

**MARCELO NOVAES MACHADO**

**AS DOZE VALSAS DE ESQUINA DE FRANCISCO MIGNONE:**

**um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características  
decorrentes da música popular**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Música da UFMG como requisito parcial à obtenção do grau  
de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical e Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Lucas Bretas

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2004

A meus pais, J3sus e Ione, in memoriam, ponto de partida.  
A B3rbara, Murillo, J3lia e Marcella, raz3o maior e incentivo sempre.

## **AGRADECIMENTOS**

- . À minha primeira professora de piano, D. Maria da Piedade Gusman Vieira, pela sólida base musical proporcionada.
- . Ao professor Doutor Lucas Bretas, pela orientação, dedicação e incentivo na elaboração desse trabalho, nas aulas de piano e preparação dos recitais.
- . Ao professor Doutor André Cavazzotti Silva, pela valiosa colaboração no projeto inicial desse trabalho.
- . Aos meus familiares, em especial irmãos e cunhados, pelo apoio e incentivo.
- . A Marli Coura, pela atenção com que sempre atendeu às nossas necessidades, antes e durante o curso de mestrado, assim como a Edilene Oliveira, secretária do Colegiado de Pós-Graduação.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	6
ABSTRACT .....	7
1 INTRODUÇÃO .....	8
2 MÚSICA ERUDITA <i>VERSUS</i> MÚSICA POPULAR .....	11
2.1 Música Erudita .....	11
2.2 Música Popular .....	12
2.3 As fronteiras .....	14
2.4 As trocas .....	15
3 FRANCISCO MIGNONE .....	18
3.1 Resumo dos dados biográficos .....	18
3.2 Francisco Mignone e o piano .....	27
3.3 Francisco Mignone e a música popular .....	42
4 A VALSA .....	46
4.1 Um breve histórico .....	46
4.2 A valsa no Brasil .....	48
4.2.1 A modinha .....	52
4.2.2 A seresta .....	53
4.2.3 O choro .....	55
4.2.4 Os pianeiros .....	58
4.2.5 A valsa brasileira .....	59
5 AS DOZE VALSAS DE ESQUINA .....	64
5.1 Análise das valsas .....	67
5.1.1 Tonalidades .....	67

5.1.2	Forma .....	69
5.1.3	Harmonia .....	72
5.1.4	Caráter, andamento e idioma das expressões utilizadas.....	81
5.1.5	Ritmo .....	87
5.1.6	Construção melódica .....	92
5.1.7	A improvisação .....	113
5.2	Análise fonográfica .....	120
5.3	Os homenageados .....	128
5.4	Transcrições .....	132
5.5	Considerações para interpretação .....	134
5.6	Mais algumas opiniões sobre as Valsas de Esquina .....	156
6	CONCLUSÃO .....	158
	REFERÊNCIAS .....	160

## RESUMO

As *Doze Valsas de Esquina* de Francisco Mignone estão impregnadas pela atmosfera romântica e seresteira dos chorinhos e serenatas e seus instrumentos mais característicos, a flauta e o violão.

O compositor se inspirou nas lembranças de sua juventude, quando compunha e tocava música de gêneros populares em cinemas e bailes e fazia serenatas pelas esquinas de São Paulo. Esses elementos improvisativos e traços da música popular e da valsa nacionalizada foram trazidos para a música erudita, servindo ao forte movimento nacionalista do Modernismo Brasileiro, da época.

Esse trabalho pretende identificar algumas dessas características de improvisação e traços da música popular presentes nas valsas, e mostrar a importância do seu reconhecimento e de um contato prévio do intérprete com esse gênero de música, para a interpretação.

## ABSTRACT

The *Doze Valsas de Esquina* (The Twelve Street Corner Waltzes) by Francisco Mignone are impregnated by the romantic atmosphere of the serenades and the *chorinho*<sup>1</sup> and their most used instruments, the flute and the guitar.

The composer was inspired by memories of his youth when he used to write and play popular music in movie theaters, balls and serenades by the street corners of São Paulo city. He has brought to classical music, an improvisation style and traces of popular music and of a nationalized waltz, then serving to the purposes of the strong Brazilian National Modernism of that time.

This study intends to identify some of these improvisational elements and traces of popular music in these waltzes, as well as to emphasize the importance of an acknowledgement and previous and intense performer`s contact with this kind of music for the performance.

---

<sup>1</sup> *Chorinho* or *Choro* appeared in Rio de Janeiro in the late 19<sup>th</sup> century as a result of mixing European forms with Afro-Brazilian rhythms. Its repertoire is rich in melody, harmony and rhythm, and manages to be both simultaneously natural and elegant. These pieces can be from lively to introspective compositions, sad songs and is accompanied by a characteristic instrumentation.

## 1 INTRODUÇÃO

A série das *Doze Valsas de Esquina*, composta entre 1938 e 1943, representa uma grande contribuição de Francisco Mignone para a literatura do piano.

Nessas valsas, ele conseguiu captar o clima das serestas de sua juventude, agregando elementos da música popular a sua técnica pianística e a sua capacidade de improvisação. Com isso, grande fluência e espontaneidade foram alcançadas em peças da melhor qualidade musical. Elas representam o nacionalismo urbano brasileiro; são peças de elevado conteúdo expressivo, naturalmente simples e ao mesmo tempo muito elaboradas, nas quais Mignone combinou características de diversos tipos de composições tradicionais brasileiras como valsas, serenatas para violão, choros caipiras e outros.

A importância de Francisco Mignone para a música brasileira é inegável. As *Doze Valsas de Esquina* se destacam dentro do repertório do compositor e, embora sempre muito tocadas e adotadas em programas de cursos de piano, continuam sempre agradando ao público e despertando o interesse de intérpretes.

Apesar disso, um estudo mais detalhado, que pudesse ser útil para os executantes, a exemplo de várias outras obras de Francisco Mignone, como as *Doze Valsas para Violão*<sup>2</sup>, as *Dezesseis Valsas para Fagote Solo*<sup>3</sup> ou as *Três*

---

<sup>2</sup> BARBEITAS, 1995.

<sup>3</sup> MEDEIROS, 1995.



*Sonatas para Violino e Piano*<sup>4</sup>, não foi encontrado em nossas pesquisas até o presente momento.

O objetivo geral desse trabalho é destacar a importância da influência e das trocas existentes entre a música popular e a erudita, tendência cada vez mais intensa devido a diversos fatores, como o grande desenvolvimento dos meios de comunicação, quebra de preconceitos, mudanças na formação e postura dos músicos frente ao mercado de trabalho, etc.

Os objetivos específicos desse estudo são:

- a) identificar nas *Doze Valsas de Esquina* recursos expressivos, improvisativos e elementos característicos da música popular presentes nessas peças, como o próprio autor nos indica no título da série;
- b) estabelecer conexões entre esses elementos e práticas de execução e recursos próprios do piano, que permitam atingir uma interpretação que mais se aproxime desse caráter popular das *Valsas de Esquina*.

Partimos assim, da hipótese de que, na composição das *Doze Valsas de Esquina* foram utilizados recursos expressivos, improvisativos e características da música popular, cujo levantamento, conhecimento e posterior ligação com formas de execução no piano, poderão propiciar uma interpretação mais próxima de seu caráter e dos objetivos do compositor.

As seguintes questões serviram de base para a realização desse estudo:

---

<sup>4</sup> SILVA, 1999.

- a) Quais são os recursos expressivos, improvisativos e características da música popular presentes nas *Doze Valsas de Esquina*?
- b) Quais os recursos pianísticos que podem ser utilizados na execução desses elementos para melhor caracterizar esse lado popular das *Valsas de Esquina*?

Inicialmente, foi realizada uma pesquisa bibliográfica com a intenção de encontrar publicações e registros sonoros que nos permitissem levantar os seguintes dados:

- a) tipos de composições populares compostas no Brasil, do final do século XIX até o final da década de 1940, que pudessem ter influenciado as *Valsas de Esquina*, como modinhas, valsas, choros e outros, identificando suas características em relação a elementos da linguagem musical, tais como timbre, andamentos, ritmos, linhas melódicas, ornamentação, etc;
- b) características dos instrumentos ou dos conjuntos musicais utilizados nessas manifestações, como violões, flautas, cavaquinhos, etc.

Com o levantamento desses dados e informações foi feita uma análise das *Valsas de Esquina* com o objetivo de verificar a inserção e o uso dessas características. Uma ligação entre elas e suas formas de execução que melhor pudesse representar o caráter popular dessas peças foi buscada em elementos ou padrões de articulação, indicações de andamentos, tipos de toques, indicações de uso de pedal e de outros recursos instrumentais do piano.

## 2 MÚSICA ERUDITA *VERSUS* MÚSICA POPULAR

Nessa seção, pretendemos delimitar o significado das expressões *música erudita* e *música popular* da forma em que serão consideradas nesse trabalho. Se supusermos que os critérios que separam o popular do erudito existam de maneira clara e sistematizada, o que já é bastante discutível e polêmico, eles se tornam ainda mais difusos no âmbito das composições aqui abordadas.

### 2.1 Música Erudita

Vamos analisar primeiro a utilização da expressão *música clássica*, que às vezes se confunde com a expressão *música erudita*. Ela é usualmente empregada com alguns significados diferentes, que analisaremos a seguir:

- a) para indicar qualquer música que não pertença às tradições folclóricas ou populares. É a chamada *música séria*, em oposição à música popular, folclórica, *ligeira*. Não consideramos essa expressão adequada, pois impossibilita a existência de música popular *séria*;
- b) para indicar qualquer música encarada como um modelo de excelência ou disciplina formal, termo utilizado também para todas as outras artes. Nesse caso, podemos ter várias músicas que podem ser consideradas *clássicos* na música popular;

c) para designar qualquer música em que a proposta estética resida principalmente na clareza, no equilíbrio, na austeridade e na objetividade da estrutura formal, em lugar da subjetividade, da carga emocional exagerada ou da linguagem musical sem limites. Aqui, se refere à música composta entre os anos de 1750 e 1830, no chamado Período Clássico ou Classicismo, cujos principais representantes são Haydn, Mozart e Beethoven. Dessa forma, seria excluída toda a música composta nos outros períodos considerados pela História da Música Ocidental.

Nesse trabalho, utilizaremos a expressão *música clássica* para designar exclusivamente a música do período clássico e a expressão *música erudita*, proposta pela primeira vez no Brasil por Mário de Andrade<sup>5</sup>, para designar toda a música mais elaborada, acadêmica, a música dos grandes compositores, que engloba todos os períodos da tradicional História da Música Ocidental, inclusive o Classicismo. O termo vai referir-se, portanto, a um tipo de música sempre associada à Igreja, às cortes, aos salões da burguesia, às salas de concerto e às universidades. Alguns estudiosos preferem a expressão *música de concerto* para designar esse tipo de música.

## **2.2 Música Popular**

A expressão música popular será utilizada para designar todos os tipos de música tradicionalmente folclóricas ou populares. Originalmente, por se tratar

---

<sup>5</sup> FARIA, 2001.

de manifestações de pessoas do povo, muitas vezes iletradas, esse tipo de música não era nem mesmo escrita. Com o crescimento das comunidades urbanas, resultante do processo de industrialização, ele foi se desenvolvendo e se tornando cada vez mais importante.

Em geral, as composições populares demandam um grau de elaboração menor e apresentam uma menor amplitude das formas, resultando em peças de fôlego mais curto e de pequena duração. A utilização de recursos e modelos mais sofisticados pode, no entanto, resultar em peças de fino acabamento e alto grau de elaboração.

A expressão *música popular* foi utilizada pela primeira vez nos Estados Unidos, para designar a música produzida em torno do ano de 1880, na chamada era da *Tin Pan Alley*<sup>6</sup>, estendendo-se depois para a Europa e o Brasil, nos primeiros anos do século XX. Aqui, a música popular se desenvolveu, beneficiando-se com o cruzamento de matrizes diversas ao longo dos anos, como o lirismo característico dos poemas e canções portuguesas, o forte elemento rítmico africano, o rico folclore, principalmente o nordestino e as sofisticações harmônicas da bossa nova<sup>7</sup>.

A partir da década de 1920, com a chegada das idéias e influências modernistas no Brasil, a música popular, anteriormente vista como *baixa cultura*<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Pequena rua de Manhattan, espécie de centro comercial da música popular (“Viela das Panelas de Lata”), onde eram comercializadas partituras avulsas de canções populares de sucesso na época. O apelido vem do som confuso e incessante que saía pelas janelas das dezenas de editores de músicas, onde pianistas contratados mostravam as canções aos clientes interessados.

<sup>7</sup> Na verdade, a linguagem da bossa nova revolucionou não somente a harmonia, mas também outros parâmetros musicais como a melodia, o ritmo e a interpretação, procurando integrá-los na realização da obra de forma a não destacar nenhum deles. Muito resumidamente, podemos dizer que as melodias são mais sofisticadas, a harmonia valoriza os acordes mais *tensos* (alterados), os ritmos são mais complexos e a interpretação mais intimista, sem grandes malabarismos virtuosísticos.

<sup>8</sup> A expressão *baixa cultura* é muito utilizada para designar a cultura de massa, popular, em contraposição à *alta cultura*, que é a cultura de elite.

em relação à música erudita vai adquirindo gradativamente um papel importante no contexto histórico e artístico brasileiro. As idéias nacionalistas levaram os músicos brasileiros a acreditar que o estudo da música popular e sua interação com a música erudita poderia ser o caminho perfeito para se encontrar uma identidade nacional.

### **2.3 As fronteiras**

Quando nos debruçamos sobre a questão da música erudita e música popular, várias dúvidas e questões nos vêm imediatamente à cabeça. O que torna uma peça musical “erudita”? Seria uma elaboração mais requintada, recursos utilizados pelo intérprete no momento da performance, o tipo de público que ela atinge ou pretende atingir, ou a existência de uma partitura escrita e imutável? Se pensarmos na música brasileira nacionalista do século XX então, as dúvidas irão aumentar. O que torna uma peça instrumental bem elaborada, principalmente para piano ou violão, que contém elementos de raízes folclóricas nacionais, uma música popular ou uma música erudita nacionalista? Seria a necessidade de um determinado nível de estudo ou pesquisa sistematizados? Mas em que nível? E quem decide isso, os próprios compositores, os acadêmicos em música, os críticos musicais, a mídia?

Não queremos aqui, encontrar respostas para todas essas questões, nem é nosso objetivo nos aprofundarmos nessa polêmica discussão. Tentar estabelecer critérios claros e bem sistematizados para essa classificação é tarefa, se possível, bastante difícil.

Acreditamos que as relações entre o erudito e o popular são extremamente dinâmicas e que peças de compositores, como Ernesto Nazareth, já possam ser atualmente incluídas em repertórios de recitais eruditos e programas de conservatórios, embora com alguma resistência, mas sem provocar reações despropositadas como anteriormente.

Preconceitos ainda existem principalmente dos meios eruditos em relação ao popular, mas não com a mesma intensidade que obrigou compositores como Francisco Mignone a utilizar um pseudônimo em suas composições consideradas como populares.

## **2.4 As trocas**

A História da Música Ocidental, da forma em que é usualmente abordada nas Escolas de Música, muitas vezes tende a supervalorizar a cultura da elite, ignorando as trocas existentes entre ela e a cultura popular.

É de certa forma fácil perceber em vários momentos de criação da música erudita, uma forte ligação com a cultura popular. Materiais retirados de composições populares, como melodias, ritmos ou formas sempre foram fonte de inspiração para os compositores eruditos em suas criações, seja em períodos de maiores anseios nacionalistas ou não. Os exemplos são numerosos; desde compositores de missas do século XVI, até Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Tchaikovski, os nacionalistas românticos e muitos outros utilizaram materiais folclóricos ou populares como fonte de inspiração para algumas de suas composições. Por outro lado, as camadas populares nunca estiveram

completamente isoladas, estando sempre em contato com a cultura das classes dominantes e sendo também influenciadas por ela.

Na música, essas duas tendências, ora mais próximas, ora mais afastadas, sempre se tocaram e provocaram mútuas transformações, muitas vezes de forma cíclica, com materiais circulando entre elas, sendo alterados e reabsorvidos.

No Brasil, em 1928, Mário de Andrade, no seu *Ensaio sobre a música brasileira*, obra referencial do nacionalismo musical brasileiro erudito, trata da invenção de uma tradição musical erudita no país, articulando um projeto para a chamada música *séria*. Nesse projeto, esta se obriga a um permanente diálogo com a popular folclórica e com a popular urbana, consideradas como fontes de invenção para a música erudita. Essa tendência dominou a música de concerto brasileira entre as décadas de 1920 e 1940, quando passou a entrar em choque com a introdução do dodecafonismo e seus desdobramentos anti-nacionalistas<sup>9</sup>.

Os desenvolvimentos mais recentes da música popular urbana apontam para uma ligação ainda mais forte com a música e a literatura escritas, que vêm confirmar a interação entre esses níveis. Um exemplo é o experimentalismo do compositor paranaense Arrigo Barnabé (1951 -), que trouxe várias tendências da música erudita contemporânea, como o atonalismo e o dodecafonismo<sup>10</sup>, para a música popular.

---

<sup>9</sup> O dodecafonismo e outras novas tendências de produção sonora, introduzidas pelo compositor alemão Hans Joachim Koellreutter (1915-) e pelo grupo Música Viva, vão entrar em choque com a tradição nacionalista dominante até então, trazendo momentos de grande polarização entre as duas correntes.

<sup>10</sup> O LP *Clara Crocodilo*, de 1980, mistura o dodecafonismo com a linguagem das histórias em quadrinhos, tornando-se um marco do movimento *Vanguarda Paulistana*, que se caracterizava por um experimentalismo radical, se utilizando de recursos da música erudita moderna no contexto da música popular. Outros nomes ligados a esse movimento são Itamar Assunção e os grupos Rumo e Premeditando o Breque.



Atualmente, o grande desenvolvimento dos meios de comunicação, a globalização e, até mesmo, as exigências do mercado de trabalho para os músicos, têm levado a uma aproximação cada vez maior entre os meios eruditos e os populares. As próprias Escolas de Música têm sentido a necessidade de incluir conteúdos de música popular em suas estruturas curriculares, o que tem ocasionado um grande aumento de trabalhos de pesquisa nessa área. Com isso esperamos que posições mais radicais de ambos os lados sejam revistas e que os preconceitos ainda existentes possam ser superados.

### **3 FRANCISCO MIGNONE**

Francisco Mignone pode ser considerado uma das figuras mais importantes da história da música brasileira, um intelectual de ampla cultura geral, atuando sempre de maneira destacada em várias áreas, como compositor, professor, regente, pianista, acompanhador, orquestrador, poeta e escritor. Como compositor, abordou uma diversidade enorme de gêneros, de grupos instrumentais, solos para diversos instrumentos e voz, utilizando as mais diferentes tendências composicionais que conheceu. No entanto, sempre manteve a sua identidade através de suas características de improvisação e de sua constante preocupação com o timbre e com o resultado sonoro. Nele caminharam sempre juntas a intuição, a elaboração, a improvisação e a pesquisa.

#### **3.1 Resumo dos dados biográficos**

Francisco Paulo Mignone nasceu em São Paulo, a 3 de setembro de 1897, um ano após a chegada de seus pais nessa cidade, imigrantes vindos da região de Salerno, na Itália. O pai, Alfério Mignone, era músico e tocava vários instrumentos, como o violino, o violoncelo, a trompa e outros, sendo o principal a flauta, que tocava profissionalmente. Exercia também as atividades de professor e regente.

A influência do pai foi muito importante na formação musical de Mignone. Foi dele que recebeu, a partir dos seis anos de idade, as primeiras

lições de piano e flauta e, desde criança, o acompanhava a espetáculos musicais. Por volta dos nove anos, passou a ter aulas de piano com o pianista Sílvio Motto, professor italiano diplomado em Roma, radicado em São Paulo e, um pouco mais tarde, iniciou os estudos de harmonia com o professor Savino de Benedictis, também italiano e radicado na mesma cidade.

Aos treze anos, já tocava piano em cinemas e pequenas orquestras de salão, e flauta, em orquestras maiores e em pequenos conjuntos populares, já ganhando seu próprio dinheiro como músico. No repertório desses conjuntos, incluía também composições populares de sua autoria, adotando o pseudônimo de *Chico Bororó*.

Em 1912, ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, estudando piano, harmonia, contraponto e composição com o professor Agostino Cantu, músico de origem italiana (Milão), radicado em São Paulo desde 1908, e flauta com o próprio pai.

Aos quinze anos, recebeu menção honrosa em concurso de música popular promovido pela revista *A Cigarra* e pela *Casa Levy* (Editora), com a valsa *Manon* e o tango *Não se impressione*, primeiras obras em que faz aparecer o seu verdadeiro nome, e, em 1914, ganhou o primeiro lugar em um concurso de música erudita, com a obra orquestral *Romance em Lá Maior*.

Formou-se no Conservatório em 1917, em flauta, piano e composição, tendo como colega Mário de Andrade, que também se diplomou em piano, e com quem Mignone estudou Estética e Acústica.

Em 16 de setembro de 1918, em São Paulo, apresentou-se pela primeira vez em um concerto, como pianista e compositor, no qual tocou o

primeiro movimento do *Concerto em Lá menor para piano e orquestra* de Grieg, e se revezou com o pai na regência de várias obras de sua autoria, entre outras o poema sinfônico *Caramuru* (1917) e a *Suíte Campestre* (1918). A repercussão e o sucesso desse concerto foram tamanhos, que o governo do Estado de São Paulo lhe concedeu uma bolsa para se aperfeiçoar e concluir seus estudos musicais na Europa.

Em 1920, em outro concerto realizado antes de partir para a Europa, regeu uma nova obra sua, a *Paráfrase sobre o Hino Cavalheiros da Kyrial*<sup>11</sup>, peça de grandes efeitos instrumentais, na qual já se evidenciava sua natural predisposição, facilidade e habilidade de orquestração, trabalhando com diferentes naipes orquestrais.

Apesar de preferir Paris, Mignone foi convencido a se aperfeiçoar na Itália, devido à sua grande facilidade em escrever árias de óperas. Assim, se matriculou no Real Conservatório “Giuseppe Verdi”, em Milão, onde cursou composição com o maestro Vincenzo Ferroni, músico de formação francesa, que havia sido aluno de Jules Massenet, no Conservatório de Paris, e que adotava os mesmos tratados utilizados nessa instituição: Savard para *Harmonia* e Dubois para *Contraponto e Fuga*. A partir dessa relação, podemos confirmar a forte ligação da formação musical de Mignone com a escola francesa.

Nesse período, em 1922, Mignone compôs sua primeira ópera, *O Contratador de Diamantes*, inspirada no drama de mesmo nome de Afonso Arinos. Essa ópera teve sua estréia, sob a regência do próprio compositor, em 1924, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, numa de suas vindas ao Brasil. No

---

<sup>11</sup> A vila Kyrial, em São Paulo, era a residência do senador José Freitas Vale, também poeta, e local onde se reuniam intelectuais e artistas da época.

segundo ato dessa ópera, está a *Congada*, peça sinfônica de grande aceitação e que já havia sido escolhida por Richard Strauss para ser apresentada em sua excursão ao Rio de Janeiro, em 1923, com grande sucesso de público.

Ainda em 1923, obtém o primeiro prêmio em um concurso promovido pela Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, com a peça *Cenas da Roça* e, em 1926, ganha os dois primeiros prêmios em outro concurso da mesma sociedade, com os poemas sinfônicos *Festa Dionisiaca* e *No Sertão*, este último inspirado no conhecido livro de Euclides da Cunha.

Passou na Espanha os anos de 1927 e 1928, onde se inspirou para compor a *Suíte Asturiana*, diversas canções e a ópera *L'Innocente*, baseada em uma novela espanhola, que obteve grande sucesso em sua estréia no Rio de Janeiro, em 1928. Após essa segunda ópera, Mignone abandonou o gênero, considerando-o esgotado e incapaz de absorver novidades, só retomando-o muito mais tarde com as óperas *O Chalaça* (1972) e *Memórias de um Sargento de Milícias* (1979 / 80), agora sob uma nova concepção, utilizando uma linguagem musical voltada para a temática nacional.

Mignone permaneceu na Europa até o ano de 1929. Foram nove anos, durante os quais pode ter contato com o que de mais novo acontecia em música, mesmo em outros centros como Paris e Viena, e com vários vultos importantes, como Alfredo Casella, Hildebrando Pizzetti, Manuel de Falla, Andrés Segovia, Arturo Toscanini, entre outros. Compôs, nesse período, muitas obras importantes além das já citadas, como o poema sinfônico *La Samaritaine* (1922), o *Noturno Barcarola* (1923), o poema humorístico *Momus* (1925), e a peça orquestral *Maxixe* (1928), entre muitas outras.

Ao retornar definitivamente para o Brasil, Mignone assume o cargo de professor de Piano e Harmonia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Encontra aqui, um atuante movimento nacionalista, fortalecido com a Semana de Arte Moderna de 1922, que buscava uma arte verdadeiramente nacional e combatia qualquer espécie de estrangeirismos que pudessem se refletir na música (arte) brasileira. Mário de Andrade, ferrenho defensor dessa corrente, por várias vezes criticou as tendências *italianizantes* da música de Mignone, algumas de forma bem contundente, como em um pronunciamento no ano de 1928, criticando a ópera *L'Innocente*. Percebe-se nesse artigo, um desejo de trazer Mignone para a causa nacionalista, um reconhecimento de seu valor, ao dizer: “Porque em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível... A música brasileira fica na mesma, antes e depois dessa ópera.” (AZEVEDO, 1947).

Com a *Primeira Fantasia Brasileira*, para piano e orquestra, de 1929, Mignone dá mostras de que não ficara imune aos apelos do movimento. Nela, como também na *Segunda, Terceira e Quarta Fantasias Brasileiras*, escritas posteriormente, ele introduz elementos típicos da música brasileira, rítmicos e melódicos, aderindo à causa nacionalista e estreitando a amizade com Mário de Andrade, que passa a exercer grande influência sobre ele, tanto no aspecto estético-musical, como no ideológico.

A forte influência da temática negra nas composições do início dessa nova fase nacionalista é bastante clara: no *Maracatu do Chico Rei* (1932), bailado sobre as festas negras do período da escravidão e nos bailados *Batucajé* e

*Babaloxá* (1935) e *Leilão* (1939), o vigor rítmico e os cantos dos negros do Brasil são explorados.

Em 1933, Mignone se transfere para o Rio de Janeiro, como professor de regência do Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ, cargo que manteve até se aposentar, em 1967.

De 1938 a 1943, compôs as *Doze Valsas de Esquina*, para piano, gênero que seria muito explorado durante toda a sua vida, com as *Doze Valsas-Choro* (1946 a 1955) para piano, as *Dezesseis Valsas para Fagote Solo* (1971), as *Doze Valsas para Violão* (1976), as *Vinte e Quatro Valsas Brasileiras* (1963 a 1984) para piano, entre outras. Esse grande número de valsas compostas lhe rendeu o título de “o rei da valsa” dado por Manuel Bandeira.

Em 1939, compôs *Quadros Amazônicos*, obra em forma de suíte inspirada na temática indígena composta de sete números: *Jaci*, *Caiçara*, *Caapora*, *Urutau*, *Iara*, *Cobra Grande* e *Saci*. Essa obra causou muita polêmica, tendo sido o quadro *Iara*<sup>12</sup> censurado durante o governo de Getúlio Vargas.

Por volta dos 50 anos, Mignone atravessa uma crise interior, que o leva a questionar a qualidade e a originalidade de suas composições, devido à grande facilidade com que, segundo ele, elas brotavam de sua imaginação. Como resultado, ocorre uma diminuição na produção de novas obras e uma maior dedicação ao piano e às atividades de regência e ensino. Como regente, teve a oportunidade de se apresentar com importantes orquestras no exterior, como a Filarmônica de Berlim e a Academia Santa Cecília de Roma e algumas orquestras

---

<sup>12</sup> Esse balé retrata o flagelo das secas no Nordeste Brasileiro, tema da realidade brasileira que a censura da ditadura Vargas, com seu caráter populista, preferia manter fora do alcance da população, assim como muitos outros considerados proibidos.

americanas, quando esteve nos Estados Unidos, em 1942, a convite do governo americano, apresentando várias obras suas em concertos radiofônicos.

Nessa mesma época, escreve o livro *A Parte do Anjo: autocrítica de um cinqüentenário*<sup>13</sup>, onde expõe seu pensamento em várias áreas, cuja leitura nos permite uma melhor compreensão dele mesmo e de suas obras, anteriores e futuras. Ele reconhece a sua virtuosidade natural, o seu gosto pelo brilho e esplendor e a necessidade de controlá-los para não cair em efeitos estereotipados. Julga também necessário esse controle na qualidade melódica de suas composições, pois devido à grande facilidade natural com que brotam, elas correm o risco de tender para o banal.

A grande facilidade em imitar outros autores é vista como uma coisa natural, desde que o material alheio seja trabalhado e transformado em uma produção pessoal considerando este aproveitamento como uma forma de estudo, de aprendizagem, de desenvolvimento pessoal. A necessidade de estar sempre pesquisando e estudando, mesmo a obra de compositores mais jovens é colocada como fundamental, levando-o a aprender coisas novas e estimulando-o na prática da composição. O compositor deve ser experimentalista, estar sempre aberto a novidades; deve ouvir, assimilar e se servir sempre desse aprendizado em suas composições.

É destacada, ainda, a importância do comprometimento da arte com o social; o autor deve contribuir para a comunidade, naquilo que faz, ou seja, nas suas composições, reforçando a necessidade de se fazer uma arte nacional. Aqui, a influência de Mário de Andrade, com seus ideais socialistas, foi marcante,

---

<sup>13</sup> MIGNONE, 1947.



sugerindo o material para várias obras, como os poemas sinfônicos *Sinfonia do Trabalho* (1939), obra de caráter essencialmente populista, que, em seus quatro movimentos (“*Canto da Máquina*”, “*Canção da Família*”, “*Canto do Homem Forte*” e “*Canto do Trabalho Fecundo*”), reforça a grandeza do trabalho e do trabalhador, e *Festa das Igrejas* (1940), onde evoca-se o clima de religiosidade popular em alguns dos mais famosos templos católicos brasileiros, ambos com programa do próprio Mignone.

Uma contribuição significativa do compositor para a música brasileira foi a sua obra vocal, mais especificamente, as canções. Ao todo, são 165 canções para canto e piano, 07 para canto e violão, 05 para canto e fagote, cinco para canto acompanhado por instrumentos de câmara, 15 peças para voz e orquestra e 10 harmonizações. Desse total, cerca de 30% das canções têm textos brasileiros sem preocupação nacional, 30% são nacionalistas, 15% são espanholas, 15% são francesas e 10% são italianas<sup>14</sup>. Mignone musicou poemas de importantes autores brasileiros, como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário Quintana, Cecília Meireles, Mário de Andrade, Oneyda Alvarenga e outros. Dos estrangeiros, musicou trechos de famoso livro de versos *Rubaiyat*, de Omar Lhayyam, na versão em francês.

A pintura também influenciou Mignone, que compôs o bailado *O Espantalho*, inspirado em dois quadros de Cândido Portinari, e que teve a sua primeira audição em São Paulo, a 9 de janeiro de 1942.

Mignone compôs músicas para vários filmes nacionais, tais como *Bonequinha de Seda* (1936), no qual fez também o papel de regente, e mais

---

<sup>14</sup> MARIZ, 1997, p. 115.

tarde, nos anos 50, *Menina Moça* e *Caiçara* de Alberto Cavalcanti e *Sob o Céu da Bahia*, de Remani.

Mignone, sempre muito atuante no cenário cultural carioca, ocupou cargos importantes, como os de Diretor do Teatro Municipal (1950 / 51) e Regente Titular da Orquestra da Rádio MEC (1962). Foi também Presidente da Academia Brasileira de Música, Presidente da Sociedade Brasileira de Artes Teatrais e um dos fundadores do Conservatório Brasileiro de Música (onde também foi professor) em 1935, juntamente com Oscar Lorenzo Fernandez, Antonieta de Souza e outros.

Nas obras da década de 1960, Mignone faz incursões mais marcantes no atonalismo e dodecafonismo, mas retorna com força total à linguagem tonal e ao nacionalismo na década de 70, em obras como as suas duas últimas óperas *O Chalaça* (1972) e *Memórias de um Sargento de Milícias* (1979 / 80), e os bailados *Quincas Berro D'Água* (1979) e *O Caçador de Esmeraldas* (1980).

Como professor, foi sempre muito dedicado, respeitado e requisitado. Deu aulas de piano, regência, composição, orquestração e harmonia, sempre inserindo essas disciplinas num contexto muito mais amplo: o estudo da *música*, procurando valorizar mais a prática do que a teoria. Era sempre convidado a dar aulas por todo o país e, devido à sua grande capacidade de improvisar, se destacavam as suas aulas de Harmonia Prática ao Piano. Em 1981, recebeu o título de Professor Emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pela primeira vez concedido a um professor da Escola de Música que, merecidamente, veio coroar uma brilhante carreira de professor, por cujas mãos passaram muitos dos grandes vultos do cenário musical brasileiro das últimas décadas.

Sua produção e atuação musical continuaram intensas mesmo com o avançar da idade até 1985, quando, já doente, se vê obrigado a diminuir o seu ritmo de trabalho. Faleceu aos oitenta e oito anos, em 3 de fevereiro de 1986, deixando uma obra numerosa e de grande valor para a música brasileira, com cerca de 1024 composições para as mais variadas formações instrumentais.

É interessante observar, ao analisar a obra de Mignone como um todo, a dificuldade de se dividi-la em fases quanto aos processos de composição utilizados, pois vários deles estão presentes durante toda a sua vida. Um trecho de carta a Vasco Mariz de 1980 nos revela o pensamento do compositor sobre esse assunto:

Na idade propecta a que cheguei, posso afirmar que sou senhor e dono, de direito e de fato, de todos os processos de composição e decomposição que se fazem e usam hoje e amanhã. Nada me assusta e aceito qualquer empreitada desde que possa realizar música. O importante para mim é a contribuição que penso dar às minhas obras. Posso escrever uma peça em dó-maior ou menor, sem dor ou pejo, assim como posso elaborar conceitos de música tradicional, impressionista, expressionista, dodecafônica, serial, cromática, atonal, bitonal, politonal e quiçá, se me der na telha, de vanguarda com toques concretos, eletrônicos ou desfazedores de multiplicadas faixas sonoras. Tudo se pode realizar em arte, desde que a obra traga uma mensagem de beleza e deixe ao ouvinte a vontade de querer ouvir mais vezes a obra. (MARIZ, 2000, p. 240).

### **3.2 Francisco Mignone e o piano**

Mignone escreveu 232 obras para piano solo, podendo este ser considerado o seu instrumento preferido para composição<sup>15</sup>. São, em sua maioria, peças de curta duração, e estão geralmente agrupadas em séries.

---

<sup>15</sup> MARTINS, 1990, p. 1.

Na sua produção para piano, podem-se perceber duas tendências básicas, que nortearam a criação das obras. A primeira, resultado de sua ascendência italiana e dos estudos realizados fora do Brasil, nos revela tanto na textura musical como nos próprios títulos das obras, a utilização de elementos da música européia e de uma linguagem mais universal, mesmo com características próprias e com traços nacionais. Esses elementos estão evidenciados em peças como as *Sonatas*, *Sonatinas*, *Prelúdios*, *Estudos*, *Concertos* e outras obras isoladas, que lhe permitem também uma maior experimentação e a utilização de técnicas mais contemporâneas. Nessas obras, é comum a utilização de processos de composição mais sofisticados ligados ao impressionismo, expressionismo, atonalismo, polifonia coral e imitação, e das formas tradicionais, mas de uma maneira muito particular.

A segunda, nacionalista, se caracteriza pela utilização de elementos da música popular urbana, mais intimista, presentes, por exemplo, nas *Valsas de Esquina*, *Valsas-Choro* e *Valsas Brasileiras*, ou folclóricos e étnicos, como nas *Lendas Sertanejas*, *Danças dos Botocudos*, *Congada* e *Cateretê*.

Nas *Valsas*, destacamos a preferência pelos tons menores, o lirismo marcante, o cromatismo, a presença de contracantos melódicos e de expressivas notas melódicas e ornamentais, além da evocação de outros instrumentos musicais, principalmente o violão.

As *Lendas Sertanejas* se caracterizam por um ritmo mais constante, pelo modalismo e a atmosfera caipira, notando-se em algumas, traços de influência da música espanhola.

Nas peças de inspiração afro, destacamos o ritmo insistente, às vezes obsessivo, com efeitos percussivos, melodias lamentosas com contracantos rítmicos, e o andamento mais constante com grandes *acelerandos* e *crescendos* no final.

Mignone sentia uma grande admiração por Ernesto Nazareth. A presença desse compositor carioca é uma constante nas suas obras, praticamente durante quase toda a sua vida produtiva. Ele é lembrado, por exemplo, desde 1930, na terceira peça das *Quatro Peças Brasileiras (Nazareth)*, até 1977 com os *Quatro Choros*, inspirados em quatro tangos de Nazareth e com a *Nazarethiana*. Mignone fez também a transcrição de várias obras desse compositor para duo pianístico, algumas das quais gravou e apresentou juntamente com a sua segunda esposa, a pianista Maria Josephina Mignone.

Pianista excelente, com grande domínio da técnica instrumental, dono de uma virtuosidade natural e apreciador de brilho e esplendor, como ele mesmo reconhece<sup>16</sup>, Mignone consegue, em suas composições para o piano, mesmo nas passagens mais difíceis, uma escrita que permite uma rápida adaptação às mãos e o alcance de andamentos bem rápidos através de uma disposição mais adequada das mãos.

Uma característica importante de Mignone que se reflete na sua obra para o piano, é a sua grande capacidade e facilidade de improvisação, desenvolvida desde os tempos da sua juventude, quando tocava em bailes, cinemas e pequenos conjuntos. A improvisação, através da repetição de alguns padrões, gera fórmulas específicas, que mesmo renovadas ou diversificadas, são

---

<sup>16</sup> MIGNONE, 1947, p. 39.

sempre identificáveis e, quando devidamente registradas, fazem parte do estilo técnico-pianístico de um determinado compositor. Obviamente existem também fórmulas características de um compositor, que não têm ligação com a improvisação.

Em Mignone, identificam-se diversas fórmulas originadas da improvisação e que, pela frequência com que são utilizadas, podem ser consideradas como características de seu código técnico-pianístico. Como exemplo, podemos citar a alternância de notas duplas em qualquer intervalo, de 2ª à 8ª, ou triplas, com notas simples. Esse recurso permite que passagens às vezes complicadas, sejam mais facilmente dominadas pelos pianistas e transmite a sensação de se estar tocando (ou ouvindo) notas duplas ou triplas ininterruptamente.

Exemplo 1: Alternância de notas duplas com notas simples.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '133 Poco meno', shows a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system, labeled '135', continues the piece with similar notation. The dynamics 'ff sempre, molto ritmato' are indicated in the first system. The music features a consistent pattern of alternating double notes and single notes, as described in the text.

FIGURA 1 - [1ª] Sonata, 3º movimento, compassos 133 a 136.

Outra característica que vem da improvisação, é a grande utilização das mãos alternadas em passagens que percorrem grandes extensões do teclado, o que resulta, para o intérprete, em uma maior descontração e facilidade de execução, e para o ouvinte, em uma sensação de maior velocidade transparente, maior virtuosismo. Essa alternância pode se dar através de células simétricas ou assimétricas, de tamanhos variados e sempre permitindo uma readequação às necessidades físicas individuais do executante.

Exemplo 2: Mãos alternadas.

The image shows a musical score for two measures, 76 and 77, of the piece 'Cucumbzinho'. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure 76 begins with a treble clef staff containing a series of eighth notes, with a slur over the first three notes labeled '1 2 3'. The bass clef staff contains a single note with a '4' below it. Measure 77 continues the treble staff with a slur over three notes labeled '1 2 3', followed by a slur over three notes labeled '5'. The bass clef staff contains a single note with a '5' below it. The score uses various musical notations including slurs, accents, and fingerings to indicate the alternating hand technique and the large range of notes.

FIGURA 2 - *Cucumbzinho*, compassos 76 e 77: passagem em grande extensão do teclado utilizando mãos alternadas.

A nota repetida é outro recurso improvisativo muito utilizado por Mignone, seja na busca de melhores resultados rítmicos ou timbrísticos. Essa repetição pode ser também de motivos, com desenhos de tamanhos variados, como ostinatos, às vezes em diferentes combinações. Pode vir em umas das mãos isoladamente ou em ambas paralelamente, simétrica ou assimetricamente, mas sempre baseada na insistência de uma determinada fórmula.

Exemplo 3: Notas e padrões rítmicos repetidos.

The image shows two systems of musical notation. The first system, measures 5-8, is in 3/4 time. The treble clef part has a melody of repeated notes with fingerings (3 2 1, 4 3 2 1, 4 3 2 1, 4 3 2 1) and dynamics *f* and *sf*. The bass clef part has a rhythmic accompaniment of repeated chords with fingerings (1 2 3, 4 5, 1 2 3, 4 5) and a dynamic marking *molto ritmato*. The second system, measures 9-12, continues the pattern with more complex fingering and dynamics.

FIGURA 3 - *Sonatina número 1*, 2º movimento, compassos 5 a 12: trecho com utilização de notas repetidas na mão direita e repetição de padrão rítmico no acompanhamento, como um *ostinato*, outro recurso muito utilizado por Mignone.

The image shows two systems of musical notation. The first system, measures 63-65, is in 3/4 time. The treble clef part has a melody of repeated notes with fingerings (1 2 3, 4 5, 1 2 3, 4 5) and a dynamic marking *f*. The bass clef part has a rhythmic accompaniment of repeated chords with fingerings (1 2 3, 4 5, 1 2 3, 4 5) and a dynamic marking *3 C. molto articolato*. The second system, measures 64-65, continues the pattern with more complex fingering and dynamics.

FIGURA 4 - *Sonatina número 3*, 2º movimento, compassos 63 a 65: repetição de células com padrão, nas duas mãos, em progressão.

Podemos citar também, como decorrente do ato de improvisar, a grande utilização de notas ornamentais e *clusters*. Essas notas ornamentais, às vezes muito rápidas, e outras, cômodas e expressivas, podem exercer desde funções meramente decorativas, até timbrísticas ou descritivas, ou até mesmo



constituírem parte essencial da textura musical como um todo. Muitas vezes as notas de *clusters* são repetidas como notas ornamentais, fluidificando-os.

Exemplo 4: Ornamentação.

FIGURA 5 - *Sonatina número 3*, 2º movimento, compassos 17 a 20: utilização de notas ornamentais.

Muitos outros elementos da escrita pianística, tais como a grande utilização de oitavas, arpejos que percorrem grandes extensões do teclado, a sucessão de acordes utilizados com ou sem progressão, a utilização de vários planos sonoros e de todo o tipo de escalas, como as maiores, menores, cromáticas, em terças duplas, sextas duplas, entre outros, da forma que são utilizados por Mignone, podem também ser relacionados com a improvisação.

Exemplo 5: Seqüência de acordes.

FIGURA 6 - *Prelúdio número 5*, dos *Seis Prelúdios*, compassos 35 a 37: seqüência de acordes em progressão.

Na obra pianística de Mignone, percebe-se a influência do estilo de vários outros compositores, fato que segundo ele mesmo, não diminui o valor de sua obra, mas é natural e decorrente de um processo importante de conhecimento e assimilação de recursos utilizados por outros, de uma maneira individual, que não compromete em nada a sua originalidade. Assim, encontramos sinais da grande admiração pelos russos, principalmente Mussorgsky, e as obsessões rítmicas de Stravinsky. A influência de Debussy se manifesta na busca de recursos timbrísticos inusitados, na utilização de planos sonoros independentes, na prevalência das baixas intensidades, na conservação de sons de acordes ou *clusters*, enquanto outros sons, executados no mesmo instante são abreviados, alcançando efeitos muito interessantes. Com Liszt, podemos identificar o gosto pelo virtuosismo, brilhantismo, efeitos bombásticos, numa escrita pianística que, na busca da ampliação e enriquecimento do espaço sonoro, explora ao máximo as potencialidades e registros do instrumento e atinge, às vezes, dimensões orquestrais.

Exemplo 6: Elementos da escrita pianística de Debussy.

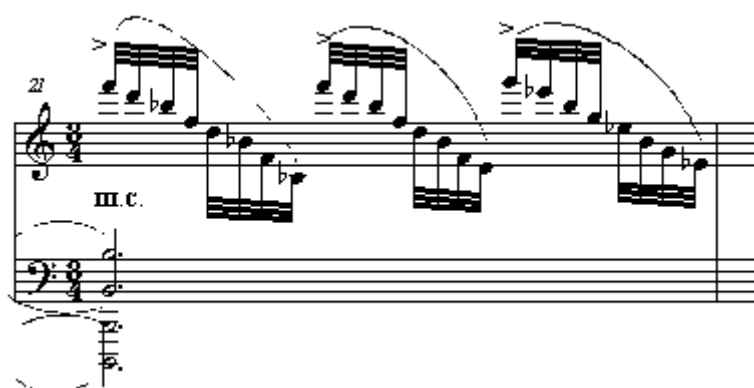


FIGURA 7 - *Prelúdio número 6*, dos *Seis Prelúdios*, compasso 21: arpejos em mãos alternadas, sobre uma nota pedal.

(HOMMAGE À DEBUSSY)

11. a tempo (♩ = 72)

(misterioso)

*pppp* *p*

m.s. 1 2 1 4 5

(1 2 3) (4 5)

Rec. 4 5

FIGURA 8 - *No Coqueiral*, 4º dos 6 *Estudos Transcendentais*, compassos 11 a 13: nesse trecho, está explicitada a homenagem a Debussy.

Calm and serene ♩ = 72

*f e secco*

1

4-3 4-3 4-3 3 3 5 3 4 5-3 5-3

1-3 2-3 1 2 -1 2 1 2 1 2-3 1-2

senza pedale

FIGURA 9 - *Prelúdio número 4*, dos *Seis Prelúdios*, compassos 1 a 4: em ambas as mãos, existem dois planos sonoros distintos: a nota superior dos acordes em *legato*, e as demais, secas, lembrando a escrita orquestral, da qual Mignone era grande conhecedor.

Concluindo, podemos resumir as características mais gerais da obra pianística de Mignone da seguinte forma:

- a) linha melódica que varia desde a simplicidade dos graus conjuntos até grandes e arrojados saltos.

## Exemplo 7: Saltos.

The image shows a musical score for piano, specifically measure 22. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features large leaps and complex chords. Above the right staff, the word "Comso lenidade" is written. The measure number "22" is in the top left corner.

FIGURA 10 - *Temperando*, 1ª peça da *Seguida*<sup>17</sup> para piano, compasso 22: saltos em ambas as mãos.

- b) Ritmos muito variados, constantemente enriquecidos por polirritmias e polimetrias, embora sejam também comuns ritmos propositalmente constantes e, às vezes, obsessivamente monótonos.

## Exemplo 8: Polimetria.

The image shows a musical score for piano, measures 13 to 16. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features complex rhythmic patterns and fingerings. Above the right staff, the word "a tempo" is written. The piece is in 2/4 time. The measure numbers 13, 14, 15, and 16 are indicated at the top of the staves.

FIGURA 11 - *Maroca*, 1ª das 4 *Peças Brasileiras*, compassos 13 a 16: trecho no qual são utilizadas marcações de compassos diferentes para as mãos direita e esquerda.

- c) Em termos harmônicos, a preferência é pela harmonia tonal, com o uso de cromatismos, modulações e encadeamentos inesperados, apesar de nunca ter se comprometido com nenhum sistema

<sup>17</sup> Cópia do manuscrito original do compositor em ANDRADE (1983, anexos).

harmônico<sup>18</sup> e de ter feito uso do serialismo, dodecafonismo, modalismo, atonalismo e politonalismo, sempre experimentando as novas tendências que surgiram ao longo da sua vida produtiva.

Exemplo 9: Cromatismo.

FIGURA 12 - *Sonatina número 2*, 2º movimento, compassos 1 a 4: trecho em que o cromatismo é muito acentuado.

d) busca de variedade evitando a monotonia, por meio de pequenas diferenças, de contrastes de dinâmica, pedal, densidades, sonoridade, toque, registro, etc., revelando uma grande preocupação com o resultado sonoro e com a busca de novos timbres.

Exemplo 10: Pequenas diferenças para evitar monotonia.

FIGURA 13 - *Sonatina número 2*, 1º movimento, compassos 41 a 44: o tema inicial retorna apresentando mudança de registro em ambas as mãos: mão direita uma oitava acima e mão esquerda uma oitava abaixo, em relação aos compassos 1 a 4.

<sup>18</sup> KIEFER, 1983, p. 37.

e) Podemos destacar os seguintes recursos como mais característicos

da escrita pianística de Mignone (clichês):

- 1) uso de notas repetidas;
- 2) *clusters*, quebrados ou não;

Exemplo 11: *Clusters* quebrados.

FIGURA 14 - 4ª Sonata, 1º movimento, compassos 33 e 34: *clusters* fluidos.

- 3) grande uso de trilos, trêmulos e glissandos;

Exemplo 12: Glissandos.

FIGURA 15 - *Prelúdio número 6*, dos *Seis Prelúdios*, compassos 39 a 41: trecho com grande massa sonora, na volta do tema inicial, agora enriquecido pelos glissandos, e que continua, num grande *diminuendo*, até o final da peça.

- 4) uso de seqüências de acordes em que a mesma forma das mãos é mantida muitas vezes, independente da harmonia;
- 5) uma mão tocando em teclas pretas e a outra nas brancas, ou uma tocando um sustenidos ou bemóis e a outra em bequadros;

Exemplo 13: Teclas brancas e pretas, e sustenidos e bequadros.



FIGURA 16 - *Beliscando Forte*, 2ª peça da *Seguida*<sup>19</sup> para piano, compassos 18 a 21: mão direita toca somente nas teclas brancas e mão esquerda nas pretas.

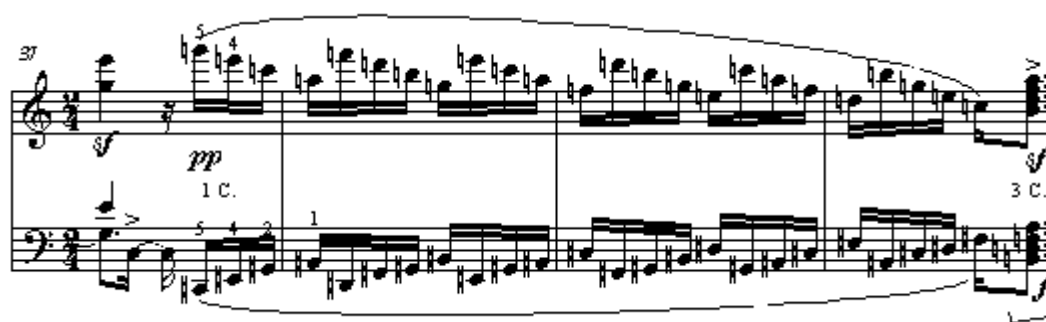


FIGURA 17 - *Sonatina número 1*, 2º movimento, compassos 37 a 40: mão esquerda tocando em sustenidos e mão direita em bequadros.

<sup>19</sup> Cópia do manuscrito original do compositor, em ANDRADE (1983, anexos).

6) paralelismo;

Exemplo 14: Paralelismo.

The musical score for Example 14 consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It starts with a *ppp* dynamic marking and a series of ascending eighth notes. A large slur covers measures 81 through 104, with the tempo marking *(100 a 104)* above it. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a series of descending eighth notes. A slur above the lower staff is labeled *rit. e pendendosi*. At the end of the passage, there is a *p* dynamic marking, the instruction *affret.*, and the tempo marking *subito poco rit*. The piece concludes with a *3 C.* marking and a *rit.* instruction.

FIGURA 18 - [1ª] Sonata, 1º movimento, compassos 81 a 84: paralelismo nas células ascendentes e na seqüência de acordes descendentes, na qual é mantida a mesma forma das mãos.

7) superposição das mãos, grande uso de mãos alternadas, grandes aberturas de mão;

Exemplo 15: Superposição de mãos, mãos alternadas e grandes aberturas.

The musical score for Example 15 consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It starts with a *f* dynamic marking and the instruction *e sonoro*. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The score shows alternating hands and large hand openings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The piece concludes with a *rit.* instruction.

FIGURA 19 - Sonatina número 2, 2º movimento, compassos 53 a 55: superposição de mãos.



Musical score for Tango, measures 96-99. The score is in 3/4 time with a tempo of 84. It features a 'Piú mosso' section followed by 'a tempo'. The music includes dynamic markings like 'pp' and 'ppp', and performance instructions such as 'rall.' and 'm.s.'. Fingerings and articulation are indicated with numbers and letters like 'd' and 's'.

FIGURA 20 - *Tango*, compassos 96 a 99: mãos alternadas.

Musical score for Sonata número 1, 2º movimento, measures 3-4. The score is in 3/4 time with a dynamic marking of 'mf'. It shows a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand with large open intervals.

FIGURA 21 - *Sonatina número 1*, 2º movimento, compassos 3 e 4: aberturas maiores na mão esquerda.

8) elementos que causem surpresa com efeitos pianísticos desconcertantes e inesperados, contrastes bruscos, fermatas interrogativas, especialmente nas peças de caráter mais humorístico.

Exemplo 16: Elementos surpresa.

FIGURA 22 - Nazareth, 3ª das 4 Peças Brasileiras, compassos 59 a 61: a escala e o intervalo de 4ª aumentada, nos últimos compassos da peça, são totalmente inesperados.

FIGURA 23 - Toada, 4ª das 4 Peças Brasileiras, compassos 50 a 54: a seqüência de acordes maiores, com intervalo de 2ª, na mão direita, é também um elemento inesperado.

### 3.3 Francisco Mignone e a música popular

Na sua juventude, Mignone manteve um intenso contato com a música popular, fato que marcou profundamente a sua formação musical. Segundo sua

primeira esposa, Liddy Mignone<sup>20</sup>, este fato, aliado ao próprio interesse do compositor em escrever música de sucesso popular, formaram e criaram em Mignone uma musicalidade bem brasileira.

Nesse período, em que acompanhava os companheiros em serestas pelas ruas de São Paulo tocando violão ou flauta, Mignone, adotando o pseudônimo de *Chico Bororó*, escreveu muita música do gênero popular, contra a qual, segundo ele mesmo, existia um forte preconceito na época:

A música popular sempre me interessou, escrevi muita música popular, mas com o pseudônimo de Chico Bororó, porque naquele tempo, escrever com o nome verdadeiro, era vergonha. Música popular era música de baixa classe, então assinava Chico Bororó e ainda hoje guardo muitas dessas músicas. (MIGNONE, 1991, p. 2).

Esses pequenos grupos instrumentais muito comuns no final do século XIX e início do século XX eram formados basicamente por uma flauta, um violão e um cavaquinho, podendo também agregar algum instrumento que fizesse o baixo e outros instrumentos de sopro. Alguns faziam serenatas (serestas), agregando também cantores de modinhas sentimentais. Seus componentes eram chamados de *chorões* e o repertório executado por eles, de uma maneira muito própria, composto por polcas, schottiches<sup>21</sup>, tangos, valsas, mazurkas, e outros tipos de composições, passou a ser conhecido como *choro*.

Os chorões não eram necessariamente músicos profissionais, e geralmente tocavam em festas em casas de família ou em serestas pelas ruas das cidades. Esse era o caso de Mignone e seus companheiros, que se reuniam

---

<sup>20</sup> CHIAFFARELLI, 1947, p. 67.

<sup>21</sup> A *schottisch* (do alemão, *escocesa*), para nós xote ou chótis, é, apesar do nome, uma dança de origem francesa, em compasso binário ou quaternário e andamento rápido, com ritmo parecido com o da polca, mas com andamento um pouco mais lento. (KIEFER, 1990, p. 27)

à noite e saíam fazendo serenatas pelas esquinas, para as “pretendidas ou sonhadas namoradas”<sup>22</sup>.

Segundo IKEDA (1986), o motivo principal da aproximação de Mignone com a música popular foi de ordem econômica, já que, embora ainda sem a divulgação alcançada mais tarde com o desenvolvimento do rádio e da indústria fonográfica, esse tipo de composição tinha boa aceitação e vendagem, havendo grande interesse dos editores em publicá-las.

O pseudônimo foi sugestão do editor de músicas populares Antônio di Franco. Além de proteger o compositor contra o preconceito dos meios eruditos com relação à música popular, muito forte na época, por outro lado estava também mais de acordo com o espírito de valorização da música nacional e regional característico da corrente nacionalista que ganhou força após a Primeira Guerra Mundial.

O período de atuação de Chico Bororó se inicia por volta de 1914, ano do concurso de música popular que premiou a valsa *Manon* e o tango *Não se Impressionare*, e perdura até pouco depois de 1920, ano da partida de Mignone para a Itália, pois mesmo de lá, ele ainda enviou algumas peças para serem editadas em São Paulo.

Segundo o próprio compositor, a última peça em que se utilizou do pseudônimo, foi *Mandinga Doce*, canção sertaneja com letra de Décio Abramo e, que mais tarde, em 1942, foi aproveitada na composição do balé *Iara*<sup>23</sup>. Aliás, muitas das composições de Chico Bororó foram mais tarde aproveitadas em

---

<sup>22</sup> MIGNONE, 1991, p. 3.

<sup>23</sup> IKEDA, 1986. p. 6.

outras obras de Mignone, que as considerava “suas primeiras músicas nacionalistas”<sup>24</sup>.

Nesse período, enquanto produzia as suas composições eruditas, Mignone, como qualquer outro músico popular, tocava em pequenas orquestras ou individualmente, em confeitarias, bailes e cinemas, o que lhe permitiu acumular um conhecimento prático muito profundo.

Segundo Aluísio de Alencar Pinto<sup>25</sup>, são conhecidas cerca de 30 composições de Chico Bororó, entre valsas, tangos, cateretês, maxixes, canções, mazurkas ou polcas, seja através dos manuscritos, de partituras editadas ou de referências fonográficas. Algumas dessas composições, apesar dos ritmos e formas populares, revelam um grau de elaboração e sofisticação, que aponta para a formação acadêmica do seu autor, e que, dificilmente, seria encontrado em um compositor de origem popular. A maioria é predominantemente instrumental, mas em algumas delas foram acrescentadas letras, provavelmente com fins comerciais. Algumas destas canções foram inclusive, gravadas pelo cantor de música popular, Francisco Alves.

A influência e as lembranças desse contato de Mignone com a música popular na sua juventude estarão sempre presentes em sua obra erudita futura, principalmente nas de caráter nacionalista. No entanto, até mesmo em obras compostas mais próximas do final de sua longa vida produtiva como o *Concertino para clarineta e fagote* de 1980, o lirismo simples das serenatas e músicas executadas pelos grupos de chorões é evocado.

---

<sup>24</sup> PAES, 1989, p. 16.

<sup>25</sup> MARIZ, 1997, p. 145.

## 4 A VALSA

### 4.1 Um breve histórico

A valsa é uma dança ternária, encontrada mais freqüentemente em compasso ternário simples (3/4), com uma clara acentuação no primeiro tempo e andamentos que variam do lento até o rápido, desenvolvendo-se por meio de melodias fluentes e graciosas. Ainda hoje, existem controvérsias sobre as suas origens, mas todas as fontes consultadas<sup>26</sup> apontam para uma ligação entre a valsa e outras danças ternárias mais antigas das regiões campesinas da Alemanha (Deutsche) e Áustria (Ländler).

Essas danças, muito movimentadas e de passos simples, repletas de rodopios e voltas, se tornaram muito populares nessas regiões, e, a partir do século XVIII, já era utilizado o termo alemão *walzer* para designar uma nova dança que possuía características muito próximas às daquelas (o verbo alemão *walzen* está relacionado com o verbo latim *volvere*, que significa *rodar* ou *dar voltas*).

Até o final do século XVII, apesar de muito aceita nas camadas mais populares, a valsa ainda não havia conquistado as classes mais altas e os salões da aristocracia devido tanto a restrições médicas, pelo fato dos pares geralmente rodopiarem muito rapidamente pelo salão, quanto a questões morais (os casais dançavam enlaçados, muito próximos).

---

<sup>26</sup> HORTA (1985), Kiefer (1990), The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001), DE PAOLA (1982), entre outros.

Por ocasião do Congresso de Viena, em 1815, realizado na capital austríaca com o objetivo de restabelecer o equilíbrio europeu após a derrota de Napoleão Bonaparte, o músico austríaco Sigismund Neukomm<sup>27</sup>, encarregado da parte musical do evento, introduziu-a nos bailes realizados. A partir de então, a valsa foi rompendo o preconceito, tornando-se presença obrigatória nas festas dos salões, palácios e cortes imperiais. Pouco a pouco, ela foi deixando para trás os minuetos e gavotas, que reinavam absolutos até então, tornando-se a dança de salão mais popular do século XIX.

Segundo o *The New Grove Dictionary*, Schubert foi o primeiro grande compositor a produzir peças descritas especificamente como valsas. Mais tarde, Weber, com o seu *Convite à Dança* (1819), antecipou a estrutura que, mais tarde, seria utilizada pelos principais compositores de valsas: uma seqüência de valsas, com uma introdução e uma *coda* que rememora temas ouvidos anteriormente. Essa estrutura se consolidou com Joseph Lanner e Johann Strauss (pai), sendo que esse último imprimiu à valsa um andamento mais rápido, com um caráter mais leve e gracioso, ganhando fama mundialmente, a partir de 1830.

Com os filhos de Strauss, Johann e Joseph, por volta de 1860, a valsa atingiu o seu auge como forma de composição musical, dança e símbolo de uma época.

A partir da Áustria, a valsa se difundiu pela Europa, atingindo a França, a Inglaterra e outros países, e outros continentes, adquirindo formas distintas de

---

<sup>27</sup> Sigismund Ritter von Neukomm (Salzburg, 1773 – Paris, 1858) foi, em vida, um compositor reconhecido por toda a Europa, possuindo um catálogo com aproximadamente 1800 obras. Foi aluno e grande amigo de Joseph Haydn, que lhe confiou, no final da vida, a reorquestração e a redução para piano de várias de suas obras. Realizava freqüentes viagens e, em 1816, vem para o Brasil acompanhando o Duque de Luxemburgo, embaixador francês, em missão diplomática. Permaneceu no Brasil até o ano de 1821, tendo exercido o cargo de Professor Público de Música, nomeado por D. João VI.

acordo com o gosto dos países que a importaram. Na França, por exemplo, as valsas se caracterizavam por um ritmo mais lento, lânguido e sentimental.

Vários compositores como Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt, Lehár, Offenbach, Tchaikovski, Puccini, Wagner, Richard Strauss, Ravel e muitos outros, também contribuíram para a difusão e transformação da valsa, não só como música de baile, mas também como peça instrumental, orquestral, de concerto, ou fazendo parte de operetas, óperas e balés.

Concluimos esse breve histórico da valsa, ressaltando que, embora suas origens possam ser ainda controversiais, suas raízes populares são inegáveis assim como sua posterior absorção pelas classes mais aristocráticas e pela cultura dominante.

## **4.2 A Valsa no Brasil**

Em 1816, ano seguinte ao da realização do Congresso de Viena, o compositor austríaco Sigismund Neukomm veio para o Brasil, onde foi professor de harmonia e composição do príncipe Pedro, futuro imperador D. Pedro I e de sua esposa, D. Leopoldina, também austríaca.

Documentos descobertos pelo musicólogo Mozart de Araújo e divulgados em 1951<sup>28</sup>, revelam que Neukomm incluiu em um catálogo de suas composições, anotações referentes à composição de valsas pelo então príncipe Pedro, que constituem a mais antiga referência sobre a composição de peças desse gênero no Brasil: “6.11.1816 – Fantasia com Grande Orquestra sobre uma

---

<sup>28</sup> KIEFFER, 1990.



Pequena Valsa de Sua Alteza Real, o Príncipe D. Pedro” e “16.11.1816 – 6 Valsas compostas por Sua Alteza Real, o Príncipe D. Pedro e arranjadas para orquestra com trio”. Com base nessas informações, podemos concluir que a valsa no Brasil teve origem aristocrática ligada ao Palácio Real de São Cristóvão e trazida diretamente de Viena.

Partindo dessa ascendência nobre, a valsa se difundiu entre todas as camadas sociais, adaptando-se a todas esferas musicais, erudito, popular e folclórico. Na segunda metade do século XIX, já adquirira importância fundamental na vida musical brasileira urbana, a princípio como composição instrumental e música de dança, e mais tarde como canção cantada popularmente nas serestas e rodas de choro, tornando-se um dos principais gêneros integrantes do repertório seresteiro.

Ela se inclui no repertório de muitos compositores, tanto de música popular como erudita, diversificando-se nos mais diferentes estilos como *valsas brilhante, valsa de concerto, valsa sertaneja, valsa caipira, valsa sentimental quase modinha, valsa cômica*<sup>29</sup>, *comemorativa, mística, carnavalesca*, homenageando cidades ou pessoas. Sua utilização entrou em declínio apenas com o crescimento do samba canção e a chegada da bossa nova na segunda metade do século XX.

Compositores brasileiros como Anacleto de Medeiros, Chiquinha Gonzaga e os eruditos Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e Ernesto Nazareth, dentre outros, se destacaram na produção de valsas no final do século XIX e início do século XX. A eles, se seguiram Patápio Silva, Catulo da Paixão

---

<sup>29</sup> Como exemplo desse estilo de valsas, podemos citar *Romance de uma Caveira*, de Alvarenga, Ranchinho e Chiquinho Sales.

Cearense, Zequinha de Abreu, Lamartine Babo, Pixinguinha e muitos outros compositores da nossa música popular.

Na música erudita brasileira, destacam-se como compositores de valsas no século XX, entre muitos outros, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Radamés Gnattali, Osvaldo Lacerda, Camargo Guarnieri, Fructuoso Viana e Francisco Mignone. Sem sombra de dúvida, este último lidera essa lista, não só pelo grande número de composições, mas pela maneira como tratou esse gênero, tendo produzido valsas de grande importância e aceitação no repertório musical brasileiro.

Esses compositores, já na linha do Modernismo e seguidores do Nacionalismo, em maior ou menor grau, utilizaram títulos e qualificações para suas composições, como *Valsa de Esquina*, *Valsa-Choro*, *Valsa Brasileira*, *Valsa Suburbana*, que denotam, segundo KIEFER (1990), uma preocupação com a auto-afirmação nacional revelando também a intenção de expressar coisas de origem popular no plano erudito; revela-se nisso uma atitude de raízes românticas.

O instrumento preferido é o piano, seguido do violão e outros instrumentos solistas e orquestra. O violão, apesar de sua capacidade musical, era um instrumento desvalorizado e taxado como inadequado a pessoas de boa família. A partir da década de 1920, vai adquirindo maior importância e sendo cada vez mais utilizado pelos compositores eruditos, numa tentativa de valorizar a cultura popular, reconhecendo-se a sua capacidade de penetração social, que era fundamental para as idéias nacionalistas que se desenvolviam.

A partir dessas informações, podemos concluir que o processo de nacionalização da valsa ou de criação da chamada *valsa brasileira* ocorreu na música popular de maneira espontânea e natural. Na música erudita, no entanto, existiu a intenção de se introduzir no gênero valores e características nacionais de acordo com a corrente nacionalista vigente nesse período numa tentativa de dar-lhe feição e identidade próprias e representativas da cultura brasileira.

Nesse ponto, devemos destacar como o faz BARBEITAS (1995, p. 47), que Mignone, era o compositor que reunia mais condições de realizar essa tarefa, entre os demais nacionalistas brasileiros. Em primeiro lugar, devido à grande amizade com Mário de Andrade, o grande propulsor do movimento modernista e nacionalista no Brasil, e à forte influência que este exercia sobre ele. Em segundo lugar, devido à grande vivência e intimidade que Mignone alcançou com a música popular e com a improvisação, através do longo e produtivo contato que teve com ela em sua adolescência e juventude, quando tocava piano em cinemas e bailes ou flauta nas serenatas com os amigos e compunha sob o pseudônimo de Chico Bororó. Além disso, sua sólida formação musical erudita, reforçada por anos de estudos na Europa, e reconhecido talento, possibilitaram-lhe a utilização de materiais retirados da cultura popular, trabalhando-os, transformando-os e criando a partir deles.

Antes de tentarmos sugerir elementos que possam caracterizar a valsa brasileira, vamos nos deter um pouco em três manifestações musicais que as fontes pesquisadas apontam como as que mais contribuíram para a sua caracterização: a *modinha*, a *seresta* e o *choro*. Estas duas últimas devem ser enfocadas não como gêneros de composição, mas como a reunião de vários tipos

de composições diferentes que, ao se adequarem a ambientes específicos, adquiriam algumas características comuns.

#### 4.2.1 A Modinha

Ao ser introduzida no Brasil, a valsa foi se mesclando com as demais práticas musicais aqui existentes, originadas da mistura das raízes negras, européias e indígenas da nossa formação étnica e cultural.

Um dos gêneros que a valsa logo se apropriou foi a *modinha*, induzindo-a, a partir da segunda metade do século XIX, para uma métrica ternária. A *modinha* é uma forma de canção brasileira quase sempre amorosa, originalmente composta em duas seções com predominância do modo menor, compassos binário ou quaternário e melodias suaves, românticas e sentimentais. Nas mais antigas, percebe-se um acentuado apelo erótico. Seu nome se origina do diminutivo de *moda*, um tipo de canção portuguesa mais antiga.

Segundo José Ramos Tinhorão (1991), importante pesquisador da música popular brasileira, são poucas as informações sobre as suas origens, mas sabe-se que ela já existia no Brasil bem antes do ano de 1775, quando foi apresentada, em Lisboa, pelo poeta, compositor, cantor e violeiro brasileiro, o mulato Domingos Caldas Barbosa (1740 - 1800).

Na corte portuguesa, alcançou grande sucesso tendo sido cultivada por músicos eruditos portugueses de uma forma mais requintada, com características próximas às das árias da ópera italiana. Por essa razão, alguns pesquisadores,

como Mário de Andrade, supuseram que a modinha nasceu aristocrática, na corte portuguesa, e só mais tarde teria caído no gosto popular.

Com essa nova feição mais requintada, a modinha retornou ao Brasil em 1808, com a vinda da família real. Aqui, logo readquiriu a simplicidade e o encanto peculiares com seu lirismo popular brasileiro que a colocava em uma posição de destaque em relação à versão portuguesa, segundo os escritos da época.

A modinha seguiu pelo século XIX com grande sucesso, alcançando no final desse século e início do século XX, sua fase de maior popularidade renovada pelas características ternárias assimiladas da valsa e pelo sentimentalismo característico do Romantismo. Por volta dessa época, ocupava importante lugar no repertório dos seresteiros, os cantadores boêmios das cidades, que saíam pelas ruas à noite com seus violões e violas, homenageando amigos ou namoradas. Muitas vezes, essas canções, musicadas por simples tocadores de violão, eram baseadas em versos de importantes poetas românticos brasileiros como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu.

#### **4.2.2 A Seresta**

A seresta, também conhecida como *serenata* ou *sereno*, é mais uma das heranças culturais de Portugal. Trata-se da música, voz acompanhada por instrumentos, executada ao ar livre, diante da casa do homenageado, que tanto pode ser a namorada, no caso das serenatas amorosas, como um amigo ou pessoa a quem se quer prestar uma homenagem. A flauta era o instrumento de

sopro obrigatório nas serestas, acompanhada do indispensável violão, dos cavaquinhos, algumas vezes do violino, e mais tarde do bandolim.

Através de escritos medievais<sup>30</sup>, temos notícia desse costume desde a Idade Média, na Península Ibérica, com os trovadores e menestréis que entoavam suas cantigas líricas ou satíricas destinadas à amada, aos amigos, ou mesmo aos desafetos pessoais. No Brasil, esse costume antigo era muito freqüente até as primeiras décadas do século XX, quando, nas noites de lua cheia, os grupos de seresteiros percorriam as residências dos amigos, cantando e ceitando<sup>31</sup>, até o amanhecer. Grande parte da produção poética brasileira no século XIX foi destinada às serenatas.

Esse hábito ainda não desapareceu por completo, embora a partir da segunda metade do século XX, com a decadência da modinha sentimental, os cantores de serenatas das grandes cidades venham se tornando muito mais raros. Ainda é possível encontrar pessoas ou grupos que mantêm regularmente essa atividade, principalmente em algumas pequenas localidades do interior, onde a tradição das serenatas ainda se mantém forte, passando de geração em geração. As serestas em bares ou churrascarias de subúrbios ou cidades interioranas também são ainda comuns.

A seresta não caracteriza, na verdade, como um gênero de composição musical específico, mas sim como uma atividade musical ambientada nas ruas, nas noites de luar. Assim, o estilo das músicas escolhidas era definido de acordo com o critério e o gosto dos músicos e ouvintes predominando linhas

---

<sup>30</sup> <http://www.clubedochoro.com.br/histseresta.htm>

<sup>31</sup> Era costume da época, algumas casas ou locais, onde os eventos musicais se realizavam, oferecerem algum tipo de ceia aos músicos.

melódicas românticas, suaves, lentas e nostálgicas, utilizando os mais diversos ritmos com arranjos apropriados. Dessa forma, as estruturas rítmicas utilizadas iam desde a modinha tradicional e a canção romântica até o lundu, o samba-canção, o choro, o bolero, a valsa, a guarânia<sup>32</sup>, o fox, o fado, o tango e muitos outros tipos de composições musicais populares.

### 4.2.3 O Choro

As raízes do choro situam-se no Rio de Janeiro, na década de 1870. A origem do termo é controversa. Alguns pesquisadores defendem a idéia de que se origina do latim *chorus* (coro). Luís da Câmara Cascudo supõe que é derivado de *xolo*, baile que reunia os escravos nas fazendas, passando por *xoro* e chegando a *choro*. Ary Vasconcelos crê que o termo é derivado da corporação dos *chormeleiros*, músicos que atuavam no período colonial, em Minas Gerais<sup>33</sup>. Para Mozart de Araújo<sup>34</sup>, deriva do clima dolente, sentimental, melancólico, plangente e choroso, característico de sua música.

Nessa última categoria, podemos incluir também José Ramos Tinhorão, para o qual o termo teria origem na melancolia transmitida pelo acompanhamento grave do violão e Henrique Cazes<sup>35</sup>, que defende a tese de que o termo nasce a partir do modo sentimental de interpretar as peças musicais, que caracteriza o choro. Essa posição é reforçada também através de alguns termos

---

<sup>32</sup> Gênero de origem paraguaia, com canções em andamento lento, geralmente em tom menor., introduzido na música popular brasileira através do trabalho de pesquisa realizado por Raul Torres, Ariovaldo Pires, Mário Zan e Nhô Pai, em sucessivas viagens ao Paraguai. (ALBIN, 2002).

<sup>33</sup> ALBIN, 2002.

<sup>34</sup> KIEFER, 1990, p. 22.

<sup>35</sup> ALBIN, 2002.

usados na música popular brasileira, como “*chorar na prima*” (corda mais aguda do violão ou viola) ou “*chorar no bordão*” (corda mais grave).

No capítulo 3 deste trabalho (p. 43), quando falamos de Francisco Mignone e a música popular, já nos referimos ao choro e aos grupos de músicos que os executavam, os chorões. Nesse sentido, a palavra *choro* vem designar o estilo do repertório executado por esses grupos, de uma maneira peculiar, abasileirada, englobando como a seresta, todo o tipo de composições, inclusive a valsa, e tendo como principal característica a improvisação instrumental. Podemos concluir, dessa forma, que os termos *música de seresta* e *choro*, utilizado nesse sentido, têm significados muito próximos, ao designar esse estilo de repertório.

Esses grupos de chorões, inicialmente formados por dois violões, flauta e cavaquinho, eram também conhecidos como *conjuntos de pau e corda*. A função de cada instrumento na execução das peças variava de acordo com o grau de virtuosismo dos executantes, que podiam assumir o papel de solo, contracanto ou realizar as duas funções alternadamente. O acompanhamento e as melodias executadas pelo violão, diferentes das melodias principais executadas pelo solista, recebeu o nome de *baixaria*, e se tornou uma das peculiaridades do choro.

Um dos nomes mais antigos, ligado à formação desses grupos, é o do flautista Joaquim Antônio da Silva Calado (1848 - 1880), também compositor, considerado por muitos como o criador do choro, ou pelo menos como o principal responsável por sua implantação e fixação no Brasil.



Com Chiquinha Gonzaga (1847 - 1935) e Ernesto Nazareth (1863 - 1934), o choro firmou-se como gênero musical, com características próprias: uma peça em compasso binário, de movimento moderado para vivo, construída com figurações da polca e da *schottisch*, mescladas à síncope afro-brasileira, composta usualmente em três seções organizadas de modo semelhante à forma rondó (retornando-se sempre à primeira parte após a execução de cada uma das outras).

Com essas características, aproxima-se mais do maxixe e do samba, adquirindo um ritmo mais rápido, agitado e alegre, com uma maior capacidade de improvisação. É o chorinho ou samba-choro que surge, cantado ou não, destacando vários compositores e instrumentistas populares brasileiros na primeira metade do século XX, como Pixinguinha, Braguinha, Zequinha de Abreu, Jacó do Bandolim, Valdir Azevedo, Luperce Miranda, Nélon Cavaquinho e Altamiro Carrilho, entre muitos outros.

O choro está também presente na música erudita com Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e outros compositores modernistas brasileiros, ligados à corrente nacionalista. O termo aparece explicitamente no título ou qualificativo de várias obras desses compositores ou se reconhece seu caráter através de elementos musicais característicos.

A partir da década de 1950, com o surgimento da bossa nova, o choro perde, em parte, sua popularidade. Nos anos setenta, retorna ao cenário musical com o surgimento de vários compositores e grupos executantes por todo o país e com a redescoberta de veteranos chorões.

#### 4.2.4 Os Pianeiros

No final do século XIX, com a riqueza trazida pela cultura do café no Vale do Paraíba, houve um grande incremento no comércio de pianos no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro. Com isso, o preço desses instrumentos tornou-se mais acessível às camadas mais populares da população. Segundo Tinhorão (1976, p. 164), essa popularização do instrumento permitiu a agregação do piano aos grupos de choro, ao lado das flautas, violões e cavaquinhos. Assim, um novo tipo de artista popular, chamado, algumas vezes de forma depreciativa, pelos meios eruditos, de *pianeiro*, aparece.

Esses pianistas populares, quase sempre autodidatas, possuíam pouca ou quase nenhuma formação teórica e sua técnica nem sempre era a que poderíamos chamar de convencional; no entanto, tinham grande capacidade de improvisação, muito balanço e humor. Eles tocavam também individualmente em cinemas, bailes, festas familiares, agremiações musicais e lojas de partituras. Essas últimas os contratavam para executar as novas músicas editadas pelas casas especializadas, principalmente as de autores ligados à música do choro. Era uma maneira de atrair os fregueses que vinham em busca de novidades musicais. Os pianeiros tornaram-se também uma outra opção para as festas realizadas nas casas de família, que antes só podiam contar com os grupos de chorões.

Muitos pianeiros eram também compositores de grande parte das músicas que executavam, tornando-se também importantes como tal. Como pianeiros, novamente destacamos os nomes de Chiquinha Gonzaga e Ernesto

Nazareth. Ela tocava em bailes particulares e no teatro musicado e ele em lojas de venda de partituras, bailes e salas de espera de cinemas. Ambos, como compositores, desempenharam um papel importante na história da Música Popular Brasileira, ao criar um estilo original unindo a erudição do repertório clássico-romântico, no qual o estudo do piano se baseava na época, às raízes populares, criando ritmos genuinamente brasileiros.

Outro pianista célebre na história do Rio de Janeiro, ainda de acordo com Tinhorão (1976, p.166), foi Aurélio Cavalcanti que tinha um ritmo invejável e se tornou, a partir de 1890, o mais disputado pianista profissional da cidade.

Outras gerações de pianistas se seguiram sempre influenciadas pelas novas tendências dos vários momentos musicais vividos no país. Assim, na época da Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918) destacamos a novidade dos ritmos norte americanos como o *one-step*, o *ragtime* e o *fox-trot*. Nas décadas de 1930 e 1940, época de ouro do rádio e das orquestras de estúdio e de dança, eles se destacavam como arranjadores ou componentes. No final da década de 1950, na era da *bossa-nova*, foram fortemente influenciados pelos modernos gêneros e estilos da música popular norte-americana, principalmente o *jazz*.

#### **4.2.5 A Valsa Brasileira**

Bruno Kiefer (1990, p. 10) sugere que a *valsa francesa* pode ter exercido uma influência predominante no desenvolvimento do gênero no Brasil, com seu andamento mais lento e caráter mais sentimental, afirmando haver encontrado em suas pesquisas, uma quantidade muito maior de títulos de valsa

em francês do que em outras línguas como o italiano, espanhol, alemão e inglês, nas composições brasileiras do século XIX. Quanto ao caráter, Kiefer aponta dois tipos genéricos de valsas cultivadas no Brasil: um mais lento, romântico e sentimental, como a valsa *Terna Saudade* de Anacleto de Medeiros, e outro mais brilhante e virtuosístico, como a valsa *Primeiro Amor*, de Patápio Silva. Destaca também, a presença do clima modinheiro e do *baixo cantante* (o baixo dos violões seresteiros), nas valsas escritas pelos compositores nacionalistas brasileiros que trouxeram para o piano erudito as características das valsas populares.

Após uma breve análise de algumas valsas dos dois tipos, verificamos que, na verdade, existe uma grande variedade de estilos dentro das chamadas “valsas brasileiras”. Essa variedade de características musicais aponta para uma clara influência da modinha, do choro e da seresta. Algumas características mais gerais observadas nas valsas analisadas com relação a certos elementos da escrita musical e que podem ser estendidas a todo o conjunto das valsas compostas no Brasil, do final do século XIX até meados do século XX podem ser listadas:

- a) **andamento, caráter e executantes:** apesar das várias descrições dadas algumas vezes pelos próprios autores, como *valsa caipira*, *valsa de salão*, *valsa de bravura*, *valsa lenta*, entre muitas outras, podemos agrupá-las, como Kiefer, em dois grupos: no primeiro incluímos as valsas lentas, mais sentimentais e tristes, geralmente para piano ou violão ou tocadas pelos conjuntos tradicionais de choro da época, formados por flauta ou clarineta, violão e cavaquinho (grupo I), e, no segundo, as valsas com um caráter

mais brilhante e dançante, às vezes brincalhão, tocadas geralmente por conjuntos de sopros ou bandas (grupo II).

- b) **forma:** quanto à forma, os dois grupos não se diferenciam, mantendo a tradicional forma rondó da valsa vienense | **A** :| **B** | **A** | **C** | **A** :||, as introduções e *codas* são raramente presentes, e, em grande parte, tendem para uma simplificação na forma ternária | **A** :| **B** | **A** :||.
- c) **tonalidades:** quanto às tonalidades e modos, podemos observar algumas diferenças entre os dois grupos: no grupo I, há a predominância dos tons menores, como já era esperado, pelo próprio caráter mais sentimental e nostálgico das peças, e no grupo II, ao contrário, predominam as tonalidades maiores. Grande parte das valsas em tom menor apresenta uma seção em tom maior, em geral o tom relativo; o mesmo não acontece com as valsas em tonalidade maior, nas quais a grande maioria mantém o mesmo modo do início ao fim.
- d) **linha melódica:** a construção da linha melódica depende também obviamente, do caráter das valsas. Nas valsas do grupo I, destacamos a presença de linhas melódicas predominantemente descendentes<sup>36</sup>, geralmente por graus conjuntos, combinados com saltos e arpejos ascendentes. As melodias são geralmente mais nostálgicas e sentimentais, facilmente cantáveis (seresta), quase sempre apresentando um diálogo entre a melodia mais aguda

---

<sup>36</sup> Essas linhas melódicas descendentes são designadas pelo termo grego *catabasis*, que significa perda de ânimo, dando uma idéia de melancolia, perda de alegria ou humor, tristeza.

(flauta) e o baixo do violão. No grupo II, as valsas de caráter mais brincalhão apresentam grandes saltos ascendentes e descendentes, e as de caráter mais virtuosístico, misturam, em andamento rápido, saltos e graus conjuntos.

Exemplo 17: Valsa Brasileira do grupo I.

**CELESTE**  
*VALSA*  
ALBERTO G. FIÚZA e CHICO BORORÓ

The musical score for 'Celeste' is presented in five systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The melody is primarily in the treble staff, while the bass staff provides accompaniment with chords and moving lines. The score includes a repeat sign at the beginning and a double bar line at the end.

FIGURA 24 - Trecho da valsa *Celeste*, de Chico Bororó, onde podemos encontrar as principais características das valsas do grupo I: Tonalidade menor, harmonização simples, melodia mais nostálgica, predominantemente descendente e por graus conjuntos, presença de contracantos e intervenções melódicas no baixo, evocando o violão seresteiro, havendo um certo diálogo com a melodia principal no registro mais agudo.

Exemplo 18: Valsa Brasileira do Grupo II.

**LE PREMIER AMOUR**  
VALSA  
OCTAVIANO GONÇALVES DE LIMA GAETHO

FIGURA 25 - Apesar de não haver nenhuma referência na partitura original, editada pela Casa Arthur Napoleão, em 1910, acreditamos se tratar de uma versão para piano da valsa *Primeiro Amor*, de Patápio Silva, a qual caracteriza muito bem as valsas do grupo II: Tonalidade maior, harmonização também simples, caráter mais brilhante e virtuosístico com andamentos mais rápidos, melodias com oscilações em saltos e graus conjuntos.

## 5 *As Doze Valsas de Esquina*

As Valsas de Esquina foram escritas porque numa ocasião, numa discussão, sempre com o Mário de Andrade, o homem que mais me ajudou nessa parte, notamos que de todas as músicas brasileiras, a que menos tinha sofrido influência americana era a Valsa, ela se mantinha 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. Depois, eu fiz a série de 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. (MIGNONE, 1991, p. 7).

Esse trecho, extraído de um depoimento que Mignone fez ao Museu da Imagem e do Som, é bastante revelador e vem confirmar alguns fatos já citados anteriormente nesse trabalho:

- a) a forte amizade que unia Mignone a Mário de Andrade e a influência que esse exercia sobre o compositor, presente inclusive na composição das *Doze Valsas de Esquina*.
- b) a importância da valsa para o movimento musical nacionalista do Modernismo Brasileiro e a sua utilização intencional pelos compositores, na tentativa de encontrar e afirmar uma identidade nacional.
- c) a presença e a influência do clima seresteiro e da música popular, com a qual Mignone manteve intenso contato em sua juventude, na composição das *Doze Valsas de Esquina*.



Em outro texto, encontrado na contracapa do disco *Mignone*, onde se encontram gravadas algumas de suas valsas, o compositor confirma:

Escrevi até hoje 53 valsas. No dizer de Manuel Bandeira sou, no Brasil, o 'Rei da Valsa'. Doze são as conhecidíssimas Valsas de Esquina. Seguem-se as doze Valsas-Choro, mais doze para violão, as recentíssimas e inéditas Valsas Brasileiras para piano (...), 'Valsa Elegante', outra em Sol Maior e, finalmente, a que se denomina 'Improviso Romântico'. Tais peças formam o ciclo dessa, como diria o irreverente Mário de Andrade, 'valsalhada' toda.

(...)

Os autores brasileiros mais em evidência e filiados à corrente do Modernismo cultivaram a valsa brasileira nacionalista. Villa-Lobos reina soberano com 'Tristorosa', 'A dor'" e 'Impressões Seresteiras'. Acompanha-o Lorenzo Fernandez, escrevendo 'Valsa Suburbana'. E, antes deles, Nepomuceno também contribuía na formação da valsa brasileira.

Pelo que expus, vocês podem avaliar a importância da valsa no Brasil e no mundo. Os atuais Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Oswaldo Lacerda, Teodoro Nogueira e Valdemar Henrique dão à valsa nacionalista uma força que transborda das nossas fronteiras e a tornam universal. Exatamente para fixar ainda mais esse caráter nacionalista, grande parte da minha produção musical é destinada à valsa brasileira.

(...)

As 'Valsas de Esquina' foram escritas para o público, as 'Valsas-Choro' e outras para violão com finalidade editorial e as 'Brasileiras' exclusivamente para um 'Brasil Brasileiro', como diria Ari Barroso. (MIGNONE, 1980, contracapa do disco)

O musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo vem também reforçar nossas colocações, afirmando:

E na estupenda coleção de Doze Valsas de Esquina, escritas de 1938 a 1943, [Francisco Mignone] procura fixar os ritmos e a cadência melódica dos vários tipos de valsas encontradas na tradição musical brasileira: valsa de violão e valsas de pianeiros, serestas rasgadas ou chorinhos caipiras. Foi Mário de Andrade quem convenceu o compositor da necessidade de tentar essa fixação; ajudava-o a tarimba do ofício adquirido nos tempos juvenis em que batia pianos pelos salões de cinema ou bailarecos da paulicéia. (AZEVEDO, 1947, p. 17).

Também Liddy Chiafarelli, primeira mulher do compositor, é bastante esclarecedora, quando fala das *Doze Valsas de Esquina*:

O maior cuidado de Mignone, hoje, é dar a essas composições o caráter o mais natural possível, fugindo o quanto possível a influências estrangeiras. A origem da 'valsas brasileira' ainda não foi estabelecida, de modo certo e definitivo. Nas valsas de Ernesto Nazareth e mesmo nos tangos desse popularíssimo autor brasileiro, a influência, a maneira de cadenciar, a linha melódica e a essência denunciam a proveniência 'chopiniana'. Mignone hoje, compondo as suas "Valsas de Esquina" além de obedecer a um prepotente desejo de dar vida nova às músicas que lhe viviam na alma e no espírito desde a juventude, o faz, certamente, para que não desapareça, como estava acontecendo, uma significativa e genuína expressão da música popular brasileira. (CHIAFARELLI, 1947, p. 68).

Quanto ao nome dado a esta série de valsas, cujo significado, a essa altura, já nos é bastante claro, Mignone revela, em outro trecho do mesmo depoimento ao Museu da Imagem e do Som:

Mas naquele tempo havia outra coisa muito interessante em São Paulo: os rapazes reuniam-se à noite e faziam serenatas. Eu tocava um pouco de violão e flauta e íamos nas esquinas tocando às pretendidas namoradas, escondidas namoradas, ou sonhadas namoradas. Assim começaram essas valsas, e a impressão foi tão forte que ainda perdurou no meu espírito até mais tarde, quando escrevi as famosas Valsas de Esquina. Muita gente me pergunta: 'esquina por quê?', porque nós ficávamos nas esquinas, tocando às nossas sonhadas, que não apareciam. (MIGNONE, 1991, p. 2).

Sem sombra de dúvida, as *Doze Valsas de Esquina* nos remetem às valsas e outras composições de Chico Bororó e seus contemporâneos. Por outro lado, nos revelam a maturidade do compositor e uma técnica muito mais desenvolvida e aprimorada, se comparadas àquelas composições.

## 5.1 Análise das Valsas

Passaremos agora a uma análise das *Doze Valsas de Esquina*<sup>37</sup>, seguindo na busca de nosso objetivo que é identificar características musicais das valsas brasileiras populares presentes nessas composições. Para isso, não utilizaremos nenhum modelo de análise “tradicional” completo<sup>38</sup>, embora a todo momento possamos estar fazendo referência a elementos musicais ou ferramentas de análise<sup>39</sup> que nos sejam úteis.

### 5.1.1 Tonalidades

As *Doze Valsas de Esquina* foram compostas utilizando cada uma das doze tonalidades menores.

As Valsas de Esquina são coreográficas, como as valsas de Chopin, e há uma coisa que talvez não devesse contar, mas como estamos aqui fazendo revelações ... Nas Valsas de Esquina não há uma parecida com a outra, são doze valsas, uma diferente da outra. Isso porque estudei a fundo os prelúdios de Chopin, ele escreveu vinte e quatro e não há um ponto que se parece com outro, nem na tonalidade. Ele aproveitou as vinte e quatro tonalidades - maiores e menores - eu aproveitei as doze menores. (MIGNONE, 1991, p. 7).

---

<sup>37</sup> As partituras consideradas nessa análise foram editadas pela Editora Mangione de São Paulo que publicou toda a série.

<sup>38</sup> Não queremos aqui tentar, simplesmente, explicar de forma minuciosa e precisa os processos operativos dessas composições, nem enquadrá-las em modelos formais, harmônicos, funcionais ou de conteúdo melódico ou rítmico pré-estabelecidos, que são, usualmente, os objetivos de uma análise musical. Esses e outros elementos da escrita musical serão obviamente considerados desde que possam nos ajudar a relacioná-las com as composições populares.

<sup>39</sup> Elementos de análise formal, harmônico-funcional, de conteúdo melódico e rítmico, entre outros.

A partir dessa declaração do compositor, podemos perceber que ele considerava o uso das doze tonalidades menores diferentes nas *Valsas de Esquina*, um importante fator de distinção e diversificação entre elas. Por que somente tonalidades menores? Se observarmos o universo das valsas compostas por Mignone, veremos que a grande maioria foi composta utilizando tonalidades menores. Para ilustrar, basta considerarmos apenas as séries mais conhecidas como as *Doze Valsas de Esquina*, as *Doze Valsas-Choro*, as *24 Valsas Brasileiras*, as *Doze Valsas para Violão* e as *Dezesseis Valsas para Fagote Solo*, sendo que essa última possui apenas uma valsa em tonalidade maior.

Em capítulos anteriores, quando levantávamos as características das valsas populares, verificamos que as tonalidades menores eram mais freqüentes nas valsas do Grupo I<sup>40</sup>, ou seja, aquelas que eram executadas preferencialmente pelos trios de chorões (flauta, violão e cavaquinho) e nas quais predominava o clima seresteiro e das modinhas, por expressarem melhor esse caráter mais nostálgico e sentimental dessas valsas.

Essa mesma observação pode ser feita com relação às *Doze Valsas de Esquina*, nas quais esse clima está sempre presente. A maioria das *Doze Valsas de Esquina*, (oito), mantém a mesma tonalidade nas várias seções, com exceção das *valsas de número 5, 8 e 11*, que apresentam seções no tom homônimo Maior e da *número 12*, que apresenta uma seção no tom da subdominante menor (iv grau). Na *valsa número 8*, na verdade, foi utilizada na seção **B**, a tonalidade maior correspondente à da nota enarmônica da tonalidade

---

<sup>40</sup> Cf. p. 60.

original (D, Maior, para a tonalidade original de C# menor).

### 5.1.2 Forma

Após uma análise estrutural das valsas, fica bastante clara a predominância da forma ternária. Apenas a *valsa número 11* apresenta uma forma um pouco diversa, mas ainda assim, com três seções que apenas se repetem mais vezes e em uma seqüência diferente.

A delimitação entre as seções é sempre bastante evidente e clara, mesmo no caso das valsas que não apresentam uma delimitação física (notacional), como é o caso das valsas *número 6* e *número 10*, por exemplo, nas quais as seções são conectadas através de elementos de ligação.

Exemplo 19: Elementos de ligações entre seções.

The image shows a musical score for measures 30 to 34 of 'Valsa número 10'. The score is written for piano in 3/4 time and D major. It consists of two systems of staves. The first system (measures 30-32) is marked 'moço cantato' and 'mf'. The second system (measures 33-34) is marked 'pouco mais vivo' and 'leve e com toda a delicadeza'. The score includes fingerings (1, 2, 4) and dynamics (mf, a tempo). A large bracket connects the end of measure 32 to the beginning of measure 33, indicating a transition between sections A and B.

FIGURA 26 - *Valsa número 10*, compassos 30 a 34: elemento de ligação da seção A com a seção B.

The image shows a musical score for measures 63 to 69 of 'Valsa número 10'. The score is written for piano and voice. The tempo is 'Poco piú mosso' with a quarter note equal to 126. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part features complex fingerings (e.g., 1 1 2 4 1, 1 2 4 5, 1 4 1, 5 1 3 3) and dynamics like *p* and *cãim sempre*. The vocal line includes instructions such as *cãim*, *poco rit.*, *cãim*, *allargando*, and *rit. e cãim.*

FIGURA 27 - Valsa número 10, compassos 63 a 69: elemento de ligação da seção B com a seção A`.

As introduções são pouco usadas (apenas na *valsa número 9*), mas as *codas* são mais comuns (oito valsas). Não existe um padrão de simetria entre as seções: algumas valsas apresentam seções simétricas, como por exemplo as de número 1, 4 e 5, mas a maioria apresenta seções de tamanho variável, sendo as repetições muitas vezes ampliadas pela adição de novas terminações. Essa ausência de simetria, ou de um padrão morfológico, se torna também mais uma forma de contraste entre as seções de algumas valsas, já que a maioria delas mantém o mesmo modo em todas as seções, bem como o clima modinheiro e seresteiro, que as caracteriza.

Outras formas de contraste utilizadas são as variações de andamento entre as seções, tipo de toque (*legato / staccato*), trechos com longos pedais se opondo a trechos sem nenhum pedal, grandes ou pequenas densidades sonoras, movimento paralelo ou contrário e melodias que passam do registro grave (violão) para o agudo (flauta), ou ambos, como na *valsa número 1*. Essas formas de contraste serão abordadas e exemplificadas mais à frente, quando tratarmos do item condução melódica, na seção 5.4.

A seção **B** da *valsa número 7* se caracteriza pela presença de uma variação de caráter improvisativo, com a adição de arpejos que se dividem entre as mãos direita e esquerda, preenchendo a melodia anteriormente apresentada pela mão direita.

Exemplo 20: Variação de caráter improvisativo na *Valsa número 7*.

FIGURA 28 - *Valsa número 7*, seção **B**, compassos 22 a 25: melodia na região aguda (flauta).

FIGURA 29 - *Valsa número 7*, seção **B**, compassos 54 a 57: variação de caráter improvisativo sobre a melodia apresentada anteriormente, com a adição de arpejos que se dividem entre ambas as mãos.

O quadro a seguir apresenta um resumo dos itens tonalidade e forma, já abordados, além de apresentar as peças por ano de composição e os homenageados, que serão abordados mais à frente.

## QUADRO 1

*As Doze Valsas de Esquina*: anos de composição, tonalidades, forma e homenageados

Obra	Ano de composição	Tonalidade	Forma	Dedicada a
1ª Valsa de Esquina	1938	Dó m	A B A' coda	Arnaldo Estrella
2ª Valsa de Esquina	1938	Mi <sub>b</sub> m	A B A'	Andrade Muricy
3ª Valsa de Esquina	1938	Lá m	A B A coda	Nayde Alencar Jaguaribe
4ª Valsa de Esquina	1938	Si <sub>b</sub> m	A A' A'' coda	Arnaldo Rebello
5ª Valsa de Esquina	1938	Mi m	A B A	Wilma Graça
6ª Valsa de Esquina	1940	Fá <sub>♯</sub> m	A B A' coda	Mário de Andrade
7ª Valsa de Esquina	1940	Sol m	A B A coda	Antônio de Sá Pereira
8ª Valsa de Esquina	1940	Dó <sub>♯</sub> m	A B A'	Mário de Azevedo
9ª Valsa de Esquina	1943	Lá <sub>b</sub> m	Introdução A B A' coda	Violeta Corrêa de Azevedo
10ª Valsa de Esquina	1943	Si m	A B A' coda	Liddy Mignone
11ª Valsa de Esquina	1943	Ré m	A B C A' C' B' B	João de Souza Lima
12ª Valsa de Esquina	1943	Fá m	A B A' coda	Mário Neves

### 5.1.3 Harmonia

A riqueza harmônica das valsas está evidente na grande utilização de modulações passageiras, encontradas em períodos individuais (temas), nas cadências inesperadas, nos cromatismos e nas modulações para tons mais distantes.



## Exemplo 21: Cadências Inesperadas.

FIGURA 30 - *Valsa número 10, coda*, compassos 105 a 106: cadência interrompida, encadeamento V-VI, em vez de V-i, como seria esperado.

## Exemplo 22: Modulações rápidas e cromatismo.

FIGURA 31 - *Valsa número 9*, compassos 15 a 23: o movimento do baixo por graus conjuntos descendentes, que funciona como um contracanto, conduz ao seguinte encadeamento harmônico: i-v-VI-iv-V-i. Outro recurso interessante é a utilização da apogiatura em cromatismo, que enriquece a harmonia, como o ré<sub>2</sub> no compasso 17 para atingir o mi<sub>2</sub>, no compasso 18 (em ambas as mãos), o lá<sub>2</sub> para atingir o lá<sub>2</sub>, no compasso 20 e o fa<sub>2</sub>, para atingir o mi<sub>2</sub>, no compasso 22 (na mão direita).

Essa riqueza harmônica, aliada a um refinamento da condução melódica e ao lirismo dos temas nos traz à memória a atmosfera intimista das valsas de Chopin. Com essas valsas, em número de 19<sup>41</sup>, Chopin vai além do modelo de seus predecessores, embora esse ainda seja facilmente identificável na variedade das seções, em seqüências contrastantes. A forma | A :| B | A :|| é normalmente precedida por uma introdução e finalizada, especialmente nas últimas valsas, por uma brilhante *coda*. Uma parte central bem distinta (*Trio*), contrasta com as outras em caráter e textura. Chopin deu à valsa um tratamento e status mais artístico, liberando-a de sua função original meramente dançante. Agregou a ela elementos de virtuosidade do piano, utilizando figurações em oitavas, glissandos e aproveitando as diferenças de registro do instrumento, resultando em um estilo mais virtuosístico e brilhante. Essas valsas trazem, ainda, uma gama de emoções, que reflete os sentimentos do compositor e lhes dá um caráter próprio, único, transmitindo grande expressividade e sentimento. Alternam momentos de grande expressividade, reflexão, e mesmo melancolia, com outros mais alegres e cheios de jovialidade. A riqueza harmônica, o lirismo dos temas nas melodias muito cantadas e certas flutuações de tempo, além de valorizar muito essas peças, requerem um maior cuidado na interpretação. São essas características também que, em certa medida, aproximam as valsas de Mignone das valsas de Chopin.

Apresentamos a seguir, um resumo das principais funções harmônicas encontradas nas *Valsas de Esquina*, utilizando a seguinte convenção:

---

<sup>41</sup> A edição polonesa Paderewski, das obras completas de Chopin, de 1949, contém apenas 17 valsas, sendo mais tarde completada com a publicação, em 1965, de duas valsas “esquecidas”, Mi, maior (1840) e Lá menor (1847/48).

- . letras maiúsculas para seções,
- . letras minúsculas para períodos, partes de seções, ligações, finalizações, etc.,
- . algarismos arábicos para números de compassos,
- . algarismos romanos para as funções harmônicas, maiúsculos para as tonalidades maiores e minúsculos para as menores.

**1ª Valsa de Esquina**

a[ 1-16] i V i	a`[17-32] i V i	b[33-48] i V i	b`[49-64] i V i	a[65-81] i V i	a``[82-96] iv III V i	[97-115] i
A (Cm)		B (Cm)		A` (Cm)		Coda (Cm)

**2ª Valsa de Esquina**

a[ 1-16] i iv V	a`[17-32] i iv V i	b[33-49] Vi iv i V	b`[50-64] Vi iv i V i	a[65-81] i iv V	a``[82-97] i iv V i
A (E,m)		B (E,m)		A` (E,m)	

**3ª Valsa de Esquina**

a[ 1- 8] i IV V i	b[ 9-16] i IV V i	c[17-32] III iv i V	c`[33-48] III iv V	a[49-56] i IV V i	b[57-62] i IV V i	[63-80] iv i V i
A (Am)		B (Am)		A` (Am)		Coda (Am)

**4ª Valsa de Esquina**

a[ 1-16] i iv V i	a`[17-32] i iv V i	a``[33-48] i iv V i	[49-70] i iv V i
A (B,m)	A` (B,m)	A`` (B,m)	Coda (B,m)

**5ª Valsa de Esquina**

a[ 1-16] i iv V i	a`[ 1-16] i iv V i	b[17-32] I vi V	b`[33-48] I IV V I	a[49-64] i iv V i	a``[65-64.2] i iv V i
A (Em)		B (E)		A` (Em)	

**6ª Valsa de Esquina**

a[ 1-20] i iv V	b[21-40] i V vi V	b`[41-58] iv vi i iv	a`[59-82] iv V i iv iii i V	[83-90] i
A (F <sub>#</sub> m)	B (F <sub>#</sub> m)		A` (F <sub>#</sub> m)	Coda

**7ª Valsa de Esquina**

a[ 1-16] i iv V i	a`[ 1-21] i iv V i	b[22-53] i iv V i	b`[54-87] i iv V i	a[88-103] i iv V i	a`[88-108] i iv V i	[109-116] iv V i
A (Gm)		B (Gm)		A` (Gm)		Coda (Gm)

**8ª Valsa de Esquina**

a[ 1-16] i iv V i	a`[17-32] i iv V i	b[33-48] I IV V I	b`[49-68] I IV ii V I	a``[69-84] i iv V i	a```[85-100] i iv V i
A (C <sub>#</sub> m)		B (D <sub>b</sub> )		A` (C <sub>#</sub> m)	

**9ª Valsa de Esquina**

[1-7] ViV	a[ 8-23] i V i	a`[24-46] i V i	b[47-63] i V i	b`[64-75] i V i	c[76-86] i vi i	c`[87-102] i V i	[103-119] i V i	c`[114-140] iv V i
Introd. (A,m)	A (A,m)		B (A,m)	transição (A,m) (Coda)		A` (A,m)		Coda(A,m)

**10ª Valsa de Esquina**

a[ 1-16] i iv V	a`[17-32] i iv V i	b[33-46] i iv V i	b`[47-69] i iv V i	c[70-85] i iv V	c`[86-102] i iv V i	[103-116] iv V i
A (Bm)		B (Bm)		A` (Bm)		Coda (Bm)

**11ª Valsa de Esquina**

a[ 1-25] Vi ... iv Vi	b[26-41] VI...ii...VI VI	c[42-57] Vi...iv Vi	a`[58-82] Vi iv Vi	c`[83-98] Vi iv Vi	d[99-115] ii V i ... V	b`[116-131] Vi...ii..VI Vi	b[114-140] VI...ii...VI VI
A (Dm)	B (D)	C (Dm)	A` (Dm)	C` (Dm)	transição	B` (Dm)	Coda B (D)

**12ª Valsa de Esquina**

a[ 1-17] Vi ii Vi	b[18-33] iv iii V iv	c[34-49] i iv V i	c`[34-45.2] i iv V i	d[46.2-81] ... iv v... V	a`[82-97] Vi ii Vi	b` [98-113] i iii V i	[114-140] iv i V i
A (Fm)	B (B,m)			transição (B,m), antecipa Fm	A` (Fm)		Coda (Fm)



126

Gr<sup>+</sup>6/iv

FIGURA 34 - *Valsa número 9*, compasso 126: Acorde de 6<sup>a</sup> Aumentada Germânica, prolongando-se o baixo mais meio tempo.

93

It<sup>+</sup>6/iv Gr<sup>+</sup>6/iv i

FIGURA 35 - *Valsa número 10*, compasso 93: Acordes de 6<sup>a</sup> Aumentada Italiana e Germânica.

22

It<sup>+</sup>6/iii V/iii iii

FIGURA 36 - *Valsa número 12*, compassos 22 a 24: Acorde de 6<sup>a</sup> Aumentada Italiana.



FIGURA 37 - *Valsa número 12*, compassos 48 e 49: Acorde de 6<sup>a</sup> Aumentada Germânica.

#### 5.1.4 Caráter, andamento e idioma das expressões utilizadas

Mignone se utilizou de expressões no idioma italiano e português para as indicações de caráter, andamento e outras anotações nas valsas. As expressões em português estão presentes em todas as valsas, em alguns casos em proporção maior que as expressões italianas, sendo que as *valsas número 1* e *número 5* apresentam apenas expressões em português.

Vamos listar, a seguir, algumas dessas indicações, umas bem peculiares, outras mais comuns:

*Valsa 1: Soturno e seresteiro; tocar o baixo destacado, bem macio, afundando pouco as teclas; mais lento; sem correr; comodamente; desaparecendo porém sempre em tempo; perfeitamente em tempo ritmadíssimo até o fim; etc.*

*Valsa 2: Lento e mavioso; rubato; affrettando; crescendo pouco a pouco; com entusiasmo e brilhantismo; muito leve e pouco lig.; com hesitação; quasi retard.; retardando muito; etc.*

*Valsa 3: Com entusiasmo; accell.; pouco retard.; a tempo; p e ligado; apressando pouco a pouco; cresc.; allargando; pouco mais movido; ligando o possível; piú lento; f e amplo; retardando; affrett.; etc.*

*Valsa 4: Vagaroso e seresteiro; cresc. e pouco animando; pouco retard. ; pouco mais vivo; meio destacado; a tempo; com delicadeza; logo a tempo; movendo porém pouco; a mesma sonoridade da mão direita; affrettando; etc.*

*Valsa 5: Cantando e com naturalidade; pouco retard.; bem apagado; quasi retard.; poco retard.; a tempo; etc.*

*Valsa 6: Tempo de valsa movimentada; com fantasia; a execução dos harpejos deve ser bem clara e sem precipitação; f e marcato; affrett.; a tempo; poco rit.; movendo; seco e sem pedal; muito expressivo; molto cresc.; com entusiasmo; sostenendo; movendo e cantando; com brilhantismo; etc.*

*Valsa 7: Moderadamente; com sonoridade apagada pouco a pouco; poco affrett.; a tempo; affrett.; homenagem ao Villa Lobos; vagaroso e muito expressivo; (o canto com luminosidade); imitando a flauta seresteira; os arpejos leves e sem rigor de tempo; cresc. e animando pouco a pouco; apaixonado; sem pedal; rall.; vivo; pouco ritard.; pouco rit.; lento; molto rit.; etc.*

*Valsa 8: Tempo de valsa caipira; poco rit.; a tempo; quasi rit.; leve; affrettando un poco; em tempo; bem harpejado o baixo; rit. até o fim; etc.*

*Valsa 9: Andantino mosso; quasi preludiando; affretando; allargando; forte e sonoro; tempo de valsa lenta; expressivo e cantabile; molto dim.; poco rit.; a tempo; un poco animando; hesitante; cedendo e dim.; dim. assai; declamando; sempre sotto voce; piú vivo subito; piú calmo; affrettando e diminuendo; secco; etc.*

*Valsa 10: Lento, romântico e contemplativo; molto rit.; affrettando; poco rit.; molto cantato; (pouco mais vivo); leve e com toda a delicadeza; amplo e cantado; cedendo; poco piú mosso; sem pedal; allargando; a tempo primo; molto expressivo; sostenuto; vivo; etc.*

*Valsa 11: Moderato; **mp** e com spirito; cedendo; poco rit.; piú mosso; **p** e molto legato; (2ª volta tutto staccato); piú vivo; **f** e brilhante; secco (imitando o violão); (senza pedale); affrettando sempre; quasi rit.; a tempo (vivo); (curto); bem ritmado; tutto legato; ancora piú vivo; poco allargando; etc.*

*Valsa 12: Moderato em 3 movimentos; molto sonoro; Vivo (em 1 mov.); poco rit.; allargando; molto rit.; Moderato grazioso; saltellante; piú vivo; **p** subito; poco affrettando; affrettando molto; presto; bem martellato; bem de fora o polegar da direita; lento e sonoro; a piacere; poco allargando; calmandosi; **f** assai; piú calmo; a tempo; aumentando e affrettando sempre; stridente; lento; etc.*

Várias indicações incomuns em português são utilizadas e fazem referência à modinha, à seresta e ao choro, com relação ao seu caráter mais triste, sentimental e romântico bem como aos seus instrumentos mais característicos (violão e flauta). Como exemplo, destacamos:

- a) *Valsa número 1: Soturno e seresteiro; tocar o baixo destacado, bem macio, afundando pouco as teclas;*
- b) *Valsa número 2: Lento e mavioso;*
- c) *Valsa número 4: Vagaroso e seresteiro;*
- d) *Valsa número 6: seco e sem pedal;*
- e) *Valsa número 7: vagaroso e muito expressivo; imitando a flauta seresteira; os arpejos leves e sem rigor de tempo;*
- f) *Valsa número 8: Tempo de valsa caipira;*
- g) *Valsa número 9: quase preludiando; tempo de valsa lenta; declamando; secco;*
- h) *Valsa número 10: Lento, romântico e contemplativo;*
- i) *Valsa número 11: secco (imitando o violão);*
- j) *Valsa número 12: bem de fora o polegar da direita; lento e sonoro.*

Mesmo quando a referência a esses instrumentos não é explícita, pode ser facilmente percebida através da emulação de suas características próprias no piano, através de alterações de registro, tipos de toque, utilização do pedal, ornamentação ou desenhos melódicos típicos.

O clima de nostalgia está presente em todas as valsas, mesmo naquelas mais movimentadas, como as *valsas número 3 (Com entusiasmo)* e *número 6 (Tempo de valsa movimentada)*, ou que não apresentam nenhuma expressão que indique explicitamente esse caráter seresteiro, como é o caso das *valsas de número 3 ou 5*.

As indicações de andamento são colocadas de maneira clara, em algumas valsas, ou evocativa, em outras:

- a) *Valsa número 1: Soturno e seresteiro; mais lento;*
- b) *Valsa número 2: Lento e mavioso; pouco mais vivo;*
- c) *Valsa número 3: Com entusiasmo;*
- d) *Valsa número 4: Vagaroso e seresteiro; pouco mais vivo;*
- e) *Valsa número 5: Cantando e com naturalidade;*
- f) *Valsa número 6: Tempo de valsa movimentada; movendo;*
- g) *Valsa número 7: Moderadamente; vagaroso e muito expressivo;*
- h) *Valsa número 8: Tempo de valsa caipira.*
- i) *Valsa número 9: Andantino mosso; tempo de valsa lenta;*
- j) *Valsa número 10: Lento, romântico e contemplativo;*
- k) *Valsa número 11: Moderato;*
- l) *Valsa número 12: Moderato; vivo (em 1);*

Até a valsa de número 8, não se encontra nenhuma indicação metronômica. As valsas de números 9, 10, 11 e 12 apresentam indicações metronômicas explícitas para a maioria das seções, às vezes combinadas com indicações de caráter:

- a) *Valsa número 9: Introdução: Andantino Mosso ( $\downarrow = 112$ )*

Seção A: Tempo de valsa lenta ( $\downarrow = 120$ )

Seção A': Iº Tempo

b) *Valsa número 10*: Seção A: Lento, romântico e contemplativo

(♩ = 88)

Seção B: (pouco mais vivo)

Ligação B - A': Poco piú mosso (♩ = 126)

Seção A': a tempo primo

*Coda*: Piú lento (♩ = )

c) *Valsa número 11*: Seção A: Moderato (♩. = 66)

Seção B: Piú mosso (♩. = 76)

Seção B – Repetição: Piú vivo (♩. = 88)

Seção C: 1º Tempo (♩. = 66)

Seção A': 1º Tempo (♩. = 76)

Seção B': sempre Vivo (♩. = 76)

Seção B: Piú vivo (♩. = 84 a 88)

d) *Valsa número 12*: Seção A: Moderato ( $\text{♩} = 112$ ) – VIVO (em 1 mov.)

Seção B: Moderato Grazioso

Ligação B – A: Piú Vivo ... Presto

Essas variações de andamentos entre as valsas e mesmo entre as seções de algumas delas constituem também uma forma de diferenciação e contraste entre elas.

No filme *Lição de Piano*, no qual trata de diversos temas, entre eles as *Valsas de Esquina*, Mignone fala do caráter das valsas. Segundo ele, esse caráter é, ora paulista, ora nazarethiano, ora chopiniano, ou mesmo italianizante, dependendo, talvez, da pessoa a quem foram dedicadas, mas que, em geral, eram improviso. Mignone continua, dizendo que a *valsa número 5* é, entre as *Doze Valsas de Esquina*, a que tem caráter mais *paulista*, tendo sido inspirada em duas valsas paulistas. A seção **A**, em mi menor, foi retirada de uma valsa na mesma tonalidade, e a seção **B**, em mi maior, é quase uma cópia da valsa santista *Clube XV*, também na mesma tonalidade. (*Lição de piano*, 1978).

### 5.1.5 Ritmo

Uma característica importante das *Valsas de Esquina*, herança também da atmosfera seresteira que as permeia, é uma certa liberdade rítmica, um caráter improvisativo, muito comum na interpretação dos gêneros populares, e que as

tornam, apesar do ritmo ternário, sempre presente, composições muito antes para serem ouvidas do que dançadas.

Apesar disso, acreditamos que deve haver um certo cuidado na interpretação, para que essas flutuações agógicas não deturpem excessivamente a condução rítmica vindo a descaracterizar o caráter valsante original e nominal dessas peças. Consideramos importante que, na medida do possível, a marcação do primeiro tempo dos compassos ternários, que caracteriza a valsa, possa ser claramente sentida, independente da finalidade dançante ou não.

Como dissemos acima, o ritmo ternário é uma constante, com acento no primeiro tempo do compasso. Em alguns trechos, esse acento se desloca para o segundo tempo.

Exemplo 24: Acento deslocado para o segundo tempo.

FIGURA 38 - *Valsa número 2*, compassos 13 e 14: O deslocamento do acento para o 2º tempo tem função de destacar a nota superior dos acordes da mão esquerda.



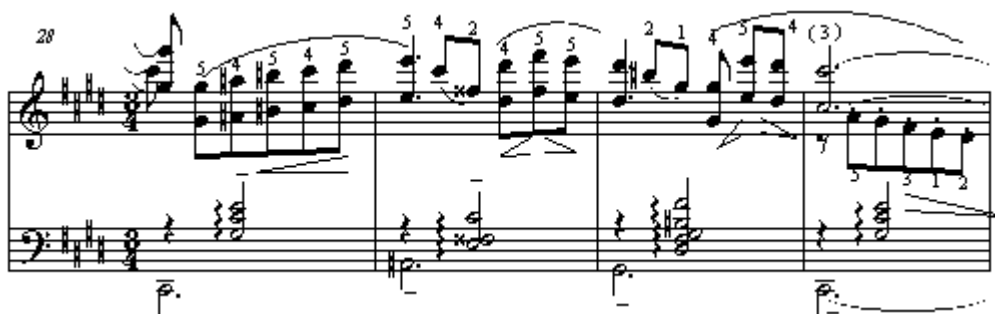


FIGURA 39 - *Valsa número 8*, compassos 28 a 31: acentos no 2º tempo.

FIGURA 40 - *Valsa número 11*, compassos 115 a 123: deslocamento do acento para o 2º e 3º tempos, possibilitando a execução das apogiaturas

Encontramos também, alguns trechos em *hemíola*<sup>42</sup>, nos quais a marcação ternária fica temporariamente encoberta pela articulação binária.

<sup>42</sup> Hemíola é uma articulação ou acentuação que dá um sentido binário temporário em compassos ternários ou um sentido ternário temporário em compassos binários.

## Exemplo 25: Hemíolas.

108

*perfeitamente em tempo ritmadíssimo ate o fim*

2 3 2 3 2 3 4

*ppp*

112

*ppp*

FIGURA 41 - *Valsa número 1*, compassos 108 a 115: nos últimos compassos, apesar da hemíola, o acento no 1º tempo mantém o sentido ternário.

62

*ff*

1 2 3 1 3 2 3 1

*fff*

*Rit. simile*

3

FIGURA 42 - *Valsa número 12*, compassos 62 a 69: trecho em hemíola e cromatismo.

Uma importante característica da escrita de Mignone, a constante utilização de polirritmias, está também presente nas *Valsas de Esquina*. A seção **A** da *valsas número 12* é um bom exemplo.

Exemplo 26: Polirritmia.

**Moderato** (♩ = 120)  
em 3 movimentos

**VIVO** (em 1 mov.)

moço sonoro  
5 1 3  
ff

cresc

1 2 1 3 2  
1 2 1  
1 2 1  
1 3 2  
1 7 1  
1 3 2  
1 3

ff

ff

ff

ff

FIGURA 43 - *Valsa número 12*, compassos 1 a 11: trecho da seção **A**, com polirritmia, funcionando como um *rubato* escrito.

### 5.1.6 Construção Melódica

A linha melódica é conduzida, em todas as valsas, através de desenhos nos quais os movimentos ascendentes acontecem através de saltos, graus conjuntos ou arpejos, e os descendentes, em sua quase totalidade, ocorrem por graus conjuntos e, algumas vezes, através de arpejos da harmonia. Essa condução melódica, predominantemente descendente (*catabasis*: perda de força, ânimo, energia), é também uma característica desse aspecto mais nostálgico e expressivo das valsas. O desenho melódico é simples, sendo muito comuns as notas ornamentais, apogiaturas, bordaduras, antecipações, retardos, notas de passagem, etc.

Exemplo 27: Características da melodia.

*Tempo de valsa movimentada*

*com fantasia*

*mf*

*ff e marcato*

*affrett. a tempo*

(\*) A execução dos arpejos deve ser bem clara e sem precipitação.

FIGURA 44 - *Valsa número 6*, compassos 1 a 9: Linha melódica predominantemente descendente, na região aguda. O movimento ascendente é feito por graus conjuntos e saltos e o movimento descendente é por graus conjuntos ou arpejos da harmonia. O acompanhamento em acordes arpejados e muito pedalizado lembra as cordas dedilhadas do violão.

A melodia ora está no baixo (violão), ora no registro mais agudo (flauta) ou em ambos.

Exemplo 28: Variação de registros da melodia.

FIGURA 45 - *Valsa número 6*, compassos 21 a 30: melodia principal na mão direita, alternando notas longas em *legato* e desenho em colcheias secas, com intervenções da mão esquerda com o mesmo desenho em colcheias. Linha melódica característica, predominantemente descendente, em graus conjuntos descendentes ou ascendentes e saltos ascendentes.

O baixo tem sempre grande importância, seja marcando o ritmo, seja dialogando com o canto, seja como melodia principal com acompanhamento na região aguda. Esse baixo movimentado, em constante diálogo com a melodia ou conduzindo a mesma, já vinha como importante característica das valsas populares brasileiras (baixaria<sup>43</sup>). É a presença do violão seresteiro, evocado em

<sup>43</sup> Cf. p. 56.

notas destacadas, arpejos, apojeturas e notas de passagem funcionando como bordejos<sup>44</sup> do violão.

Através da manipulação de recursos próprios do piano como tipos de toque (*legato* ou *staccato*), utilização ou não de pedal, acordes arpejados, ornamentação, melodias em registro mais grave, entre outros, Mignone procura emular algumas características mais marcantes do violão seresteiro.

Exemplo 29: Melodias no baixo, evocando o violão seresteiro.

*Solrmo e seresteiro*

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

FIGURA 46 - *Valsa número 1*, compassos 1 a 8: trecho da seção **A**, com a melodia no baixo e acompanhamento na mão direita.

<sup>44</sup> Esse termo se refere à melodia mais grave do violão (bordão), onde figuras de menor duração soam como apojeturas.

*Moderadamente*

com sonoridade apagada pouco a pouco

*mf poco affrett. a tempo e dim.* *poco affrett. a tempo*

1ª vez

FIGURA 47 - *Valsa número 7*, compassos 1 a 11: trecho da seção **A**, apresentando a melodia no baixo, com as apogiaturas soando como bordejos do violão e um contracanto melódico na mão direita.

Outro desenho característico da escrita violonística, são as seqüências de notas destacadas descendentes, quase sempre por graus conjuntos, que funcionam como terminação ou ligação entre períodos ou seções. Essas seqüências estão presentes em todas as *Valsas de Esquina*.

Exemplo 30: Seqüências de notas destacadas descendentes.

*p* ritard

FIGURA 48 - *Valsa número 1*, compassos 31 e 32.

FIGURA 49 - *Valsa número 2*, compassos 64 e 65: seqüência descendente com ritmo diferenciado.

FIGURA 50 - *Valsa número 3*, compassos 15 e 16: desenho com oitavas alternadas.

FIGURA 51 - *Valsa número 4*, compasso 6: desenho em tercinas.



72 *p* *retard* *pp*

FIGURA 52 - Valsa número 5, compassos 72 e 73.

87 *pp* *molto rit.* *seco*

FIGURA 53 - Valsa número 6, compassos 87 e 88: seqüência com saltos.

86 *pouco ritard.* *pouco rit.*

FIGURA 54 - Valsa número 7, compassos 86 e 87.

61 *em tempo* *poco rit.* *p*

FIGURA 55 - Valsa número 8, compassos 61 e 62: desenho descendente, seguido de um equivalente ascendente.

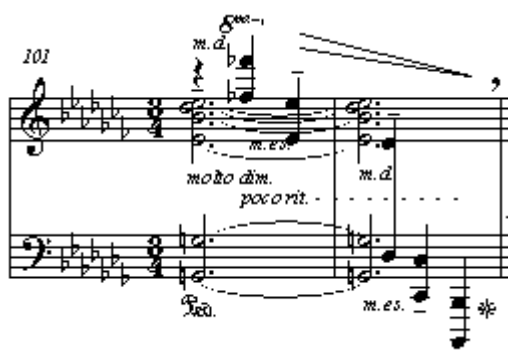


FIGURA 56 - *Valsa número 9*, compassos 101 e 102: Aqui, o desenho aparece aumentado (em semínimas), caminhando do registro agudo ao grave.

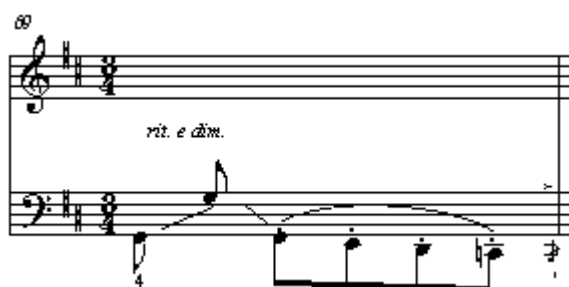


FIGURA 57 - *Valsa número 10*, compasso 69: desenho com a segunda nota localizada uma oitava acima.



FIGURA 58 - *Valsa número 11*, compasso 81.



FIGURA 59 - *Valsa número 12*, compasso 49: desenho contendo algumas notas uma oitava acima.

Outra forma de evocação do violão é o acompanhamento em acordes arpejados, que lembram a sonoridade seca das cordas dedilhadas desse instrumento.

Exemplo 31: Evocação do violão.

FIGURA 60 - *Valsa número 11*, compassos 57 a 61: acompanhamento seco em acordes arpejados, sem pedal.

Na primeira seção da *valsa número 11*, as apojeturas, executadas em andamento mais rápido, lembram o ruído característico feito pelos dedos ao deslizar pelas cordas do violão, contrastando com os acordes arpejados dos compassos alternados, executados mais tranquilamente.

## Exemplo 32: Evocação do violão.

Moderato (♩ = 68)

The musical score consists of two systems, each with four measures. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is Moderato with a quarter note equal to 68 beats per minute. The dynamic is mezzo-piano (mp) and the instruction 'e con spirito' is written below the first measure. The melody in the right hand is characterized by slurs and fingerings: 1, 5, 3, 2, 1. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

FIGURA 61 - *Valsa número 11*, compassos 1 a 7: desenho em apogiaturas, evocando o violão.

A presença de contracantos melódicos que contrastam ou dialogam com a melodia principal é também característica dessas valsas, estando presentes em todas elas. Em certos trechos, as apogiaturas e notas de passagem desses contracantos soam também como bordejos de violão.

## Exemplo 33: Contracantos.

FIGURA 62 - *Valsa número 1*, compassos 82 a 89: contracanto melódico por movimento contrário na mão direita.

FIGURA 63 - *Valsa número 2*, compassos 1 a 7: contracanto com apojeturas como bordejos de violão na mão esquerda.

A flauta seresteira é também muito evocada, nas melodias expressivas, em registro mais agudo, e com grande profusão de notas ornamentais, e no seu caráter mais improvisativo, como na seção **B** das *valsas número 1* e *7*, por exemplo.

Exemplo 34: Evocação da flauta seresteira.

The musical score for Valsa número 1, measures 33-36, is presented in a two-staff format. The upper staff (treble clef) contains the main melody, which is highly ornamented with frequent trills and grace notes. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment consisting of chords and single notes. The tempo marking 'mais lento' is placed above the first measure. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p'.

FIGURA 64 - *Valsa número 1*, compassos 33 a 36: melodia na região aguda, ornamentada, com desenho típico da flauta.

The musical score for Valsa número 5, measures 1-8, is presented in a two-staff format. The upper staff (treble clef) contains the main melody, which is marked 'Cantando e com naturalidade'. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment consisting of chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p'.

FIGURA 65 - *Valsa número 5*, compassos 1 a 8: melodia em registro agudo, com contracanto na região intermediária.

Mignone se utiliza de vários recursos que vão proporcionar um certo contraste entre trechos ou seções das valsas, ou mesmo entre uma valsa e outra, evitando monotonia. Assim temos:

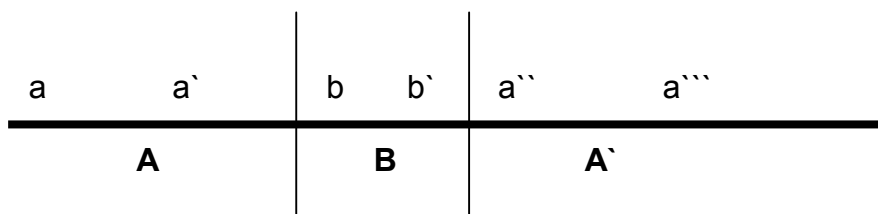
a) variações de andamento entre as seções;

Exemplo 35: Variações de andamento entre as seções.

FIGURA 66 - Valsa número 11, compassos 131 e 132: no final da peça, a seção **B** (inicialmente com andamento  $\text{♩} = 76$ ), é repetida em andamento mais rápido e com mudança de registro (uma 8ª acima).

- b) quando repetidas, as seções ou subseções trazem, quase sempre, algum elemento novo que as diferenciam das anteriores. Observando o esquema abaixo, que pode representar a estrutura da maioria das valsas, podemos agrupá-las da seguinte forma:
- . valsas 2, 3, 5 e 7: as seções **A** e **A'** são absolutamente iguais ( $a = a''$  e  $a' = a'''$ ); nas valsas 2 e 5, há uma pequena alteração do último compasso de **A'**, para terminar as peças;
  - . valsas 1 e 9: apresentam elementos novos em  $a'''$ ;
  - . valsas 6, 8, 10 e 12: apresentam elementos novos já em  $a''$ ;

. *valsas 4 e 11*: apesar da estrutura diferente, também apresentam elementos novos nas repetições.



Exemplo 36: Elementos novos na seção **A`**.

FIGURA 67 - *Valsa número 9*, seção **A**, compassos 24 a 27: início da subseção **a`**.

FIGURA 68 - *Valsa número 9*, seção **A`**, compassos 103 a 106: início da subseção **a```**, agora com acordes quebrados e inserção de um contracanto no término da frase, que deve ser valorizado.

Quanto à seção **B**, as subseções **b** e **b`** são semelhantes, obviamente com diferenças nas cadências finais, geralmente no V



grau em **b** e no i grau em **b'**, mas podendo também apresentar pequenas alterações em alguns motivos anteriores, como na *valsa número 5*. Na *valsa número 7*, como já foi exemplificado anteriormente, a seção **B** é repetida na forma de uma variação improvisativa.

Exemplo 37: Pequenas diferenças em desenhos semelhantes.



FIGURA 69 - *Valsa número 5*, seção **B**, compassos 21 a 24.



FIGURA 70 - *Valsa número 5*, seção **B**, compassos 40 a 43: adição de bordaduras inferiores no motivo apresentado anteriormente.

c) tipo de toque (*legato* / *staccato*). Na *Valsa número 11*, por exemplo, são intercaladas seções utilizando o toque *legato* e o *staccato*. Na seção **B**, que é repetida, na 1ª vez é indicado o toque *legato* e na 2ª o toque *staccato*.

Exemplo 38: Variações de toque entre trechos ou seções.

FIGURA 71 - *Valsa número 1*, compassos 25 e 26: mesma seção repetida com tipos de toque diferentes (*molto legato* na 1ª vez e *tutto staccato* na 2ª).

d) melodias que passam do registro grave (violão) para o agudo (flauta), ou ambos, como na *valsa número 1*.

Exemplo 39: Variações de registro entre trechos ou seções.

FIGURA 72 - *Valsa número 1*, seção A, compassos 1 a 3: melodia no baixo, evocando o violão seresteiro.

FIGURA 73 - *Valsa número 1*, seção B, compassos 33 a 36: melodia na região aguda, evocando a flauta seresteira e constratando com a seção A.

- e) sonoridade apagada e com luminosidade, como nas seções **A** (com sonoridade apagada) e **B** (o canto com luminosidade) da valsa número 7.
- f) trechos com longos pedais e trechos sem nenhum pedal.

Exemplo 40: Utilização de pedal.

5

*mf*

*f e marcato*

*mp*

*poco rit.*

*affrett. a tempo*

*affrett. a tempo*

FIGURA 74 - Valsa número 6, compassos 5 a 14: trecho com longos pedais.

21

*movendo*

*poco rit.*

*seco e sem pedal*

FIGURA 75 - Valsa número 6, compassos 21 a 24: trecho sem pedal.

- g) pequenas e grandes densidades sonoras, chegando ao mínimo e ao máximo, como na valsa número 12.

Exemplo 41: Diferenças de densidade sonora.

The musical score for Valsa número 12, measures 111-114, is presented in two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has two flats. Measure 111 starts with a forte dynamic (*sf*) and a marking for *fff* and *e molto allargando*. A box highlights a complex rhythmic figure in the right hand. Measure 112 features a *poco ritard* instruction. Measure 113 is marked *pp*. Measure 114 is marked *PIU CALMO*. The score includes various articulation marks, slurs, and fingerings.

FIGURA 76 - Valsa número 12, compassos 111 a 114: grandes e pequenas densidades sonoras.

h) desenhos por movimentos paralelos e contrários.

Exemplo 42: Contraste na direção da linha melódica.

The musical score for Valsa número 5, section A, measures 1-8, is presented in two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The key signature has one flat. The tempo marking is *Cantando e com naturalidade*. The score shows contrasting melodic lines in the right and left hands, with various fingerings and articulation marks. The right hand often moves in a descending direction while the left hand moves in an ascending direction, and vice versa.

FIGURA 77 - Valsa número 5, seção A, compassos 1 a 8: desenhos em movimento contrário nas mãos esquerda e direita.

FIGURA 78 - *Valsa número 5*, seção **B**, compassos 21 a 27: desenho em movimento paralelo.

i) introdução de contracantos melódicos contrastantes.

Exemplo 43: Contracantos melódicos.

FIGURA 79 - *Valsa número 3*, seção **B**, compassos 16 a 19: apresentação do tema.

FIGURA 80 - *Valsa número 3*, seção **B**, compassos 32 a 35: retorno do tema, agora com a inserção de um contracanto melódico na mão esquerda.

2. POUCO MAIS VIVO

32

*p* muito leve e pouco lig.

appressando

pouco retard.

FIGURA 81 - Valsa número 2, seção B, compassos 32 a 36: apresentação da melodia em notas duplas na mão direita.

49

com hesitação

*mf* a tempo

sempre pouco ligado

pouco retard.

FIGURA 82 - Valsa número 2, seção B, compassos 49 a 53: inserção de um contracanto melódico constratante (em *legato*).

j) na *valsa número 4* é adicionada em cada seção uma nova linha melódica em contraponto.

Exemplo 44: Contraponto na *valsa número 4*.

1 Vagoso e seresteiro

*mf*

FIGURA 83 - Valsa número 4, seção A, compassos 1 a 6: apresentação da linha melódica na mão esquerda com acompanhamento na direita.

FIGURA 84 - *Valsa número 4*, seção **A'**, compassos 17 a 22: adição de nova linha melódica, em contraponto, em registro superior.

FIGURA 85 - *Valsa número 4*, seção **A''**, compassos 33 a 38: adição de nova linha melódica em contraponto, na mão direita em registro mais agudo, conservando-se as duas anteriores na mão esquerda, uma 8ª abaixo.

- k) elementos de ligação / terminação entre as seções são utilizados com novos materiais e muito cromatismo, como nas *valsas números 9, 11 e 12*; o cromatismo, a propósito, está sempre presente, em maior ou menor grau, em todas as valsas.

## Exemplo 45: Cromatismo.

120

*affrettando e diminuendo*

*m.es.*

*m.d.*

FIGURA 86 - *Valsa número 9*, compassos 120 a 127: trecho da *coda*, com cromatismo, que também já foi utilizado como finalização da seção **B**.

102

*f*

*p 1C.*

*f 3C.*

*p e subito cresc. poco a poco*

*a tempo (Vivo)*

*(curta)*

*quasi rit*

*dem rítm ação*

*m.es.*

107

*affrettando sempre*

FIGURA 87 - *Valsa número 11*, compassos 102 a 110: elemento de terminação ou ligação em cromatismo.



The image shows a musical score for 'Valsa número 12' in 3/4 time, B-flat major. It consists of two systems of staves. The first system (measures 62-65) shows a right-hand melody with slurs and accents, and a left-hand accompaniment with triplets and a 'simile' marking. Dynamics include 'ff' and 'ffz'. The second system (measures 66-69) continues the melodic and accompaniment lines with further slurs and accents.

FIGURA 88 - *Valsa número 12*, compassos 62 a 69: elemento de ligação que apresenta hemíola e cromatismo.

### 5.1.7 A improvisação

No capítulo 3, na seção 3.2, identificamos algumas fórmulas características da escrita pianística de Mignone, que podem ser relacionadas com a improvisação.

A seção **B** da *valsa número 1*, altamente improvisativa, nos permite identificar várias dessas fórmulas:

Exemplo 46: Improvisação.

*mais lento*

33 *p*

37 *p*

41 *mf* *p*

45 *1 C.* *dim* *p* *3 C.*

47 *sem correr* *p*

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score is marked with various dynamics and performance instructions:

- System 1 (Measures 33-34):** Treble clef has a descending melodic line with ornaments. Bass clef has chords. Dynamics: *p.*
- System 2 (Measures 35-36):** Treble clef continues the descending melody. Bass clef has chords. Dynamics: *p.*
- System 3 (Measures 37-40):** Treble clef has a descending melodic line with ornaments. Bass clef has chords. Dynamics: *p.*, *cresc.*
- System 4 (Measures 41-44):** Treble clef has a descending melodic line with ornaments. Bass clef has chords. Dynamics: *p.*, *cresc.*, *Calmo*, *ff*
- System 5 (Measures 45-48):** Treble clef has a descending melodic line with ornaments. Bass clef has chords. Dynamics: *pp*, *rit.*, *ff*, *pp*, *1º TEMPO*

FIGURA 89 - Valsa número 1, seção B, compassos 33 a 64: no registro agudo, a melodia muito ornamentada, predominantemente descendente,

evoca a flauta seresteira, com suas peripécias improvisativas: notas ornamentais, escalas cromáticas, cromáticas em terças duplas, arpejos, notas duplas alternadas com notas simples, seqüências em acordes quebrados.

No registro grave, o bordão do violão seresteiro está presente, executando um contracanto, em contraste, predominantemente ascendente.

A improvisação continua, até que os dois se encontram na seqüência de arpejos ascendentes, que encerram a seção.

54 *imitando a flauta seresteira*  
*a tempo*  
*pp*  
*os arpejos leves e sem rigor de tempo*  
*Pedal simile*

FIGURA 90 - *Valsa número 7*, compassos 54 a 57: trecho improvisativo da variação da seção **B**, onde os arpejos são executados com as mãos alternadas.

46 *p*  
*de clam ando*  
*(sempre 1C)*  
*pp* *Ped.* \* *Ped.* \*

50 *Ped.* \* *Ped.* \*

FIGURA 91 - *Valsa número 9*, compassos 46 a 53: trecho improvisativo, com utilização de notas repetidas na mão direita e células repetidas na mão esquerda, com insistência.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 97, 99, 101, and 103 are indicated at the start of their respective systems.

- System 1 (Measures 97-98):** Features a treble staff with triplets and a bass staff with a triplet and a quintuplet. Performance markings include *8<sup>va</sup>*, *poco allargando*, *m.d.*, and *m.es.* with accents.
- System 2 (Measures 99-100):** Shows a treble staff with chords and a bass staff with a quintuplet. Includes *m.d.* and *v* markings.
- System 3 (Measures 101-102):** Features a treble staff with a long melodic line and a bass staff with a quintuplet. Includes *m.es.*, *poco allargando*, and *v* markings.
- System 4 (Measures 103-105):** Shows a treble staff with chords and a bass staff with triplets and a quintuplet. Includes *a tempo*, *v*, and *scd.* markings.

FIGURA 92 - Valsa número 12, compassos 97 a 105: trecho improvisativo, utilizando grande extensão do piano, grande massa sonora, saltos, arpejos, acordes e desenho em notas rápidas como *clusters* fluidos com mãos alternadas. Apresenta trechos com grandes

distâncias entre as mãos e outros com as mãos muito próximas, quase superpostas.

The image shows two systems of musical notation for a piece in 3/4 time. The first system starts at measure 57 and ends at measure 66. The second system starts at measure 62 and ends at measure 66. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical symbols such as slurs, fingerings (1-5), and dynamic markings like 'affrettando un poco'. The bass line features wide intervals and triplets, while the treble line has more complex rhythmic patterns.

FIGURA 93 - *Valsa número 8*, compassos 57 a 66: trecho improvisativo, com arpejos em grande extensão do piano, utilizando mãos alternadas.

Mignone não se utilizou de *glissandos* nessas valsas, e os *trillos* estão presentes em apenas 3 delas.

Exemplo 47: *Trillos*.

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time. It features a treble and bass clef and a key signature of two flats. The score includes a trillo in the treble clef in measure 92, indicated by a wavy line and a fermata. The notation includes fingerings (1-4) and dynamic markings.

FIGURA 94 - *Valsa número 1*, compassos 92 a 94: *trillo*.

FIGURA 95 - Valsa número 9, compassos 61 a 63: trillo.

FIGURA 96 - Valsa número 12, compassos 31 a 33: trillos.

Mignone se utiliza, em algumas valsas, de certos elementos inesperados, que causam contrastes de certa forma bruscos e desconcertantes.

Exemplo 48: Elementos inesperados.

FIGURA 97 - Valsa número 9, compassos 129 a 131: elemento surpresa nos 2 últimos compassos da peça, com o ré<sub>♭</sub> dissonante, a pausa, e a terminação seca, com a apoggiatura dissonante na nota final.



FIGURA 98 - *Valsa número 10*, compassos 112 a 116: elemento contrastante no final da peça, nas semicolcheias secas e vivas.

## 5.2 Análise fonográfica

Foram consideradas apenas as duas gravações completas da série, às quais tivemos acesso, uma do próprio compositor<sup>45</sup> e outra do pianista Artur Moreira Lima<sup>46</sup>.

Mostramos, a seguir, um quadro com os tempos de execução das valsas em minutos, em cada uma das gravações consideradas. Foi acrescentada uma coluna com os tempos de execução desse pesquisador no recital de mestrado realizado no dia 4 de maio de 2004, no qual foram apresentadas as *Doze Valsas de Esquina*<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> MIGNONE, *Valsas de Esquina*.

<sup>46</sup> MOREIRA LIMA (2003).

<sup>47</sup> Os tempos da gravação de Moreira Lima foram anotados a partir de informações existentes no CD, os de Mignone foram medidos a partir do LP e os desse pesquisador foram medidos do CD gravado no dia do recital de mestrado.



## QUADRO 2

Comparação dos tempos de execução das *Doze Valsas de Esquina* nas duas gravações consideradas

<b>Obra</b>	<b>Tempo em Mignone</b>	<b>Tempo em Moreira Lima</b>	<b>Diferença</b>	<b>Tempo em Marcelo Novaes</b>
1ª Valsa de Esquina	2:15 min.	3:23 min.	1:08 min.	2:50 min.
2ª Valsa de Esquina	2:40 min.	4:10 min.	1:30 min.	3:40 min.
3ª Valsa de Esquina	1:50 min.	2:23 min.	0:33 min.	1:35 min.
4ª Valsa de Esquina	1:39 min.	2:42 min.	1:03 min.	1:55 min.
5ª Valsa de Esquina	1:55 min.	3:02 min.	1:07 min.	2:07 min.
6ª Valsa de Esquina	1:42 min.	2:32 min.	0:50 min.	1:52 min.
7ª Valsa de Esquina	3:30 min.	4:18 min.	0:48 min.	3:48 min.
8ª Valsa de Esquina	1:47 min.	3:03 min.	1:16 min.	2:00 min.
9ª Valsa de Esquina	3:30 min.	4:39 min.	1:09 min.	3:33 min.
10ª Valsa de Esquina	3:11 min.	4:54 min.	1:43 min.	3:23 min.
11ª Valsa de Esquina	2:24 min.	3:09 min.	0:45 min.	2:40 min.
12ª Valsa de Esquina	4:05 min.	3:52 min.	-0:13 min.	3:55 min.
<b>Tempo Total</b>	<b>30:28 min.</b>	<b>42:07 min.</b>	<b>11:39 min.</b>	<b>33:18 min.</b>

Podemos observar que os tempos de execução de Moreira Lima são maiores que os de Mignone em todas as valsas, com exceção da *valsa número 12*, que tem um tempo menor, embora próximo.

Mignone não faz a repetição da seção **A** da *valsa número 2*, como está escrito na partitura analisada, saltando logo para a segunda casa e, Moreira Lima suprime a *coda* da *valsa número 10*. Se considerássemos esses tempos, a diferença de tempo da *valsa número 2* diminuiria, e a da *valsa número 10* aumentaria ainda mais.

No mínimo, podemos concluir que Moreira Lima executa todas as valsas em um andamento bem mais lento que Mignone, com exceção da *valsa número 12*. Mas, podemos ir mais além, e dizer que, em Moreira Lima ocorrem maiores liberdades rítmicas, com resoluções mais lentas, acentuando a atmosfera de improviso e sentimento, que caracteriza essas composições. Percebe-se, de maneira geral, uma maior intenção com o sentimento do que com o virtuosismo. Dessa forma, os *rubatos* são mais freqüentes e os *rallentando* nos movimentos cadenciais e terminações, muito maiores. É como se Moreira Lima se permitisse mais tempo em sua interpretação.

Na *valsa número 10*, por exemplo, na qual se encontra a maior diferença de tempo de execução entre as duas gravações, percebe-se claramente, em Moreira Lima, a utilização de um andamento muito mais lento como uma tentativa de criar uma atmosfera mais intimista, valorizando o clima modinheiro e a suavidade das serestas; às vezes, a unidade ternária do tempo até se descaracteriza um pouco. A seção **A'** dessa valsa, em sua interpretação é muito mais sonora, havendo um grande *crescendo* preparatório no desenho de colcheias descendentes que faz a ligação da seção **B** com **A'**, ao contrário do *decrecendo* habitual desse tipo de célula, como faz Mignone.

Exemplo 49: Diferença na execução da *valsa número 10*.

The image shows a musical score for measures 67 to 70 of 'Valsa número 10'. It consists of two staves, treble and bass clef. Measure 67 starts with 'poco rit.'. Measure 68 has 'calmo' above and 'allargando' below. Measure 69 has 'rit. e dim.' above. Measure 70 has 'a tempo primo' above. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

FIGURA 99 - *Valsa número 10*, compassos 67 a 70: ligação de **B** com **A`**, como está escrito na partitura analisada e como é executada por Mignone.

The image shows a musical score for measures 67 to 70 of 'Valsa número 10', similar to Figure 99 but with different performance markings. Measure 67 has 'poco rit.'. Measure 68 has 'calmo' above and 'allargando' below. Measure 69 has 'molto rit. e cresc.' above. Measure 70 has 'a tempo primo' above. The notation is identical to Figure 99.

FIGURA 100 - *Valsa número 10*, compassos 67 a 70: execução de Moreira Lima, fazendo um *crescendo* nos compassos 68 e 69 e atingindo **A`** com sonoridade mais forte.

Logicamente, Mignone também explora muito bem o clima modinheiro e seresteiro das valsas, mas, de maneira geral, um pouco mais contido e com um andamento um pouco mais rápido. Podemos dizer, a grosso modo, que Mignone explora mais os *affrettando* que escreveu. Na *valsa número 9*, por exemplo, no elemento de terminação da seção **B** e que se repete na *coda* escreveu um *piú vivo* e *affrettando*, até chegar no elemento da introdução e no desenho de colcheias descendentes que faz a ligação com a seção **A`**, onde faz um *decrecendo* e *rallentando*. Moreira Lima não faz o *affrettando*, tocando este

trecho mais lentamente, e faz, como na *valsa número 10*, um *crescendo* no desenho de colcheias descendentes, para retornar a **A`** de forma mais sonora.

Exemplo 50: Diferença na execução da *valsa número 9*.

FIGURA 101 - *Valsa número 9*, compassos 83 a 87: trecho com a dinâmica indicada na partitura analisada e como é executado por Mignone, com um *decrecendo* nos compassos 85 e 86.

FIGURA 102 - *Valsa número 9*, compassos 83 a 87: trecho com é executado por Moreira Lima, com um *crescendo* nos compassos 85 e 86.

A *valsa número 12* é a única em que o tempo de execução de Moreira Lima é menor que o de Mignone, embora próximos. Ainda assim, ao se analisar os tempos de cada seção dessa valsa nas gravações consideradas, percebem-se diferenças significativas. Moreira Lima executa as seções **A** (46 seg.) e **A`** (58 seg.), de maneira mais virtuosística e a seção **B** (43 seg.) mais moderadamente. Mignone, ao contrário, dá um tom mais apaixonado às seções **A** (67 seg.) e **A`** (67 seg.) e mais ligeiro à seção **B** (31 seg.). O trecho que faz a ligação de **B** com

A` e a *coda* apresentam tempos semelhantes nas duas gravações (32 seg. e 53 seg. em Moreira Lima e 29 seg. e 51 seg. em Mignone, respectivamente)

Percebemos em Moreira Lima algumas diferenças em relação ao texto das partituras analisadas, seguidas mais fielmente por Mignone. Na *valsa número 8*, na seção **B**, compassos 61 e 62, Moreira Lima toca o sol natural e não o sol bemol como está escrito, atingindo o V grau da dominante do tom original, em vez do ii grau, como está escrito na edição analisada.

Exemplo 51: Diferenças no texto da *valsa número 8* utilizado nas gravações.

60 *affrettando un poco*

ii V 6 5  
4 3

FIGURA 103 - *Valsa número 8*, compassos 60 a 64: texto utilizado por Mignone e que está de acordo com a partitura analisada (sol, nos compassos 61 e 62).

60 *affrettando un poco*

V/V V 6 5  
4 3

FIGURA 104 - *Valsa número 8*, compassos 60 a 64: texto utilizado por Moreira Lima, que traz o sol<sub>♮</sub> nos compassos 61 e 62.

Na *valsa número 9*, nos compassos 20 e 21 (seção **A**), e 100 e 101 (seção **A'**), Moreira Lima toca os acordes com o fá natural, e não com o fá bemol, como está escrito, permanecendo no v grau e não atingindo o VI grau, como seria o caso.

Exemplo 52: Diferenças de texto na *Valsa número 9*.

FIGURA 105 - *Valsa número 9*, compassos 18 a 22: texto utilizado por Mignone e que está de acordo com a partitura analisada (fá, nos compassos 20 e 21).

FIGURA 106 - *Valsa número 9*, compassos 18 a 22: texto utilizado por Moreira Lima, que traz o fá<sub>♮</sub> nos compassos 20 e 21.

No final da seção **A'** da *valsa número 5*, compassos 61 e 62, 2ª casa, Mignone dobra as colcheias descendentes da mão direita e insere notas, como se estivesse improvisando, o que não está escrito na edição analisada.

Exemplo 53: Diferenças de texto na *valsa número 5*.

The image shows a musical score for measures 70 to 73 of 'Valsa número 5'. The score is written for piano and includes a second ending bracket starting at measure 70. The notation features various dynamics: *f* *poco retard* in measure 70, *p* *retard* in measure 72, and *pp* in measure 73. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, and 5. A slur covers measures 72 and 73. The bass line consists of chords and single notes, with a final cadence in measure 73.

FIGURA 107 - *Valsa número 5*, compassos 70 a 73: final da peça, como está na edição analisada e como foi executada por Moreira Lima.

This image is identical to Figure 107, showing the musical score for measures 70-73 of 'Valsa número 5'. It includes the same notation, dynamics (*f* *poco retard*, *p* *retard*, *pp*), and fingerings. The score is presented as it was performed by Mignone, with the note insertions mentioned in the caption.

FIGURA 108 - *Valsa número 5*, compassos 70 a 73: final da peça, como foi executado por Mignone na gravação analisada, com inserção de notas.

Os tempos de execução das valsas na gravação desse pesquisador situam-se, em sua maioria, na região intermediária entre Mignone e Moreira Lima, mais próximos aos de Mignone. Na *valsa número 12*, esse tempo está mais próximo ao de Moreira Lima, que, apenas nesse caso, é menor que o de Mignone. Na *valsa número 3*, única em que o tempo de execução é menor que o das duas outras gravações, procurou-se imprimir um andamento mais rápido, de acordo com a indicação *com entusiasmo* anotada na partitura considerada.

De maneira geral, optou-se por uma interpretação que não deturpasse demais o caráter valsante das peças e na qual o clima popular das serestas fluísse de maneira mais simples e natural, baseando-se mais na própria condução melódica e de dinâmica do que em liberdades de tempo exageradas.

### 5.3 Os homenageados

Mignone dedicou as *Valsas de Esquina* a pessoas de seu afeto. Os homenageados estão diretamente ligados à música e mais especificamente ao piano: intérpretes (pianistas eruditos e populares), compositores, professores, e musicólogos, todos eles figuras de destaque no cenário musical brasileiro. No filme *Lição de Piano*, Mignone afirma que o caráter da valsa pode estar relacionado com a pessoa a quem foi dedicada, o que vem salientar a importância de se tentar conhecer um pouco de cada um dos homenageados. Eles são numerados de acordo com o número da valsa a eles dedicada:

1. Arnaldo Estrella (1908 – 1980): pianista brasileiro, nascido no Rio de Janeiro. Estudou com Barroso Neto, Lorenzo Fernandez e Tomás Terán. Apresentou-se como recitalista nos grandes centros musicais da Europa e Estados Unidos. Foi o centro de uma verdadeira escola pianística. Catedrático da Escola de Música da UFRJ, escreveu um ensaio sobre *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos*.
2. Andrade Muricy (1895 – 1984): José Cândido de Andrade Muricy, musicólogo e crítico literário brasileiro, nasceu em Curitiba e formou-se em Direito no Rio de Janeiro. Estudou música com Luciano Gallet e Tomás Terán. Professor de



Estética Musical e História da Música, foi também crítico do *Jornal do Commercio* e grande conhecedor da arte de Villa Lobos, publicando em 1961, *Villa Lobos - uma interpretação*. Reuniu algumas críticas musicais em *Caminho de Música* (1946 e 1951).

3. Nayde Alencar Jaguaribe: Nayde Jaguaribe de Alencar Sá Pereira, pianista, professora e educadora musical, dedicou-se à área de iniciação musical para crianças.
4. Arnaldo Rebello (1905 – 1984): compositor e pianista brasileiro, nascido no Amazonas. Estudou no Rio de Janeiro e aperfeiçoou-se em Paris, com Casadesus. Professor da Escola de Música da UFRJ, escreveu numerosas peças para piano, incluindo as *Valsas Amazônicas*, e também para canto e piano.
5. Wilma Graça (1928-1988): Pianista. Professora de piano e teoria musical. De formação erudita, apresentou-se pela primeira vez como concertista aos sete anos de idade no Teatro Municipal. Consagrou-se como referência musical para grandes nomes da MPB, a partir do final da década de 1950, quando se dedicou a dar aulas de piano e teoria, tendo como alunos Chico Buarque, Edu Lobo, Milton Nascimento, Francis Hime, Ivan Lins e Nana Caymmi, entre muitos outros.
6. Mário de Andrade (1893 – 1945): Mário Raul Morais de Andrade, poeta, escritor, musicólogo, folclorista jornalista e crítico brasileiro, nascido em São Paulo, onde estudou canto e piano no Conservatório Dramático e Musical, diplomando-se em 1917 (mesmo ano em que Mignone se graduou). Tornou-se professor de História da Música e de Estética Musical no Conservatório em

1922, ano em que publicou *Paulicéia Desvairada*, já estando plenamente envolvido no Movimento Modernista Brasileiro, do qual foi um dos principais articuladores. Dois anos depois, assumiu a cátedra de História da Música e de Piano. Voltou-se para a música com uma série de obras em que fixou as bases teóricas para a formação de uma consciência musical brasileira. Foi o sistematizador dos estudos musicológicos no Brasil, com a publicação do *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), que influenciou gerações de compositores e intérpretes. Foi grande amigo de Francisco Mignone, tendo exercido grande influência sobre o compositor, até o seu desaparecimento em 1945.

7. Sá Pereira (1888 - 1966): Antônio de Sá Pereira, professor, pianista e compositor brasileiro, nascido em Salvador (Bahia). Aos 17 anos foi para a Europa, onde estudou até 1917 na Alemanha, França e Suíça. Voltando para o Brasil, fundou o Conservatório de Música de Pelotas (RS), transferindo-se depois para São Paulo. Em 1937, depois de nova viagem à Europa, introduziu no Brasil o método Dalcroze de iniciação musical. Diretor da Escola de Música da UFRJ, publicou várias obras teóricas, artigos e peças para canto e piano.
8. Mário de Azevedo: Pianista de renome, dedicou-se à autêntica música brasileira para piano, destacando-se como intérprete de composições de vários compositores populares, na década de 1940. Pode ser considerado como um pianista, juntamente com sua contemporânea Carolina Cardoso de Menezes. Uma característica sua, era ser mais fiel às partituras originais, principalmente, às das valsas.

9. Violeta Corrêa de Azevedo (Violeta do Luiz Heitor): esposa do eminente musicólogo e folclorista Luiz Heitor Corrêa de Azevedo de reputação internacional. Segundo muitos depoimentos, o casal ajudou várias gerações de artistas brasileiros durante sua longa permanência em Paris, onde ele ocupou o cargo de Diretor de Serviços Musicais da UNESCO.
10. Liddy Chiafarelli Mignone (1891 – 1961): Elisa Hedwig Carolina Mankel Chiaffarelli Mignone, primeira esposa do compositor Francisco Mignone, desaparecida em um desastre aéreo em 1961. Era filha do eminente professor de piano, Luigi Chiafarelli, com quem estudou piano, música, línguas e humanidades. Em 1937, fundou, no Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, o curso de iniciação musical, um dos primeiros do Brasil. Mais tarde, criou, ainda nesse mesmo conservatório, um curso de especialização para professores de educação musical. Foi também professora de piano no Conservatório, e, em 1960, compareceu como delegada brasileira, à Conferência Interamericana de Especialidades em Educação Musical, realizada na Costa Rica. Compôs para piano, quatro peças infantis e sete para principiantes, além de ter publicado algumas obras destinadas à iniciação musical para crianças.
11. João de Souza Lima (1898 – 1982): Pianista, professor, compositor e regente brasileiro nascido em São Paulo. Em 1919, viajou para a França onde estudou com Isidor Philipp, Marguerite Long, Maurice Emmanuel, Ferruccio Busoni e outros. Desenvolveu brilhante carreira internacional, apresentando-se com vários artistas e conjuntos europeus. Foi uma das figuras centrais da vida musical paulista por várias décadas e compôs peças para piano solo,

piano e orquestra, dois pianos, canto, coro, violino, orquestra, bailados, óperas e música de câmara, além de inúmeras revisões. Foi considerado pela crítica um dos mais notáveis pianistas de sua geração, tendo sido também autor de um livro sobre a moderna técnica pianística. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Música.

12. Mário Neves: Pianista popular nas décadas de 1930 / 1940, que parece ter alcançado algum destaque na sua época de atuação (o simples fato de ter sido homenageado por Mignone já denota isso), mas sobre o qual não conseguimos nenhuma fonte de referência escrita.

#### **5.4 Transcrições**

Apesar de todas as *Doze Valsas de Esquina* terem sido compostas originalmente para piano solo, foram feitas, pelo próprio compositor, transcrições de algumas delas para outros instrumentos ou grupos de instrumentos:

##### *2ª Valsa de Esquina:*

- .Transcrição para violino e piano, em 1947.
- . Transcrição para dois pianos em 1976.

##### *4ª Valsa de Esquina:*

- .Transcrição para dois pianos, em 1952.

*7ª Valsa de Esquina:*

- . Transcrição para três violões.
- . Transcrição para flauta solo, violino, viola, cello e contrabaixo, em 1940.
- . Transcrição para flauta e quinteto de cordas, em 1940.
- . Transcrição para flauta e piano, em 1967

*8ª Valsa de Esquina:*

- . Transcrição para violão solo.

*10ª Valsa de Esquina:*

- . Transcrição para Quarteto de Cordas, em 1943.
- . Transcrição para flauta e quinteto de cordas, em 1949.

*12ª Valsa de Esquina:*

- . Transcrição para dois pianos, em 1952.

Além dessas, o compositor orquestrou para bailados, em 1943, as *valsas de número 1, 2, 3, 5 e 9*, com a seguinte instrumentação: 6 violinos 1º, 5 violinos 2º, 4 violas, 3 cellos, 3 contrabaixos, flauta 1º, flauta 2º, clarinete, fagote 1º, fagote 2º, 4 trompas, 3 trompetes, 2 trombones timpani, piatti.

## 5.5 Considerações para interpretação

Ao estudar uma peça musical, o intérprete deve estar atento a vários aspectos, que poderão permitir uma melhor compreensão da obra e, conseqüentemente, uma interpretação mais próxima daquela que o compositor tinha em mente ao escrevê-la.

Entre esses aspectos, devem ser observadas as peculiaridades do período em que a obra foi composta, as características próprias do compositor e, após uma análise cuidadosa da peça, a identificação de elementos musicais que devam ser explorados ou valorizados, tais como a condução melódica das frases, dinâmica, pontos de maior ou menor tensão musical, cadências, ligações, terminações, modulações, entre outros.

As *Doze Valsas de Esquina* estão fortemente impregnadas pela atmosfera romântica e sentimental das serenatas, modinhas e do choro, os quais são caracterizados por uma interpretação um tanto quanto *derramada*<sup>48</sup>, e repleta de irregularidades rítmicas. Sem sombra de dúvida, se o intérprete erudito estiver familiarizado com esses gêneros populares brasileiros, terá maior facilidade na identificação desses elementos seresteiros, captando melhor o clima de improviso, a grande expressividade e as liberdades interpretativas que irão permitir o balanço característico, sempre presente na música dos chorões, sem abrir mão da técnica de alto nível e sem sacrificar os aspectos tipicamente brasileiros do modo de execução da música popular.

---

<sup>48</sup> Esse termo é utilizado para designar um tipo de interpretação mais livre, carregada de sentimento e romantismo, que costuma caracterizar a música das modinhas e serestas. Às vezes alguns exageros podem vir a deturpar certos aspectos musicais, como a marcação de tempo, ritmo, etc.

Mignone procurou colocar nas partituras das valsas, várias anotações<sup>49</sup> que pudessem orientar o intérprete em relação a esses elementos, fazendo referência ao clima seresteiro e aos instrumentos que executavam esse tipo de música, mais especificamente ao violão e à flauta. Algumas dessas anotações, de caráter mais evocativo ou sentimental e a tomada de outras decisões interpretativas sobre o que não está escrito, irão demandar do intérprete um certo trabalho auditivo e de pesquisa sobre esses gêneros de composições populares e seus instrumentos mais característicos, permitindo que certas práticas de execução próprias desse estilo mais improvisativo e desses instrumentos sejam incorporadas na realização das obras. Entre essas práticas, podemos lembrar a grande expressividade e o caráter improvisativo com um menor rigor na métrica e maiores flutuações agógicas, principalmente nos movimentos cadenciais, tipos de toques e pedalizações que permitam emular a sonoridade mais seca ou dedilhada do violão ou mais ligada e *cantabile* da flauta, e a valorização, em ambos os casos, dos registros próprios desses instrumentos, dos cantos e contracantos e de outros elementos que devam ser destacados.

Vamos destacar agora alguns pontos que consideramos importantes na execução da cada valsa:

*Valsa 1*: Primeira da série, já traz na anotação *Sotuno e seresteiro*, a indicação de seu caráter. Destaca-se pelo contraste de registro entre as melodias principais de cada seção (violão – flauta – violão), as diferenças de toque e a presença de contracantos melódicos.

---

<sup>49</sup> Cf. seção 5.1.4, p. 81.

Na seção **A**, a melodia está no baixo, evocando o violão seresteiro. Apesar da indicação do toque *staccato* para esse canto, optou-se pelo toque *legato*, utilizando-se o *staccato* apenas nos desenhos em arpejos ascendentes no início de cada frase e no último compasso da seção, no desenho em seqüência de colcheias destacadas descendentes. Optou-se também por uma condução de tempo mais precisa em toda a seção, com uma liberdade maior apenas nos movimentos cadenciais, como característica do violão seresteiro.

Na seção **B**, a melodia em registro agudo, evoca a flauta, com toque muito *legato*, pedalizada e em andamento mais lento. O contracanto nos baixos da mão esquerda (bordão do violão) deve ser bem valorizado em toda a seção.

Na seção **A'**, valorizar o contracanto melódico na mão direita, em movimento contrário, a partir do compasso 82.

Na *coda*, procurou-se seguir as indicações do compositor, mantendo-se o tempo e desaparecendo até o final.

Exemplo 54: *Valsa número 1*.

*Solano e seresteiro*

*p* tocar o baixo destacado bem marcio, afinando pouco as teclas

FIGURA 109 - *Valsa número 1*, compassos 1 a 3: texto original com toque *staccato* em toda a melodia dos baixos na seção **A**.



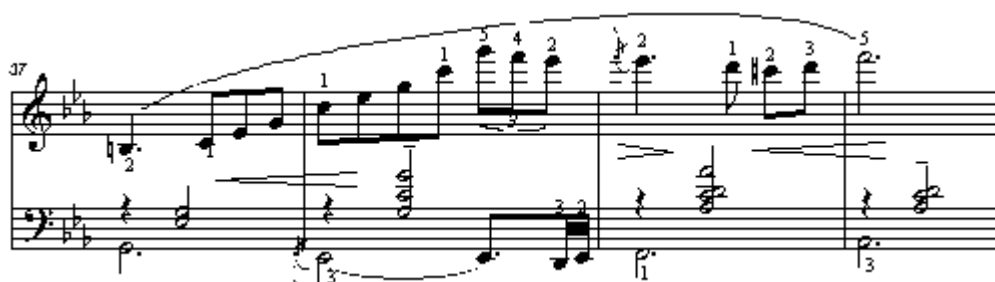


FIGURA 110 - *Valsa número 1*, compassos 37 a 40: exemplo do contracanto dos baixos presente em toda a seção **B**.

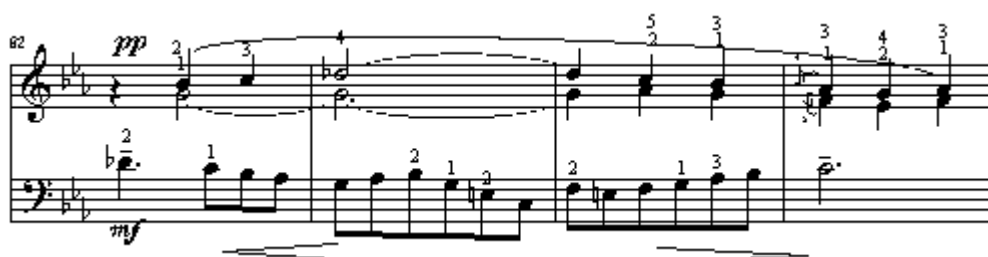


FIGURA 111 - *Valsa número 1*, compassos 82 a 85: início do contracanto na mão direita, a ser valorizado na seção **A**.

*Valsa 2*: Na seção **A**, com a indicação *lento e mavioso*, a melodia deve ser bem cantada, com destaque para o contracanto dos baixos (bordão do violão). O andamento começa mais lento e vai aumentando no *affrettando* indicado, até atingir o ponto culminante no compasso 15, para voltar então ao desenho inicial.

Na seção **B**, a melodia está na mão direita, em notas dobradas, com toque mais solto e acompanhamento seco. Cada frase tem início hesitante e mais seco, e vai sendo gradativamente apressada e pedalizada. A partir do compasso 42, o contracanto dos baixos, deve ser bem valorizado, destacando-se ainda mais a partir do compasso 50, com toque *legato* contrastante.

Exemplo 55: *Valsa número 2*.

1 **LENTO E MAVIOSO**

*p*

*rubato*

*a tempo*

FIGURA 112 - *Valsa número 2*, compassos 1 a 4: início da seção **A**, com contracanto melódico no baixo.

49

*com hesitação*

*pp a tempo*

*sempre pouco ligado*

*pouco retard*

*mf*

FIGURA 113 - *Valsa número 2*, compassos 49 a 53: trecho da seção **B**, com contracanto nos baixos e mostrando os inícios de frases hesitantes.

*Valsa 3*: Andamento mais rápido, de acordo com a anotação *com entusiasmo* da edição.

Na seção **A**, valorizar a melodia na mão direita, em colcheias oitavadas não ligadas, rica em apogiaturas, e as intervenções da mão esquerda, em contracanto descendente.

Na seção **B**, com início um pouco hesitante, essas observações continuam válidas, com contraste apenas no toque *legato* indicado agora para a melodia em oitavas.

Exemplo 56: *Valsa número 3*.

The musical score for Valsa número 3, seção A, compassos 1 a 4, is presented in a two-staff format. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The right hand plays eighth notes in octaves, while the left hand plays descending eighth notes. Performance instructions include 'Com entusiasmo' at the beginning, 'f' (forte) in the first measure, 'accel' (accelerando) in the second measure, and 'pouco retard' (poco ritardando) in the third measure. A dashed line above the staff indicates a change in dynamics or articulation.

FIGURA 114 - *Valsa número 3*, seção **A**, compassos 1 a 4: indicação *com entusiasmo* e oitavas desligadas.

The musical score for Valsa número 3, seção B, compassos 16 a 19, is presented in a two-staff format. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The right hand plays eighth notes in octaves, while the left hand plays descending eighth notes. Performance instructions include 'p e ligado' (piano and legato) in the first measure and 'mf' (mezzo-forte) in the second measure. A slur is placed over the eighth notes in the right hand.

FIGURA 115 - *Valsa número 3*, seção **B**, compassos 16 a 19: melodia em oitavas ligadas.

*Valsa 4*: Valsa mais lenta, com o caráter dado pela expressão *vagaroso* e *seresteiro*. A cada seção, é inserida uma nova linha melódica em contraponto, rica em apogiaturas, aumentando a massa sonora, e que deve ser mais destacada que as remanescentes.

Na *coda*, deve ser valorizado o canto da mão esquerda. Nos dois últimos compassos, optou-se por fazer o primeiro acorde arpejado mais rapidamente e o segundo mais lentamente.

Exemplo 57: *Valsa número 4*.

FIGURA 116 - *Valsa número 4*, seção **B**, compassos 17 a 22: inserção de melodia em contraponto na mão direita.

*Valsa 5*: a simplicidade e a naturalidade, indicadas na expressão *cantando* e *com naturalidade*, são as características principais dessa valsa. A valorização do fraseado da linha melódica em *legato*, na mão direita, das intervenções e contracantos na mão esquerda, da dinâmica e dos movimentos cadenciais é que vai possibilitar essa atmosfera mais simples e natural.

Exemplo 58: *Valsa número 5.*

*Cantando e com naturalidade*

FIGURA 117 - *Valsa número 5*, compassos 1 a 8: início da seção **A**, com a indicação *cantando e com naturalidade*, melodia na mão direita com contracanto na esquerda.

*Valsa 6*: valsa mais movimentada, cujo caráter mais improvisativo possibilita uma maior liberdade, na alternância dos *affrettando* e *rallentando* indicados, com uma certa instabilidade agógica. Caracteriza-se por um constante diálogo entre a flauta, com melodia mais ligada, muito expressiva e mais livre, e o violão, com o acompanhamento em acordes arpejados e as intervenções em colcheias em *staccato*. Nessas colcheias, embora mais controladas, se percebem claramente as liberdades cadenciais do violão seresteiro.

Exemplo 59: *Valsa número 6*.

FIGURA 118 - *Valsa número 6*, compassos 21 a 26: diálogo entre as mãos direita e esquerda, toque *legato* nas notas longas e *staccato* nas colcheias.

*Valsa 7*: nessa valsa, os contrastes são vários como registro (grave / agudo), toque (*legato* / *staccato*), sonoridade (apagada / com luminosidade).

Na seção **A**, o bordão do violão está presente na melodia mais solta no baixo, em sonoridade apagada, abrindo pouco a pouco, com as fusas soando como apogiaturas rápidas. Deve ser valorizado o contracanto na mão direita, em notas mais longas e também rico em apogiaturas.

Na seção **B**, a flauta é evocada na melodia em registro agudo, cantada (*com luminosidade*), ligada e muito expressiva, com acompanhamento em acordes arpejados e algumas intervenções em colcheias secas (violão). Na variação, a melodia vem em oitavas, enriquecida por arpejos em mãos alternadas, com a indicação *sem rigor de tempo*.

Na *coda*, um pouco mais lenta, procurou-se valorizar o desenho descendente, em graus conjuntos, formado pela nota mais grave dos acordes da mão direita.

Exemplo 60: *Valsa número 7*.

FIGURA 119 - *Valsa número 7*, seção **A**, compassos 1 a 8: sonoridade apagada, melodia na mão esquerda com apogiaturas (bordão do violão) e contracanto na mão direita.

FIGURA 120 - *Valsa número 7*, seção **B**, compassos 22 a 25: melodia ligada, expressiva e *com luminosidade*, na mão direita, com acompanhamento em acordes arpejados.

FIGURA 121 - *Valsa número 7*, seção **B**, compassos 54 a 57: variação improvisativa, imitando a flauta seresteira.

The image shows a musical score for the coda of 'Valsa número 7'. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The music is in 3/4 time and begins at measure 108. The tempo is marked 'Lento'. The right hand part features a descending melodic line with fingerings (5, 3, 1) and dynamics (pp, p). The left hand part provides harmonic support with chords and bass notes. A 'coda' symbol is present at the end of the section.

FIGURA 122 - *Valsa número 7, coda*, compassos 108 a 116: desenho melódico descendente, na nota inferior dos acordes da mão direita (traços indicativos não existentes na edição).

*Valsa 8*: Nessa valsa, com indicação *tempo de valsa caipira*, optou-se por um andamento mais rápido, para contrastar com a anterior e com a posterior, também mais lenta.

Na seção **A**, o desenho melódico com apogiaturas no 3º tempo dos compassos pode conduzir a um acento nesse tempo, deturpando a condução rítmica. Isso pode ser evitado pensando-se sempre na marcação do 1º tempo dos compassos, como apoio.

Na seção **B**, em tom maior, a melodia na mão esquerda, inicia-se no baixo e, através de movimentos oscilatórios predominantemente ascendentes, com intervenções na mão direita, atinge o ponto culminante (compasso 57). A partir daí, um desenho com arpejos em mãos alternadas e caráter mais improvisativo, em *affrettando*, conduz ao elemento de ligação em colcheias descendentes destacadas.



Na seção **A**, destacamos o acompanhamento agora em oitavas arpejadas (compassos 69 a 75) e a terminação forte, em arpejo ascendente rápido (compasso 100).

Exemplo 61: *Valsa número 8*.

The musical score for Figure 123 shows the first six measures of section A. The right hand plays a melody with fingerings: 1, 4, 5, 4, 3, 5, 3, 3, 2, 5, 4, 3, 2, 5, 3. The left hand provides accompaniment with long notes and fingerings: 1, 2, 4, 5. The tempo is marked 'Tempo de valsa caipira'.

FIGURA 123 - *Valsa número 8*, seção **A**, compassos 1 a 6: indicação tempo de valsa caipira, melodia com apogiaturas na mão direita, com contracanto nas notas longas do baixo.

The musical score for Figure 124 shows measures 33 to 37 of section B. The left hand plays a melody with fingerings: 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 2, 3, 1. The right hand has interventions with fingerings: 5, 3, 1, 2, 1, 2, 3, 1.

FIGURA 124 - *Valsa número 8*, seção **B**, compassos 33 a 37: melodia no baixo, com intervenções na mão direita.

FIGURA 125 - *Valsa número 8*, seção **A**, compassos 69 a 74: destaque para o baixo, agora em oitavas arpejadas.

FIGURA 126 - *Valsa número 8*, compassos 99 e 100: final, com destaque para as notas superiores dos acordes da mão esquerda no compasso 99 e arpejo rápido no compasso 100.

*Valsa 9*: A introdução tem caráter improvisativo e mais livre.

Na seção **A**, a melodia está na mão direita, em acordes e oitavas, inicialmente na região mais grave. Deve-se destacar o contracanto descendente com apogiaturas, no acompanhamento, lembrando o bordão do violão.

Na seção **B**, em registo agudo, com melodia em notas repetidas e acompanhamento em *ostinato*, optou-se por uma

sonoridade mais apagada e igual, sem grandes variações de dinâmica e agógica, como em uma caixinha de música.

No elemento de ligação (a partir do compasso 75) fazer o *affrettando* indicado no desenho descendente.

Na seção **A**, valorizar as diferenças, como as terminações de frases com contracantos em cruzamento de mãos (compassos 90 e 94), a melodia em acordes quebrados (oitavas e terças alternadas, a partir do compasso 103) e os novos contracantos expressivos (compassos 106 e 110).

Exemplo 62: *Valsa número 9*.

23

*mp*

*espressivo e cantabile*

*calando*

*molto dim.*

*poco rit.*

*a tempo*

FIGURA 127 - *Valsa número 9*, compassos 23: trecho da seção **A**, com destaque para o contracanto dos baixos descendentes (bordão do violão).

46

*pp*

*deciamando (sempre 1C)*

*rit.*

FIGURA 128 - *Valsa número 9*, seção **B**, compassos 46 a 50: trecho com notas repetidas e célula rítmica insistente no acompanhamento, com sonoridade mais constante.

FIGURA 129 - *Valsa número 9*, compassos 75 a 79: elemento de ligação das seções B e A', que retorna na coda.

FIGURA 130 - *Valsa número 9*, seção A', compassos 87 a 90: terminação com contracanto em cruzamento de mãos.

FIGURA 131 - *Valsa número 9*, seção A', compassos 103 a 106: melodia em acordes quebrados com contracantos expressivos nas terminações de frases.

*Valsa 10*: a indicação *lento, romântico e contemplativo* traduz bem o clima dessa valsa, interiorizado e carregado de sentimentos.

Na seção **A**, a fusa, última nota de cada frase, soa como uma apogiatura para a nota seguinte. O contracanto nos baixos descendentes evoca o bordão do violão. Os contracantos em vozes intermediárias em ambas as mãos, devem ser também destacados.

Na seção **B**, em andamento um pouco mais vivo, a melodia na região aguda, em *legato* e muito expressiva, evoca a flauta.

Em **A'**, a melodia inicial volta com mais volume sonoro e mais rica em apogiaturas e contracantos.

Na *coda*, um pouco mais lenta, valorizar a melodia muito ligada e dobrada nas duas mãos e na repetição, o acompanhamento seco, com desenho ascendente e descendente em oitavas e notas simples alternadas. Nas semicolcheias destacadas finais, optou-se por um *decrescendo*, apesar da indicação de *crescendo*.

Exemplo 63: *Valsa número 10*.

*Lento, romântico e contemplativo*

1 (♩ = 88) *p* *molto rit.* *ten.* *a tempo* *p*

FIGURA 132 - *Valsa número 10*, compassos 1 a 5: seção A, melodia com apogiatura na mão direita, com contracantos.

*Piú lento*

102 (♩ = 88) *pp* *a tempo*

FIGURA 133 - *Valsa número 10*, compassos 102 a 106: início da *coda*, mais lenta, com melodia dobrada e muito ligada.

112 *p* *sostenuto* *vivo* *p* 1 2 3 5

FIGURA 134 - *Valsa número 10*, compassos 112 a 116: indicação de *crescendo* nas semicolcheias finais.

*Valsa 11*: caracteriza-se pela estrutura formal diferente, com três seções básicas contrastantes, evocando também de forma clara os instrumentos seresteiros (violão e flauta).

As seções, ao se repetirem, vêm com indicações de toques diferentes (*legato* / *staccato*) e em andamento cada vez mais rápido, preparando-se para a última seção, repetição da seção **B**, em tonalidade maior, uma 8ª acima e em andamento mais rápido e brilhante.

Na seção **A**, a melodia está no registro agudo (flauta), com apogiaturas rápidas e acompanhamento em acordes arpejados (violão). As apogiaturas devem soar mais sibilantes, diferenciando-se dos acordes arpejados.

Na seção **B**, valorizar as apogiaturas com acentos no 2º tempo e contracantos do acompanhamento. Na primeira vez em *legato* e na 2ª, em *staccato* e um pouco mais rápido.

Na seção **C**, destaca-se a melodia no baixo (violão), com acompanhamento em acordes na mão direita.

Em **A'**, a melodia volta em oitavas quebradas, ligadas (flauta), com acompanhamento em acordes arpejados secos, sem pedal, lembrando as cordas dedilhadas do violão.

## Exemplo 64: Valsa número 11.

Moderato ( $\text{♩} = 66$ )

*mp* e *con spirito*

FIGURA 135 - Valsa número 11, compassos 1 a 3: início da seção A, melodia na voz superior, com apogiaturas e acordes arpejados no acompanhamento.

Piú mosso

25 ( $\text{♩} = 76$ )

(2ª volta tutto staccato)

*p* e *molto legato*

FIGURA 136 - Valsa número 11, compassos 25 a 29: seção B, em tonalidade maior, com acentos no 2º tempo (apogiaturas) e indicação de toque diferente na repetição.

2.º Tempo

41 ( $\text{♩} = 66$ )

1.ª sempre *ppp*

FIGURA 137 - Valsa número 11, compassos 41 a 45: seção C, com melodia no baixo (violão).



FIGURA 138 - *Valsa número 11*, compassos 57 a 61: seção **A**, melodia em oitavas arpejadas, com acompanhamento em acordes arpejados secos (violão).

*Valsa 12*: caracteriza-se pelo brilhantismo, virtuosismo e caráter mais improvisativo.

Na seção **A**, o acompanhamento em colcheias deve ser mais preciso, executando-se a melodia em polirritmo como um *rubato* escrito. Termina com um grande *diminuendo*, *allargando* e *molto rallentando* no final (a partir do compasso 26).

Na seção **B** a melodia descendente, em *legato*, está no registro agudo, com contracanto na direção contrária que deve ser valorizado. Os ornamentos e apogiaturas intermediárias devem ser mais secos.

O elemento de ligação é virtuosístico (a partir do compasso 46), num crescendo de dinâmica e andamento até atingir o

trecho em *Presto* (compasso 62) e *bem martellato* (compasso 70).

Na seção **A**, de caráter apaixonado e com grande volume sonoro, o clima improvisativo é bastante evidente nos arpejos em grandes extensões do piano, *clusters* fluidos em notas rápidas, exploração de registros diferentes e distância entre as mãos.

A *coda* (compasso 114) se inicia mais tranqüila e em *pianíssimo*, preparando o grande *crescendo* e *affrettando* do final (a partir do compasso 122).

Exemplo 65: *Valsa número 12*.

The image shows a musical score for 'Valsa número 12', section A, measures 2 to 7. The score is in 3/4 time and features a complex, polyrhythmic texture. The right hand plays a melodic line with various rhythmic values, while the left hand plays arpeggiated chords and clusters. The score includes performance instructions such as 'VIVO (em 1 mov.)', 'cresc', and 'ff'. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the passage.

FIGURA 139 - *Valsa número 12*, seção **A**, compassos 2 a 7: colcheias precisas e melodia em polirritmo, como um *rubato* escrito.

**MODERATO GRAZIOSO**

FIGURA 140 - *Valsa número 12*, seção **B**, compassos 34 a 36: melodia na voz superior, com contracanto no registro grave e apogiaturas intermediárias.

**PRESTO**

FIGURA 141 - *Valsa número 12*, compassos 62 a 65: trecho da ligação da seção **B** com a seção **A'**, em hemíola, cromatismo e andamento rápido.

**97**

FIGURA 142 - *Valsa número 12*, compassos 97 a 98: trecho improvisativo da seção **A'**, com arpejos, grandes distâncias de mãos, *clusters* fluidos, mãos alternadas.

## 5.6 Mais algumas opiniões sobre as *Valsas de Esquina*

As doze deliciosas VALSAS DE ESQUINA [são] um dos pontos altos da obra de Mignone e de toda a literatura pianística brasileira.

(...)

Caracteristicamente brasileiras na essência e no sentimento, assim como na forma, (*“Hoje em dia bom número das modinhas populares são em três-por-quatro e valsas legítimas”* \_ Mário de Andrade, in *Pequena História da Música*), essas composições nos dão expressivo retrato musical desse doce-amargo que constitui ou contitua o modo de ser de nosso povo.

(...)

As VALSAS DE ESQUINA, dedicadas pelo compositor a pessoas de seu afeto, constituem, pois, uma permanente reafirmação de nossa personalidade e nos remontam ao tempo em que ele, sob o pseudônimo de Chico Bororó, armazenava reflexos nas serestas de esquina, revigorando em contacto com a alma popular as expressões já então nacionais de seu talento criador. (SILVEIRA, Ênio: contracapa do disco MIGNONE, [s.d.])

As Valsas de Esquina de Francisco Mignone são um resumo da musicalidade brasileira, uma síntese genial do popular e do clássico, tal como a que também podemos encontrar na obra de um Nazareth. O Mignone que escreveu essas valsas, entre 1938 e 1943, tinha pouco mais de 40 anos, já sabia tudo de música e utiliza aqui o piano como nós usaríamos um caderno de notas ou um diário íntimo, disfarçando a sua ciência musical para fazer o piano cantar como o melhor dos seresteiros.

(...)

Mignone dá a sua própria versão: o nome dessas valsas, segundo ele, foi dado por Mário de Andrade, pois “lembram aquelas valsas que, à noite, debaixo dos bruxeleantes lampiões a gás das esquinas, os chorões tocavam em suas serenatas às amadas, que atrás das venezianas ou cortinas, ficavam ouvindo. As esquinas serviam de refúgio, caso aparecesse um parente na rua para afugentar os boêmios perturbadores do silêncio noturno”... Mignone aproveitou, nessas valsas, modelos da época, e até mesmo a sua experiência de música popular \_ quando compunha sob o pseudônimo de Chico Bororó, mas já na primeira Valsa, em dó menor, ele mostra que tinha chegado a um estilo novo, que combina a simplicidade do popular com a sofisticação do clássico. O canto começa na mão esquerda \_ como nos bordões do violão, o que produz um efeito meio sério, meio brincalhão. Mignone libertava-se da sua fase internacionalista, de todas as paisagens estrangeiras, e voltava a ser um poeta perambulando pelas esquinas.

(...)

... tudo é muito cantado nessa música de um grande compositor que não tem vergonha de ser sentimental, de deixar falar o coração. Mas o Francisco Mignone que se tornou o músico mais completo do Brasil, protege o sentimento com o véu da ciência musical. É esta ciência que ensina Mignone a não se repetir, a não usar lugares-comuns. As Doze Valsas de Esquina, compostas nos doze tons menores, são ao mesmo tempo simples e misteriosas. A melodia é simples; mas a harmonia é sutil. A mão esquerda sobressai muito, lembrando sempre os bordões violonísticos que tiram a música dos caminhos batidos, que podem intensificar a melancolia. Mas logo em seguida, Mignone usa as notas mais agudas como um fio de pérolas, como gotas de orvalho recém-caídas das estrelas. (HORTA, Luiz Paulo, 1982: encarte do disco MOREIRA LIMA, 2003).

## 6 CONCLUSÃO

As *Doze Valsas de Esquina* foram compostas entre os anos de 1938 e 1943, e já trazem implícita no título da série, a sua ligação com a música popular urbana, inspiradas que foram nas serenatas e modinhas da juventude do compositor. Elas trazem, dessa forma, toda uma carga de improvisação e nostalgia, que originalmente caracterizavam esse tipo de música.

Apesar de serem peças escritas com o intuito de servir ao movimento nacionalista vigente na época, elas saíram naturalmente simples e brasileiras, sem nenhum sinal de artificialismos forçados que as tornassem mais nacionais. Esse é, para nós, o maior mérito de Mignone: conseguir ser naturalmente brasileiro. Nas valsas, isso é bem evidente, na união da simplicidade das serestas com um alto grau de elaboração e refinamento melódico e harmônico. As melodias e contracantos são mais cuidadosamente trabalhados e a harmonia muito mais rica, se comparadas às das valsas populares que as inspiraram. Esse refinamento, no entanto, não tira a sua naturalidade, nem ofusca, de maneira nenhuma, a atmosfera das modinhas e serestas populares brasileiras que as envolve.

As valsas, apesar de serem bem distintas, como destaca o compositor em trecho de seu depoimento já citado anteriormente (MIGNONE, 1991, p. 7), estão todas unidas pelo mesmo clima seresteiro e nostálgico que caracteriza toda a série e lhe dá unidade, o que as torna também, sob esse ponto de vista, homogêneas.

Foi muito gratificante e enriquecedor para nós, enquanto intérpretes, este contato com a atmosfera bem brasileira das serestas e choros, através do estudo das *Doze Valsas de Esquina*, peças que consideramos aptas a fazerem parte do repertório de qualquer pianista, seja isoladamente, em grupos ou na totalidade da série. Apesar de terem sido agrupadas em uma série e de estarem envolvidas na mesma atmosfera seresteira, as valsas são independentes, não existindo nenhum inconveniente na sua execução em separado.

Esperamos que esse trabalho possa ser útil aos interessados no assunto *valsa brasileira* e aos futuros executantes das *Valsas de Esquina*, possibilitando uma maior compreensão das mesmas e servindo como ponto de partida para um estudo que priorize sua ligação com a música popular, valorizando os elementos da modinha, da seresta e do choro, o que, sem dúvida, irá resultar em uma *performance* mais de acordo com a música *das esquinas* de antigamente.

## REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2002. Disponível em: <http://cravoalbin.ibest.com.br/icca.asp>. Acesso em: 26 abr. 2004.

ANDRADE, Maria Helena Coelho de. *Da compreensão e interpretação de uma peça inédita de Francisco Mignone através do conhecimento das características composicionais do autor*. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1984. 195 f. (Dissertação, Mestrado em Música).

ANDRADE, Mário de. Francisco Mignone. In: MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo*; autocrítica de um cinquentenário. São Paulo: Mangione, 1947.

\_\_\_\_\_. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

\_\_\_\_\_. *Música, doce música*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas cidades, 1982.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Si alza la tela. In: MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo*; autocrítica de um cinquentenário. São Paulo: Mangione, 1947.

BANDEIRA, Manuel. *Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: Publicações do Teatro Municipal, 1956.

BARBEITAS, Flávio Terrigno. *Circularidade Cultural e Nacionalismo nas Doze Valsas para Violão de Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UFRJ, 1995. 137 f. (Dissertação, Mestrado em Música).

BARROS, José D'Assunção. *O Brasil e a sua música: primeira parte raízes do Brasil musical*. 2.ed. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 2002. 167 p.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1962.

CASELLA, Alfredo. *El piano*. 3.ed. rev. Trad. Carlos Floriani. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1948.

CHIAFFARELLI, Liddy. Biografia. In: MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo*; autocrítica de um cinquentenário. São Paulo: Mangione, 1947.



CLUBE do Choro de Brasília. História da Seresta. Disponível em: <http://www.clubedochoro.com.br/histseresta.htm>. Acesso em 27 ago. 2004.

DE PAOLA, Andrey Quintella. A vertigem da valsa. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.12, p.29-38, 1982.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. Reimpr. Da 2. ed. rev. e at. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.

FARIA, Antônio Guerreiro de. Uma Terceira Corrente. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/debates/998260027>. Acesso em: 26 abr. 2004.

GAETHO, Octaviano Gonçalves de Lima. *Le Premier Amour*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão & C., [s.d.]. Piano.

GEIRLAUGSDOTTIR, Sigridur Hulda. *Francisco Mignone e as Sonatas nº 1 e nº 4, pela ótica da modernidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1977. 138 f. (Dissertação, Mestrado em Música).

GIROTTO, Ana Cláudia Brito de Assis. *Francisco Mignone: Seis Estudos Transcendentais análise crítica e interpretativa*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1998. 63 f. (Dissertação, Mestrado em Artes).

HERNANDEZ, Antônio. Um rei da valsa corado por Bandeira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1986. Segundo Caderno, p.3.

HORTA, Luiz Paulo (Ed.). *Dicionário de Música*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, S.A, 1985.

IKEDA, Alberto. Chico Bororó: um erudito na música popular. *O Estado de São Paulo*, 9 mar. 1986. Suplemento Cultura, p.5.

KAPLAN, José Alberto. *Reflexões sobre a técnica pianística*. Paraíba: [Imprensa Universitária], 1966.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música*. 2.ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986

\_\_\_\_\_. *Francisco Mignone; vida e obra*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983. 90p.

\_\_\_\_\_. *Música e dança popular; sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990. 61p.

LIÇÃO DE piano. Direção: João Carlos Horta. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1978. 1 filme (20 min.).

MARIZ, Vasco (Org.). *Francisco Mignone; O Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Ed. UERJ, 1997. 235p.

\_\_\_\_\_. *História da Música no Brasil*. 5.ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000. 550p.

MARQUES, Thaís Maura. *Seis estudos transcendentais para piano de Francisco Mignone: análise e edição crítica*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2001. 137 f. (Dissertação, Mestrado em Música).

MARTINS, José Eduardo. A pianística multifacetada de Francisco Mignone. *Revista Música ECA/USP*, São Paulo, v.1, n.2, p.89-113, nov. 1990.

\_\_\_\_\_. *O som pianístico de Claude Debussy*. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1982. 256p.

MARTINS, Oriza. Seresta. Disponível em: <http://www.orizamartins.com/seresta.html>>. Acesso em: 26 abr. 2004.

MEDEIROS, Elione Alves. *Uma abordagem técnica e interpretativa das Dezesesseis Valsas para Fagote Solo de Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. 122p. (Dissertação, Mestrado em Música).

MEGALE, Nilza B. *Folclore Brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

MERRYMAN, Marjorie. *The Music Theory Handbook*. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1997. 135p.

MEYER, Adriano de Castro. Música Colonial Brasileira: A presença de Sigismund Neukomm no Brasil. Disponível em <http://www.geocities.com/RainForest/9468/musicamg.htm>. Acesso em 26 ago. 2004.

MIGNONE, Francisco. *A parte do anjo*; autocrítica de um cinquentenário. São Paulo: Mangione, 1947.

\_\_\_\_\_. *Depoimento*. Rio de Janeiro: Fundação Museu da Imagem e do Som, 1991. 16p.

\_\_\_\_\_. *Mignone*. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1980. 1 disco de vinil, 33 rpm.

\_\_\_\_\_. *Valsas de Esquina*. Rio de Janeiro: Festa Discos, [s.d.]. 1 disco de vinil, 33 rpm. (LDR 5001).

\_\_\_\_\_. *Cucumbzinho*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Co. LTDA, [s.d.]. Piano.

\_\_\_\_\_. *Quatro Peças Brasileiras*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1930. Piano.

- \_\_\_\_\_. *Seis Prelúdios*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978. Piano.
- \_\_\_\_\_. [1ª] *Sonata*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1942. Piano.
- \_\_\_\_\_. *Sonatina nº 1*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1952. Piano.
- \_\_\_\_\_. *Sonatina nº 2*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1952. Piano.
- \_\_\_\_\_. *Sonatina nº 3*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1953. Piano.
- \_\_\_\_\_. *Tango*. São Paulo: Mangioni, 1932. Piano.
- \_\_\_\_\_. *1ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: Mangioni, 1938. Piano.
- \_\_\_\_\_. *2ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: Mangioni, 1938. Piano.
- \_\_\_\_\_. *3ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: Mangioni, 1938. Piano.
- \_\_\_\_\_. *4ª Sonata*. Rio de Janeiro: Mangioni, 1968. Piano.
- \_\_\_\_\_. *4ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: Mangioni, 1938. Piano.
- \_\_\_\_\_. *5ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: Mangioni, 1938. Piano.
- \_\_\_\_\_. *6 Estudos Transcendentais*. São Paulo: Casa Manon S. A., 1964. Piano.
- \_\_\_\_\_. *6ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: Mangioni, 1940. Piano.
- \_\_\_\_\_. *7ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: Mangioni, 1940. Piano.
- \_\_\_\_\_. *8ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: Mangioni, 1940. Piano.
- \_\_\_\_\_. *9ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: Mangioni, 1943. Piano.
- \_\_\_\_\_. *10ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: Mangioni, 1943. Piano.
- \_\_\_\_\_. *11ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: Mangioni, 1943. Piano.
- \_\_\_\_\_. *12ª Valsa de Esquina*. Rio de Janeiro: Mangioni, 1943. Piano.

MOREIRA LIMA, Arthur (Interp.). *Francisco Mignone*. Série Piano Brasileiro, v.8. Manaus: ALG, 2003. 1 CD.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 1.ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. 200p.

PAES, Priscila. *A utilização do elemento afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1989. (Dissertação, Mestrado em Música).

PASCOAL, Maria Lúcia. Piano Brasileiro e Prelúdios de Debussy: alguns aspectos. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.21, p.77-85, 1994-95.

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. 2.ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

SILVA, Esdras Rodrigues. *Francisco Mignone: Experimentation in the three sonatas for violin and piano (1964-66)*. Boston: School for the Arts – Boston University, 1999. (Tese, Doutorado em Música).

TINHORÃO, José Ramos. *Da valsa, da polca, do tango - a história do samba*. *Cultura*, São Paulo, v.8, n.28, p.44-54, jan./jun., 1978.

\_\_\_\_\_. *Música popular: os sons que vem da rua*. São Paulo: Ed. Tinhorão, 1976. 190p.

\_\_\_\_\_. *Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada*. 6.ed. São Paulo: Art, 1991.

VERHAALLEN, Sister Marion. *The solo piano music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri*. New York: Columbia University, 1971. (Tese, Doutorado em Música).

WISNIK, José Miguel. Encontros entre o popular e o erudito. Disponível em: <http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/artecult/musica/poperud/>. Acesso em: 26/04/2004.