímio improvisador. Sua cultura musical era vasta e a técnica composicional, muito desenvolvida, o que o coloca na posição de um compositor muito significativo.

Mignone compôs as 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro durante um período político e econômico conturbado no Brasil. O cenário econômico brasileiro advinha de crises financeiras ocasionadas pela desvalorização do café e pela queda da bolsa de Nova York, em 1929, como também pelo desenvolvimento industrial. Politicamente, o período do Estado Novo, de 1937 a 1945, sob a direção centralizadora

de Getúlio Vargas, foi bastante expressivo. Culturalmente, o Brasil era caracterizado pelo modernismo, que propunha renovação das linguagens artísticas e liberdade formal, e pelo nacionalismo essencial vigente, cuja fonte era a arte popular brasileira. O grande mentor intelectual do modernismo no Brasil foi Mário de Andrade, que, por sua vez, impulsionou e orientou esteticamente a maioria dos compositores daquela época. Sua relação com Mignone foi enorme e sua influência foi fundamental nas obras desse compositor.

A Valsa é caracterizada como uma dança com gênero musical de fácil adaptação a diferentes culturas e países. No Brasil, a Valsa adquiriu característica musical própria dentro da variedade de estilo das valsas brasileiras existentes, identificando-se a influência da modinha, dos pianeiros e do choro. Entretanto, as valsas brasileiras são formadas por vários estilos e caracteres, não sendo possível classificá-las num bloco único e homogêneo.

As Valsas-Choro também sofreram influência da modinha e do choro. Contudo, algumas características musicais do choro são mais marcantes nelas, evidenciando assim uma maior simplicidade na linguagem musical.

Nas análises das Valsas de Esquina e Valsas-Choro de Mignone, foi possível demonstrar que a maioria delas é em forma ternária com variação de perfil na mesma obra. Saliento que esta última característica não foi mencionada nos livros consultados, constituindo um acréscimo dessa tese. Outro aspecto original dessa pesquisa é formado pelas análises motívicas que mostram os elementos unificadores das diferentes seções das duas séries de Valsas.

Uma das características encontradas nas Valsas de Esquina é a constituição das frases regulares com predomínio da sentença clássica, revelando a forte influência de Beethoven, enfatizada pela segunda esposa do compositor brasileiro, Maria Josephina. Em entrevista realizada no Rio de Janeiro, ela informou que Beethoven era um dos compositores prediletos de Mignone.

Outro fator dessas análises é o predomínio de frases regulares simples nas Valsas-Choro. Fica claro que ele empregou nas Valsas-Choro mais a estrutura fraseológica da música popular urbana, como, por exemplo, o próprio choro. Além

disso, nessa série ocorre o predomínio de melodias na região média-grave, caracterizando também a forte influencia da música popular urbana. Maria Josephina Mignone afirmou na entrevista que as Valsas-Choro não têm nada a ver com as Valsas de Esquina: são mais harmoniosas e profundas, com caráter musical choroso e saudosista.

Além do predomínio da sentença clássica, as Valsas de Esquina incluem mais duas mostras de uma pesquisa de linguagem dentro da música erudita por Mignone: a maior presença de frases irregulares e a utilização da harmonia tonal expandida em comparação com as Valsas-Choro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, M. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. *Ensaio sobre música brasileira.* São Paulo: Editora Livraria Martins, 1972.

_____. *Música, doce música***.** São Paulo: Editora Livraria Martins, 1963.

ANDRADE, M.H.C. *Da compreensão e interpretação de uma peça inédita de Francisco Mignone através do conhecimento das características composicionais do autor.* Rio de Janeiro, 1985. 195 p. Dissertação de mestrado. Escola de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

APPLEBY, D.P. *The music of Brazil***.** Austin: University of Texas Press, 1983.

ARAÚJO, M. de. *Rapsódia brasileira*: textos reunidos de um militante do nacionalismo musical. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1994.

ARAÚJO, M. *Recital de Valsas-Choro*. [S.l.]: [s.n], 1976. LP, 33 minutos.

ASSIS, M. *Obras Completas:* Crônicas. V. 24. São Paulo: Jackson Inc., 1957.

ASTRACHAN, V. *Interpretação e comentários sobre a quarta sonata de Francisco Mignone***.** São Paulo, 1999. 126p. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

AZEVEDO, L.H.C. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1956.

_____. *Bibliografia musical brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1952.

BARBEITAS, F.T. *Circularidade cultural e nacionalismo nas Doze Valsas para violão de Francisco Mignone.* Rio de Janeiro, 1995. 185 p. Dissertação de mestrado. Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BÉHAGUE, G. “Francisco Mignone”. In: *New Grove dictionary of music and musicians*. V. 12. London: Macmillan Publishers, 1980, p. 283.

_____. *Music in Latin America***.** New Jersey: Prentice Hall, 1979.

BERTOCHE, V.A. *Valsa brasileira para piano & Arquitetura no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro. 1996. 182 p. Dissertação de mestrado. Escola de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BORBA, T.; GRAÇA, F.L. *Dicionário de música.* Lisboa: Edições Cosmos, 1962.

CARNER, M.; SCHÖNHERR, M. "Strauss". In: *The New Grove dictionary of music and musicians*. V. 18. London: Macmillan Publishers, 1980, p. 206.

CASCUDO, L.C. *Dicionário do folclore brasileiro*. V. 2. 2. ed. Rio de Janeiro: INL, 1962.

CORREA, S.V. "Nazareth, o brasileiro". Parte III. Disponível em: <http://www.correiomusical.com.br/nazareth.htm>. Acesso em: 15/5/2001.

DEBRET, J.B. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. V. 2. São Paulo: Editora Martins, 1940.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2000, p. 803.

FRANÇA, E.N. *A música no Brasil***.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1953.

_____. No reino da valsa. Rio de Janeiro: [s.n.], 1981.

FRANCIS, A.K. *Presença de Chopin na obra pianística de Ernesto Nazareth.* Rio de Janeiro, 2006. 109 p. Dissertação de mestrado. Escola de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

FIGUEIREDO, G. *As Valsas-Choros de Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: Festa, [s.d.]. LP.

GERLING, C.C. (Org.). *Valorizando a tradição e a experimentação: a flauta na música de câmara de Francisco Mignone*. Série Estudos. V. 5. Porto Alegre: Núcleo de Estudos Avançados do Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, 2000.

GLOEDEN, E. *As 12 Valsas Brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone*: um ciclo revisitado**.** 2 v. São Paulo, 2002. 175 p. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. V. 4 e 7. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

HORTA, L.P. *Dicionário de música*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1985.

ISAACS, A.; MARTIN, E. (Org.). *Dicionário Grove de música*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

JUSTI, V.P. *O fagote e as valsas solo de Francisco Mignone.* São Paulo, 1995. 177p. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

KIEFER, B. *Mignone vida e obra*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.

_____. *Música e dança popular*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1979.

_____. *A modinha e o lundu.* Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

KOSHIBA, L.; Frayze, D.M. *História do Brasil*. São Paulo: Atual, 1987.

LAMB, A. "*Waltz*". In: *New Grove dictionary of music and musicians*. V. 20. London: Macmillan Publishers, 1980, p. 200.

MARIZ, V. *História da música no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Francisco Mignone*: o homem e a obra. Rio de Janeiro: Funarte/Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997.

MARQUES, C. Grande música em excelentes mãos: o piano por Maria Josephina é a felicidade feita som. *Jornal do Brasil*, 16/12/1997.

MEDEIROS, E.A. de. *Uma abordagem técnica e interpretativa das 16 Valsas para fagote solo de Francisco Mignone*. Rio de Janeiro. 1995. 122 p. Dissertação de mestrado. Escola de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MIGNONE, F. *A parte do anjo***.** São Paulo: Editora E.S. Mangione, 1947.

MIGNONE, F. [Carta]. Rio de Janeiro, 24/3/1983.

MIGNONE, M.J. As Valsas de Mignone. Rio de Janeiro: [s.n.], 15/8/1990.

MORAES, M.J.P.C. *O choro em Belém do Pará.* São Paulo, 2003. 158p. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

NASCIMENTO, A.A. *A influência da habanera nos tangos de Ernesto Nazareth.* São Paulo, 1990. 312p. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Unicamp.

NASCIMENTO, A.M.M. *Mignone e as Valsas Seresteiras.* Campinas, 2007. 276p. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

NEVES, J.M. *Música contemporânea brasileira.* São Paulo: Ricordi Brasileira,1977.

NÓBREGA, A. *Os choros de Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1975.

PAES, P. *A utilização do elemento afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone***.** São Paulo, 1989. 2 v. 306 p. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

PAHLEEN, K. *História universal da música*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1963.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical.* São Paulo: Edusp, 1991.

SEVERINO, A.J. *Metodologia do trabalho científico.* São Paulo: Editora Cortez, 2006.

SILVEIRA, E. *Francisco Mignone: Valsas de Esquina*. [S.l.]: [s.d.]. LP.

TEIXEIRA, F.M.P.; Dantas, J. *História do Brasil: da Colônia à República.* São Paulo: Moderna, 1979.

TINHORÃO, J.R. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Ed. Tinhorão, 1976.

VALSA. Disponível em: http://www.edukbr.com.br/artemanhas/valsa.asp. Acesso em: 1/6/2008.

VALSA. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Valsa. Acesso em: 1/6/2008.

VALSA. Disponível em: http://www.dancemais.com.br/ritmos/valsa.htm. Acesso em: 1/6/2008.

VERHAALEN, M. *The solo piano music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri.* New York, 1971. Tese de doutorado. Columbia University.

WECHSBERG, J. *The waltz emperors*: the life and times and music of the Strauss family. New York: G.P. Putnam's Sons, 1973.

ANEXOS

AS GRAVAÇÕES

Realizei uma seleção entre as 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro para a gravação de um CD, que acompanha esta tese. Essa seleção foi realizada com base no fato de que a totalidade das duas séries resultaria num trabalho por demais extenso. Com esse CD procuro proporcionar uma ilustração auditiva desta pesquisa acadêmica e enriquecer este trabalho, que tem na tese seu fator mais preponderante. As 12 Valsas-Choro constam originalmente num LP e as 12 Valsas de Esquina em outro, ambos gravados pelo próprio Mignone. As duas séries figuram juntas também em um CD gravado por Maria Josephina Mignone.

As peças selecionadas para a gravação foram: Valsas de Esquina N°s 1, 2, 3, 7, 8 e 9; Valsas-Choro N^{os}1, 3, 5, 8, 9 e 11. Utilizei como critério de escolha as características individuais e contrastantes de cada Valsa. Dessa forma, pode-se ter um exemplo do mosaico sonoro e composicional que cada série representa.

Informo que a gravação foi realizada no estúdio Cia do Gato Modula Som e Filmes Ltda.

Transcrição da entrevista realizada com Maria Josephina Mignone

Maria Josephina Mignone: Vamos conversar sobre minha convivência com ele, é isto que importa. Minha vida particular não vai interessar para esta entrevista.

A minha convivência com Mignone foi assim de um valor extraordinário. Adquiri conhecimento, adquiri segurança, tudo o que você puder imaginar com a convivência daquele gênio dentro de casa. Eu nem me dava conta da genialidade dele, porque era uma pessoa tão simples,despida de estrelismo, sabe. E na realidade só me dei conta quando ele morreu, você acredita nisso?

Fernando: É por causa da convivência.

MJ: Por exemplo, se faltava alguma coisa por acaso ele ia comprar no mercado, fazia feira, mandava a gente ir à praia e ficava fazendo o almoço. Pode imaginar isso. Fazia o almoço, fazia tudo e escolhia a roupa dele. Ele era de uma simplicidade, como se fosse uma pessoa comum. A simplicidade dele era extraordinária.

F: Ele era uma pessoa alegre e extrovertida?

MJ: Muito alegre.

F: Ou uma pessoa melancólica.

MJ: Não. Era uma pessoa cheia de vida uma pessoa muito extrovertido. Agora na música ele era muito severo, sabe?

F: Pela disciplina e pelo trabalho?

MJ: Em todos os sentidos. Quando eu ia tocar em público, ele exigia muito de mim. Ele ficava estudando comigo o segundo piano todo dia. Eu sabia tudo de trás para frente, estava acostumada a tocar com ele. Eu toquei muito com orquestra, a dois pianos e tudo. Eu acho que eu cresci muito e amadureci.

F: Você dá aulas também?

MJ: Não dou, já dei. Era professora de piano, ensinava piano e ensinava iniciação musical. Foi nessa época que eu conheci ele, mas depois quando minha filha nasceu, eu não pude mais me dedicar a ensinar. Aí eu comecei a estudar para tocar em público. Tocava com ele, viajava pelo mundo. Todo vez que ia tocar com ele, era uma coisa extraordinária, você não pode imaginar. O Mignone era um grande pianista.

F: De todas as atividades musicais dele, a que ele mais se concentrou foi a composição?

MJ: Sim

F: Ele também foi regente e professor.

MJ: Mas na regência ele não tinha muito entusiasmo, porque ele achava que as orquestras não tinham facilidade, alguns músicos que ensaiavam com a gente, eram diferentes no dia da apresentação. Por isso tudo que ele não gostava. Ele não se dedicava muito a regência, não satisfazia ele. Eu que toquei com orquestra sabia como eram as orquestras no Brasil. Eles para sobreviver tinham que ter outras atividades. Então, aí eles não se dedicavam a estudar aquelas obras, entendeu? É quase tudo tocado a primeira vista. Muitas vezes eu assistia concertos com outros regentes em surpresa, sabe como é surpresa? Eles achavam que as obras eram muito fáceis e na hora a coisa ficava difícil. As Fantasias são muito difíceis, ritmo dificílimo.

F: E das Fantasias, qual é a que a senhora mais gosta?

MJ: Da quarta. A quarta eu acho uma obra linda maravilhosa. Na verdade são lindas porque são bem brasileiras e o Mignone explorou muito o ritmo. Os ritmos são mirabolantes e ele me ensinava, quando eu estudava com ele, a colocar as letras no ritmo para eu poder pega, sabe? Fica muito mais fácil, a palavra ajudando o ritmo.

F: As Valsas de Esquina e Valsas-Choro foram escritas em tonalidades menores, a senhora saberia a razão?

MJ: Eu não tenho certeza, mas eu acho porque os tons menores são mais intimistas. As 12 Valsas-Choro você sabe que são dedicadas ao Manuel Bandeira, né? As Valsas-choro não têm nada haver com as Valsa de Esquina, que não tem nada haver com a Valsa Brasileira, que não tem nada haver com as outras Valsas que ele escreveu. Ele escreveu uma porção de Valsa, eu contei 126 Valsas.

F: Ele era o Rei da Valsa como afirmou o Manuel Bandeira.

MJ: Ele também escreveu muitas Valsas populares com a assinatura de Chico Bororó.

F: Sobre a formação inicial dele, o que a senhora poderia dizer?

MJ: Pelo que ele me contava, ele não teve muito ensinamento com a música, ele já nasceu músico.

F: O pai dele era músico, né?

MJ: Eu acredito que o talento nasce. Você pode explicar a, a genialidade de um Mozart, de um Beethoven, de um Brahms ou de um Chopin? Você não pode explicar, eles já nasceram. Esse é um dom que Deus dá a cada pessoa, eles não aprenderam com os livros. O Mignone já nasceu músico, apesar do pai ser flautista e de família de músico, todos os irmãos tocavam. Claro que ele era de origem italiana, sabe que na Itália a música faz parte, né?

Ele me contou que o pai cortou uma laranja em quatro e mostrou a semibreve, a mínima e a semínima, foi à aula de música que ele teve. Depois é que ele teve aulas com professores e tal. Ele tinha uma facilidade para improviso, uma coisa de gênio.

F: O professor e pianista Amilcar Zani Netto comentou que ele esteve no departamento de música da USP e que improvisava muito ao piano.

MJ: Ele fazia a seguinte brincadeira:

-Agora vou tocar à maneira de Brahms, a maneira de Beethoven, a maneira de Liszt, a maneira de Mozart.

MJ: Ele tocava aquelas músicas improvisando na hora. Você acha que qualquer um faz isso?

F: Isso é um super talento com uma grande facilidade.

MJ: É uma genialidade. Além disso, na parte de música ele tinha uma cultura geral muito grande. Eu acho que isso é necessário. Você não pode ser só músico e tocar um instrumento só. Você tem que ter uma cultura geral, interessar por pintura e por outras artes. Tudo isso faz parte do desenvolvimento da pessoa.

F: Como à senhora falou de cultura geral, ele teve uma forte relação de amizade com Mário de Andrade, né?

MJ: Sim. Eu não cheguei a conhecê-lo. Me casei com ele em 64 e Mário de Andrade já havia falecido. Mário de Andrade influenciou Mignone, para que ele seguisse a composição nacionalista.

F: Ele relatou para a senhora sobre essa influência de Mário?

MJ: A sim, não foi só com Mignone, também foi com outros compositores, o Mário teve muita influência. É pena que hoje não se tenha mais o Mário de Andrade. Olha, eu acho que uma amizade desse nível faz muita falta para o ser humano. Mas não temos mais isso, já acabou. As pessoas vivem muito isoladas. Não tem mais aquelas reuniões que aconteciam na casa do Schumann, do Brahms e nos bares. A televisão matou isso.

F: Hoje a sociedade e as pessoas são individualistas.

MJ: As pessoas não têm mais tempo de cultivar amizade. Eu me lembro que lá onde eu nasci em Belém do Pará, as mulheres se reuniam à tarde para fazer música, tocar para os colegas. Eu sinto falta disso. Por exemplo, acabei de fazer

uma gravação agora, eu não tenho para quem tocar. Antes eu tocava com o Mignone. O estímulo é muito importante. O Mignone compunha muito por estímulo. Quando um instrumentista chegava para ele e lhe perguntava:

-Maestro, eu queria que o senhor escrevesse uma coisa para mim.

MJ: Ele ficava empolgado e escrevia logo uma grande quantidade.

F: Qual compositor erudito ou popular que ele gostava.

MJ: Olha ele gostava da boa música. Tudo aquilo que, trouxesse uma mensagem de beleza para ele era válido. Ele sempre dizia:

-O que não traz uma mensagem de beleza não fica, não vai ficar, por que o público quer ouvir uma coisa que seja agradável.

MJ: Agora este tipo de música que eles estão escrevendo com tanta experiência, eu acho que não fica por que não agrada nada. Por que os compositores clássicos e românticos ficaram na imortalidade, porque você guardou aquele som, você teve vontade de ouvir outra vez. Tudo o que você tem vontade de ouvir outra vez é bonito. Porque você está estudando a Valsa de Esquina, porque você achou aquilo bonito, lhe trouxe um bem estar e alegria. E a Valsa de Esquina cada uma tem uma característica, um clima. Agora as Valsas-Choro, eu acho que são mais harmoniosas com muita profundidade. Como diz uma Valsa-Choro, chorosa, saudosista. Tem que entender esta característica. A Valsa de Esquina já tem outra característica, tem umas que são alegres e outras que lembram o violão. O violão, a flauta, a clarineta estão presentes nas Valsas de Esquina, porque ele viveu numa época em São Paulo onde se fazia serenatas noturnas.

F: Como também tocava com os grupos de choros, né?

MJ: Isso, os chorões. Eles faziam música durante as serenatas para as namoradas. Muito deles contavam que levavam banho de água em cima. Eles ficavam tocando na rua, é por isso que chamavam Valsa de Esquina. Foi Mário de Andrade que começou com o nome.

F: Por que ele nomeou as Valsas-Choro?

MJ: Ele me contou o seguinte, quando ele escreveu essas Valsas de Esquina cada uma dedicada a um amigo, o Manuel Bandeira todo choroso falou para ele:

-Chico eu não ganhei nenhuma Valsa, todo mundo ganhou uma Valsa menos eu.

MJ: Então, Mignone respondeu:

-Manuel você não perde por esperar. Espera que você vai ganhar.

MJ: Aí, ele escreveu 12 Valsas-Choro, dedicadas ao Manuel Bandeira. Eu não sei por que não consta na edição. Se forem editar outra vez em tempo que eu esteja viva, eu vou exigir que coloquem o nome do Manuel Bandeira.

F: Porque foi dedicada a ele.

MJ: Eu conheci Manuel Bandeira, ele foi do meu tempo. Então quase todos os sábados, o Mignone gostava muita de receber os amigos e a família em casa. Olha, eu não posso explicar a saudade que eu sinto, não vejo mais ninguém assim, as pessoas só falam futilidades. Então aquilo para mim era uma aula. Eu ouvia aquela gente falando, discutindo e conversando sobre cultura. O Manuel Bandeira tinha uma companheira que não deixava ele comer as coisas que queria, pois era muito doente. Ele ficava tão triste coitado, mas que criatura extraordinária.

F: Ele teve umas amizades muito fortes.

MJ: Uma coisa engraçada que aconteceu foi um fato de uma cantora que frequentava a nossa casa. Ela foi a cantora que fez o Chalaça, O Sargento de Milícia. Ela ia ensaiar lá em casa e uma das vezes Mignone marcou com ela para cantar para um amigo. Então, quando ela chegou lá, ela viu duas pessoas e o Mignone disse assim:

- Mané ela vai cantar. Cante minha filha cante, este é o Mané.

MJ: Aí ela perguntou quem era o Mané, depois que ficou sabendo que era Manuel Bandeira, ela ficou tão nervosa para cantar na frente dele.

Era assim que eles se chamavam na intimidade: Mané e Chico.

Na intimidade eu o tratava de Franz, por causa de Franz Liszt e Franz Schubert e ele me chamava de Jô. Então em nossa correspondência utilizávamos estes apelidos. Ele tinha muito apelido, pois estas famílias italianas usavam muito apelido. Então, tinha gente que o chamava de Chá Chico, Cuco, Chico, era muito engraçado. Os sobrinhos dele o chamavam de Quiquico. Era tanto apelido, mas tanto apelido que ele tinha, que ele assinava Quiquico.

F: O que a senhora sabe sobre a primeira esposa dele, a Liddy Chiaffarelli.

MJ: Ela foi professora de piano na escola mais famosa de piano em São Paulo. Em suas audições tocavam grandes alunos. Por falar nisso, ela foi minha professora.

F: O que ele relatou para a senhora sobre a família Chiaffarelli?

MJ: Nos livros que eu tenho sobre aquelas apresentações dela, eu a vejo cantando com Francisco Mignone ao piano. Ela também era cantora. Participavam das audições: Souza Lima, a menina Guiomar Novaes. São Paulo naquela época tinha uma produção musical fantástica, muito mais que o Rio.

Quando eu ensinava as crianças que iam ter aula lá em casa, eu ficava apavorada e nervosa e ele dizia:

- Não Jô, deixa que eu dou aula.

MJ: Ele tinha uma paciência e adorava criança.

F: Ele também gostava de dar aulas?

MJ: Gostava, ele fica tão entusiasmado com aquelas criancinhas. Eu gravei dois discos para crianças só de peças infantis. O primeiro disco foi para a Holanda e para os Estados Unidos, eles ficaram tão entusiasmado que editaram estas peças. Todos esses desenhos foram feitos por um jardineiro contratado por ele. Isto tem um sucesso no Japão que você não imagina. Todas as crianças tocam estas musiquinhas. Eu escrevi o texto de cada pecinha que está em japonês. As criancinhas de Dona Liddy, que gravei foi o que fez mais sucesso, são lindas. Então você vê como ele gostava de criança. Agora você pensa que é fácil tocar estas

músicas, não é. No Japão as crianças japonesas tocam estas músicas, elas têm uma técnica que parecem um robozinho, como é impressionante.

F: A receptividade das obras de Mignone no exterior é muito grande, né?

MJ: Eu penso assim, você sabe que Bach levou cem anos para ser descoberto. Então, a música do Mignone ia levar muitos anos para ser conhecida. O que é que eu fiz, comecei a gravar as suas obras. Por exemplo, a obra para fagote dele foi um sucesso fantástico nos Estados Unidos. Ele também escreveu muito para violão depois que foi convidado para ouvir um simpósio realizado por Barbosa Lima. Ele ficou tão encantado com o rapaz que compôs 12 Estudos, 12 Valsas, Concerto para violão, foi logo uma avalanche de coisas para o Barbosa Lima.

F: Estas obras que vocês tocaram no exterior, tiveram sucesso?

MJ: Olha a Valsa de Esquina teve um sucesso fantástico no Japão. Porque elas têm uma mensagem de beleza muito grande. O Mignone sempre dizia:

- Seu eu fizesse a minha música só para mim, eu não teria editado. Então eu acho que cada um deve dar a sua contribuição.

MJ: Por exemplo, eu toco de um jeito, você toca de outro, mas se você tem uma mensagem de beleza, é valido. Você não pode copiar ninguém, tem que dar a sua contribuição. Então, não é porque toco assim que os outros pianistas têm que tocar igual a mim. Se você ouvir a gravação dele tocando, não tem nada a haver com a minha interpretação.

F: A interpretação possui um lado pessoal.

MJ: É pessoal, agora você tem que ter o bom gosto para não deturpar a obra. Tem que ter cuidado na leitura cuidadosa. Eu estudei com bons professores e eles sempre me disseram para ter muito respeito pelo texto que está escrito.

F: Ao mesmo tempo tem que ter o respeito pela música do compositor através da boa leitura, como também procurar a sua própria interpretação, né?

MJ: Lógico. Quando você ouve as gravações dos grandes pianistas, cada um tem a sua forma de tocar. Eu sei por que agora eu gravei Schumann, Chopin e Mignone. E eu ouvi muitas gravações de Schumann, cada uma diferente da outra. Então eu tirei as minhas conclusões e dei a minha contribuição própria.

MJ: Eu passava o dia todo com a pessoa dele, à noite a gente ensaiava a dois pianos, você sabe que ele fez os arranjos para dois pianos?

F: Sei eu já tenho a gravação com arranjos das obras de Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu e Waldemar Henrique.

MJ: Ele fez isso tudo para tocar comigo. Eu fiquei apaixonada pelas Valsas de Nazareth são lindas. Ai ele foi ao segundo piano e começou a improvisar. Aí eu falei para ele escrever a parte do segundo piano. Ai ele fez uma porção de arranjo pra tocar no Japão, Estados Unidos, etc.

O Nazareth com o segundo piano do Mignone, tem uma dimensão quase orquestral. Agora uma coisa que poucas pessoas sabem é que Nazareth tinha capacidade para fazer grandes obras, ele fazia as obras fáceis para vender. O Mignone melhorava a harmonização do Nazareth, ele conhecia muito.

F: Inclusive ele conheceu Nazareth, como é mostrado no filme A lição de Piano.

MJ: Ele conta que o Nazareth disse assim:

-Mas essa não é minha musica.

MJ: Ele tocou depressa o Apanhei-te Cavaquinho. As pessoas tocam numa velocidade que o próprio Nazareth dizia:

- A minha música é pra ser ouvida não é pra ser dançada.

MJ: Quando eu tocava com ele, mantinha o andamento tranquilo no Brejeiro. É o Tango brasileiro. O Nazareth tocava mais calmo. Agora as pessoas tocam com uma técnica veloz, que não é isso meu Deus. Hoje em dia se valoriza muito a velocidade, o barulho o que acaba matando a parte interpretativa. Olha quando eu toquei o Concerto do Mignone, eu toquei várias vezes com ele que não sei mais a conta. Tudo que ele fazia de dificuldade técnica ele colocou para eu tocar. Saltos,

acordes, décimas eu tenho mão grande, eu pego, mas tudo muito difícil, ritmo dificílimo. Mas, tem uma linguagem musical fantástica. Então, ele dedicou este Concerto a Arnaldo Estrela, que foi um grande pianista, um grande mestre, com uma técnica fantástica. Eles tocaram este Concerto no Teatro Municipal com Mignone regendo. É dobro do tempo que eu toco, você acredita isso. Eu não sei como ele conseguia aquela velocidade. Quando eu comecei a estudar este Concerto, o Mignone falava assim:

- Não fica perdendo tempo estudando, você não vai ter oportunidade de tocar este Concerto é muito difícil. Estuda coisas mais simples que você possa tocar.

MJ: Mais eu tinha uma fixação pelo Concerto, eu só queria saber de estudar aquele Concerto. Uma verdadeira obsessão de vencer, era uma vitória de vencer a dificuldade daquele Concerto. Até que eu comecei a tocar, aí ele começou a me ouvir e a fazer o segundo piano para mim. Com ele fazendo o segundo eu peguei a coisa, desenvolvi. Começamos a apresentar o Concerto, eu tocando e ele regendo. Depois eu toquei com vários regentes. Eu tinha um outro lado intimista, então a minha contribuição foi mas para o lado da realização musical.

F: O Mignone gostava de tocar e ouvir as composições dele?

MJ: A isso para ele era uma brincadeira, ele ia ao piano e improvisava. Ele tinha uma maneira de tocar muito individualista, ele tinha uma maneira de tocar fácil, a mão muito grande e ótima leitura à primeira vista.

F: Parece que por ter esta leitura à primeira vista rápida, vários cantores o chamavam para acompanhar, né?

MJ: É, a convivência dele com os cantores é muito grande, porque ele viveu muito tempo na Itália. Mas, o Mignone era uma pessoa que ouvia atentamente outros tocarem a música dele. Ele não era uma pessoa intransigente que ficava dizendo como tocar sua música, ele deixava os interpretes muito à vontade.

F: Ele tinha alguma composição dele preferida?

MJ: Nunca falou. Eu comparo isso como se você tivesse 10 filhos. Se perguntarem qual filho você gosta mais? Ninguém vai responder.

MJ: Tudo que ele escreveu, seja popular ou erudito, ele tinha muito zelo. Eu tenho preferência pelas Valsas dele e tenho uma grande paixão pelo Concerto, porque eu sempre fui atraída pela dificuldade. Eu queria vencer, sabe. Por exemplo, quando nós começamos a namorar, no segundo dia ele chegou lá onde eu dava aula particular com as partituras das Seis Pequenas Valsas de Esquina, bem fáceis. Mas você sabe que em vida eu nunca tinha tocado aquelas Valsas, porque eu não me interessava. Eu queria tocar as coisas difíceis, sabe quando a gente é assim bobinha, queria estudar coisas difíceis para aparecer. Então, depois que ele morreu, olhei aquelas peças e fiquei com um remorso muito grande. A primeira coisa que eu fiz foi gravá-las. Ele gravou as Seis Pequenas Valsas de Esquina em vida.

F: É eu tenho o LP com as Lendas Sertanejas e estas Valsas.

MJ: Quando ele faleceu, aconteceu uma coisa muito engraçada. Fui até o estúdio dele e achei em cima do piano algumas partituras escrita Choros, treze choros que ele escreveu dedicados a mim que eu não sabia. Aí eu estudei e juntei os treze choros com mais quatro segundo piano de Nazareth, aí ficaram dezessete choros. Eu fiquei muito sensibilizada com este fato e chorei muito, pois os choros são lindos.

F: Eu tenho a gravação com a senhora tocando.

MJ: Foi o primeiro disco que a Funarte lançou. Aí, depois eles começaram a gravar em Cds os LPs da Funarte.

F: Qual é a época que foi escrita estes choros?

MJ: As Seis Pequenas Valsas de Esquina foram compostas em São Paulo em 1948.

F: Era outra época totalmente diferente de hoje.

MJ: As pessoas com mais idade sabem como era viver em São Paulo naquela época. Você sabe qual foi o primeiro grupo de orquestra? Não tinha orquestra sinfônica. Foi a orquestra paulistana.

F: Mignone tocava flauta.

MJ: Ele era flautista. Ele se formou em flauta e piano no Conservatório Dramático. Ele conhecia todos os instrumentos da orquestra. Impressionante, ele conhecia tudo.

Ele era uma pessoa muito voltada para coisas que interessava a ele. Por exemplo, quando ele compôs estas Valsas de Esquina, estava todo voltado para este tipo de música. Se ele escrevesse uma ópera, ele ia se voltar para a ópera. Ele se adaptava a qualquer gênero, ele escreveu todos os tipos de composição, você sabe disso, né?

F: Claro.

MJ: Ele já era uma pessoa estabilizada como regente, professor, flautista e pianista quando a senhora o conheceu?

F: Não você está enganado, ele lutava com muita dificuldade, a família era muito pobre. Os pais eram imigrantes da Itália e ele que ajudava a família. Ele começou a trabalhar com dez anos de idade tocando nas ruas para sobreviver.

F: Ele foi professor de regência?

MJ: Foi justamente para poder se manter. Porque da composição ele não ganhava dinheiro. Não foi como Villa-Lobos que pegou a obra dele e foi para Europa. O Mignone escrevia pelo prazer de compor, ele não tinha aquele jeito social de levar a música dele para tocar em recital. Ele sentia um grande vazio quando não compunha. A música tem uma força muito grande, eu acho que é a arte mais completa que tem. Ela tem um poder de proteção também. É um caminho que é saudável para jovens e crianças, alimenta o espírito.

F: Por isso é importante voltar à educação musical novamente no Brasil.

MJ: E quem vai convencer as autoridades. O Villa-Lobos teve um grande movimento para colocar as crianças cantando. Muitas crianças não tinham dinheiro para comprar um piano, para comprar um instrumento. Então, ele achava que a voz era um instrumento mais fácil de educar. Foi no tempo de Getúlio. Mas, agora existe isso ainda? Mas olha Fernando nos Estados Unidos não é assim não, toda escola tem sua banda, seus conjuntos de música e na Europa e no Japão então nem se fala. Lá todas as escolas têm curso de música para as crianças. Aqui no Brasil as famílias pobres são as que mais se interessam por estudar arte e as ricas querem ir para a Disneylândia. Por que Mignone foi estudar? Porque ele era pobre. Ele me dizia que era tão pobre, que ganhava de presente de aniversário um lápis, uma escova de dente, etc.

Eu que tenho mais responsabilidade com a obra dele, procuro deixar tudo encaminhado. Eu quase enlouqueci depois da sua morte, tudo dele ficou guardado e espalhado. Ele escreveu muita música e não se prendia a organização. A facilidade dele era tão grande, que escrevia e pronto.

F: Porque o Mignone rasgou as cartas de Mário?

MJ: Eu acho porque o Mário de Andrade escrevia coisas com muita liberdade com ele. Mas ele não quis comprometer o amigo. Quando ele morreu fui procurar e não encontrei nada, agora as cartas dele para o Mário estão lá. Agora eu tenho a minha correspondência deste tamanho com ele, guardava todas as cartas que ele escrevia pra mim. Eu tenho muita vontade de publicar minha correspondência com ele. Porque se não, quando eu morrer, vão fazer o que fizeram com a Mindinha do Villa-Lobos, você viu? Que coisa horrível. Não foi nada daquilo, eu conheci a Mindinha ela era um amor de pessoa. Transformaram-na quase numa prostituta. As vezes as pessoas são muito desumanas.

F: Destes compositores brasileiros ele tinha alguma preferência? Sabemos que ele estudou a obra de Villa-Lobos.

MJ: Ele achava Villa-Lobos um gênio. Ele dizia que quando Villa-Lobos alcançava o grande vôo ninguém chegava perto. E outra coisa que ele me dizia muito é que todos sofrem influência um do outro. Só de você ouvir você já está

sofrendo a influência, evidentemente que a sua obra tem a sua assinatura forte. Todos eles sofreram influência do Schumann, de Beethoven, etc.

F: De qual compositor erudito internacional ele gostava mais?

MJ: De Bach e Beethoven. Ele estudava muito Bach e tinha muito interesse pela obra de Beethoven.

F: E Chopin?

MJ: Claro, quem é que não vai gostar.

F: Eu me referi ao Chopin pelas séries das valsas que ele escreveu.

MJ: Olha ele dizia para mim que as quatro Baladas são quatro grandes Valsas. Ele me dizia também que tinha muito interesse pelas Valsas, que era uma coisa que agradava ele escrever. Mas a Valsa tem muito estilo, pode ser a Valsa dançante, Valsa de salão até Valsa humorística. A Valsa de Strauss é dançante, já a Valsa de Chopin não é assim.

O Mignone era muito ligado ao Beethoven, a primeira vez que eu fui assistí-lo a reger foi à sétima sinfonia de Beethoven. Ele gostava muito da sétima sinfonia de Beethoven.

F: Mignone também gostava de Nazareth, Zequinha de Abreu, entre outros?

MJ: O Zequinha de Abreu menos que Nazareth, não tem nem comparação.

O Mignone tinha uma admiração profunda por Ernesto Nazareth que foi um compositor muito talentoso. Agora o Zequinha de Abreu é mais pobre do que Nazareth.

Quando o Jacques Klein nos ouviu tocando Nazareth, ele ficou muito entusiasmado e pediu para Mignone escrever uns arranjos das peças de Zequinha de Abreu para dois pianos para ele tocar e gravar com Ezequiel Moreira lá em São Paulo. Então, ele olhou as peças do Zequinha e não teve nenhuma dificuldade em fazer. Claro, elas não tinham a mesma riqueza das peças do Nazareth.

É a mesma coisa se você pegar um brilhante para lapidar e te derem uma outra pedra, não é a mesma coisa.

F: Então podemos falar que um dos compositores que ele gostava era Ernesto Nazareth.

MJ: É, mas ele não fazia esta distinção. Eu que acho o Zequinha de Abreu mais popular. Para mim, o Ernesto Nazareth é um gênio.

F: As Valsas do Zequinha de Abreu tem muito desse clima brasileiro.

MJ: É são bonitas, mas eu acho que não são do nível de Ernesto Nazareth. Eu tenho algumas gravações do Zequinha de Abreu neste disco que gravei no Japão. O Nazareth é mais chopiniano, a harmonização dele tem muito haver com Chopin. Agora, eu acho que o Zequinha é mais urbano não é universal.

F: Ele ouvia muito choro?

MJ: Claro, ele declarou em uma entrevista que ele fez todas as suas composições atonais para mostrar que ele podia fazer esse tipo de música mais como experiência, mas a verdadeira música dele eram as Valsas de Esquina e as composições de sua juventude que estavam no sangue dele.

F: Como à senhora falou, ele teve essa fase de música experimental nos anos setenta. Depois ele voltou a compor música tonal, né?

MJ: Voltou. Ele deixou uma carta dizendo que sua volta ao passado será uma libertação. Quando você ouve uma coisa do Mignone, você sabe que é dele. Agora, essas composições experimentais que ele fez, você não diz que é ele, mas na realidade é.

F: Algumas Valsas de Esquina parecem serem feitas de improviso, né?

MJ: Claro. Ele mesmo dizia.

Você sabe que as composições dele tinham muito a ver com a personalidade dele. Ele era uma pessoa muito engraçada, fazia coisas muito engraçadas na juventude, ele era terrível. Esse lado diferente, eu já percebi em todos os gênios. Acho que por terem tanta riqueza de criatividade, eles precisam extravasar.

Uma vez ele estava atravessando a Avenida com o sobrinho dele aí ele falou assim para o sobrinho:

- Quer ver como eu vou atravessar a rua com um pé só?

O Sobrinho respondeu:

- Não faça isso pelo amor de Deus.

MJ: Ele atravessou a rua com um pé só. Você vê esse lado dele bem humorístico. Eu sei de tanta coisa que ele fazia que é impressionante. Ele inventava coisa, mas é a genialidade que aparece. Então, ele canalizou tudo isso para a música. Ele escreveu a Serenata Humorística baseada no texto de Jorge Amado para um balé com muita coisa humorística. Ele escreveu 28 balés que eu não me lembro dos seus nomes.

F: Ele compôs mais obras para instrumento solo, música de câmara ou orquestra?

MJ: Eu acho que ele se destacou mais nas obras para a orquestra. É conhecido que ele foi o maior orquestrador que já existiu no Brasil, ele conhecia a orquestra profundamente.

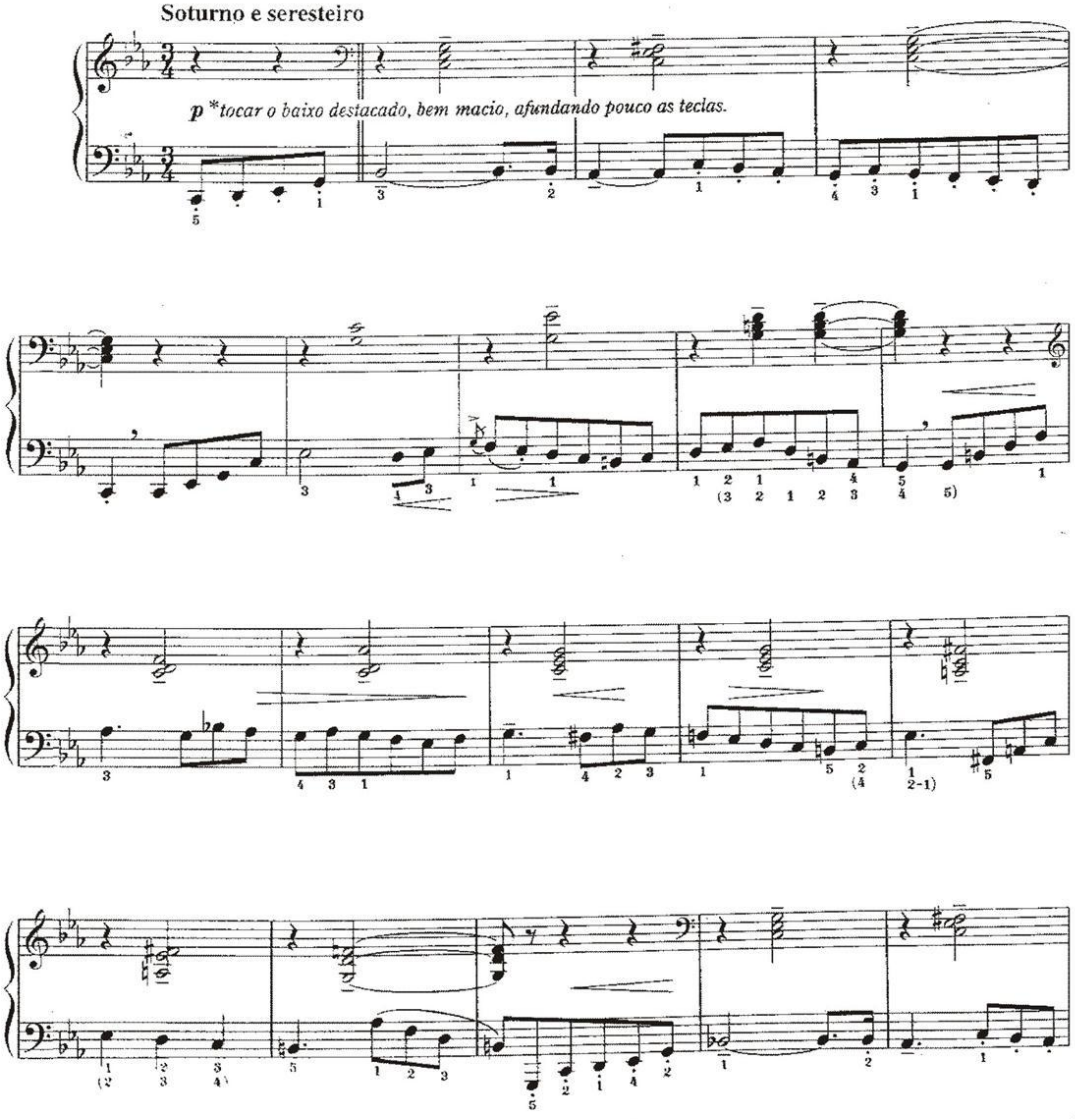
Ao Arnaldo Estrella

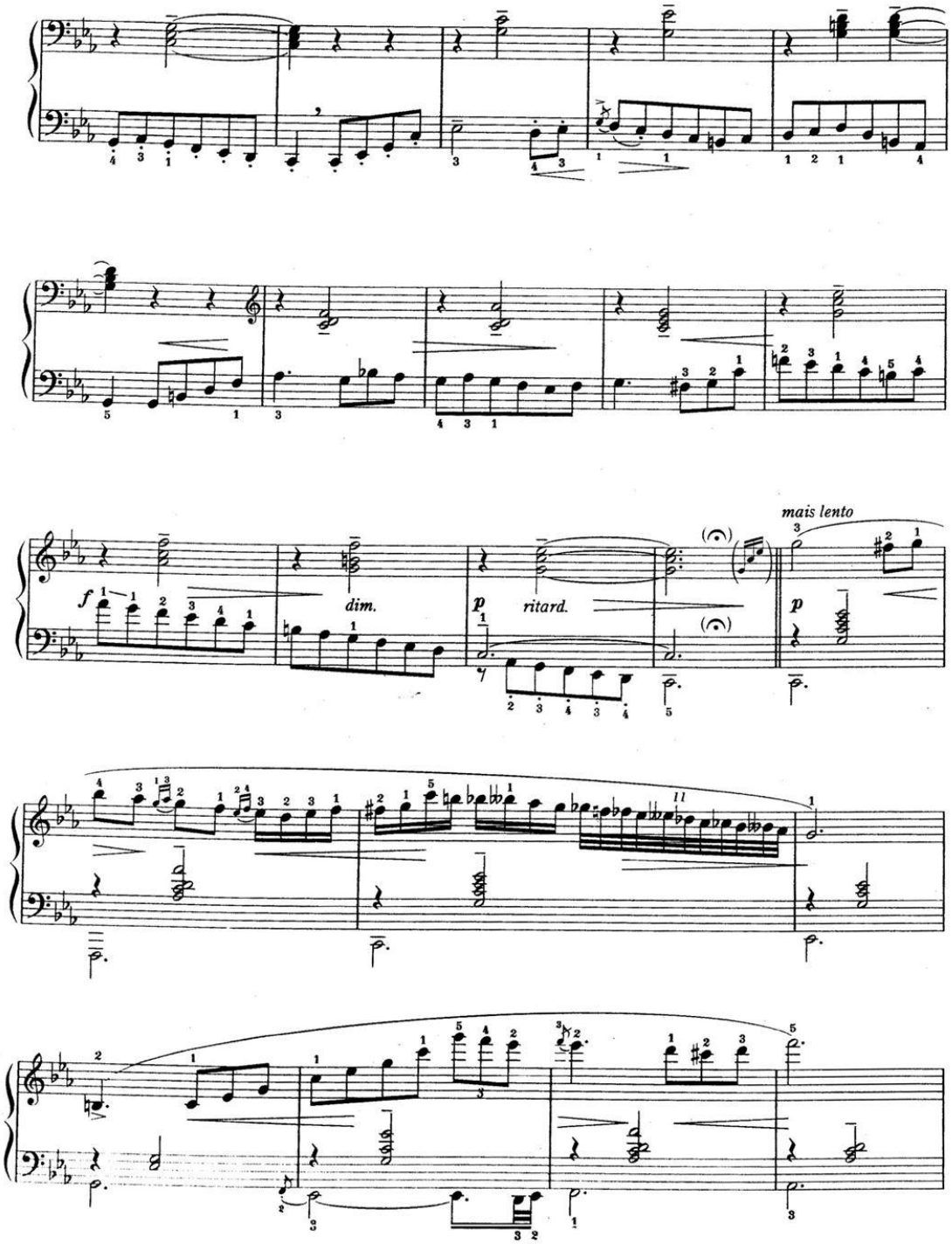
1ª VALSA DE ESQUINA

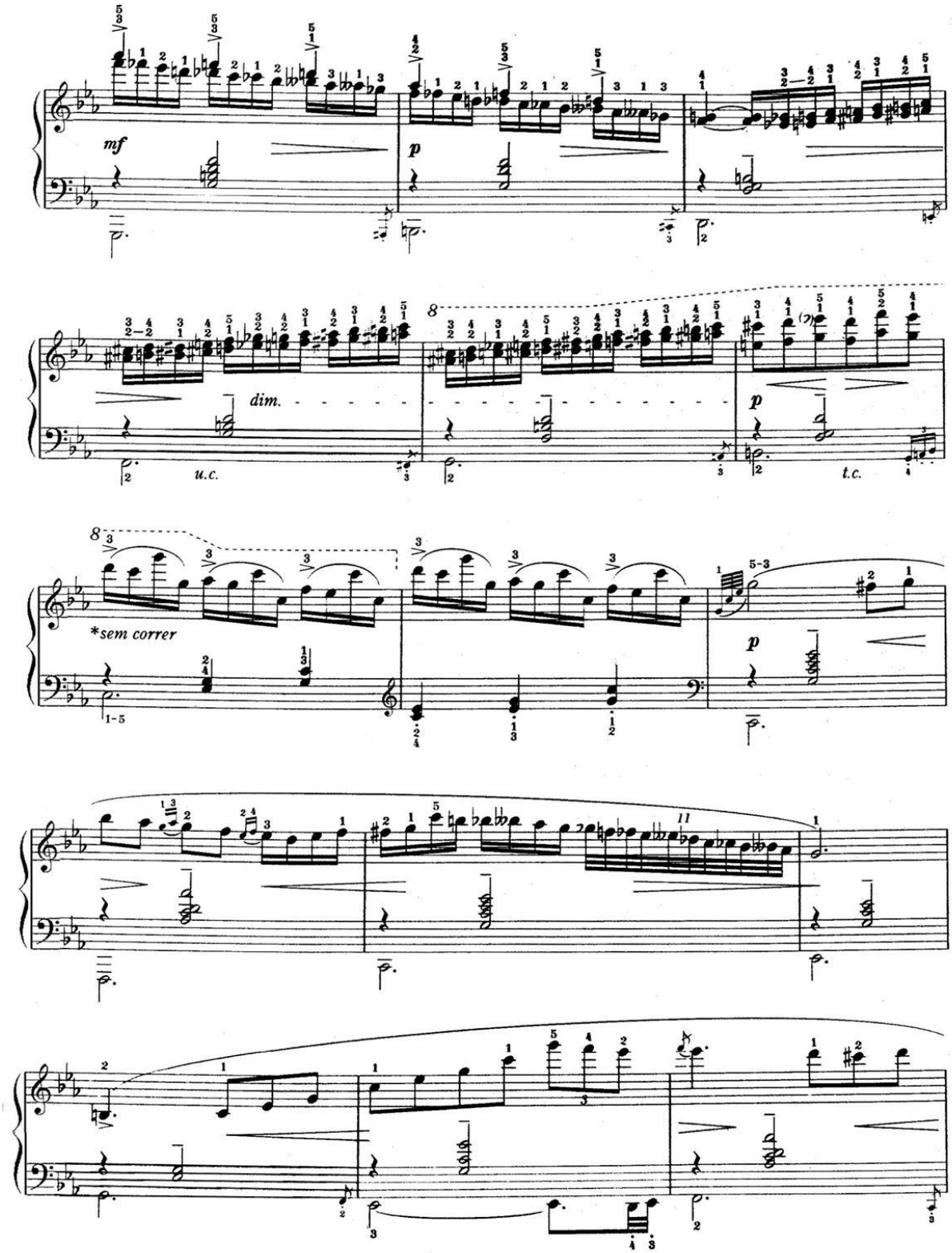
em Dó menor

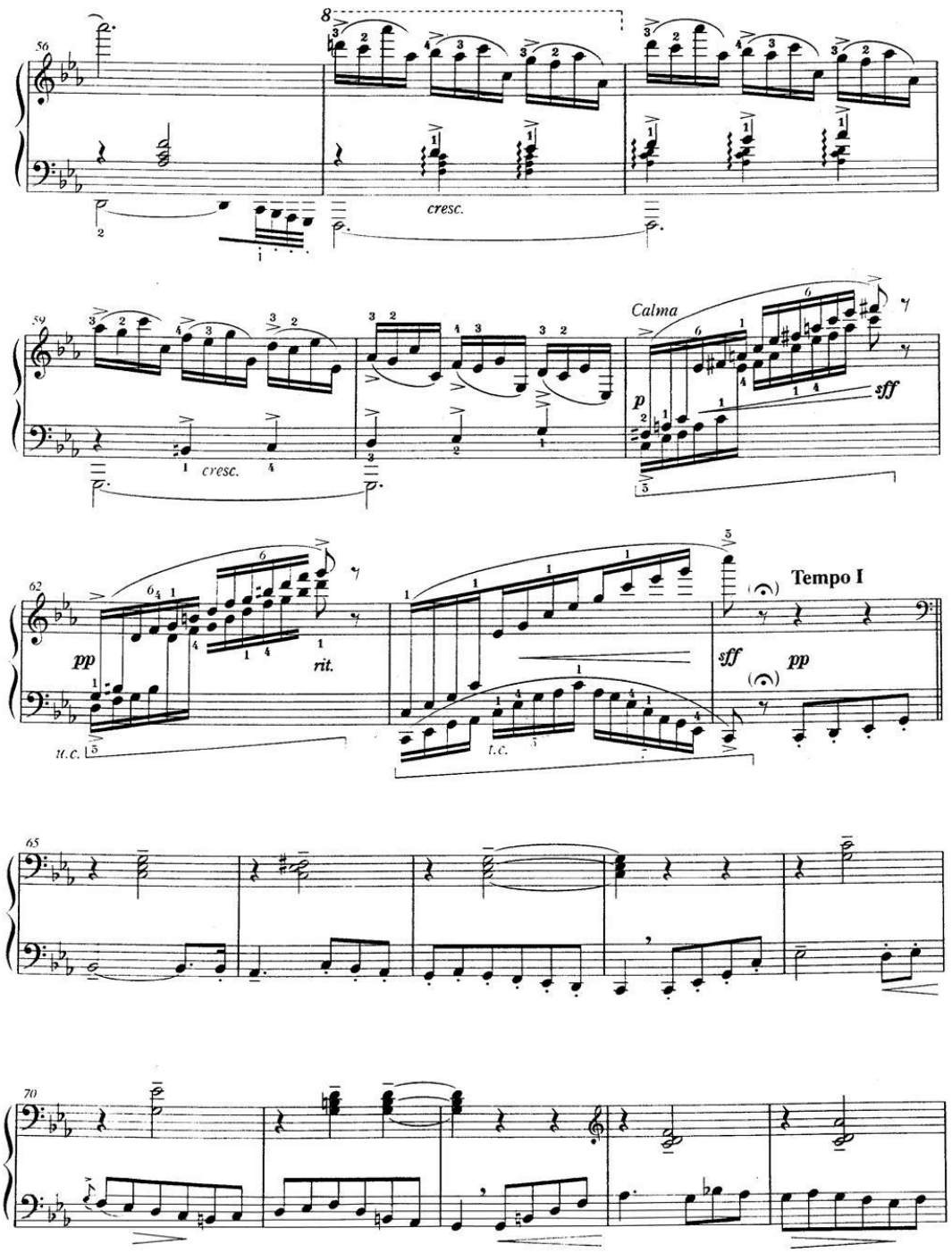
FRANCISCO MIGNONE
(1938)

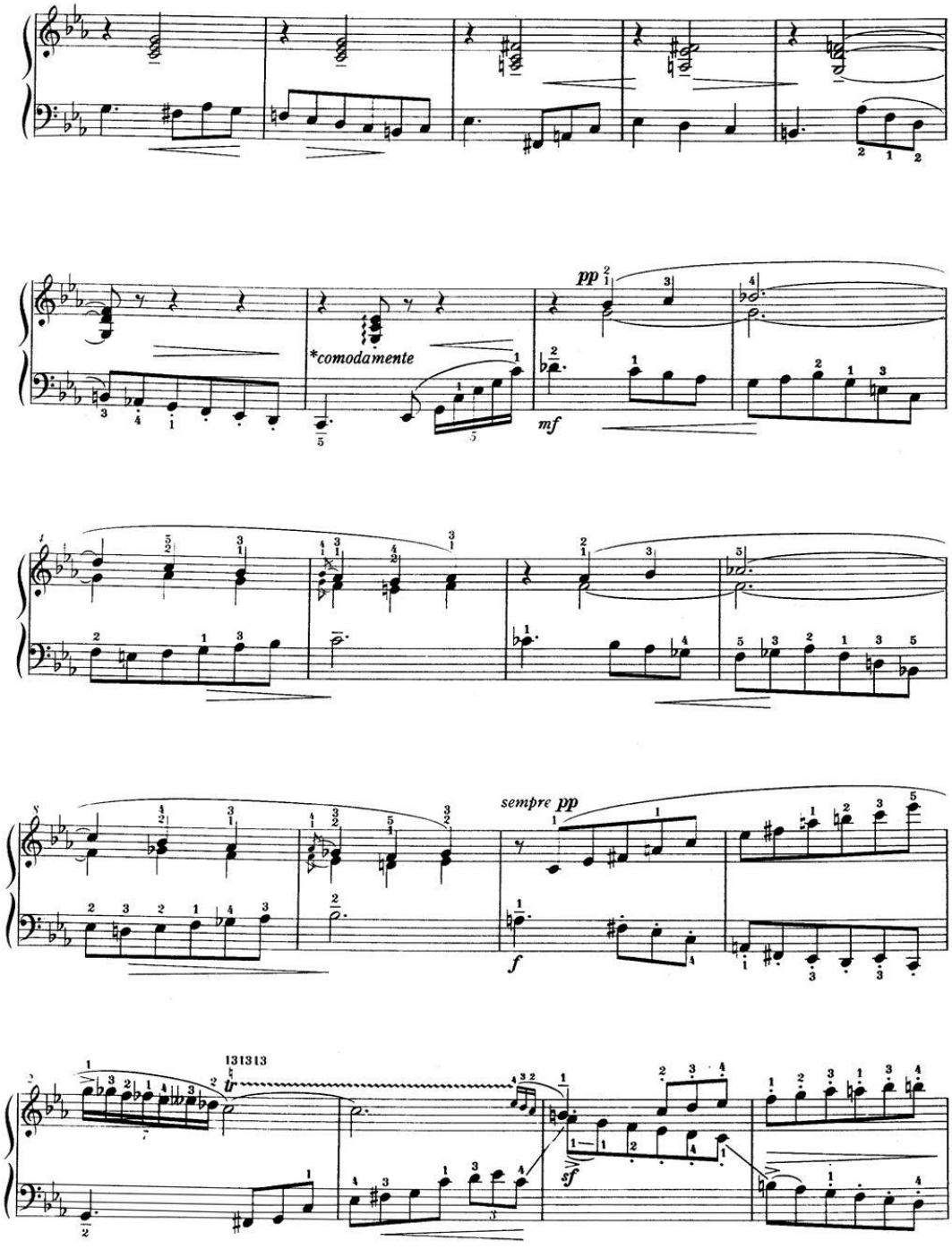
Soturno e seresteiro

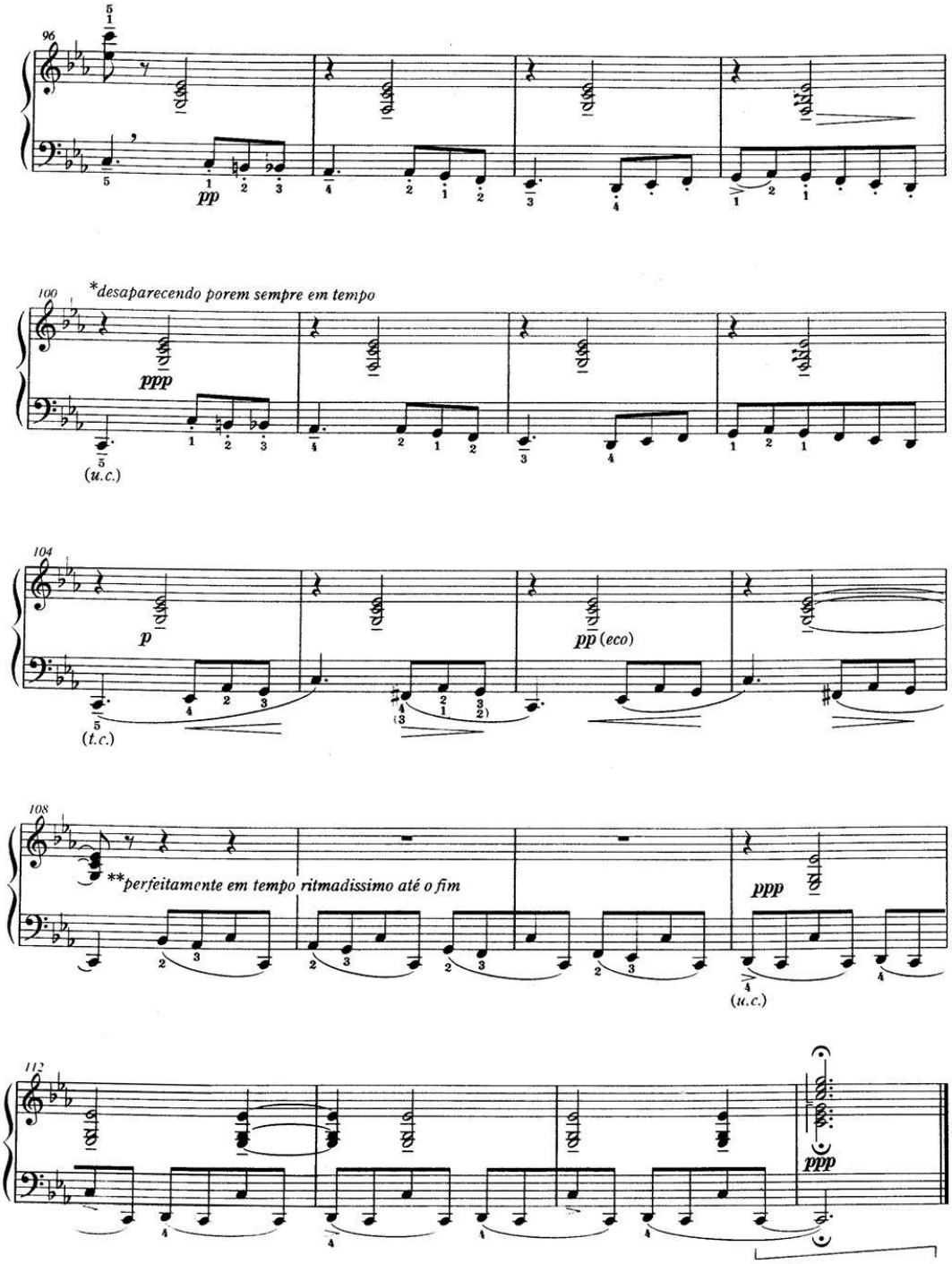



f
dim.
p
ritard.
mais lento
p


mf
p
dim.
u.c.
8
(?)
p
t.c.
8
*sem correr
1-5
p
5-3
11


56
8
cresc.
59
cresc.
Calma
p
sff
62
pp
rit.
u.c.
t.c.
sff
pp
Tempo I
65
70


*comodamente
pp
mf
sempre pp
f
tr
sf

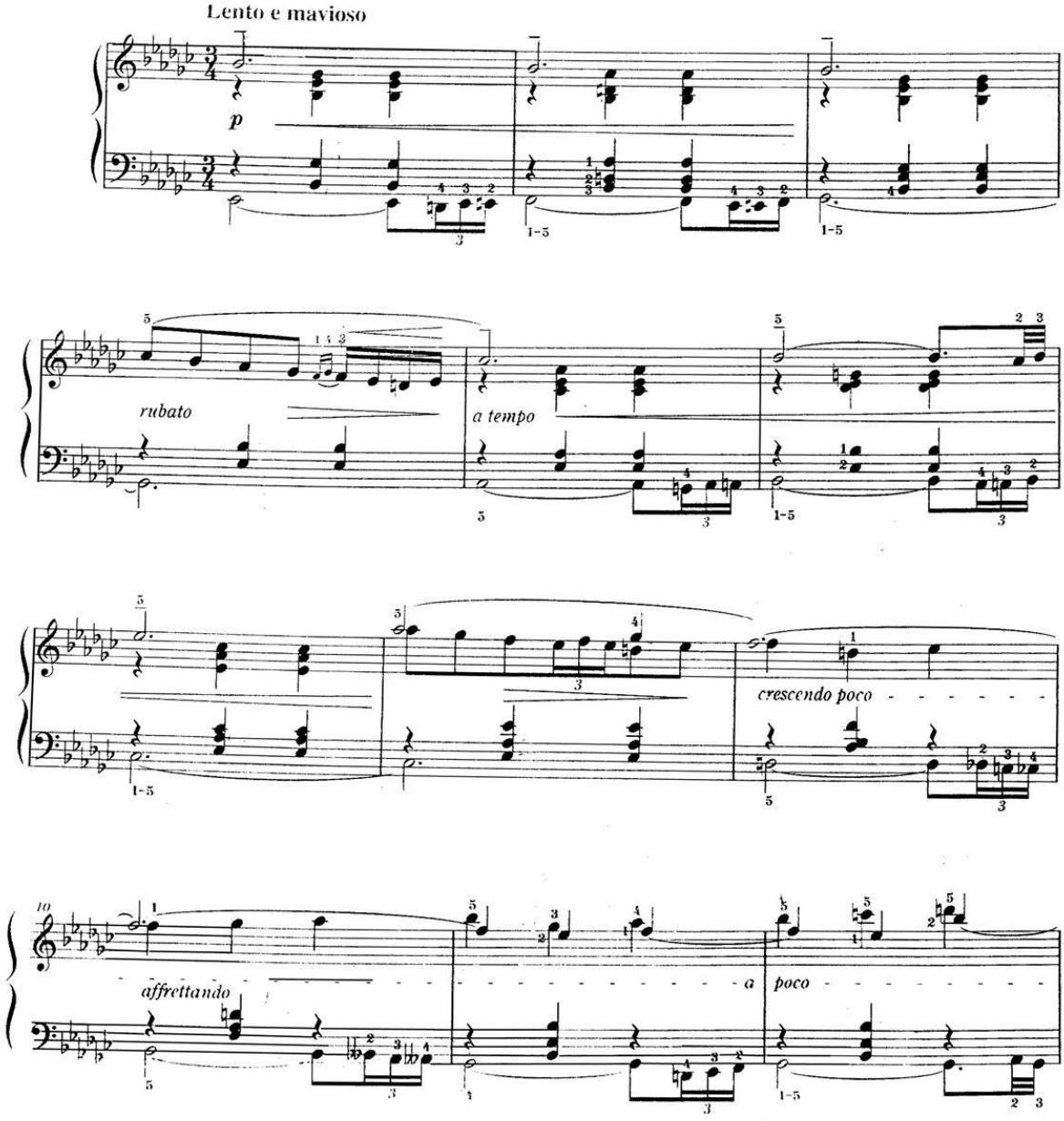

96
pp
100
*desaparecendo porem sempre em tempo
ppp
(u.c.)
104
p
pp (eco)
(t.c.)
108
**perfeitamente em tempo ritmadissimo até o fim
ppp
(u.c.)
112
ppp

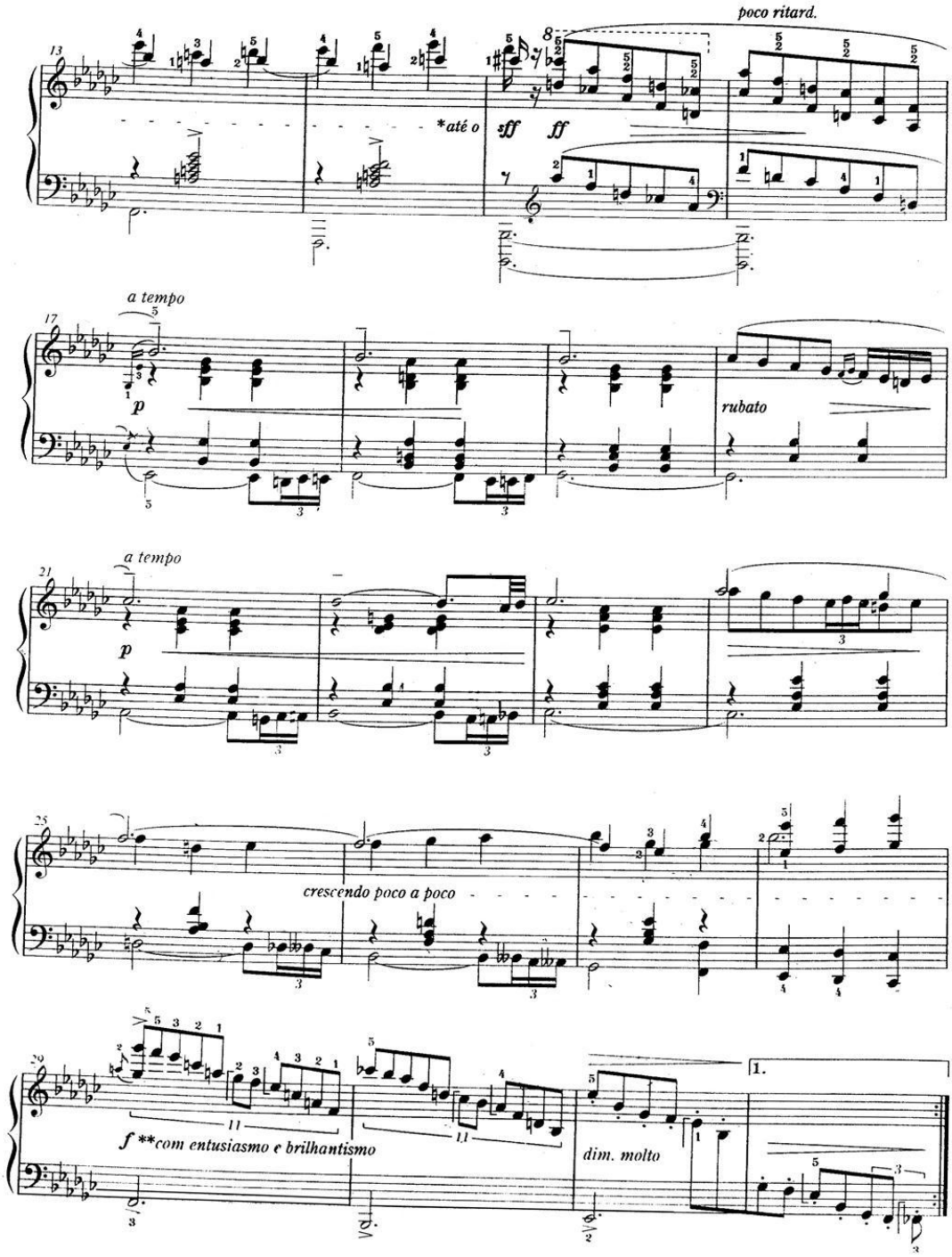
Ao Andrade Muricy

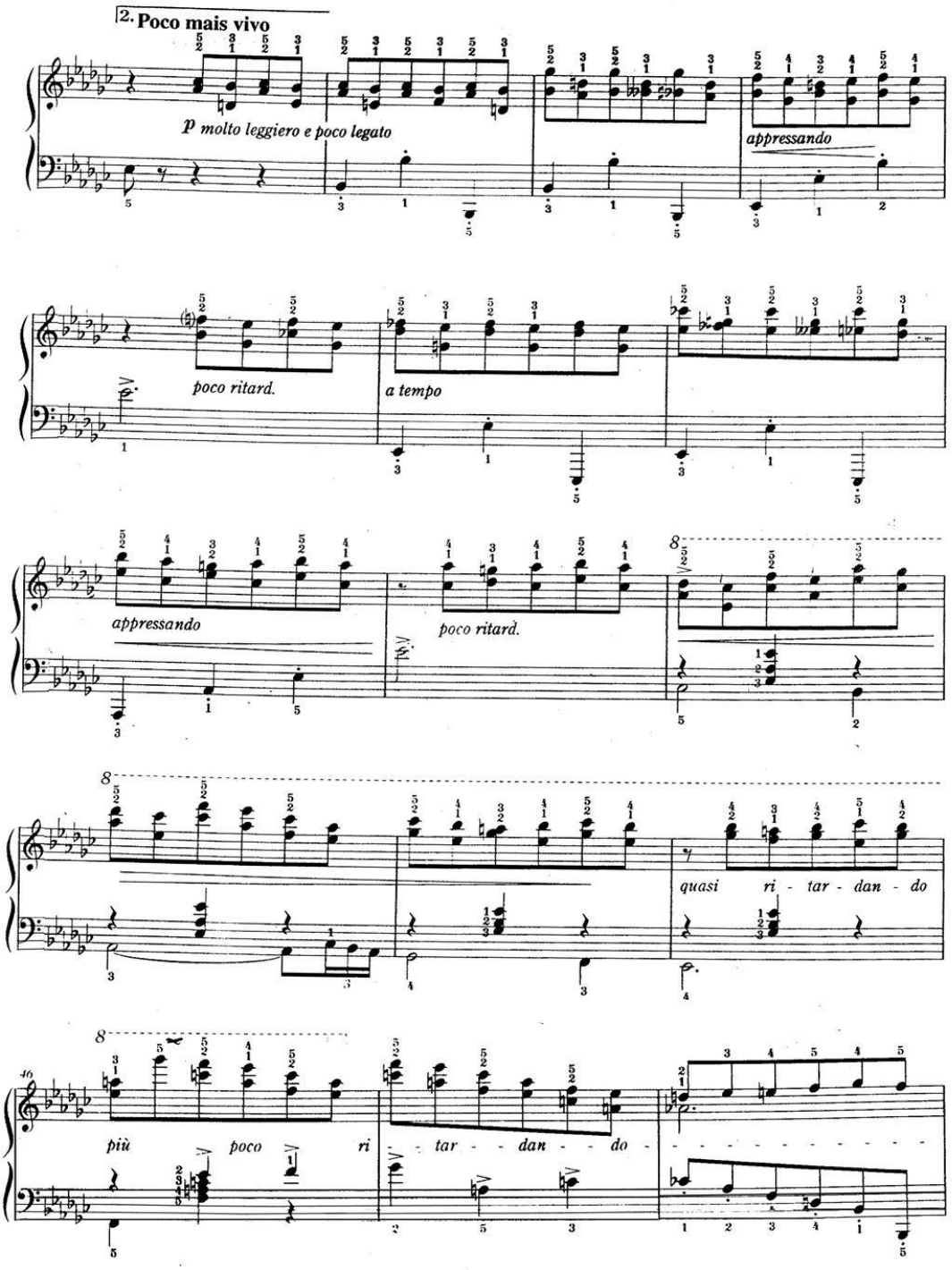
2ª VALSA DE ESQUINA

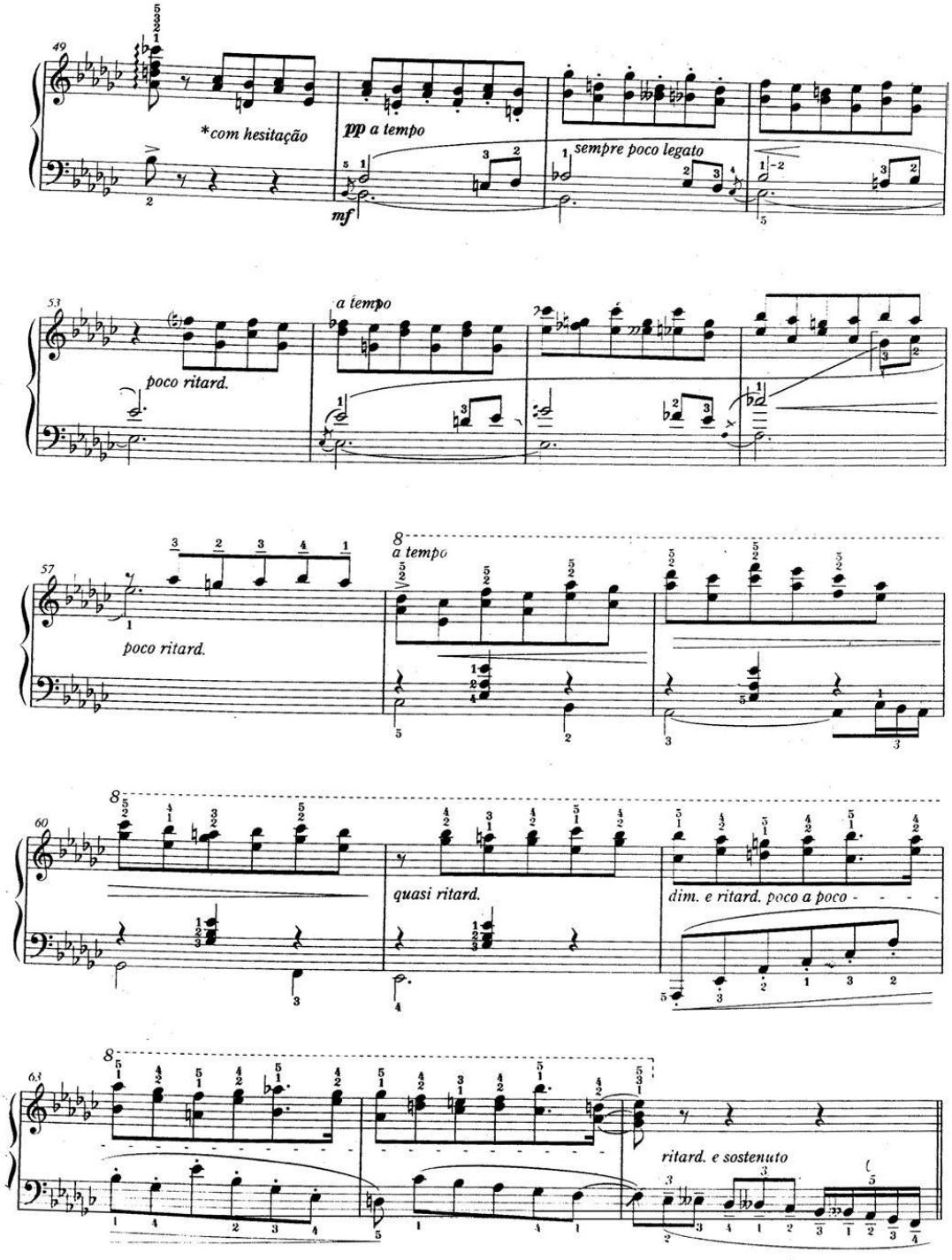
em Mi Bemol menor

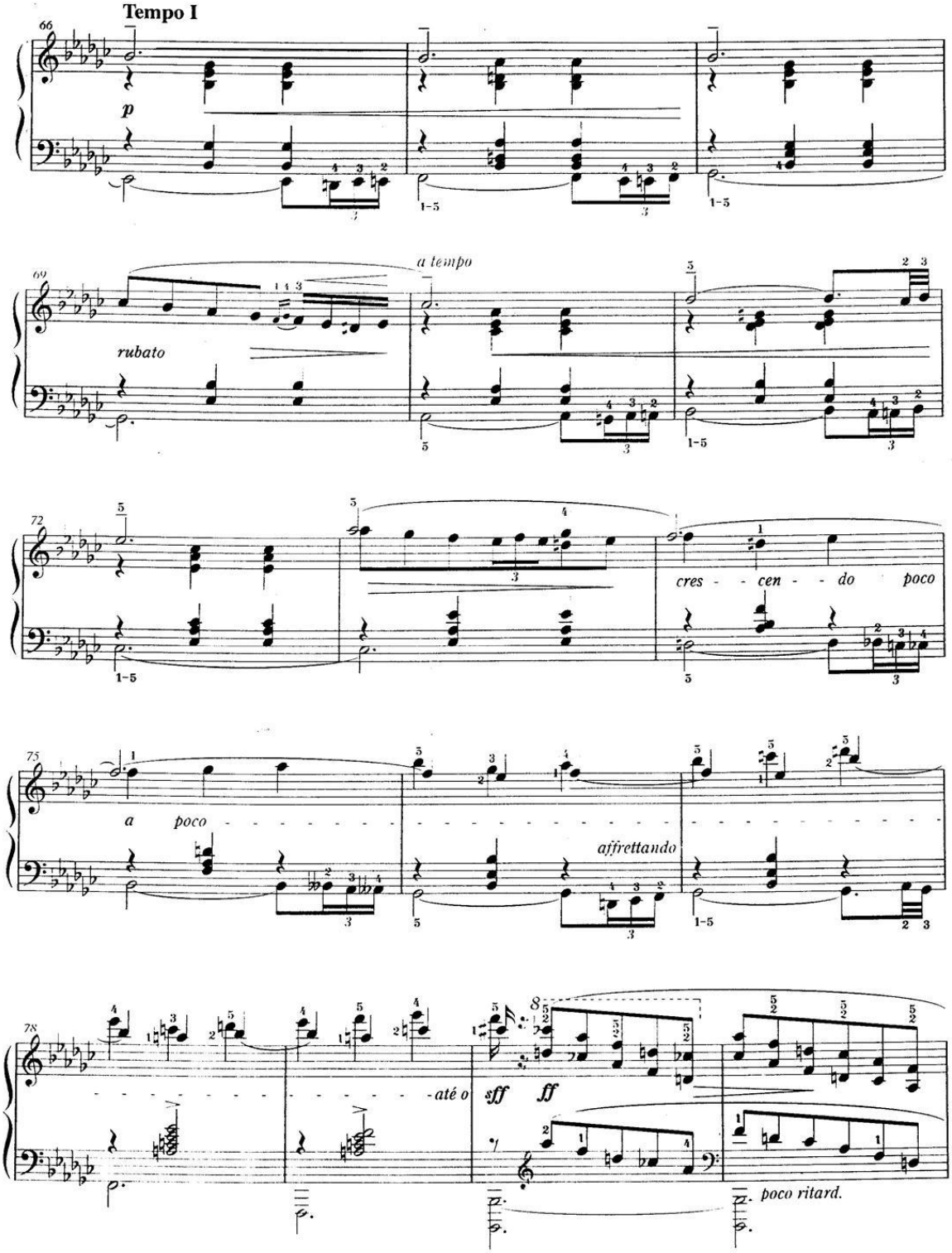
FRANCISCO MIGNONE
(1938)

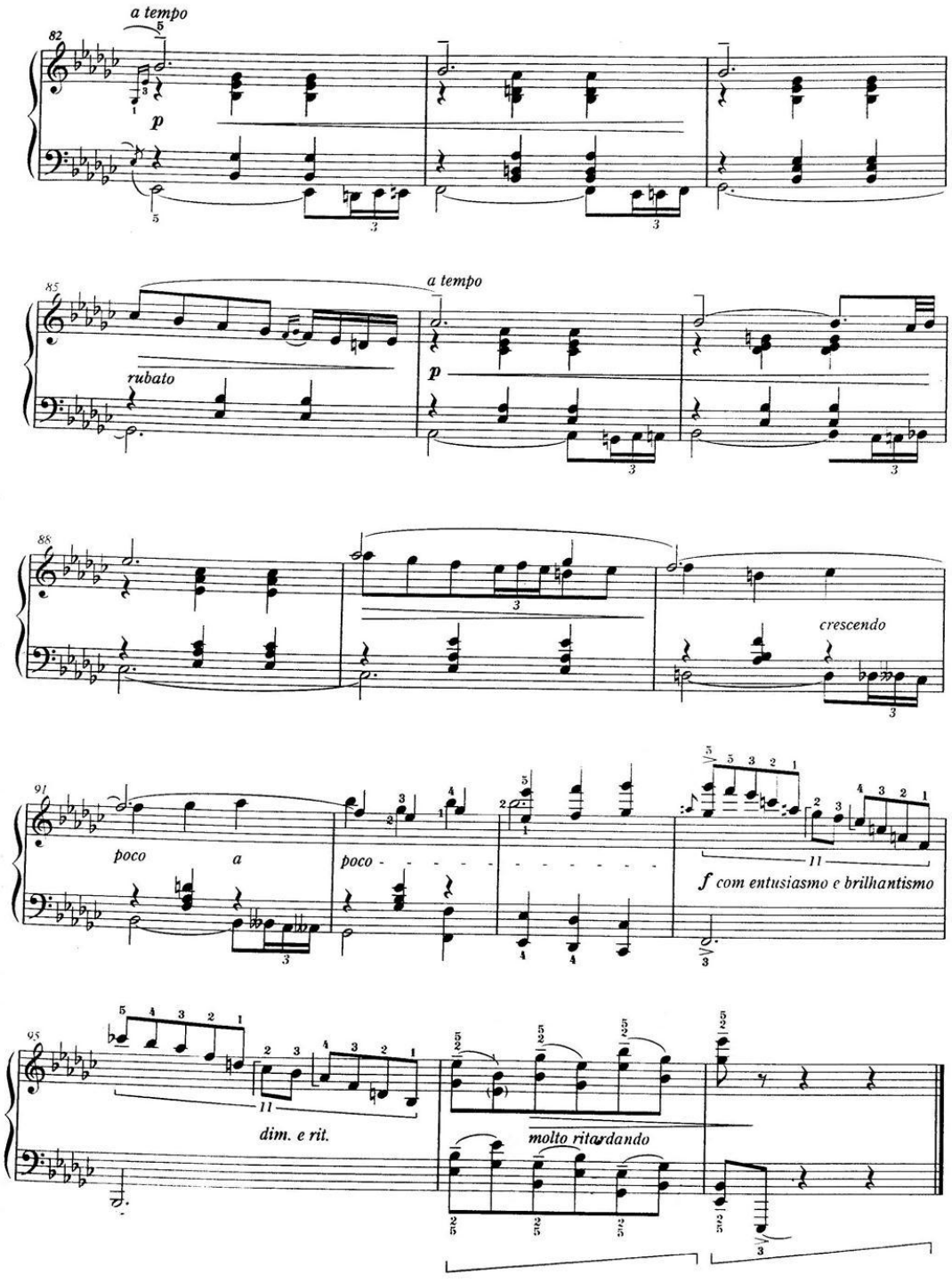



poco ritard.
*até o
sff
ff
a tempo
p
rubato
a tempo
p
crescendo poco a poco
f **com entusiasmo e brilhantismo
dim. molto
1.


2. Poco mais vivo
p molto leggiero 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
mf
sempre poco legato
53
poco ritard.
a tempo
57
poco ritard.
8
a tempo
60
quasi ritard.
dim. e ritard. poco a poco
63
ritard. e sostenuto


Tempo I
66
p
69
rubato
a tempo
72
cres - - cen - - do poco
75
a poco
affrettando
78
até o
sff
ff
poco ritard.

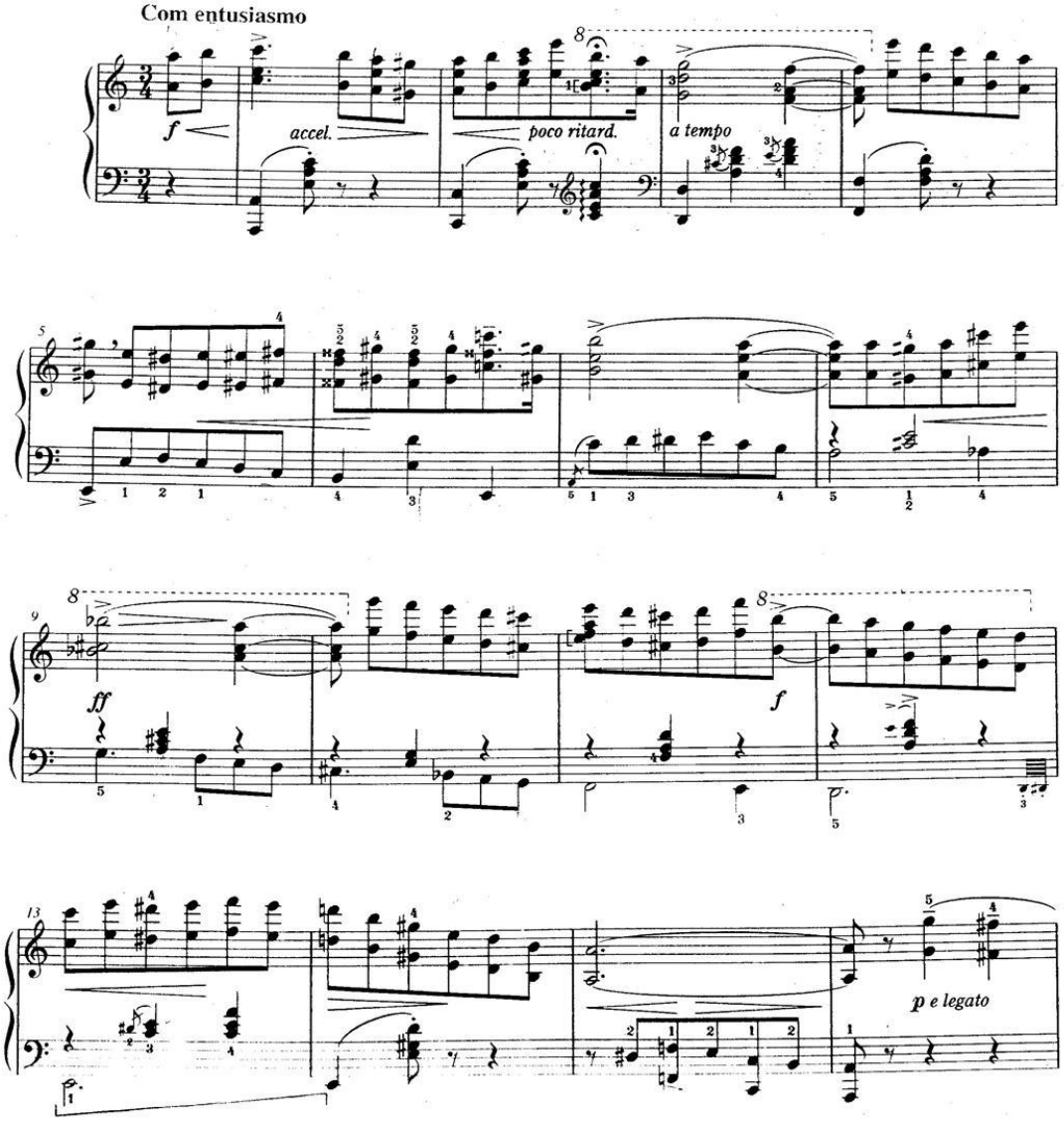

a tempo
82
p
85
rubato
a tempo
p
88
crescendo
91
poco
a
poco
f com entusiasmo e brilhantismo
95
dim. e rit.
molto ritardando

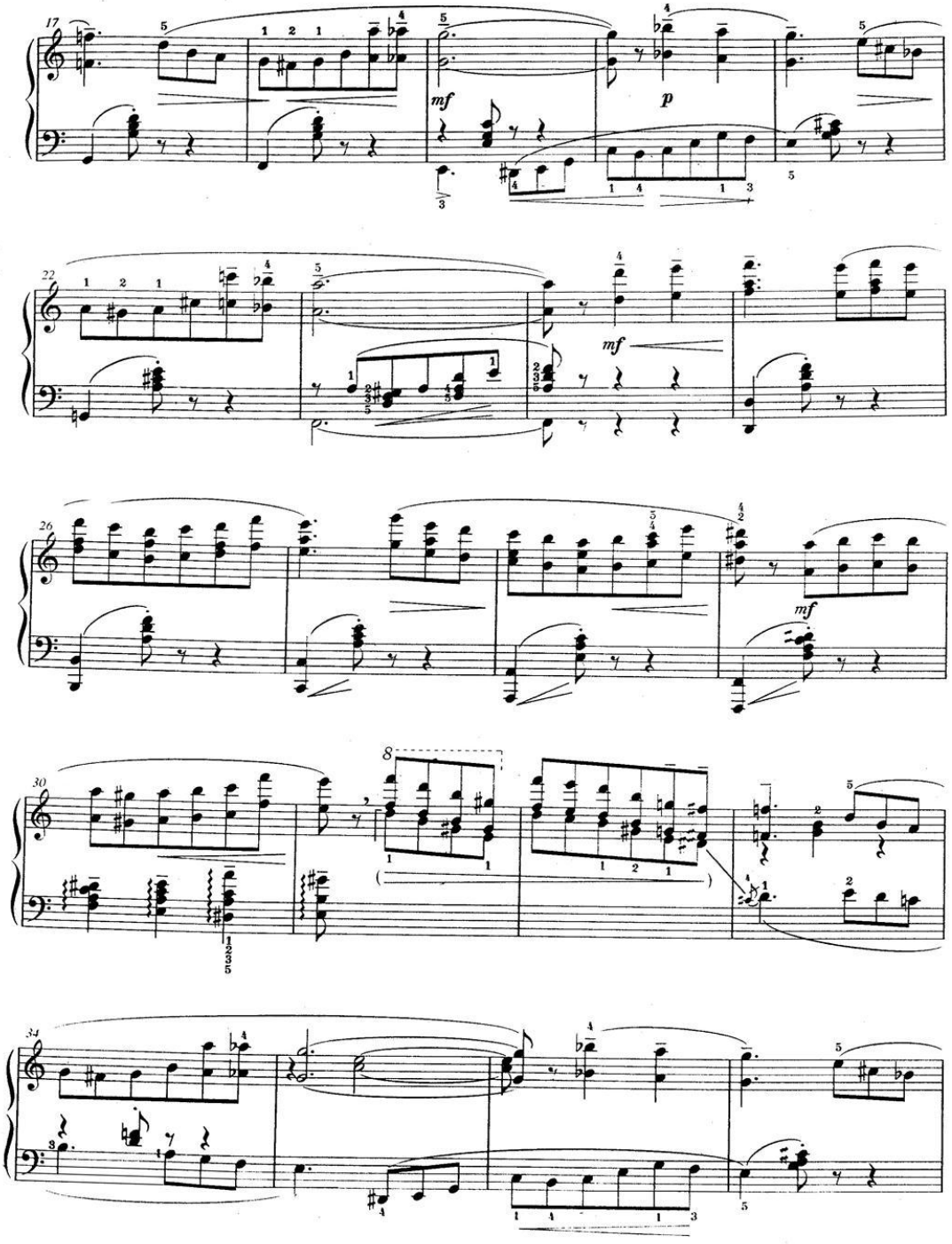
À Nayde Alencar Jaguaribe

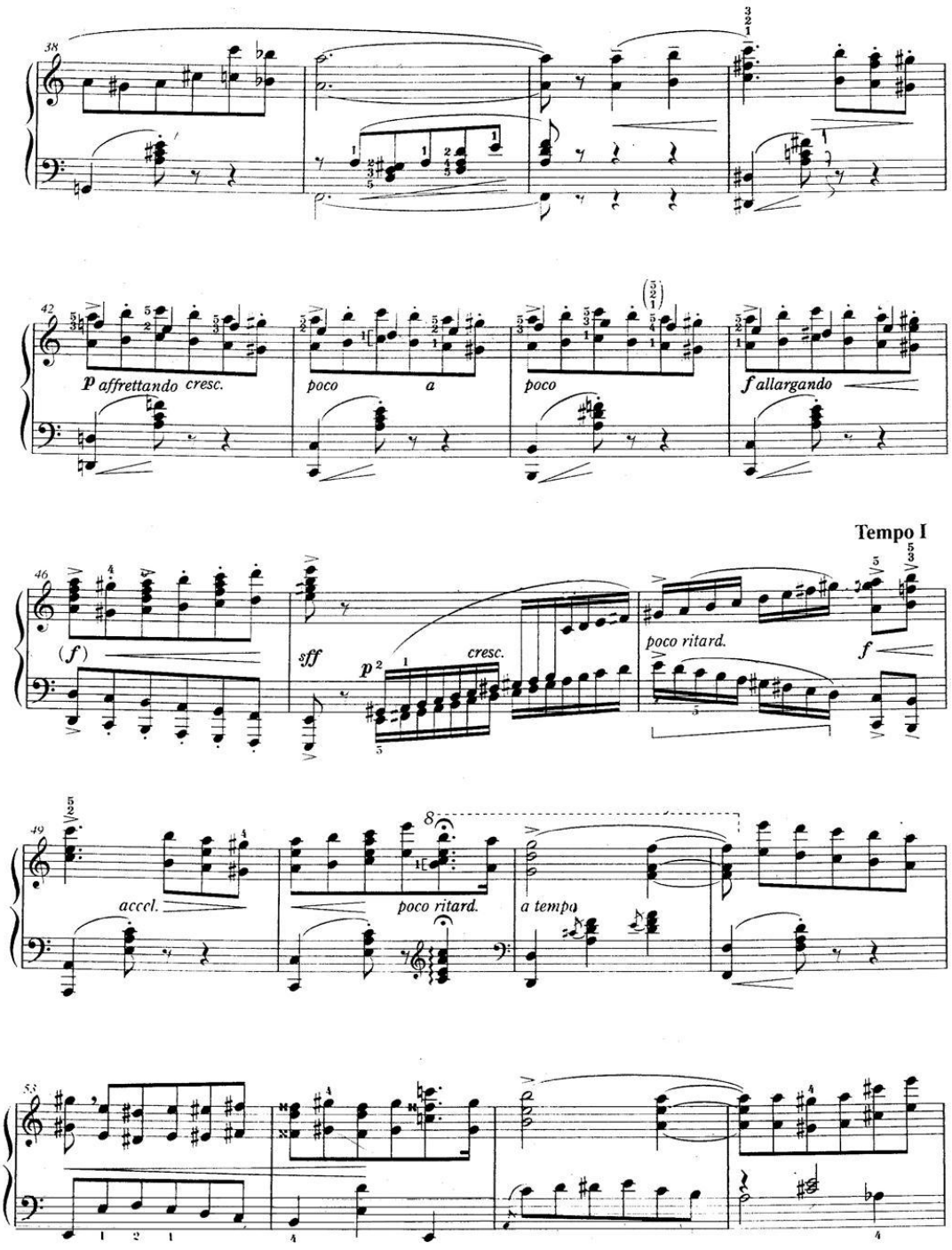
3ª VALSA DE ESQUINA

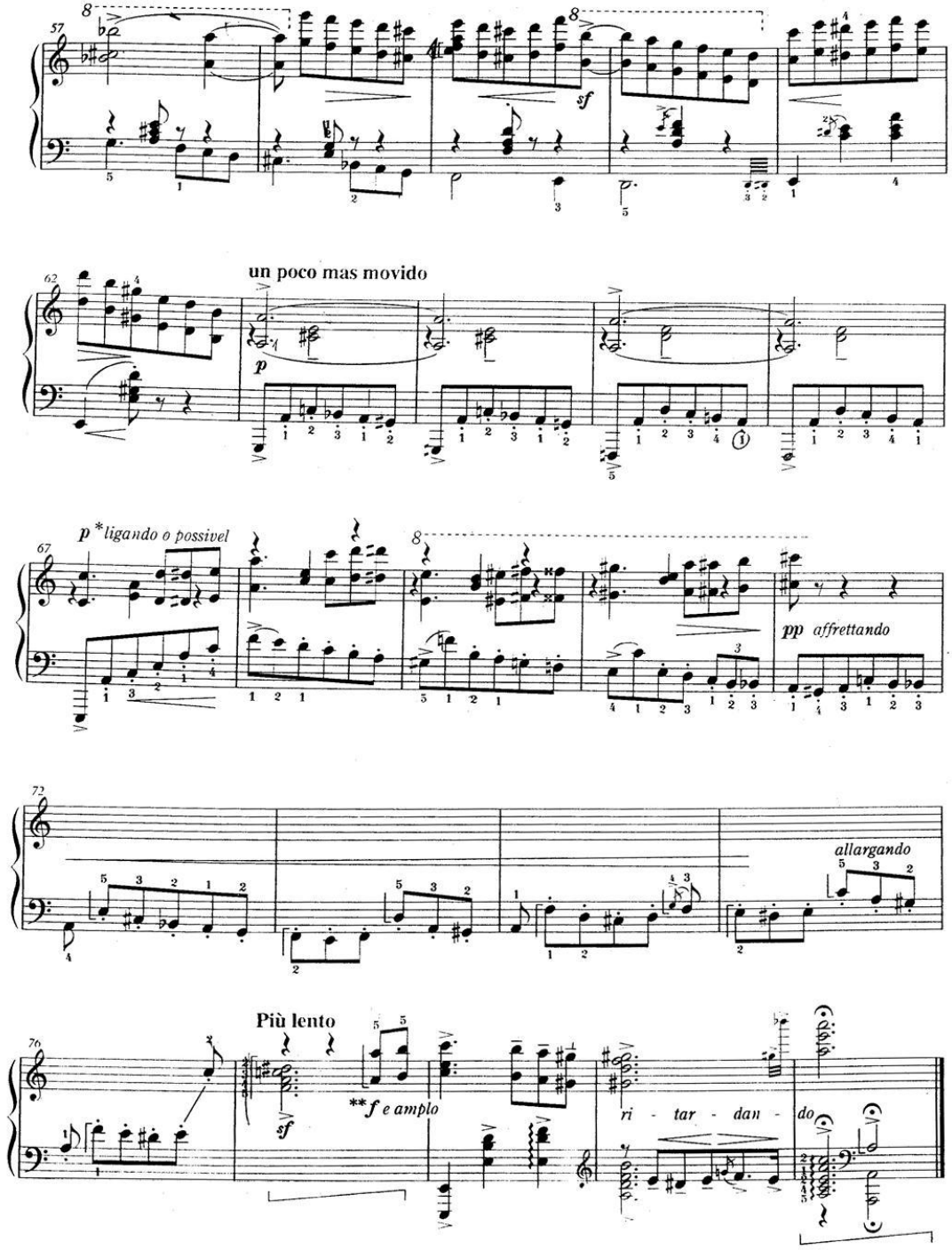
em Lá menor

FRANCISCO MIGNONE
(1939)




17
mf
p
22
mf
26
mf
30
8
34


38
42
p affrettando cresc.
poco a
poco
f allargando
Tempo I
46
(f)
sff
p
cresc.
poco ritard.
f
49
accel.
poco ritard.
a tempo
53

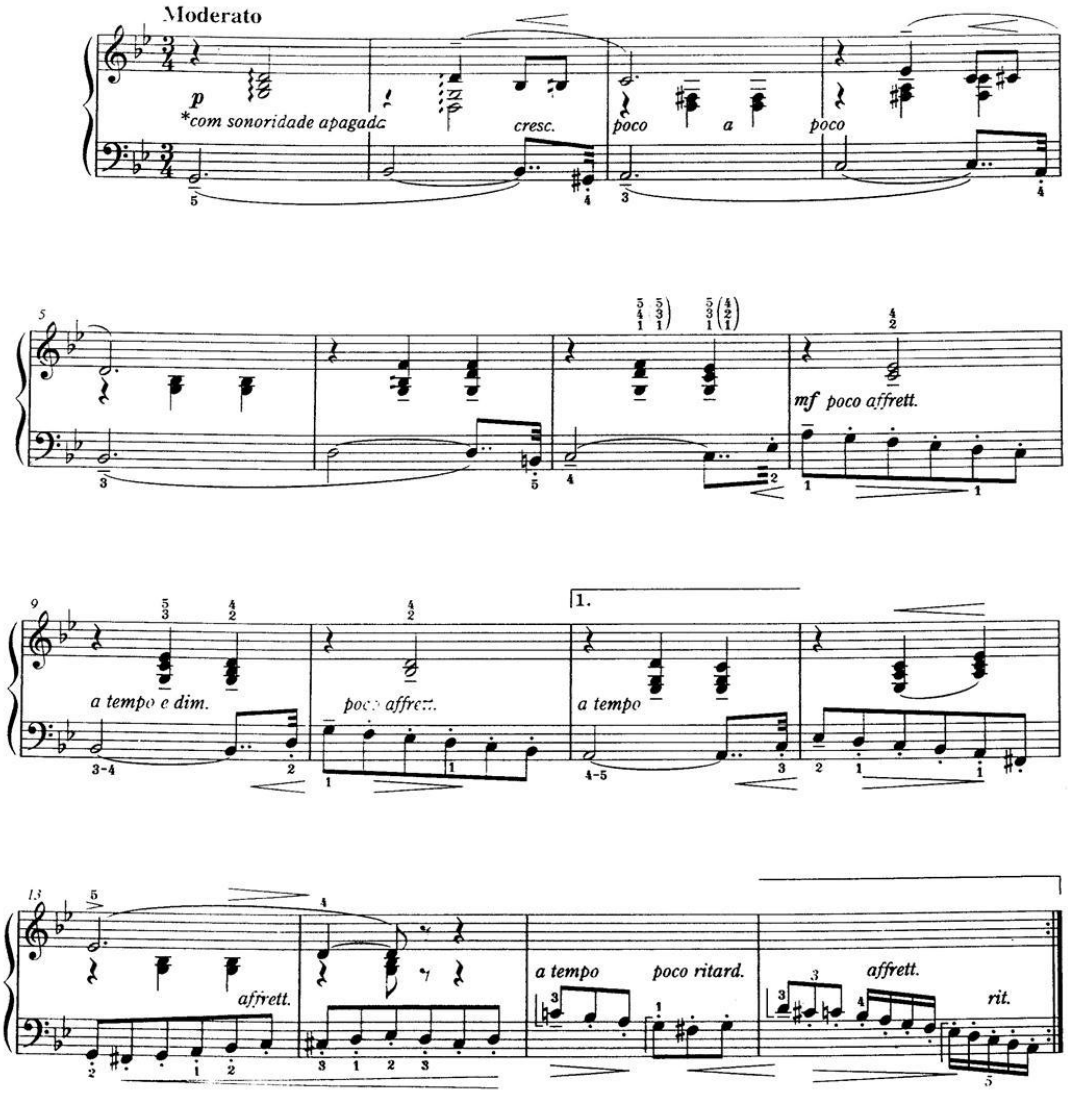

57
sf
62
un poco mas movido
p
67
p *ligando o possivel
pp affrettando
72
allargando
Più lento
76
**f e amplo
ri - tar - dan - do

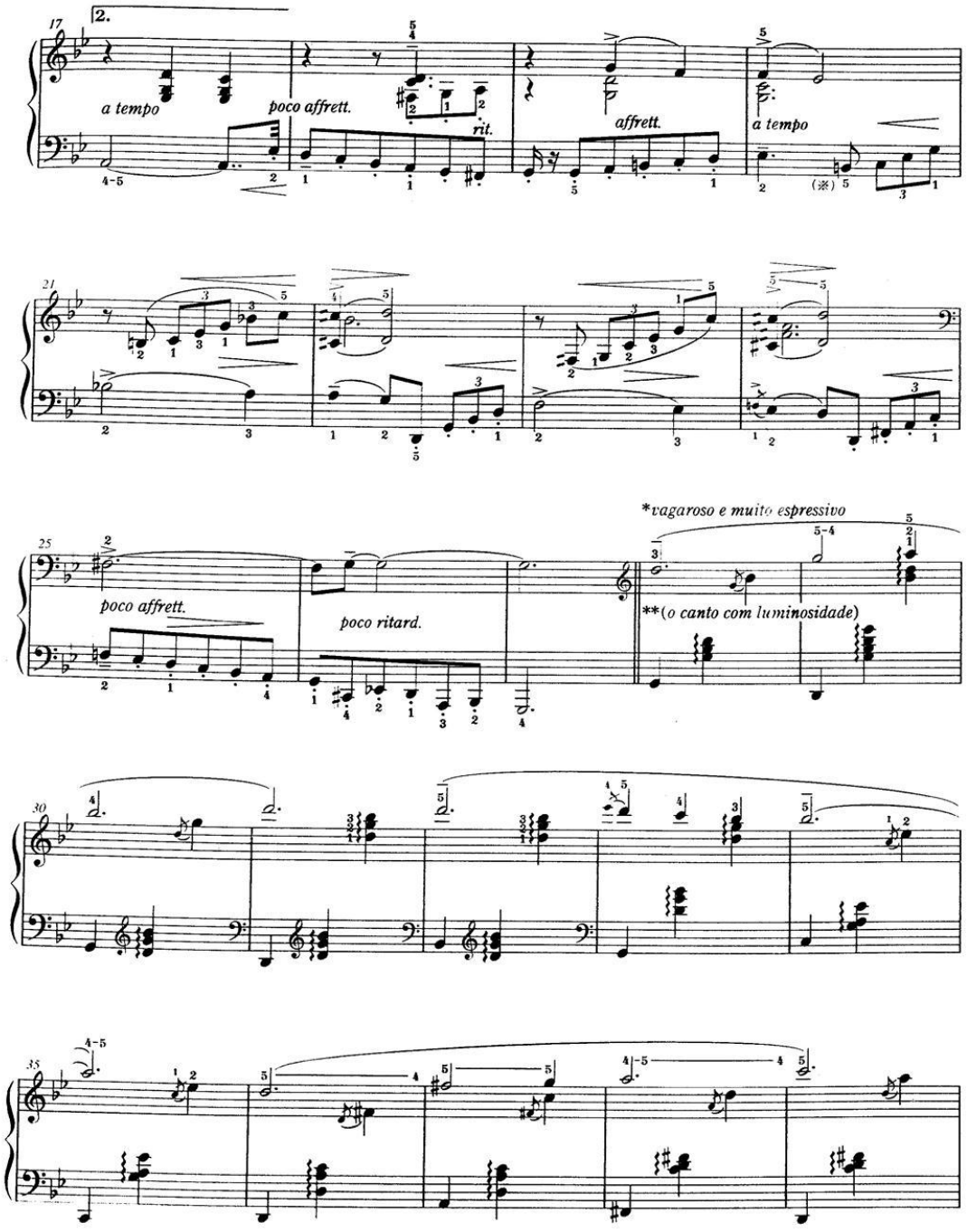
Para o Sá Pereira

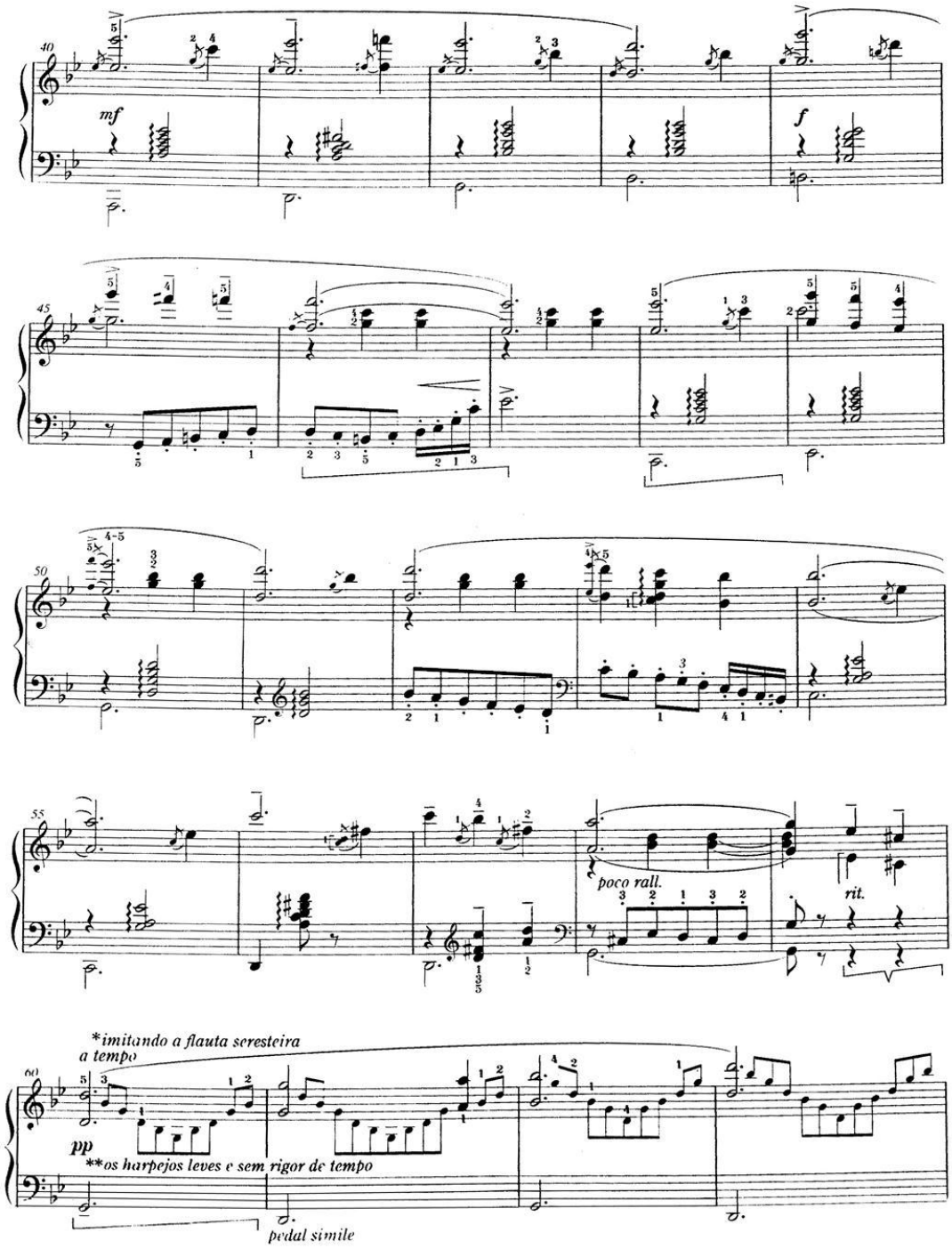
7ª VALSA DE ESQUINA

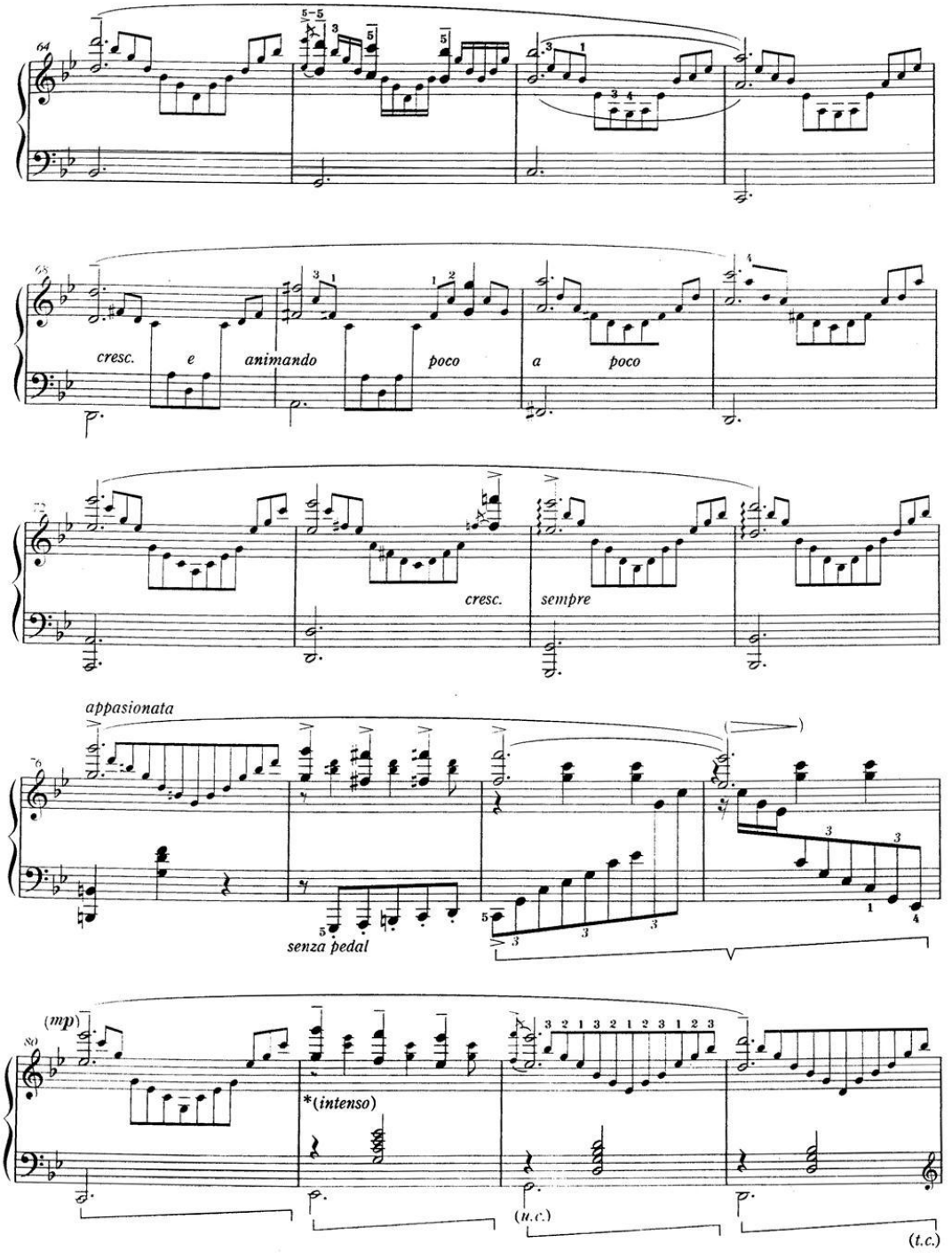
em Sol menor

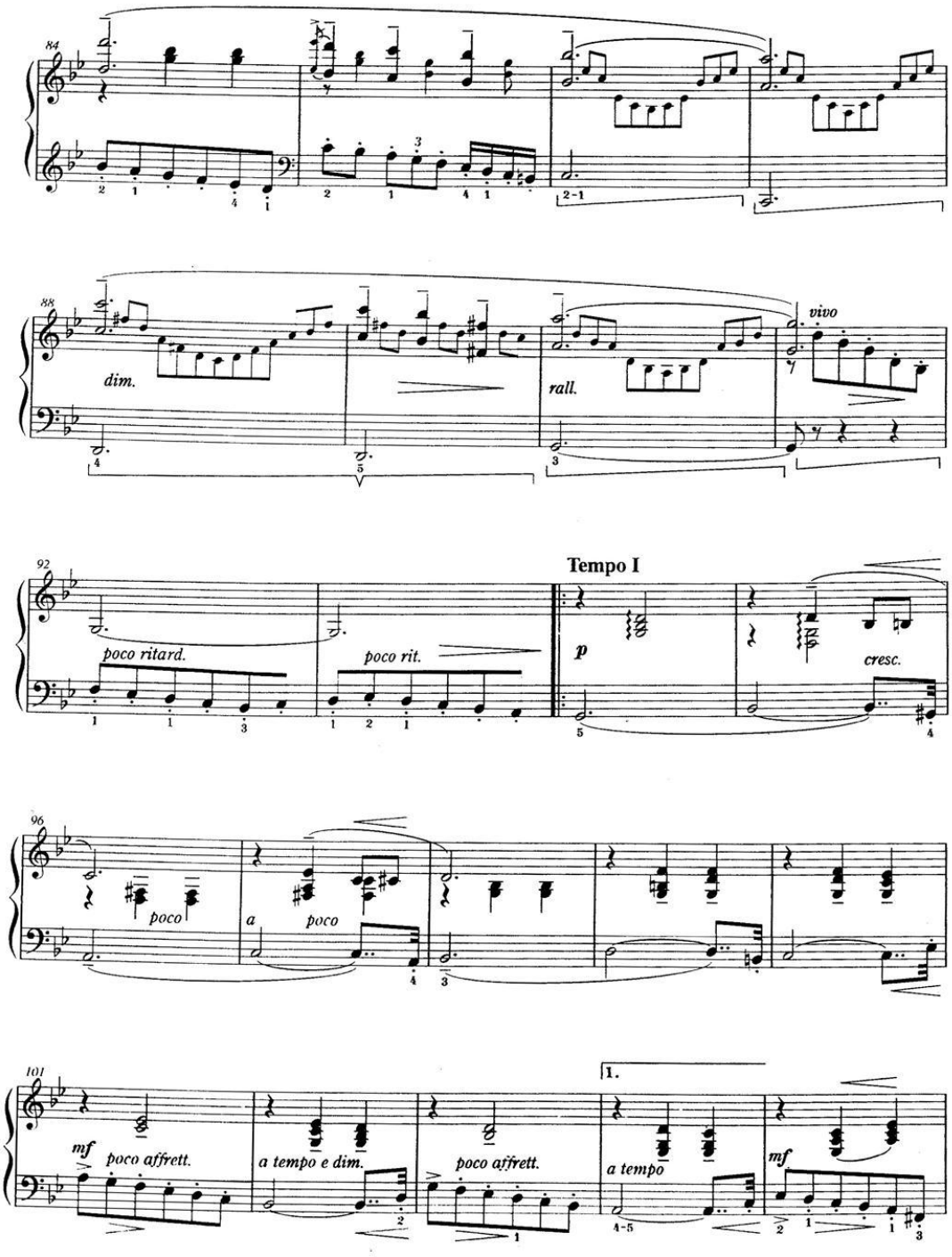
FRANCISCO MIGNONE
(1940)

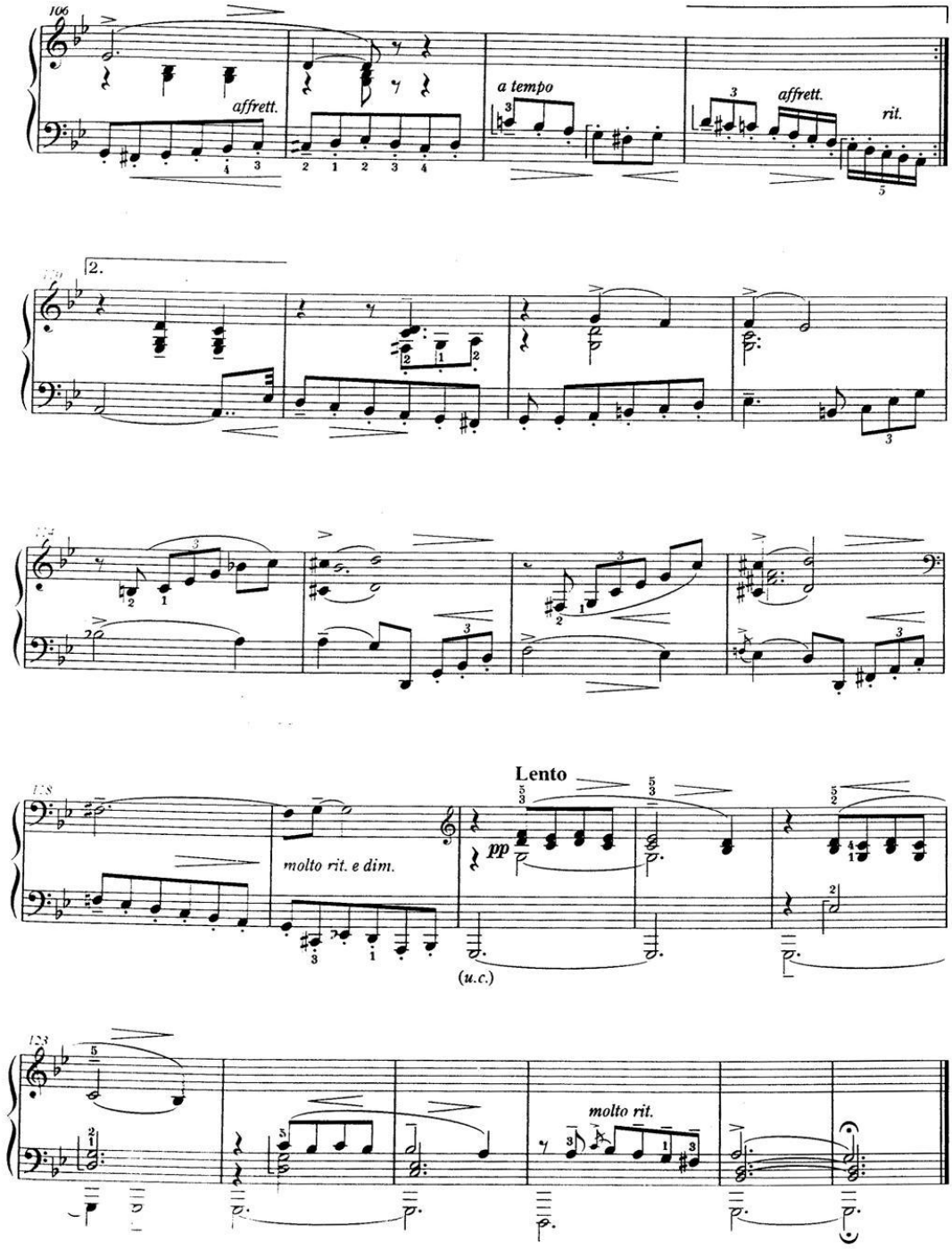



2.
a tempo
poco affrett.
rit.
affrett.
a tempo
poco affrett.
poco ritard.
*vagaroso e muito espressivo
**(o canto com luminosidade)


40
mf
f
45
50
4-5
55
poco rall.
rit.
60
*imitando a flauta seresteira
a tempo
pp
**os harpejos leves e sem rigor de tempo
pedal simile


64
65
cresc.
e
animando
poco
a
poco
72
cresc.
sempre
appasionata
senza pedal
80
(mp)
*(intenso)
(u.c.)
(t.c.)


84
88
dim.
rall.
vivo
92
poco ritard.
poco rit.
Tempo I
p
cresc.
96
poco
a
poco
101
mf
poco affrett.
a tempo e dim.
poco affrett.
1.
a tempo
mf

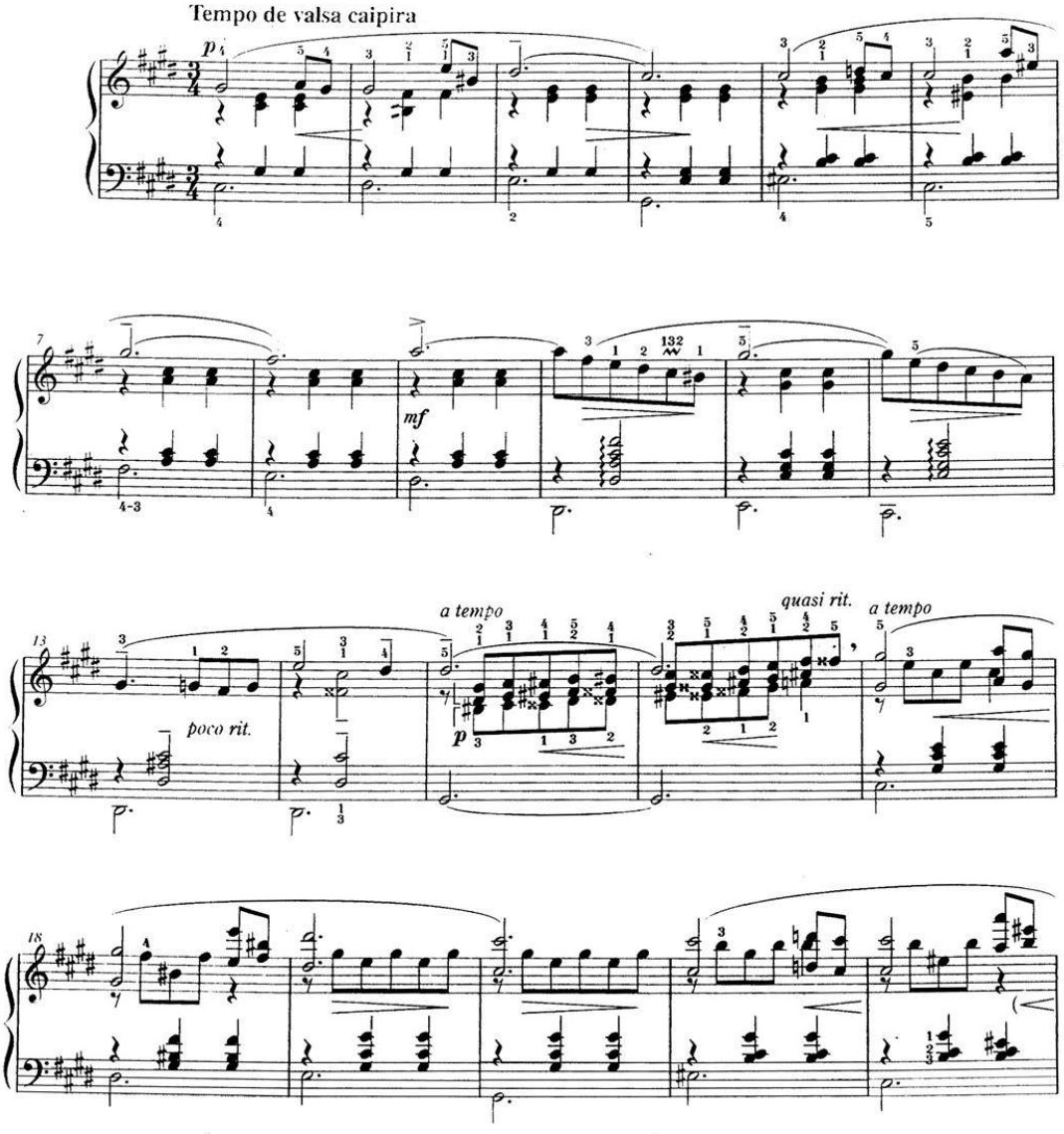

106
affrett.
a tempo
affrett.
rit.
2.
molto rit. e dim.
Lento
pp
(u.c.)
molto rit.

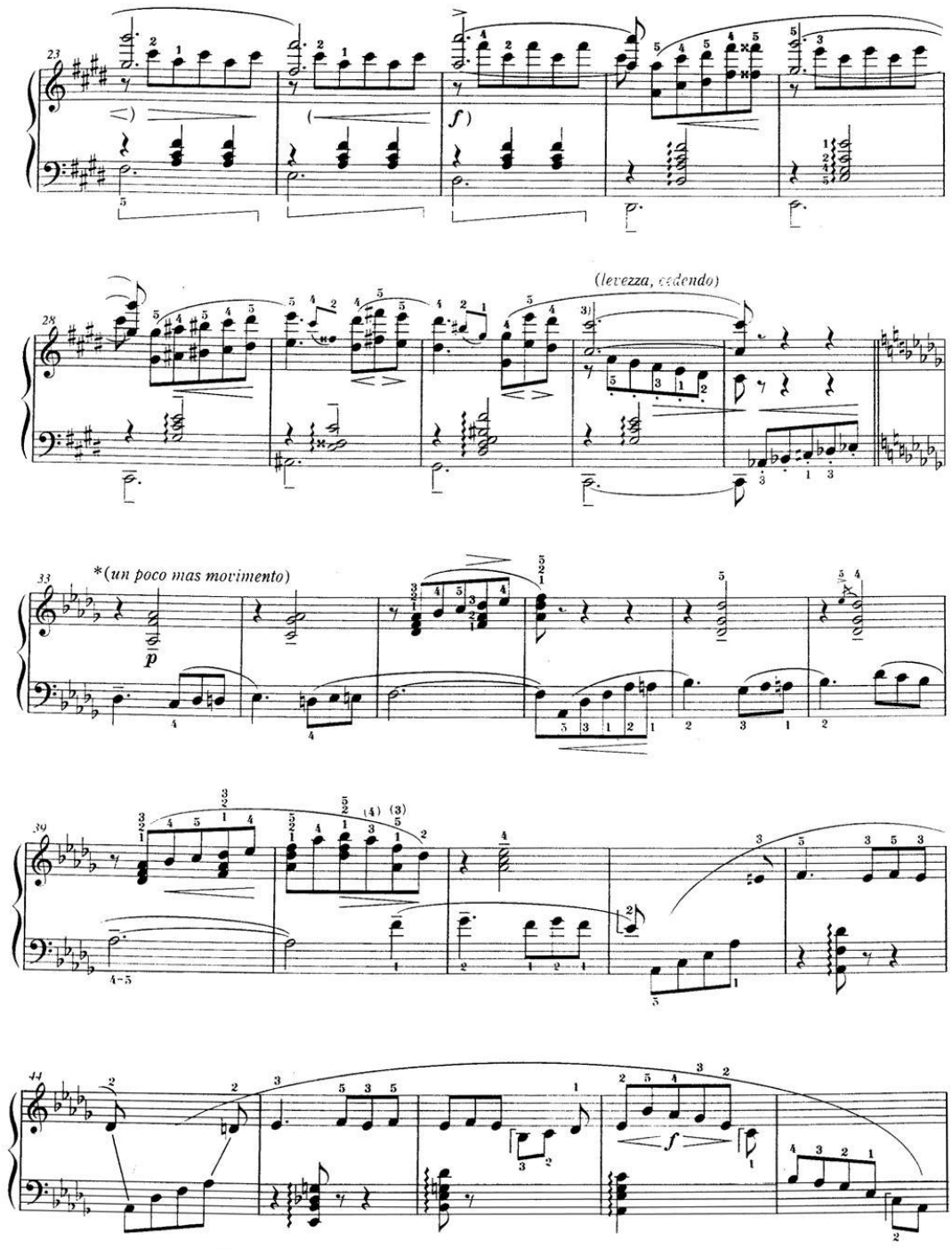
Ao Mario de Azevedo

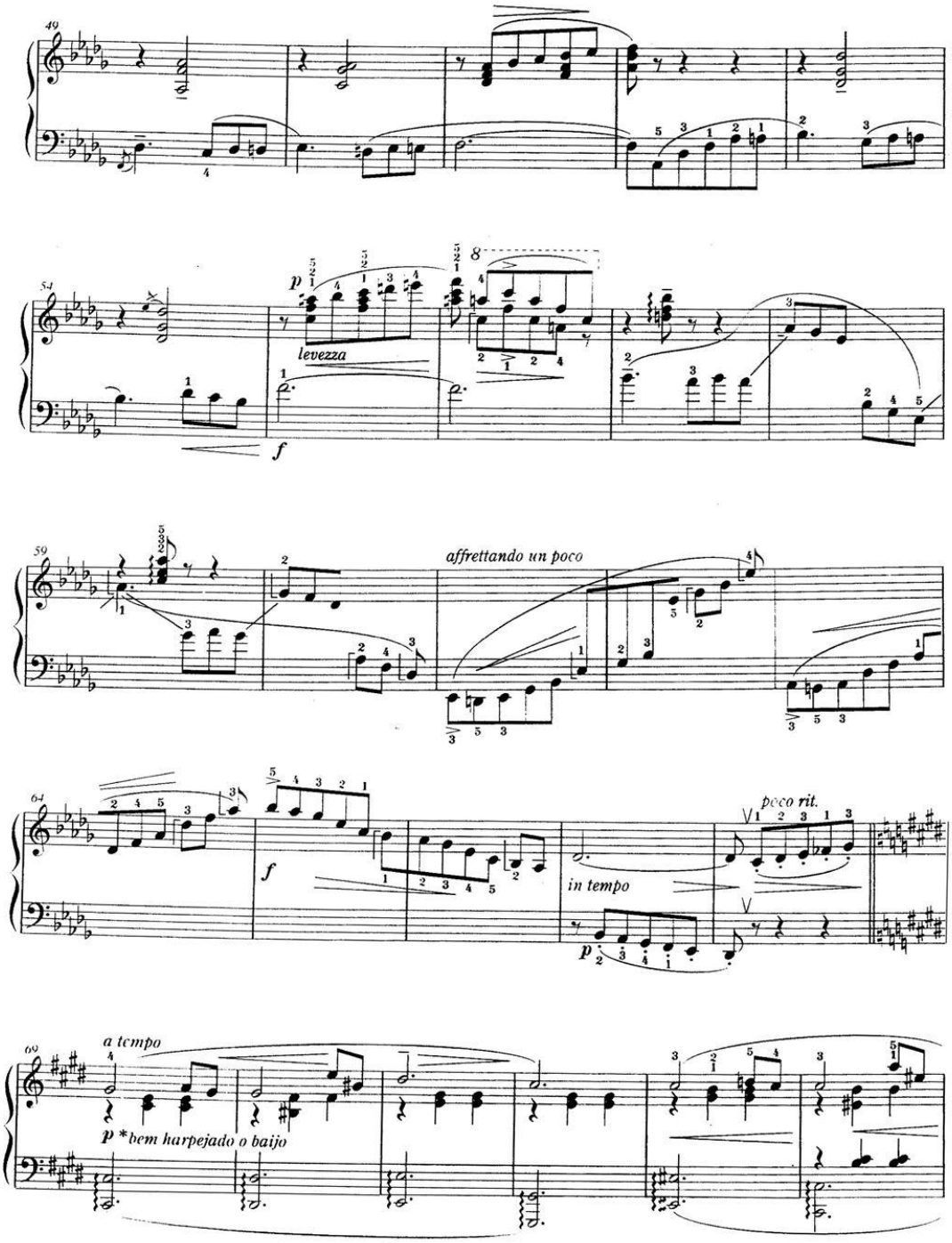
8ª VALSA DE ESQUINA

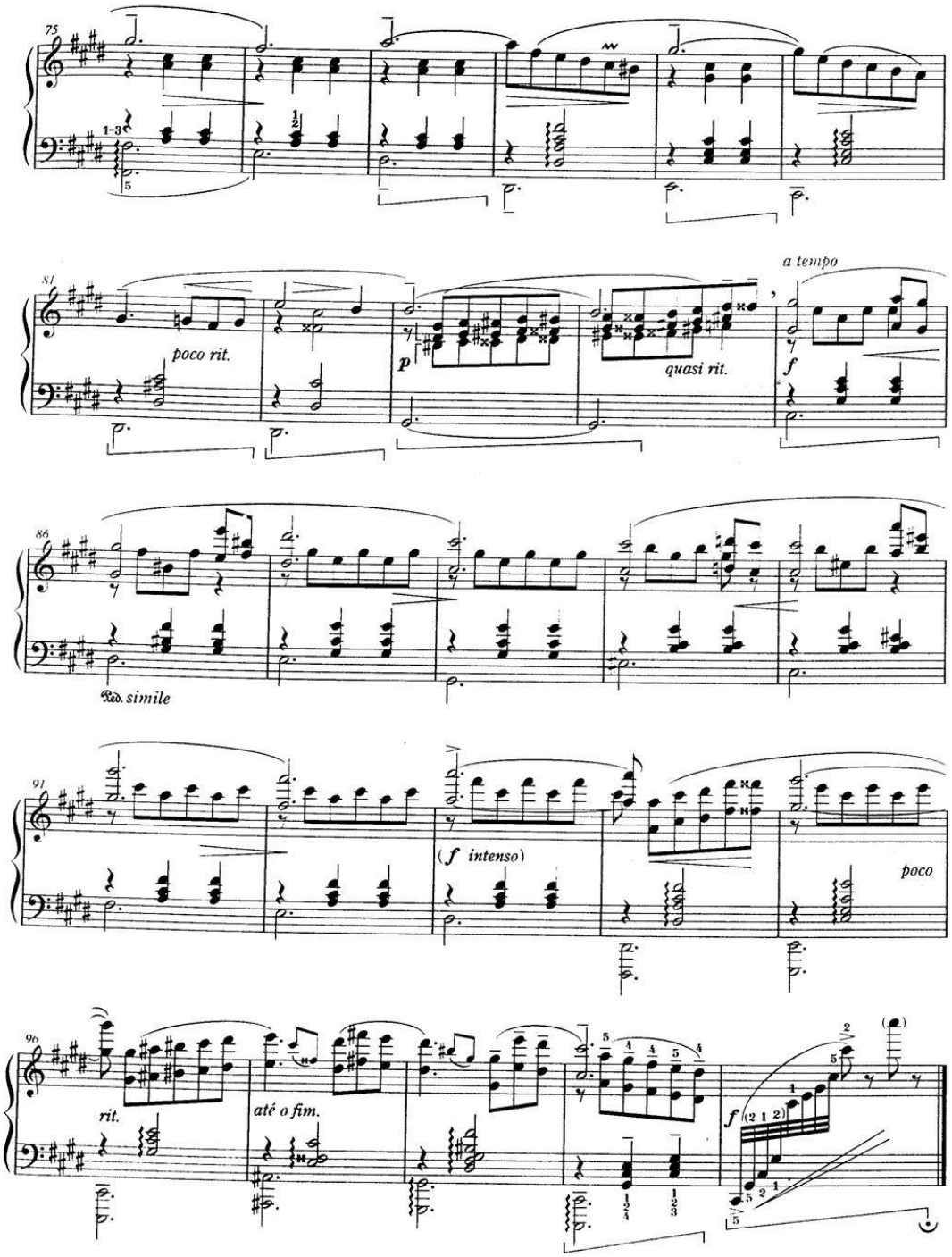
em Dó Sustenido menor

FRANCISCO MIGNONE
(1940)




23
f
28
(levezza, cedendo)
33
*(un poco mas movimento)
p
39
44
f


49
54
p
levezza
f
59
affrettando un poco
64
f
poco rit.
in tempo
p
69
a tempo
p *bem harpejado o baijo

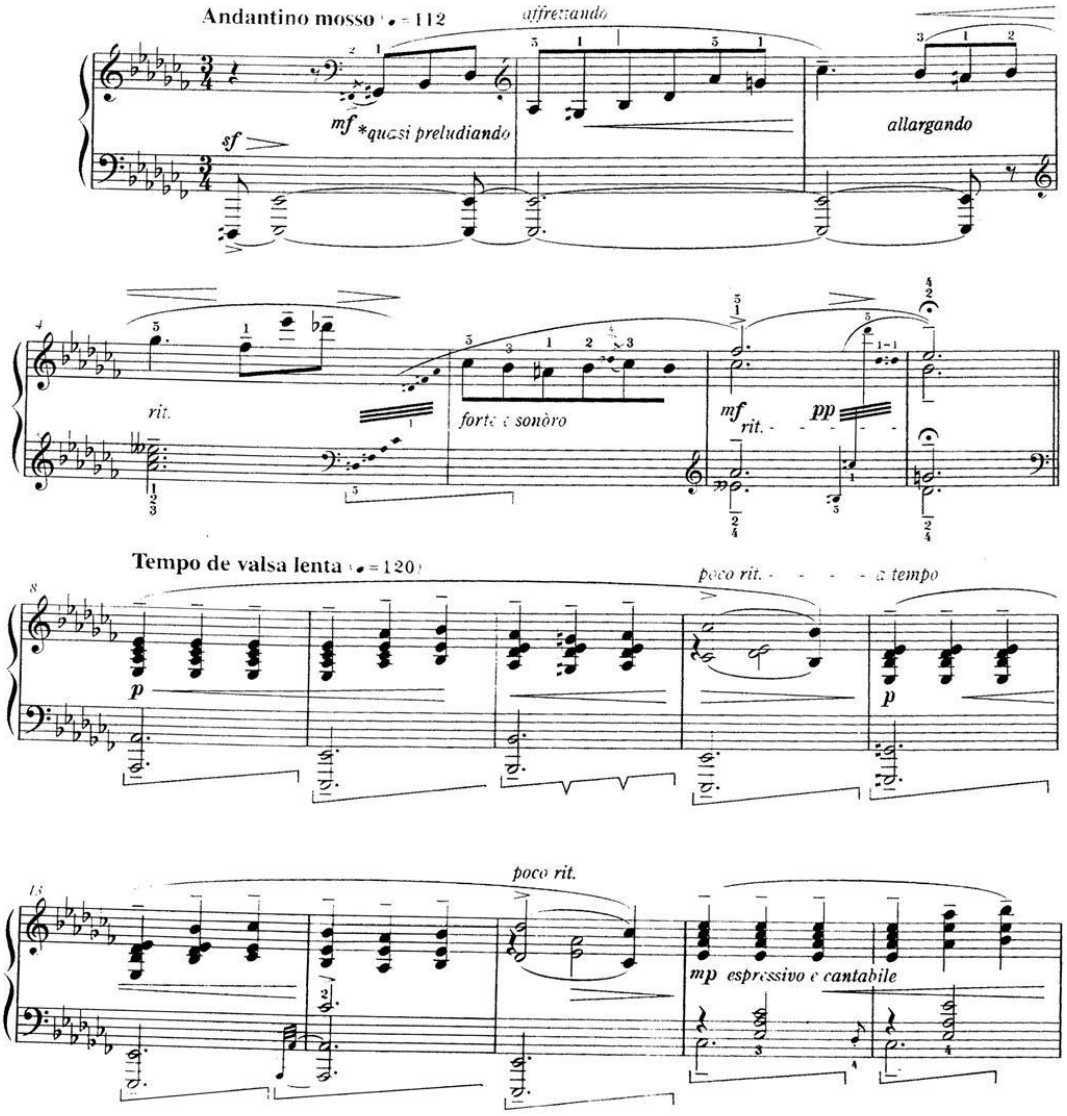

75
1-3
81
poco rit.
p
quasi rit.
a tempo
f
86
Ped. simile
91
(f intenso)
poco
96
rit.
até o fim.
f

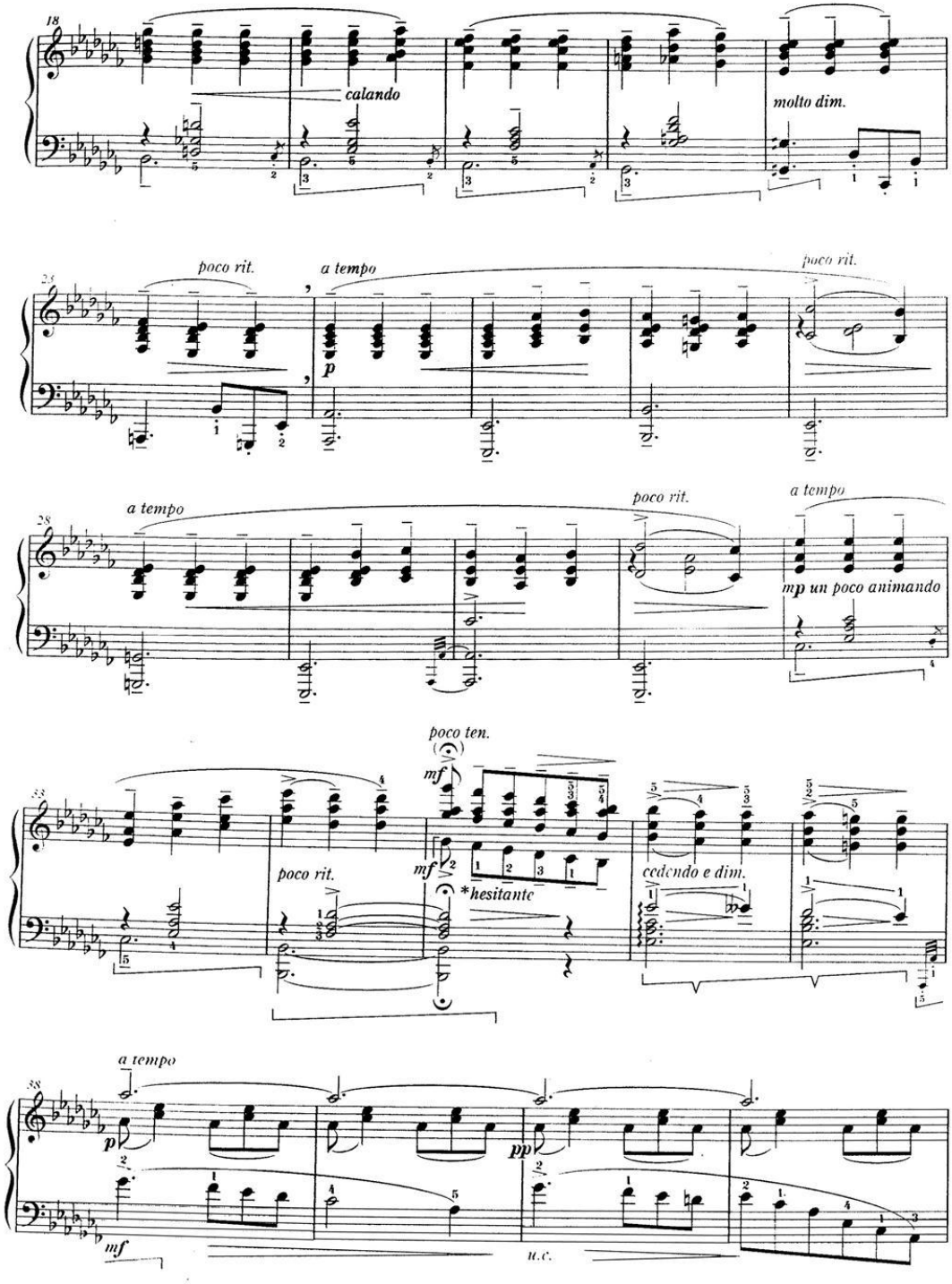
a Violeta do Luiz Heitor

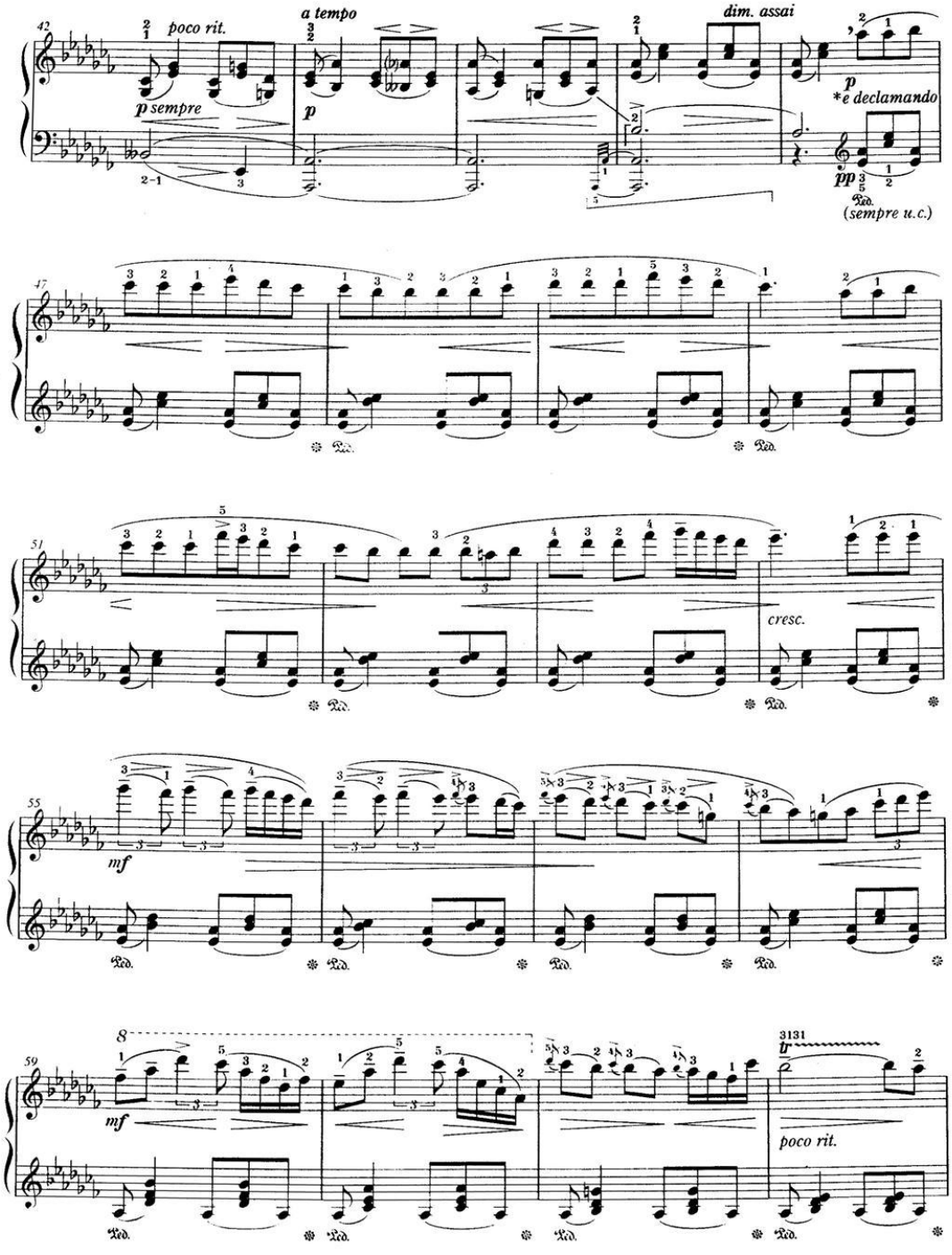
9ª VALSA DE ESQUINA

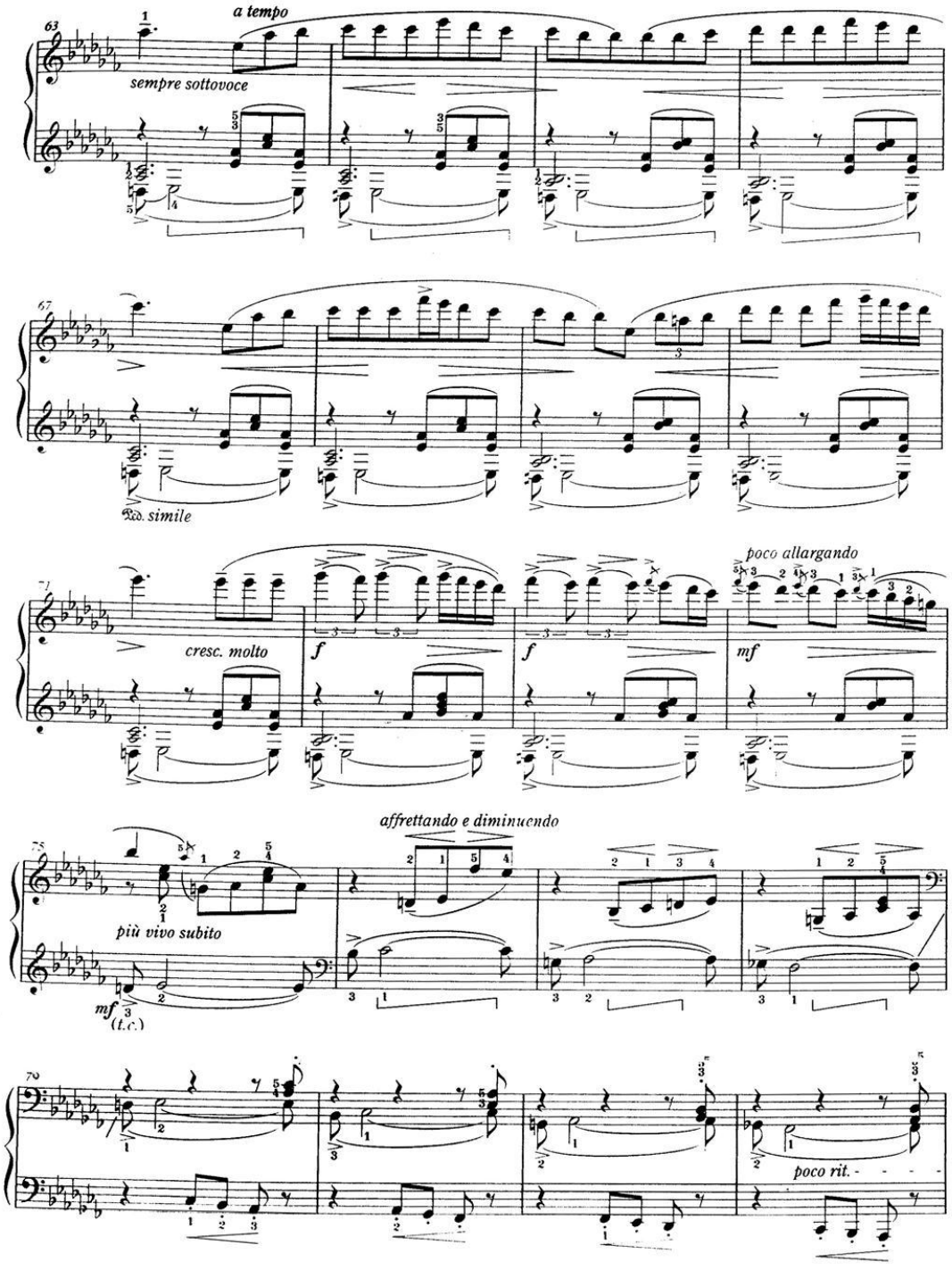
em Lá Bemol menor

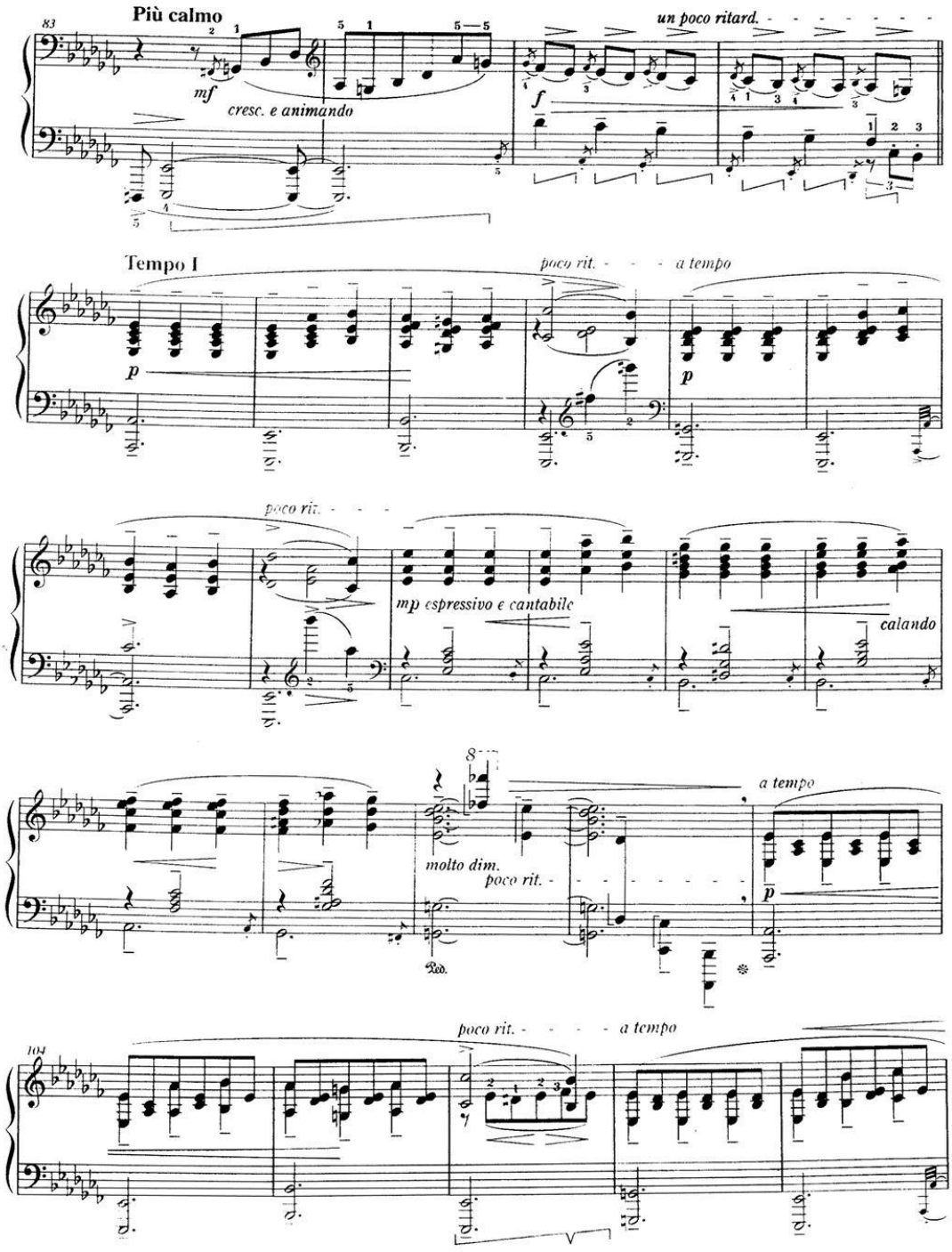
FRANCISCO MIGNONE
(1943)

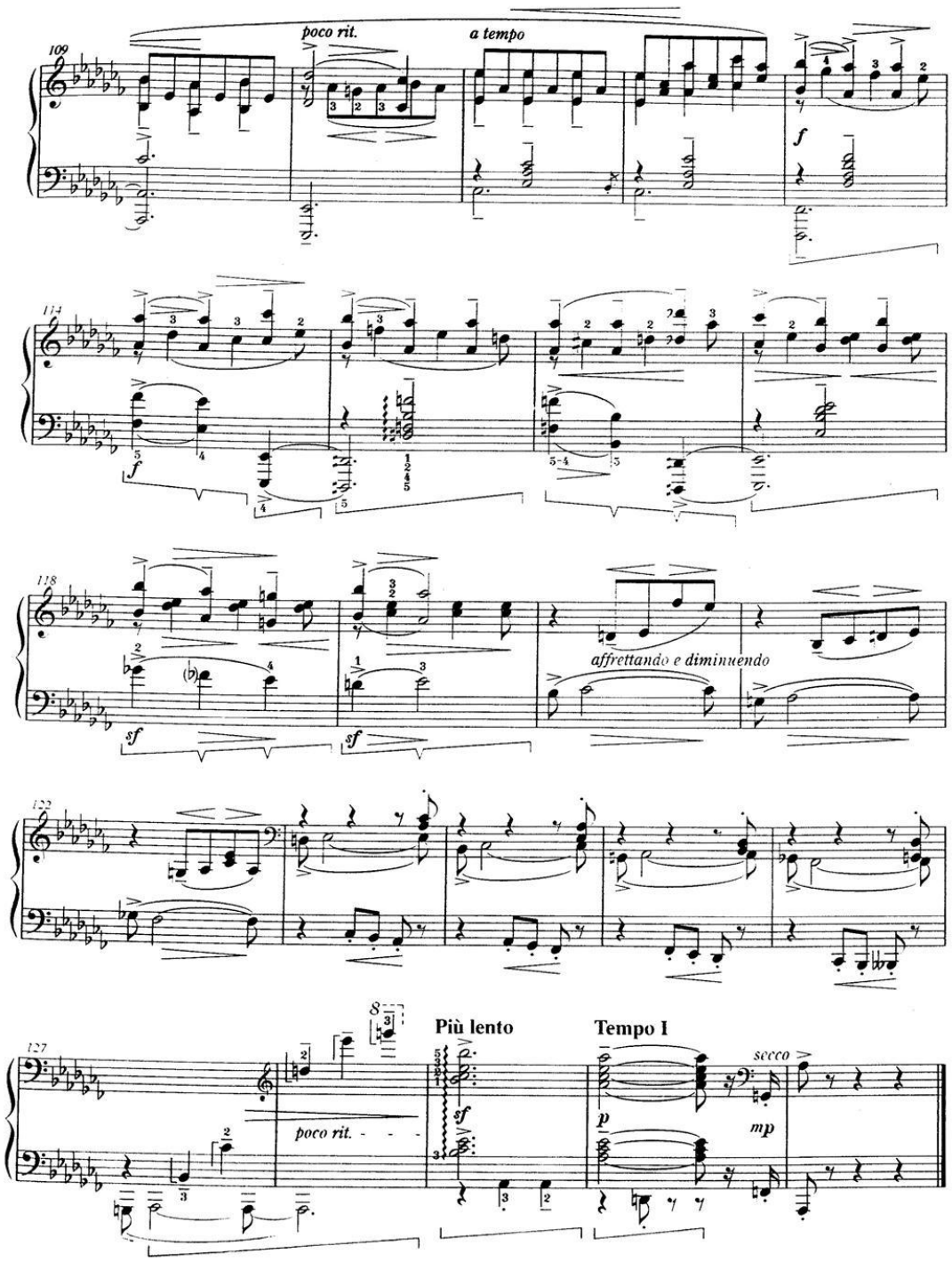



18
calando
molto dim.
23
poco rit.
a tempo
p
poco rit.
28
a tempo
poco rit.
a tempo
mp un poco animando
33
poco ten.
mf
poco rit.
mf
*hesitante
cedendo e dim.
38
a tempo
p
pp
mf
u.c.


poco rit.
p sempre
a tempo
p
dim. assai
p
*e declamando
pp
(sempre u.c.)
cresc.
mf
mf
poco rit.

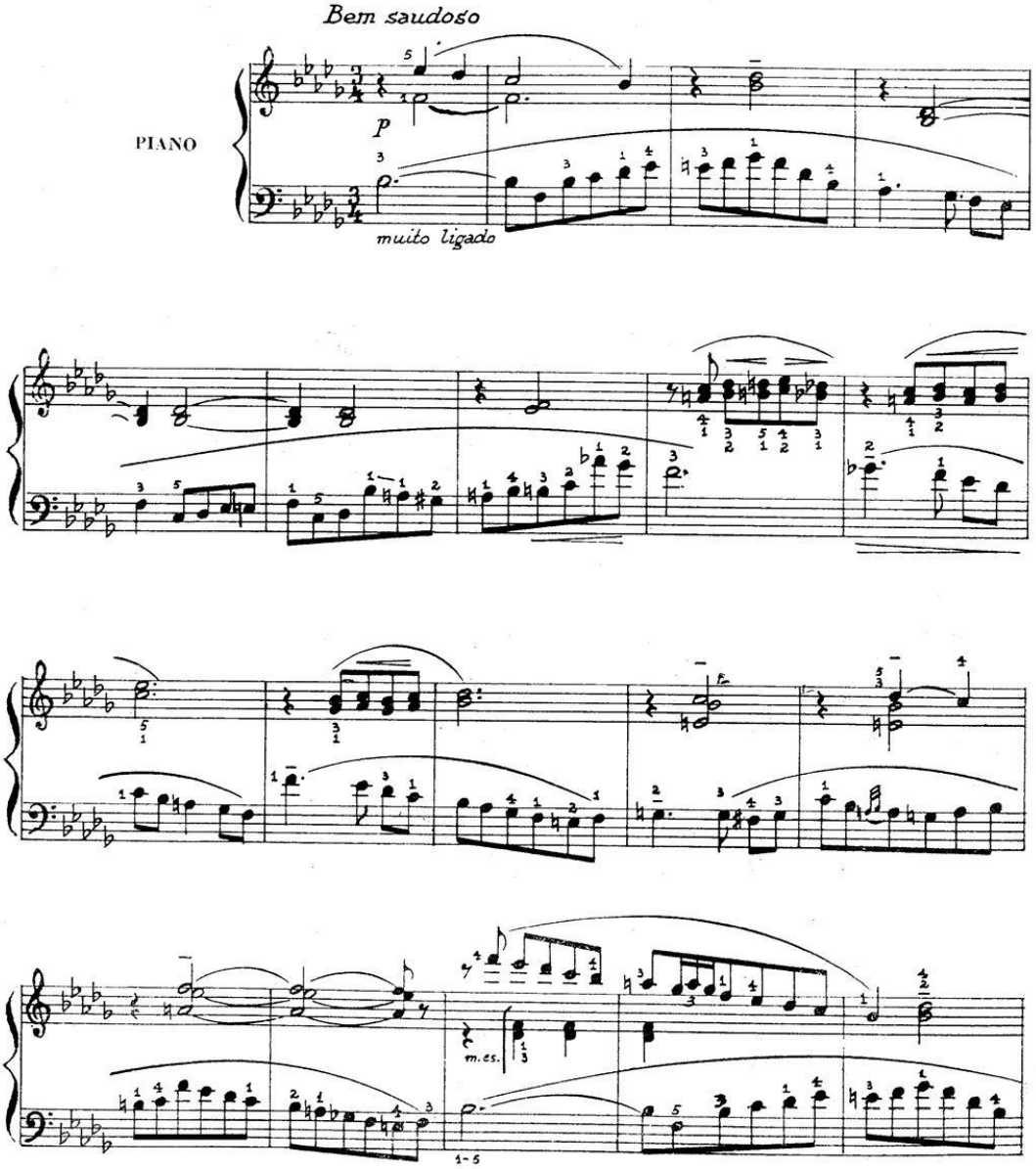

63
a tempo
sempre sottovoce
67
Ped. simile
71
cresc. molto
f
f
poco allargando
mf
75
più vivo subito
mf
(t.c.)
affrettando e diminuendo
79
poco rit.

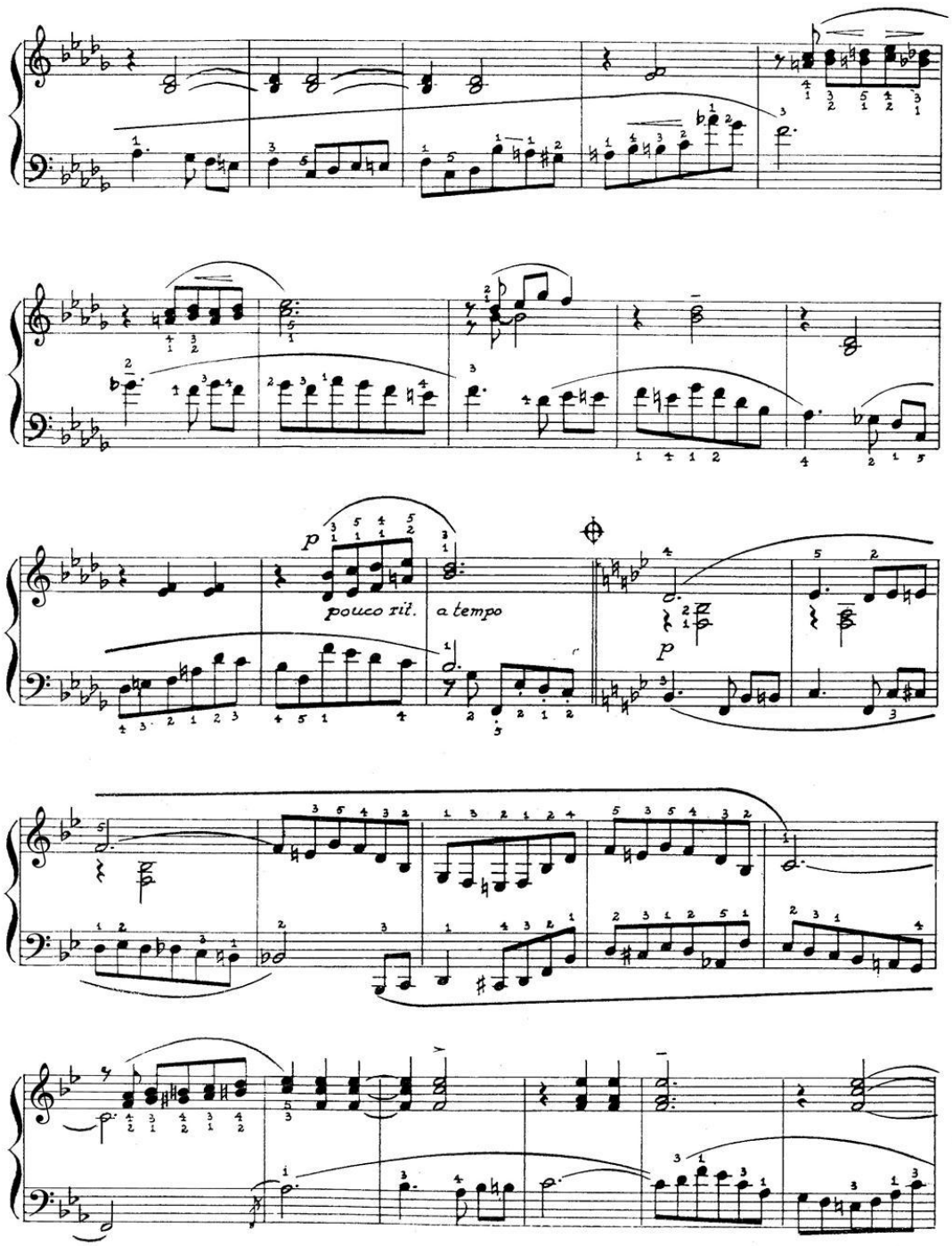

83
Più calmo
mf
cresc. e animando
un poco ritard.
f
Tempo I
poco rit.
a tempo
p
p
poco rit.
mp espressivo e cantabile
calando
molto dim.
poco rit.
a tempo
p
Ped.
104
poco rit.
a tempo

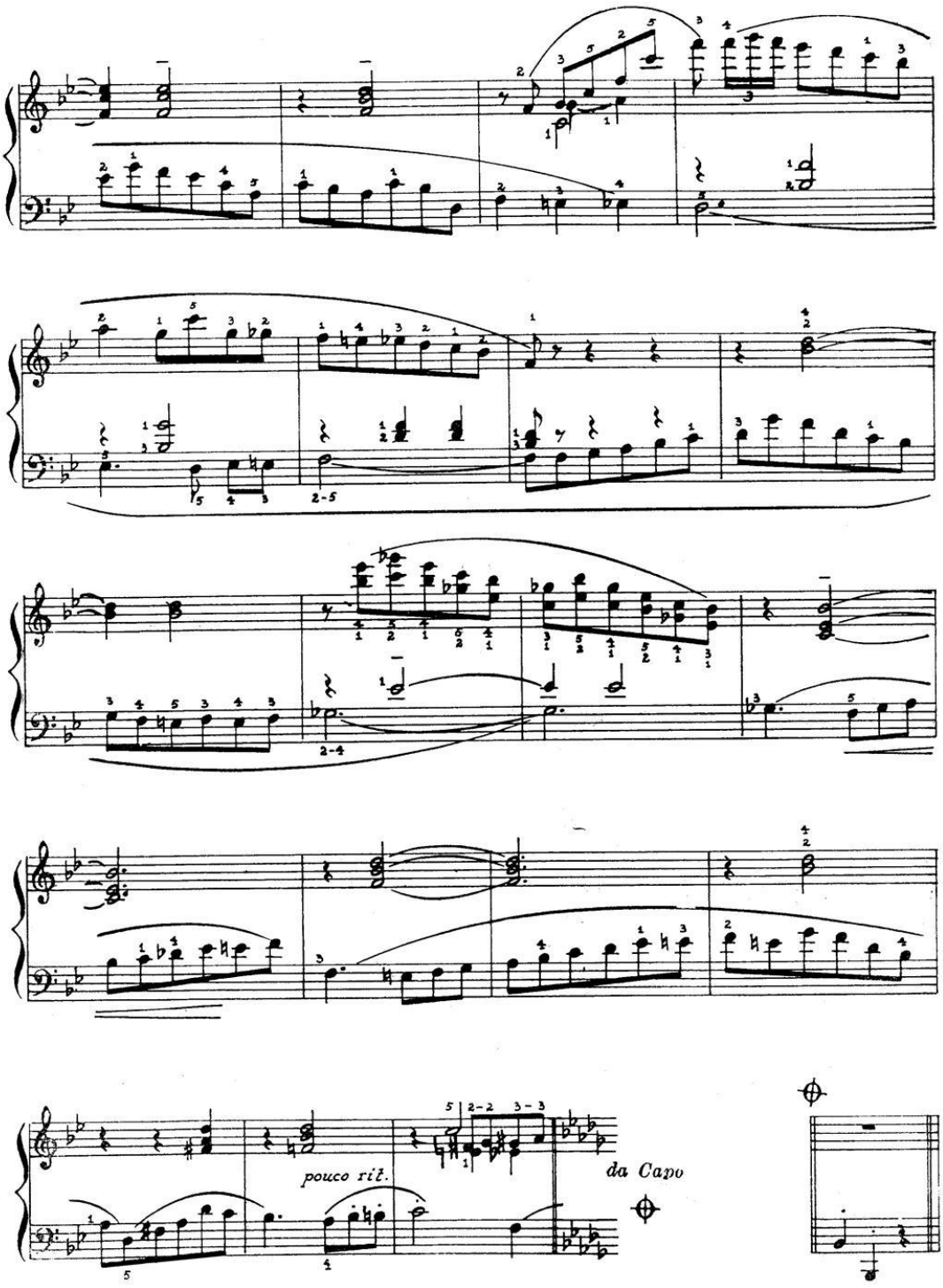

109
poco rit.
a tempo
f
114
f
118
sf
sf
affrettando e diminuendo
122
127
poco rit.
Più lento
sf
Tempo I
p
secco
mp

VALSA CHÔRO Nº 1

música de FRANCISCO MIGNONE
(1946)

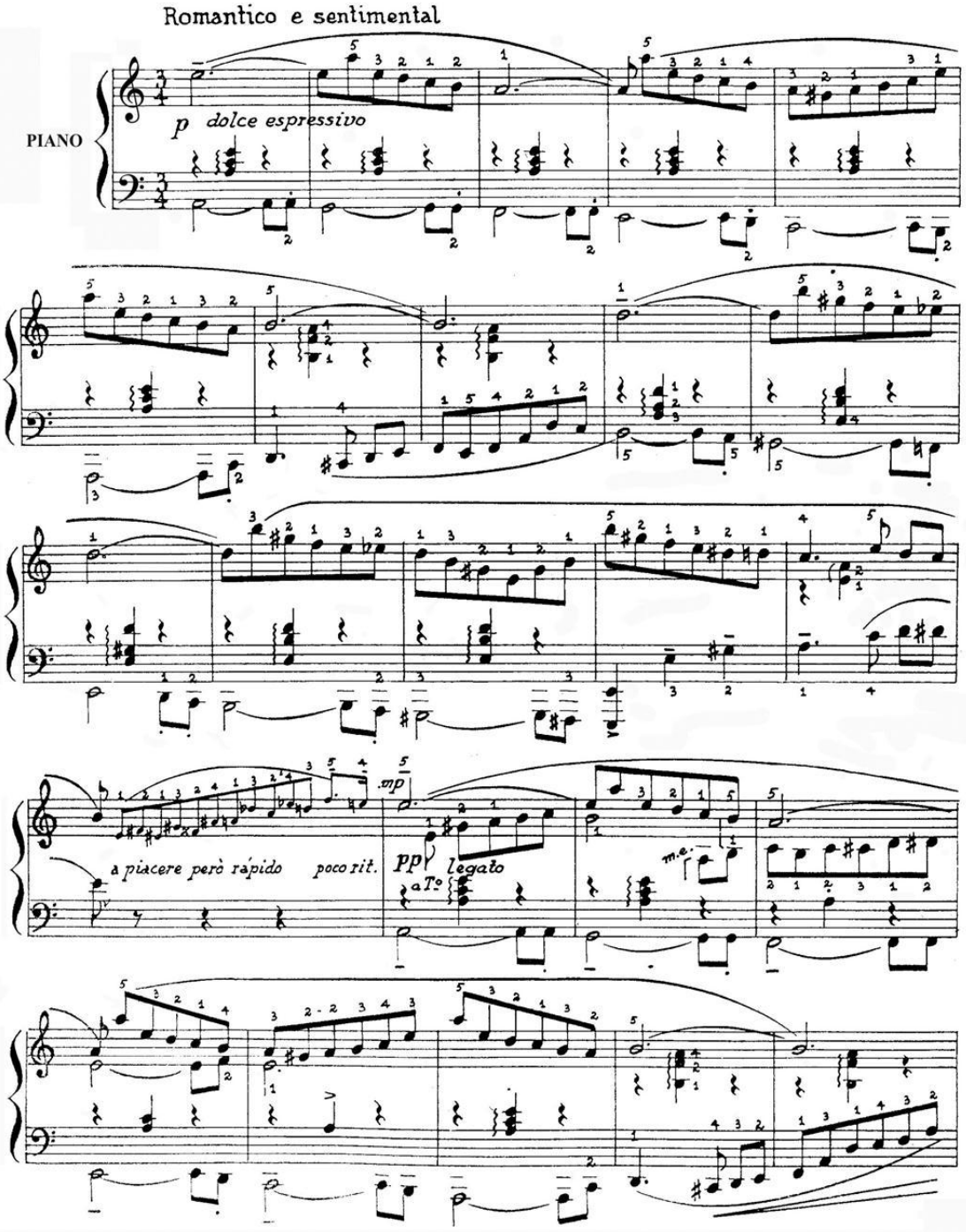


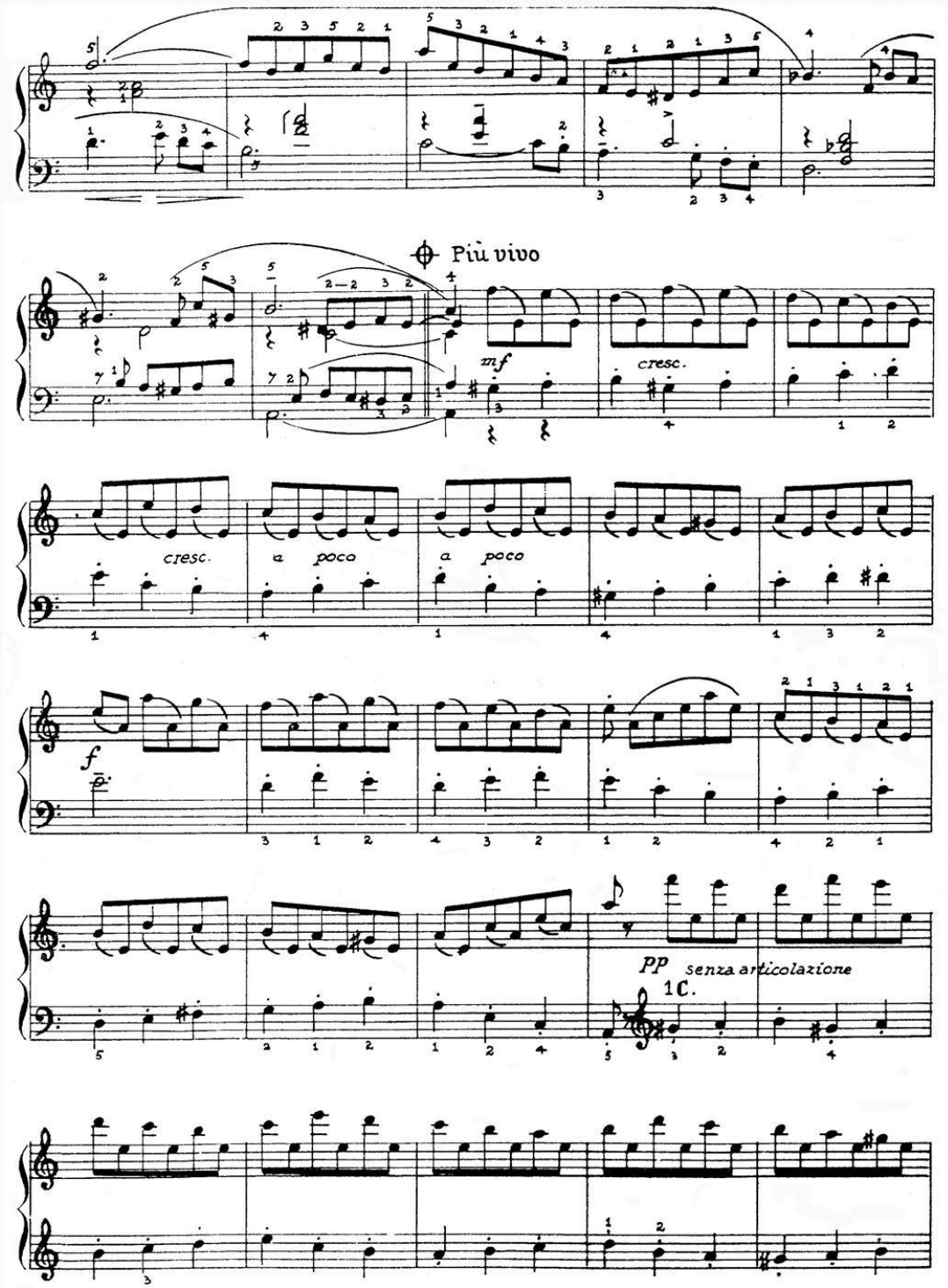

p
pouco rit.
a tempo
p

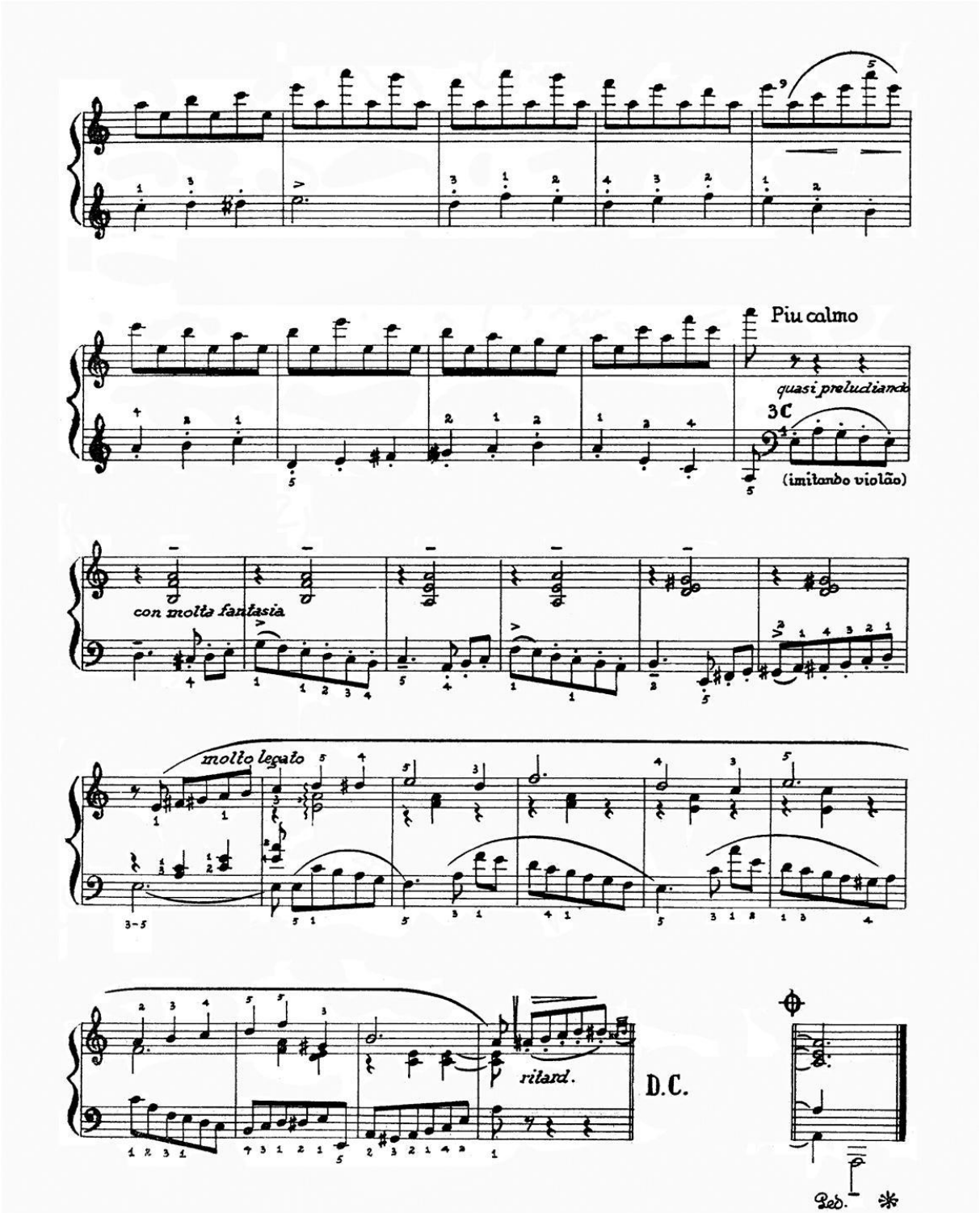

pouco rit.
da Capo

VALSA CHÔRO Nº 3

música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1950)

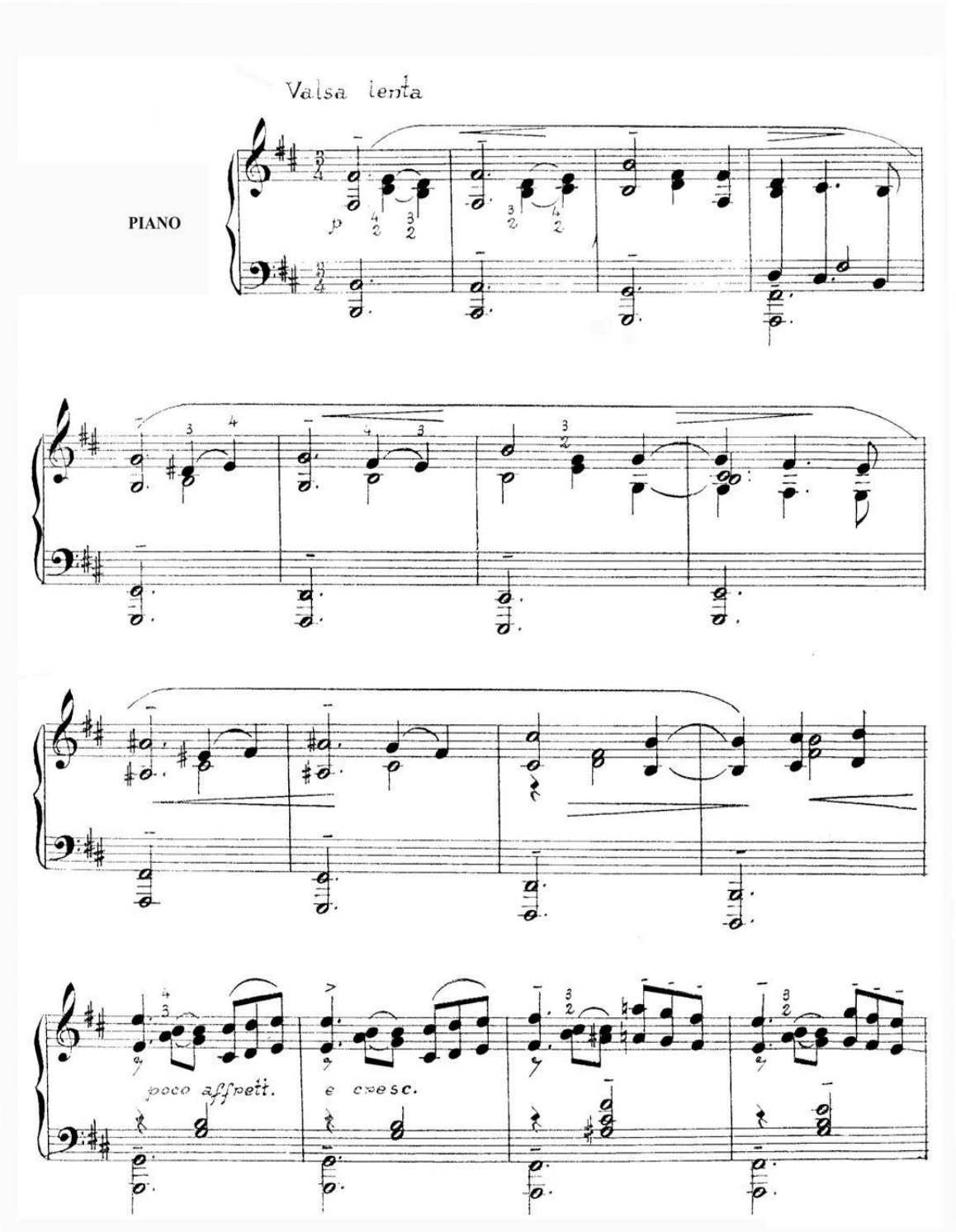


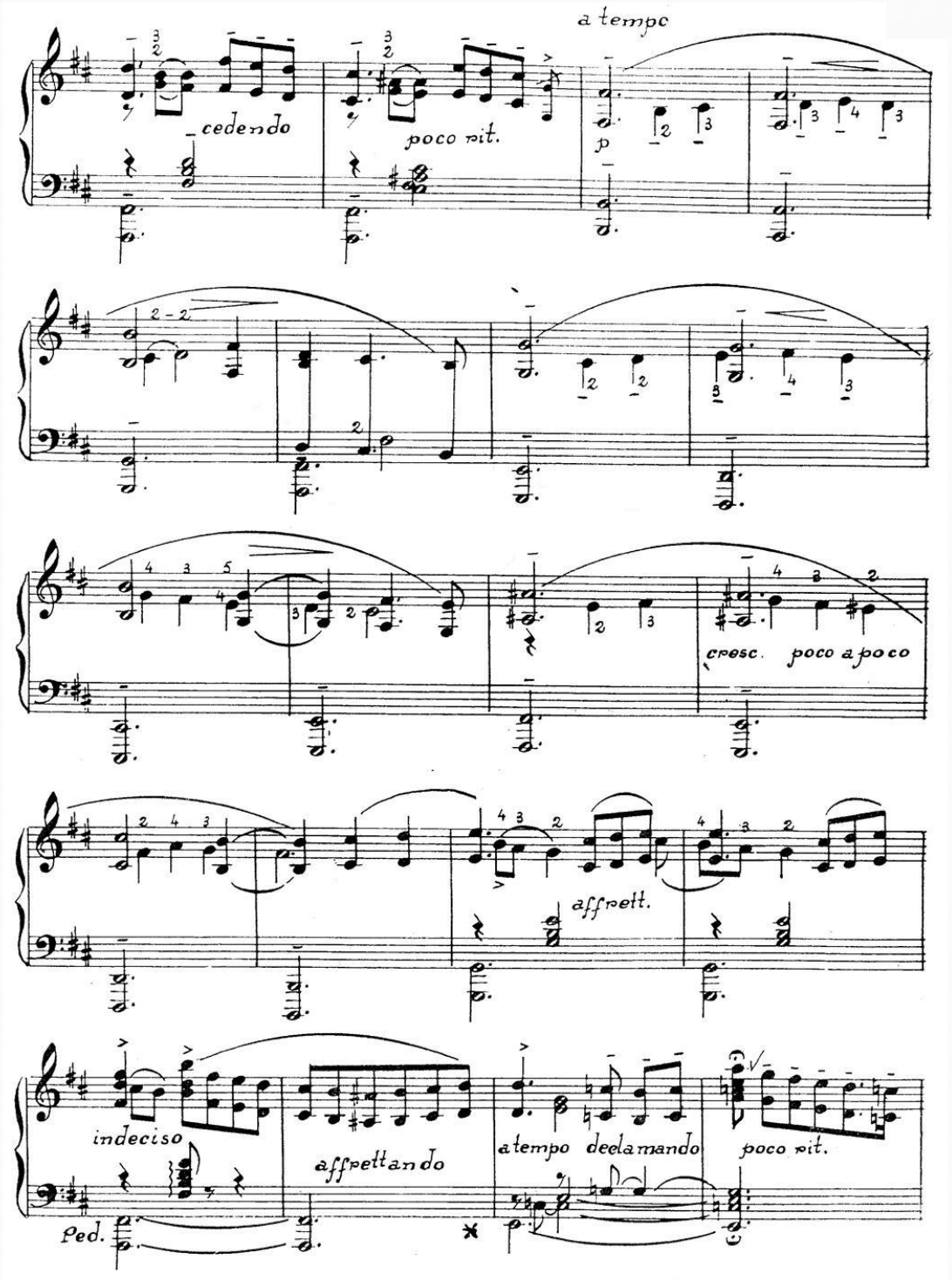

Più vivo
mf
cresc.
cresc.
a poco
a poco
f
pp
senza articolazione
1C.

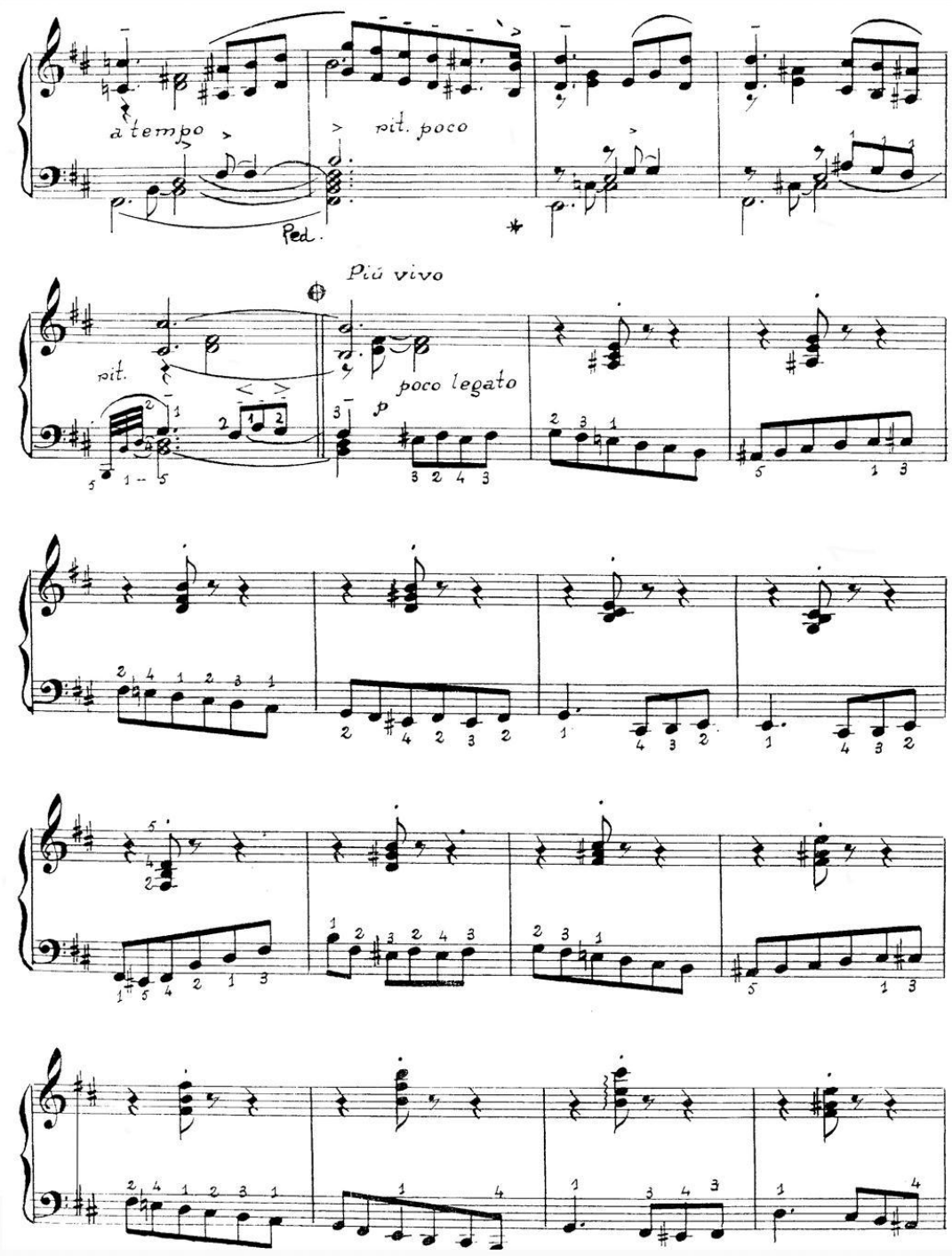

Piu calmo
quasi preludiando
3C
(imitando violão)
con molta fantasia
molto legato
riland.
D.C.
Ped.

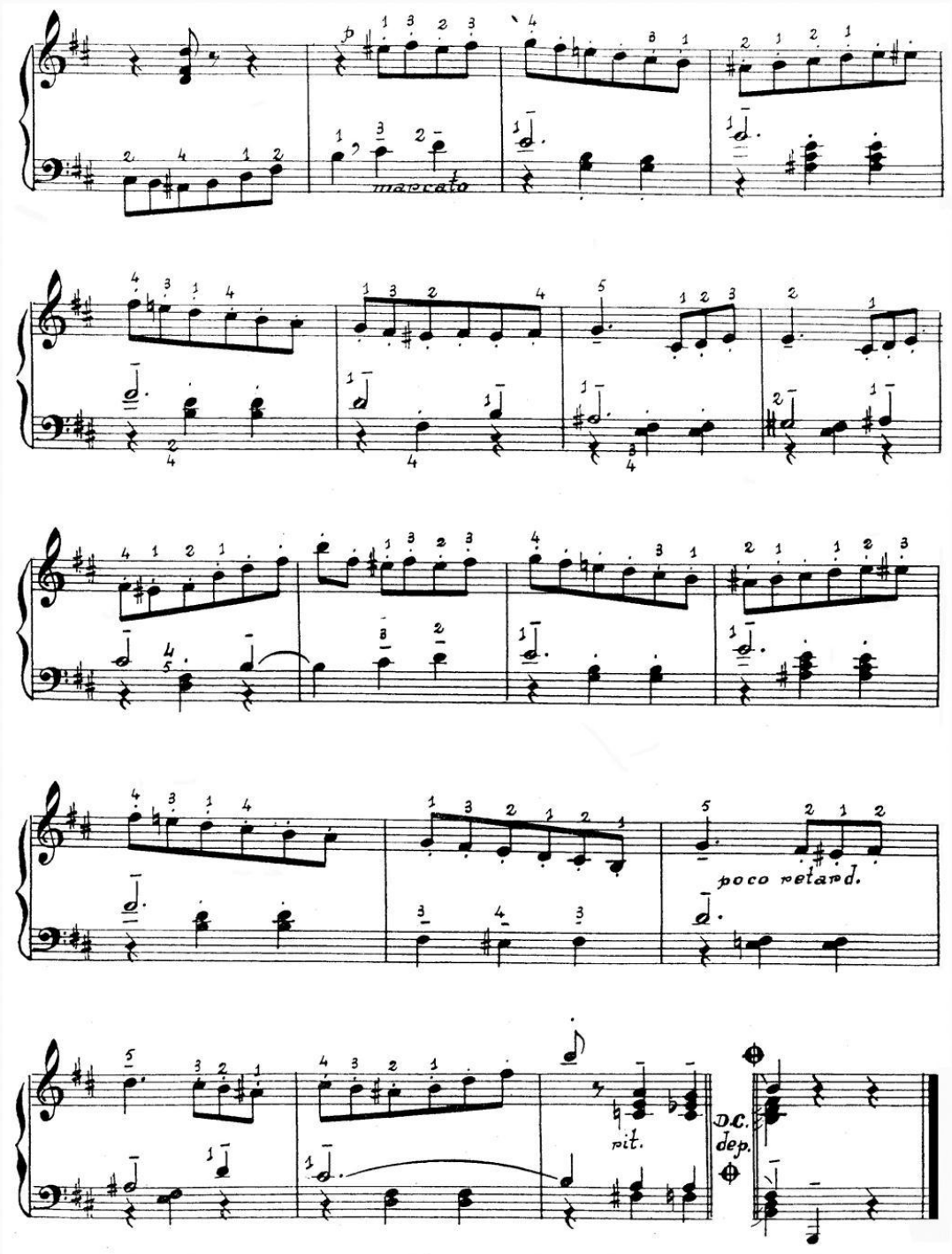
VALSA CHÔRO Nº 5

música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1950)



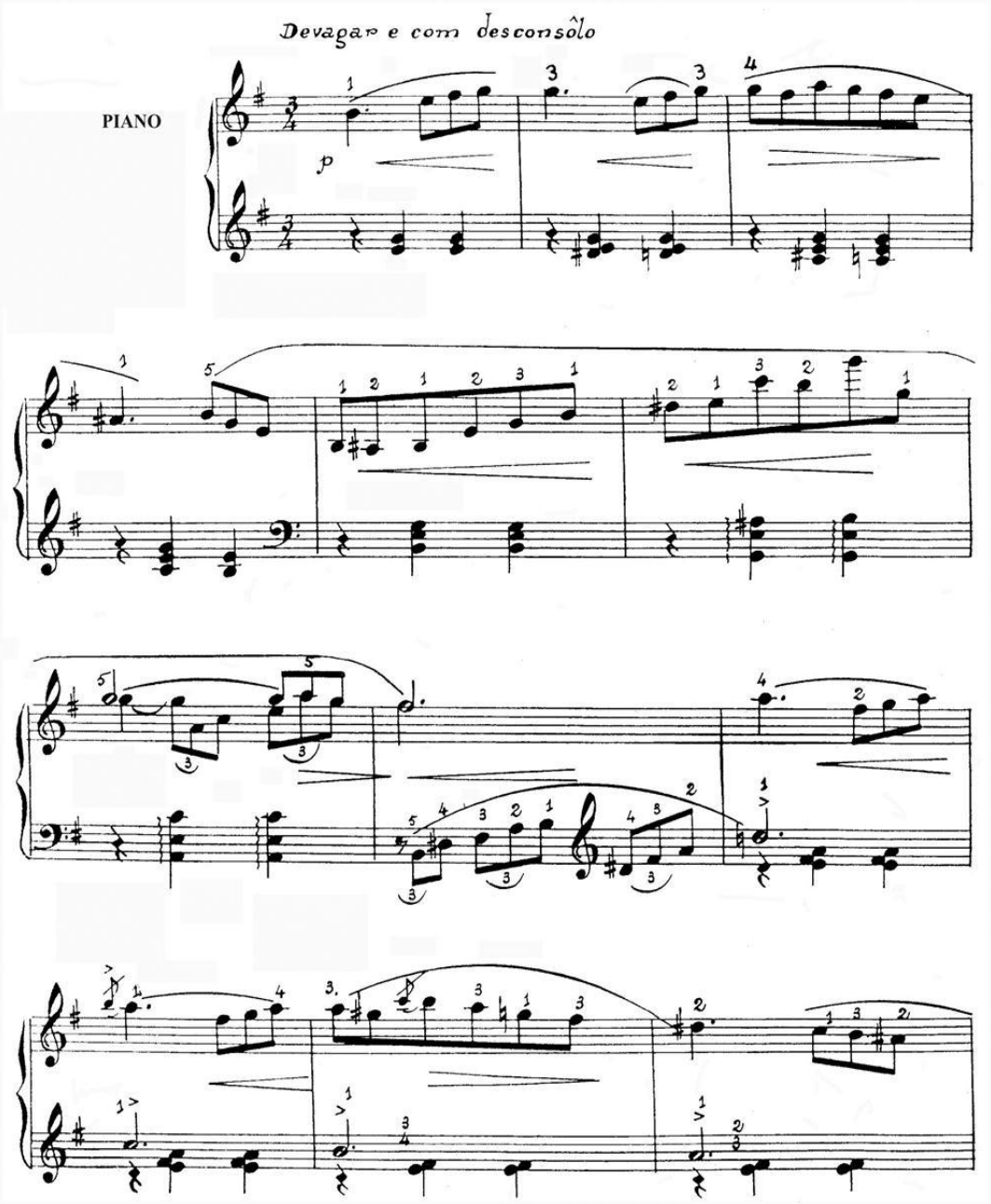

a tempo
cedendo
poco rit.
p
cresc. poco a poco
affrett.
indeciso
affrettando
a tempo deelamando
poco rit.
Ped.

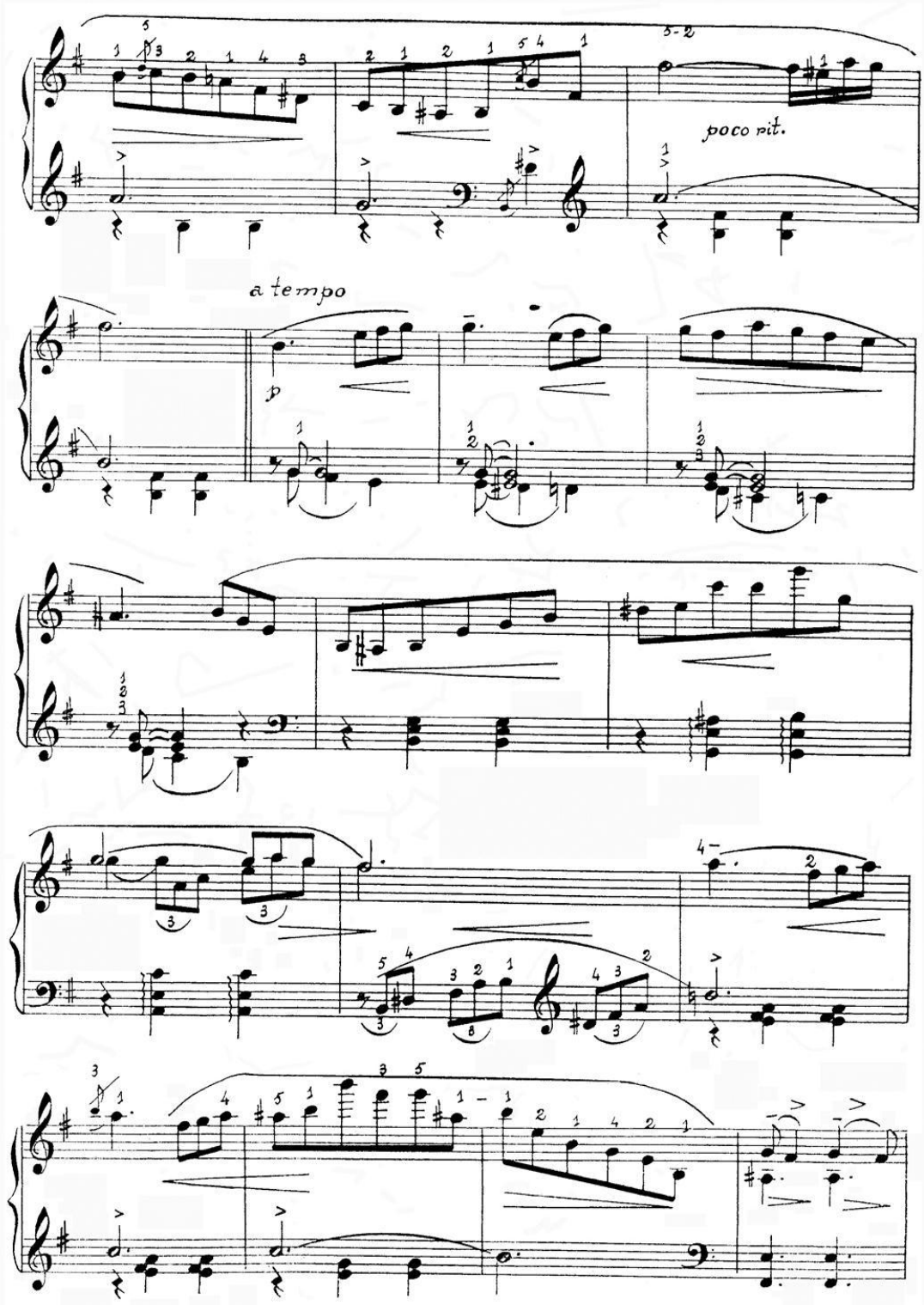

a tempo
rit. poco
Ped.
Più vivo
rit.
poco legato
p

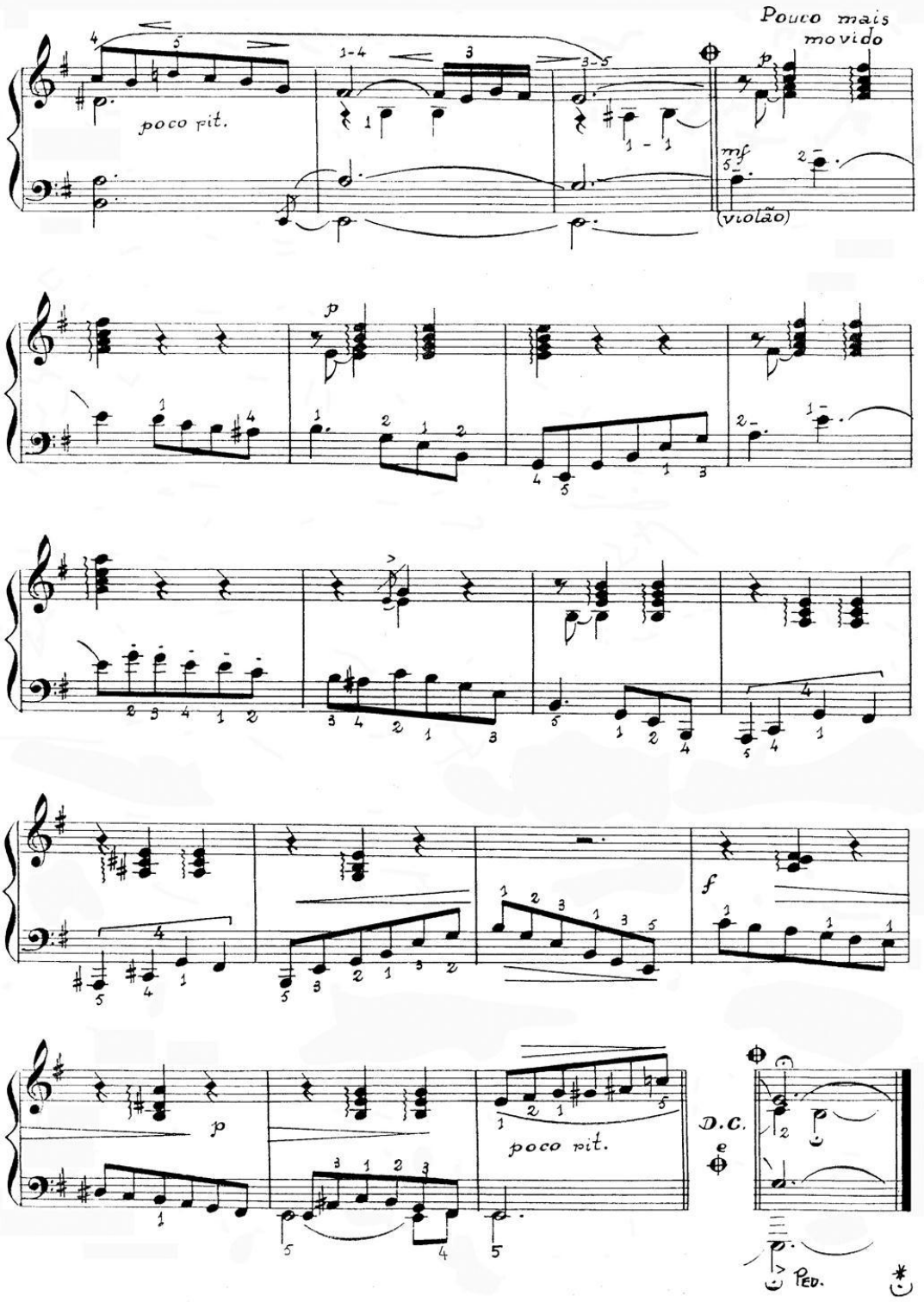

marcato
poco retard.
rit.
D.C.
dep.

VALSA CHÔRO Nº 8

música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1955)

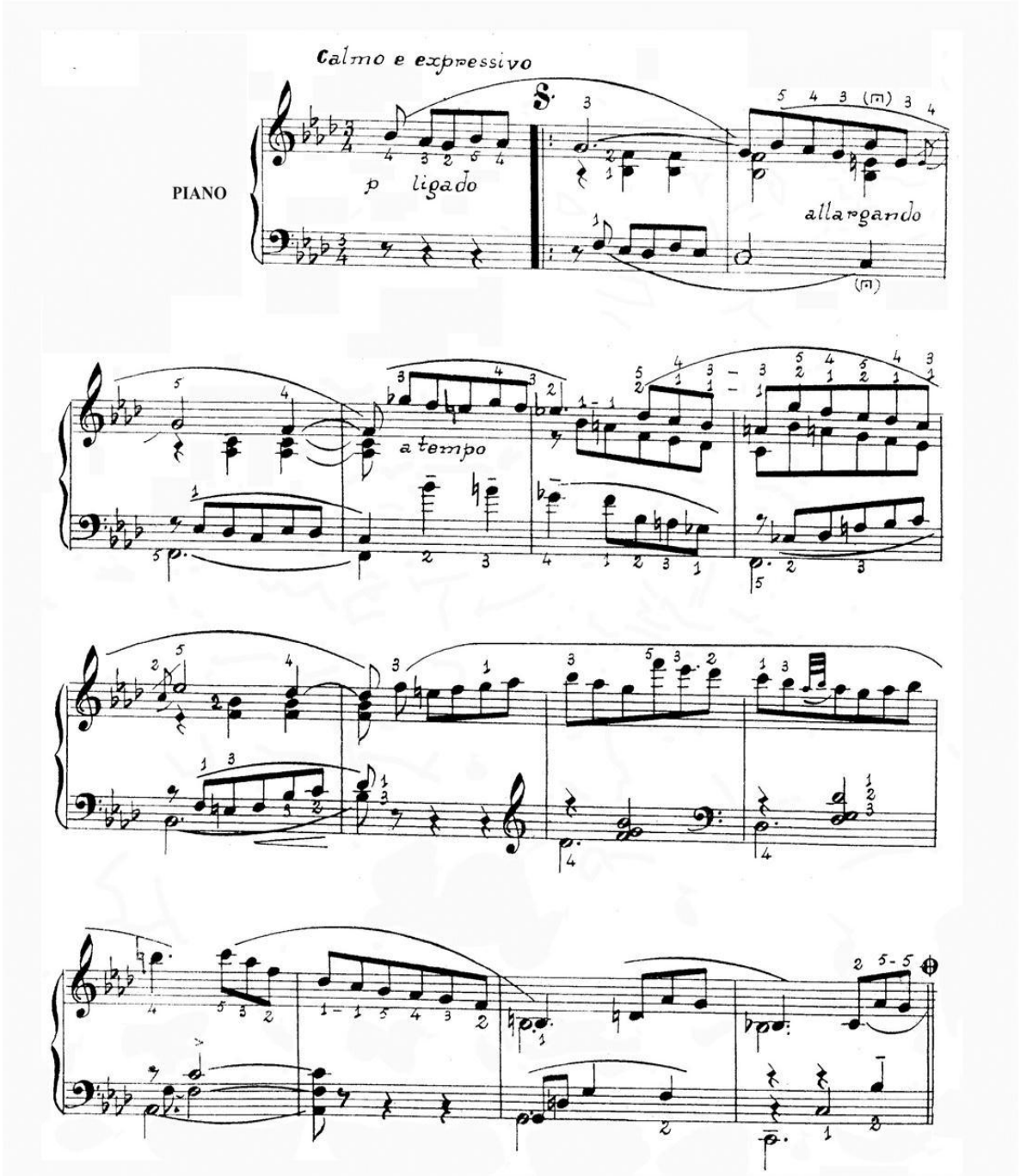


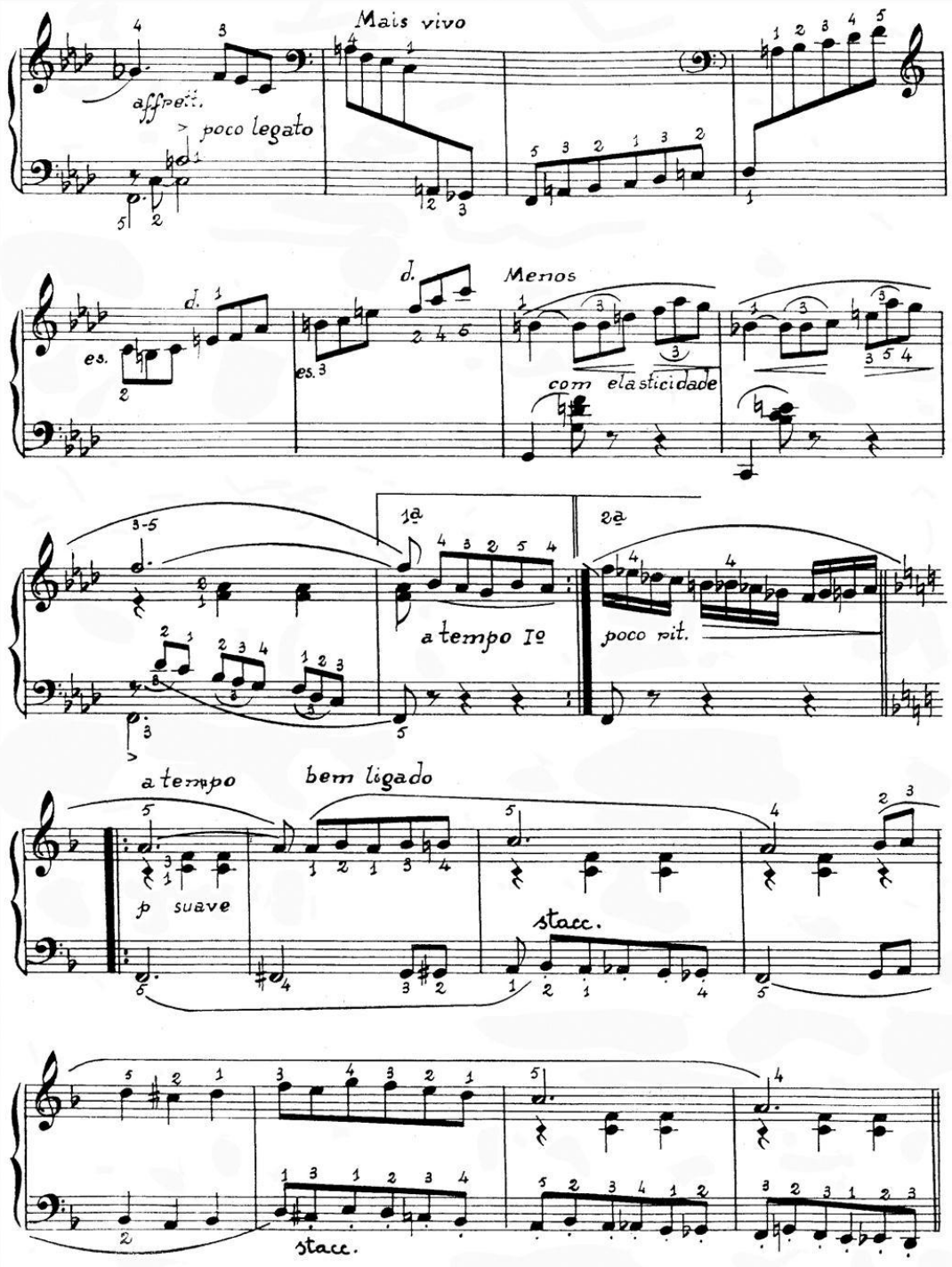

poco rit.
a tempo
p

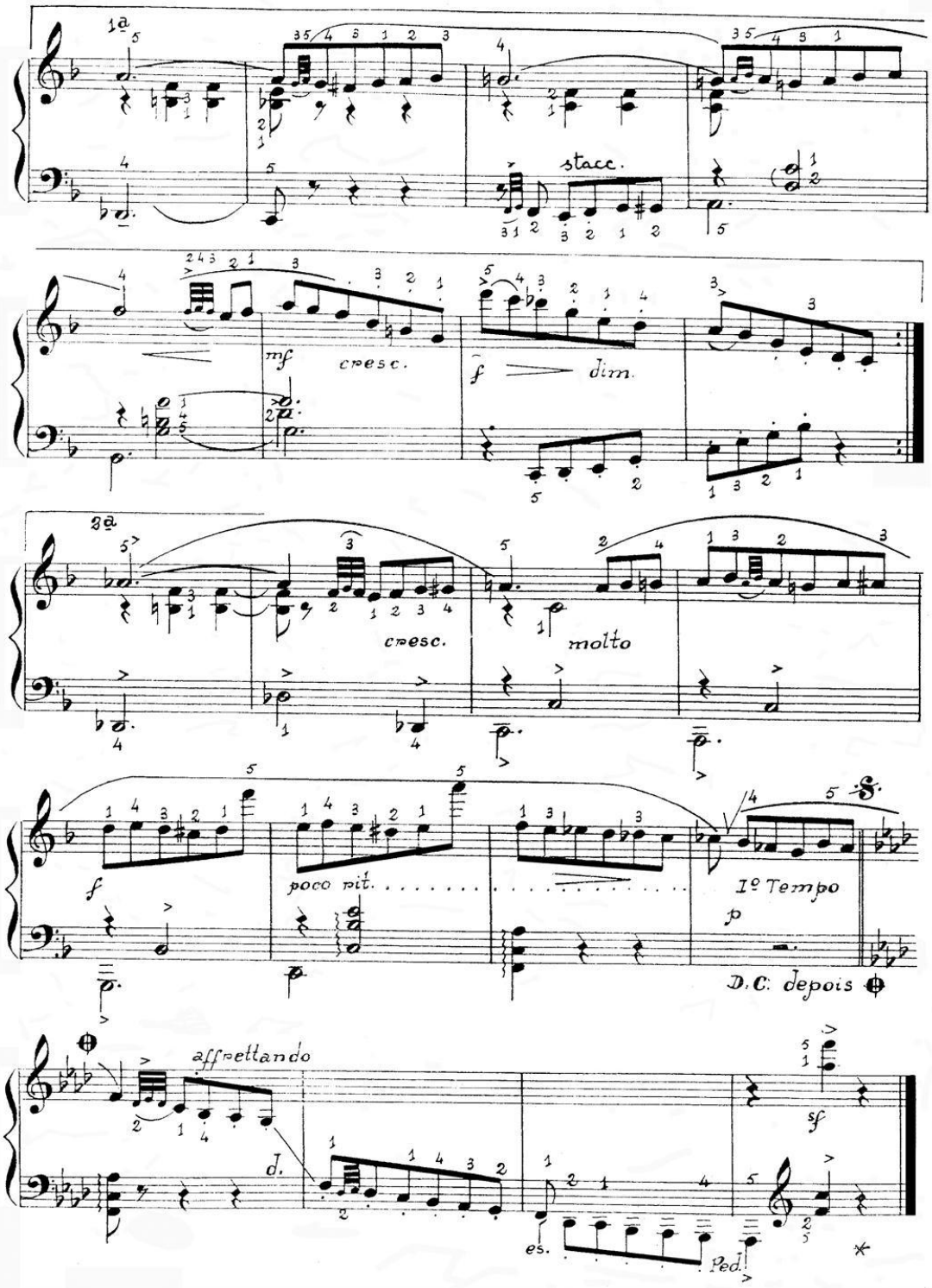

Pouco mais movido
poco rit.
mf
(violão)
p
f
D.C.
poco rit.
PED.

VALSA CHÔRO Nº 9

música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1946)

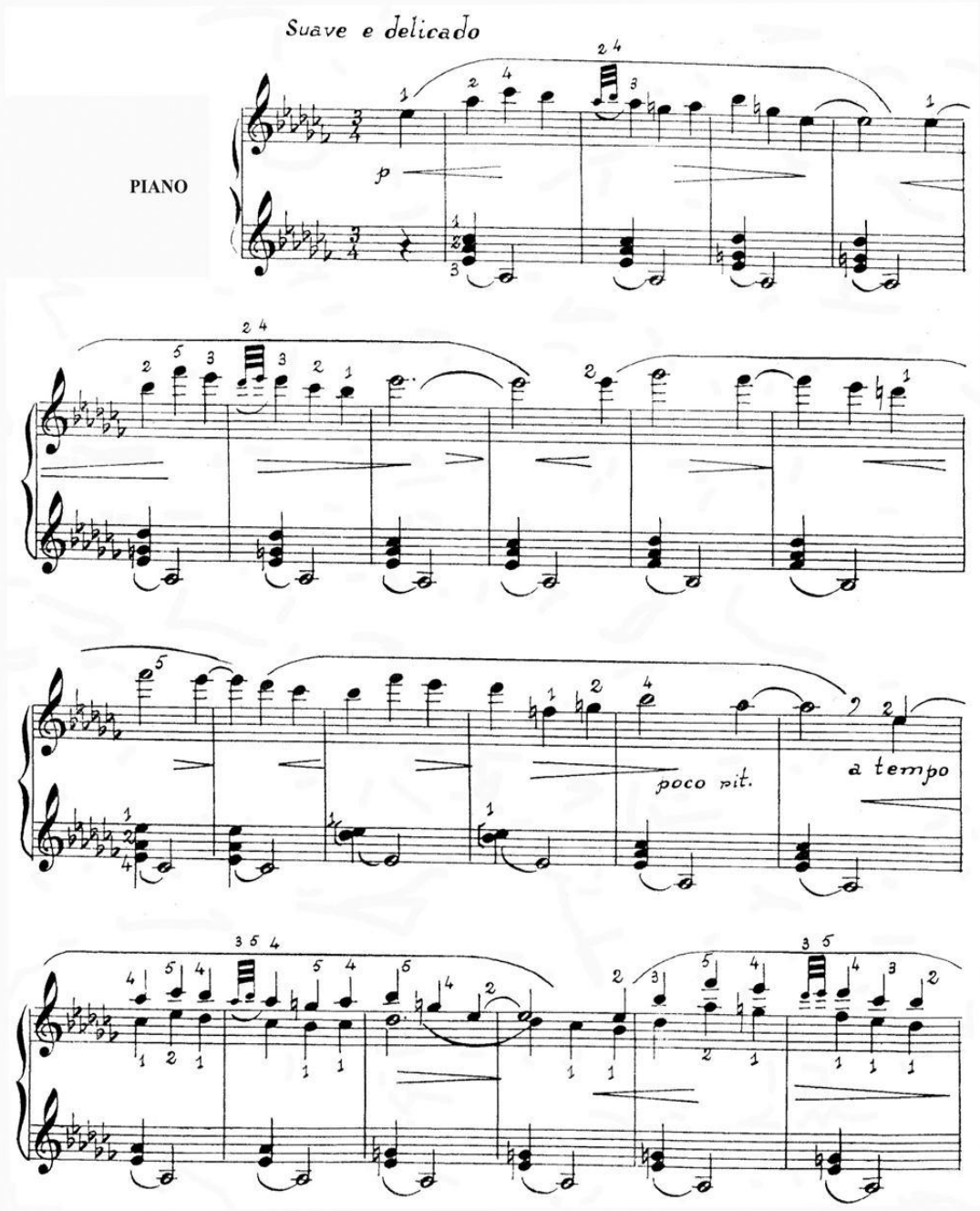


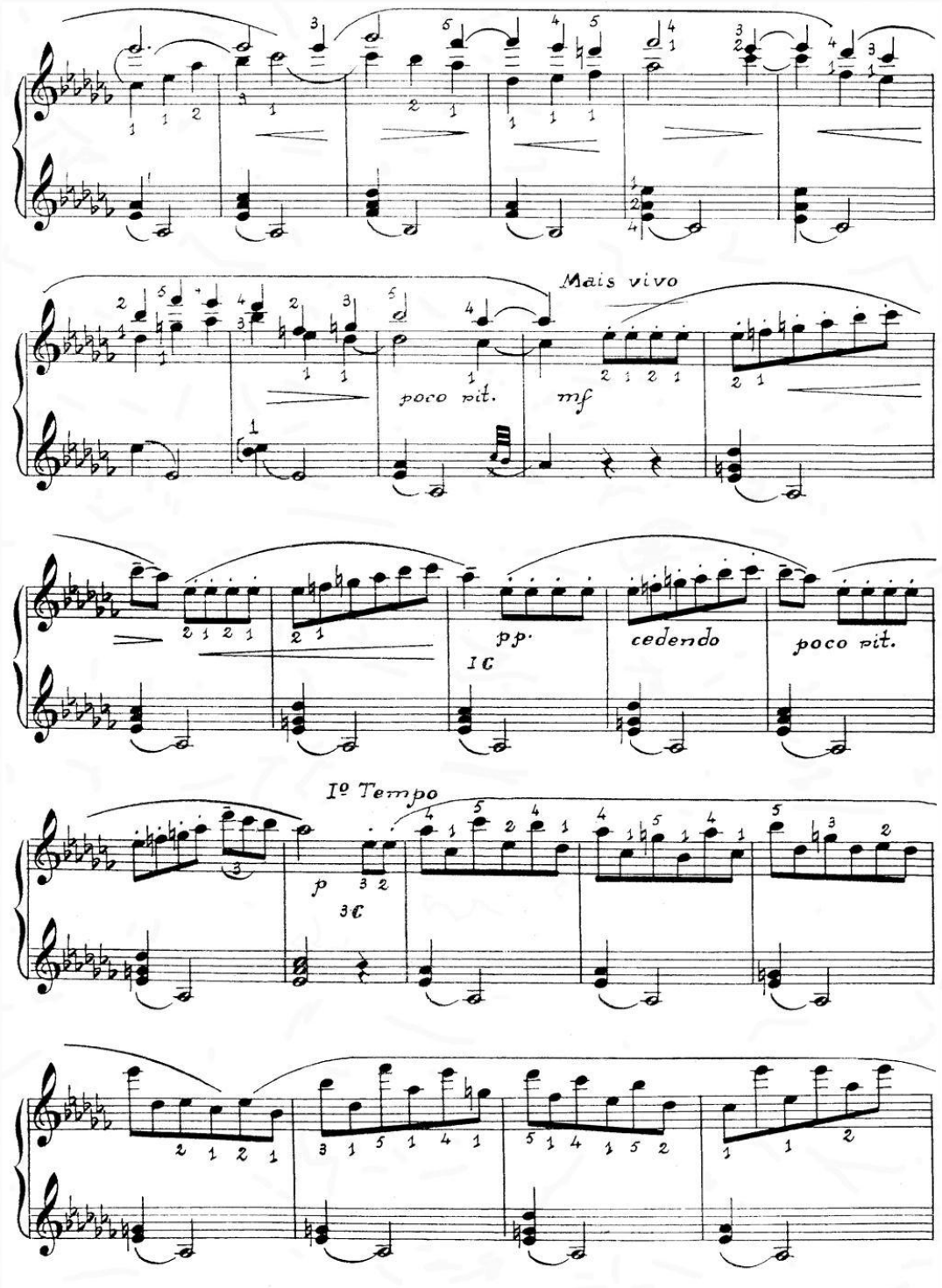

Mais vivo
affretti.
poco legato
Menos
com elasticidade
1ª
2ª
a tempo Iº
poco rit.
a tempo
bem ligado
p suave
stacc.
stacc.

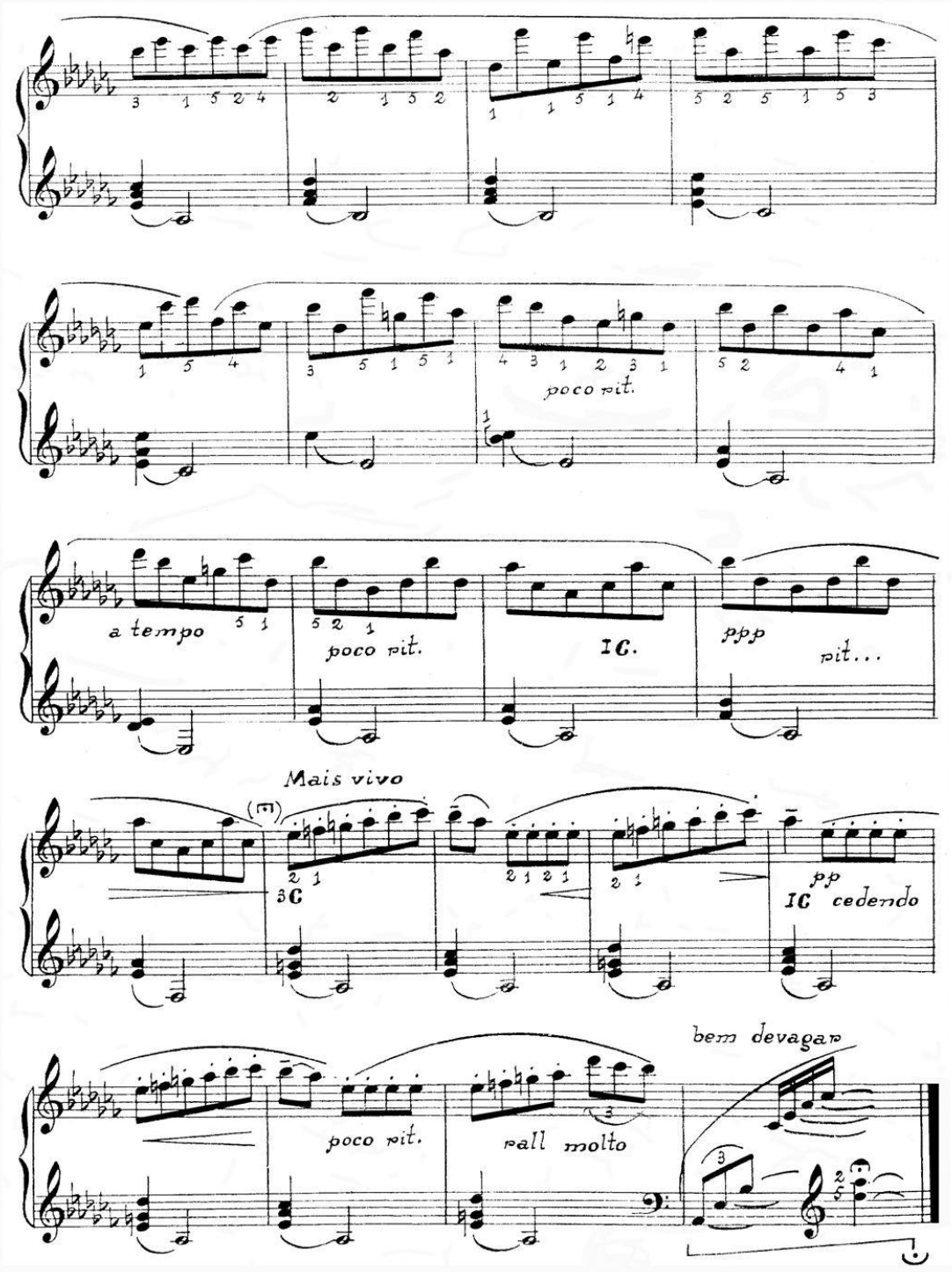

1a
stacc.
mf
cresc.
f
dim.
2a
cresc.
molto
f
poco rit.
Iº Tempo
p
D.C. depois
affrettando
sf
es.
ped.

VALSA CHÔRO Nº 11

música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1955)




Mais vivo
poco rit.
mf
pp.
cedendo
poco rit.
IC
Iº Tempo
p
3C


poco rit.
a tempo
poco rit.
IC.
ppp
rit...
Mais vivo
3C
IC cedendo
pp
poco rit.
rall molto
bem devagar