

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

WILLIAN SHIGUERO BENEDICTO ANDO

**FRANCISCO MIGNONE AO PIANO: análise de suas variáveis
interpretativas em quatro gravações da *Valsa de Esquina N. 5***

SÃO PAULO

2021

WILLIAN SHIGUERO BENEDICTO ANDO

**FRANCISCO MIGNONE AO PIANO: análise de suas variáveis
interpretativas em quatro gravações da *Valsa de Esquina N. 5***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Bacharel em Música com Habilitação em
Instrumento de Teclado - Piano.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciana Sayure Shimabuco

SÃO PAULO

2021

WILLIAN SHIGUERO BENEDICTO ANDO

**FRANCISCO MIGNONE AO PIANO: análise de suas variáveis
interpretativas em quatro gravações da *Valsa de Esquina N. 5***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Bacharel em Música com Habilitação em
Instrumento de Teclado – Piano.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Luciana Sayure Shimabuco (Presidente/Orientadora)
Universidade de São Paulo

Prof^ª. Dr^ª. Adriana Lopes da Cunha Moreira (1^a titular)
Universidade de São Paulo

Prof. Me. Helder Danilo Capuzzo (2^o titular)
Instituto Fukuda

Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro (Suplente)
Universidade de São Paulo

Dedico este trabalho aos músicos de todos os tempos que, em virtude do seu talento e sensibilidade, fazem os poucos minutos de duração de suas obras musicais perdurarem para sempre em nossas mentes e em nossa alma.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Deus, que fez com que meus objetivos fossem alcançados, durante todos os 4 anos de estudo na graduação.

Aos meus amigos e familiares, que me incentivaram nos momentos difíceis e compreenderam a minha ausência enquanto eu me dedicava à realização deste trabalho.

À professora Luciana Sayure Shimabuco por ter sido minha orientadora e ter desempenhado tal função com paciência, dedicação e amizade.

À professora Flávia Toni e ao meu colega Wagner Barbosa, que me concederam material de pesquisa e assim fomentaram meu interesse pelo tema.

À Carol Scheffelman e ao Nilo Sanchez, que gentilmente leram e me deram orientações e conselhos para a escrita deste trabalho.

À Anete Rubin, filha de Francisco Mignone, uma das autoras da *Coleção Mignone*, por conceder informações sobre a coleção e tão atenciosamente responder meus e-mails.

Aos meus colegas de curso, com quem convivi intensamente durante os últimos 4 anos, pelo companheirismo e pela troca de experiências que me permitiram crescer não só como pessoa, mas também como músico. Agradecimento especial aos que foram meus monitores no curso: Lucas Gonçalves, Leandro Isaac Motta e Ester Yoshimoto.

À Universidade de São Paulo, em especial ao Departamento de Música, essencial no meu processo de formação profissional, pela dedicação, e por tudo o que aprendi ao longo dos anos do curso nesse ambiente.

"Mignone é o intérprete inimitável de suas Valsas."

Encarte do vol. 9 da Coleção Mignone

ANDO, W. S. B. Francisco Mignone ao Piano: análise de suas variáveis interpretativas em quatro gravações da *Valsa de Esquina N. 5*. 2021. 48 f. Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo; São Paulo, 2021.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo realizar um estudo interpretativo da *Valsa de Esquina N. 5* de Francisco Mignone (1897-1986), por meio da análise comparativa de gravações do próprio compositor. Alguns dos passos galgados para alcançar tal objetivo foram: abordar a biografia de Mignone com foco em sua carreira musical, contextualizar a série *12 Valsas de Esquina*, apontar os elementos composicionais que permeiam a quinta obra e analisar quatro gravações da *Valsa de Esquina N. 5*, nas quais o próprio compositor interpreta sua peça. Para tanto, foi utilizado como método para coleta de dados a pesquisa bibliográfica, através do levantamento referencial teórico sobre o *Francisco Mignone*, as *12 Valsas de Esquina* e estudos interpretativos. A partir da análise de dados foi possível perceber a importância em escutar diversas gravações da mesma peça a fim de evidenciar escolhas interpretativas que passam ao largo da notação musical indicada pelo compositor. Enfim, por meio do estudo realizado e da escuta das gravações de Francisco Mignone, pode-se constatar que o intérprete tem participação ativa na construção musical da obra, por meio de sua escolha do andamento e variações de dinâmica e tempo (agógica).

PALAVRAS-CHAVE: Estudo interpretativo. *Valsa de Esquina N. 5*. Francisco Mignone. Análise de gravação.

ANDO, W. S. B. Francisco Mignone ao Piano: análise de suas variáveis interpretativas em quatro gravações da *Valsa de Esquina N. 5*. 2021. 48 sht. Department of Music, School of Communications and Arts, University of São Paulo; São Paulo, 2021.

ABSTRACT

This work aims to carry out an interpretative study of Francisco Mignone's (1897-1986) *Valsa de Esquina N. 5*, through the comparative analysis of the composer's own recordings. Some of the steps taken to achieve this goal were: to approach Mignone's biography focusing on his musical career, to contextualize the *12 Valsas de Esquina* series, to point out the compositional elements that permeate the 5th work and to analyze four recordings of the *Valsa de Esquina N. 5*, in which the composer himself interprets his piece. For this, the bibliographical research was used as a method for data collection, through the theoretical reference search on Francisco Mignone, the *12 Valsas de Esquina*, and interpretative studies. From the data analysis, it was possible to notice the importance of listening to various recordings of the same piece to highlight interpretative choices that go beyond the musical notation indicated by the composer. Finally, through the study and listening to Francisco Mignone's recordings, it can be seen that the interpreter has active participation in the construction of the musical piece's meanings through his choice as to the variation of dynamics and tempo (agodic).

KEYWORDS: Interpretative study. *Valsa de Esquina N. 5*. Francisco Mignone. Recording analysis.

LISTA DE CÓDIGOS QR (QUICK RESPONSE CODES)

Código QR 1	Grav. 1 de Francisco Mignone de sua <i>5ª Valsa de Esquina</i> .
Código QR 2	Grav. 2 de Francisco Mignone de sua <i>5ª Valsa de Esquina</i> .
Código QR 3	Grav. 3 de Francisco Mignone de sua <i>5ª Valsa de Esquina</i> .
Código QR 4	Grav. 4 de Francisco Mignone de sua <i>5ª Valsa de Esquina</i> .

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** Programa do concerto na Alemanha em 13 de maio de 1937, no qual Mignone regeu a Orquestra Filarmônica de Berlim (BRUDER; ARILETTI, 1997, p. 99).
- Figura 2** Francisco Mignone e Maria Josephina Mignone (*Duo Mignone*). Foto presente na capa do LP Ernesto Nazareth (RGE/Fermata 303.1010).
- Figura 3** Capa do volume da *Coleção Mignone* (2019), no qual as *12 Valsas de Esquina* são interpretadas pelo próprio autor. Projeto estreado em 2016 por Maria Josephina Mignone, esposa de Francisco Mignone, e Anete Rubin Mignone, filha de Francisco Mignone (COLEÇÃO, 2020).
- Figura 4** Seção A', compassos 50 a 53: exemplo de lugar com contorno melódico no baixo.
- Figura 5** Seção B, compassos 21 a 27: movimento de baixo gerando harmonia invertida.
- Figura 6** Seção A, F2: Exemplo de longa frase melódica com ampla tessitura e salto anguloso e expressivo.
- Figura 7** Seção A, compassos 5 a 12: exemplos de bordaduras (em vermelho) e apogiaturas (em azul) como recursos de enriquecimento melódico.
- Figura 8** Seção B, compassos 17 a 20: melodia dobrada formando exclusivamente intervalos de 10^a.
- Figura 9** Seção A, compassos 15 e 16: elemento de finalização.
- Figura 10** Seção B e A', compassos 48 e 49: elemento de finalização.
- Figura 11** Seção A', compassos 51 e 52: *crescendo* do baixo inicia na terceira colcheia.
- Figura 12** Seção A, compassos 3 e 4: *crescendo* do baixo inicia na segunda colcheia.
- Figura 13** Seção A', compassos 55 e 56: melodia sem inflexão de dinâmica e terças de acompanhamento com articulação (*staccato*).
- Figura 14** Seção A, compassos 7 e 8: melodia com *diminuendo* e terças de acompanhamento sem articulação.

LISTA DE TABELAS

- Tabela 1** Estrutura formal e fraseológica da 5ª *Valsa de Esquina* (com numeração dos compassos).
- Tabela 2** Duração de cada compasso da seção **A** da *Valsa de Esquina N. 5* na Grav. 1, Grav. 2, Grav. 3 e Grav. 4 de Francisco Mignone.
- Tabela 3** Análise comparativa entre as duas semi-frases na Grav. 1.
- Tabela 4** Análise comparativa entre as duas semi-frases na Grav. 2.
- Tabela 5** Análise comparativa entre as duas semi-frases na Grav. 3.
- Tabela 6** Análise comparativa entre as duas semi-frases na Grav. 4.
- Tabela 7** Dinâmicas da seção **A** da *Valsa de Esquina N. 5* na Grav. 1, Grav. 2, Grav. 3 e Grav. 4 de Francisco Mignone.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1 – FRANCISCO MIGNONE: DADOS BIOGRÁFICOS.....	15
CAPÍTULO 2 – A VALSA DE ESQUINA N. 5: CONTEXTUALIZAÇÃO E CARACTERÍSTICAS.....	22
2.1. CONTEXTUALIZAÇÃO: AS 12 VALSAS DE ESQUINA.....	22
2.2. CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS.....	24
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE COMPARATIVA DE QUATRO GRAVAÇÕES DE FRANCISCO MIGNONE DA VALSA DE ESQUINA N. 5.....	31
3.1. A MODELAGEM DO TEMPO NA PRIMEIRA FRASE DA SEÇÃO A.....	33
3.2. AS DINÂMICAS DA SEÇÃO A COM ENFOQUE NOS COMPASSOS 13 A 16.....	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	39
REFERÊNCIAS.....	41
ANEXO.....	45
ANEXO 1 – PARTITURA DA VALSA DE ESQUINA N. 5 (EDITORA MANGIONE & FILHOS).....	45

INTRODUÇÃO

Francisco Mignone foi compositor, regente, pianista e professor brasileiro. Por ser pianista, o piano ocupou um lugar privilegiado em sua produção (GROSMAN, 2020, p. 5). Para este instrumento, Mignone escreveu um grande número de valsas, não sendo por acaso chamado de “rei das valsas” pelo poeta Manuel Bandeira. A maioria das valsas foram compostas em séries, como as famosas *12 Valsas de Esquina* (KIEFER, 1983, p. 46), que embora frequentemente tocadas e adotadas em programas de cursos de piano, continuam agradando ao público e despertando o interesse de intérpretes (MACHADO, 2004, p. 8).

A série das *Doze Valsas de Esquina*, composta entre 1938 e 1943, representa uma grande contribuição de Francisco Mignone para a literatura pianística (MACHADO, 2004, p. 8). Essa pesquisa foca em analisar 4 gravações da *Valsa N. 5* em que Francisco Mignone performa sua própria composição. Nesse sentido, o material fonográfico utilizado para as análises foram uma gravação de 1950, uma de 1951 e duas outras de 1957.

Portanto, buscou-se reunir informações com o objetivo de responder ao seguinte problema de pesquisa: Quais escolhas interpretativas podemos observar nas gravações da *Valsa de Esquina N. 5*, com o próprio Francisco Mignone ao piano?

Este trabalho tem como objetivo realizar um estudo interpretativo da *Valsa de Esquina N. 5* de Francisco Mignone (1897-1986), por meio da análise comparativa de gravações do próprio compositor. Um dos passos a ser realizado para alcançar o objetivo geral da pesquisa é abordar a biografia de Mignone com foco em sua carreira musical, unindo informações biográficas do compositor existentes em diversos trabalhos. O próximo é contextualizar a 5ª *Valsa de Esquina* através da apresentação da série a que pertence e apontar os elementos composicionais que permeiam a peça. E o último objetivo específico da pesquisa é analisar e discutir quatro gravações da *Valsa de Esquina N. 5* interpretadas pelo próprio compositor.

Dada a importância da obra de Francisco Mignone para a música brasileira e para a história e o desenvolvimento do piano no Brasil, entendemos ser de grande relevância o estudo analítico-interpretativo das gravações da *Valsa de Esquina N. 5* de Francisco Mignone (1897-1986), a fim de comparar as escolhas interpretativas entre uma e outra gravação e discutir as questões editoriais, interpretativas e históricas que a obra demanda. Pretende-se, assim, contribuir com a difusão de uma das mais importantes obras da história do piano no Brasil e da música de um dos maiores compositores brasileiros do século XX.

Para o desenvolvimento do presente trabalho foram utilizadas pesquisas bibliográficas e fonográficas. A pesquisa bibliográfica fundamentou-se em publicações acadêmicas da área de musicologia e performance musical. Elegeu-se a 5ª *Valsa* como objeto de estudo interpretativo para este trabalho pela maior facilidade de acesso ao material fonográfico.

O primeiro capítulo, “Francisco Mignone: Dados Biográficos”, aborda a biografia do autor das *Valsas de Esquinas* com foco em sua carreira musical. Ainda que haja material bibliográfico sobre a vida e obra de Mignone, os trabalhos se complementam, assim, esta biografia vem unir informações de diversos autores, tais como Reis (2010), Nascimento (2007), Fonseca (2000) e Contier (1997).

O capítulo 2, “*Valsa de Esquina N. 5*: considerações analíticas”, com base no trabalho de Almeida (1999), no catálogo de obras de Francisco Mignone da Academia Brasileira de Música (SILVA, 2016) e no documentário *Lição de Piano* (HORTA; HOLLANDA, 1978), salienta os aspectos que fazem da série *12 Valsas de Esquina* uma referência do gênero.

Fundamentado em Malaguti (2016) e Barolsky (2007), o capítulo 3, “Análise Comparativa de Quatro Gravações de Francisco Mignone da *Valsa de Esquina N. 5*”, analisa, compara e discute as diferentes escolhas interpretativas de Mignone para sua 5ª *Valsa de Esquina*.

CAPÍTULO 1 – FRANCISCO MIGNONE: DADOS BIOGRÁFICOS

Francisco Paulo Mignone nasceu no dia 3 de setembro de 1897 na capital de São Paulo. O nascimento do filho de Alfério Mignone e Virgínia Mignone se deu um ano após a imigração da família Mignone de Castellabate na Itália para o Brasil (REIS, 2010, p. 5). Aos seis anos de idade Francisco Mignone iniciou os estudos musicais com seu pai, que era flautista e professor e tocava também outros instrumentos musicais. Assim, ainda pequeno, ele aprendeu flauta, um pouco de violoncelo, de trompa, de piano e teoria na prática (NASCIMENTO, 2007, p. 7 e 11).

Aos oito, Mignone passou a ter aula particular de piano com Sílvio Motto¹ (1875-1940) (REIS, 2010, p. 5) e aos doze, de harmonia teórica com Savino de Benedictis² (1883-1971) (NASCIMENTO, 2007, p. 11-12). Precocemente aos treze anos de idade, trabalhou como músico, tocando “piano em cinemas e pequenas orquestras de salão, e flauta, em orquestras maiores e em pequenos conjuntos populares” (MACHADO, 2004, p. 19).

Em 1912, Mignone ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde teve aulas de piano, harmonia, contraponto e composição com o professor Agostino Cantù³ (1878-1943) e de flauta com seu pai, desta vez dentro do conservatório⁴. Formou-se no ano de 1916, em composição, flauta e piano (FONSECA, 2000, p. 3-4) — nesta última habilitação também se formou em 1916 seu colega Mário de Andrade (HORTA; HOLLANDA, 1978), que mais tarde se tornaria o seu guia na estética nacionalista. Um ano após sua formatura, publicou peças populares sob o pseudônimo de *Chico Bororó*. Arnaldo Contier (1997, p. 14) explica o motivo de Mignone não ter assinado tais composições com seu nome:

Para não ser massacrado ou duramente atacado pelos críticos eruditos ou pelas elites dominantes, que condenavam as tradições populares como símbolos do atraso, da barbárie, Mignone escreveu suas primeiras músicas de colorações populares, como a

¹ Sílvio Motto nasceu em Viareggio, Itália, estudou em Roma, foi professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e compositor e faleceu em São Paulo (PAGANO e RAMOS, 2019, p. 373).

² Savino de Benedictis nasceu em Bari, Itália, estudou no Conservatório de Música Giuseppe Verdi em Turim, Itália, foi professor de matérias teóricas e de composição no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e professor de música em colégios e faleceu em São Paulo (BISPO, 2016).

³ Paolo Agostino Cantù nasceu em Milão, Itália, e estudou música com seu pai, José Cantù, e no Real Conservatório de Milão. Foi contratado pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo como professor de piano e composição em 1908, mesmo ano que se radicou em São Paulo, Brasil, local onde faleceu (PAGANO e RAMOS, 2019, p. 118).

⁴ Alfério Mignone foi o primeiro professor de flauta do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

valsa *Manon* ou o tango *Não se impressione*, adotando o pseudônimo de Chico Bororó (CONTIER, 1997, p.14).

Em seu livro *Francisco Mignone: o homem e a obra*, Vasco Mariz (1997, p. 11-12) comenta que em 16 de setembro de 1918, Mignone estreou como pianista e compositor no Teatro Municipal de São Paulo. Naquela ocasião, Francisco Mignone interpretou o *Allegro Molto Moderato* do *Concerto para Piano em Lá Menor, Op. 16*, de Edvard Grieg, e apresentou algumas obras suas dentre as quais o poema sinfônico *Caramuru* (1917) e a *Suíte Campestre* (1918).⁵ Com o sucesso do concerto, foi laureado com uma bolsa de estudos oferecida pela Comissão do Pensionato Artístico de São Paulo.

Desse modo, o compositor usufruiu dessa bolsa e partiu para a Itália em 1920, para estudar no Conservatório de Música Giuseppe Verdi de Milão, onde teve aulas de composição, harmonia e contraponto com Vincenzo Ferroni⁶ (1858-1934) (REIS, 2010, p. 7). Vincenzo orientou Mignone na composição de sua primeira ópera, *O Contratador de Diamantes* (1921) (CONTIER, 1997, p. 15). A peça orquestral do segundo ato denominada *Congada* se tornou famosa e passou a ser frequentemente executada em concertos como uma peça independente (NEVES, 2008, p. 96). Um ano depois que a ópera foi escrita, a *Congada* foi apresentada em São Paulo, e no ano subsequente, no Rio de Janeiro pela Filarmônica de Viena regida por Richard Strauss (FRESCA, 2016).

A segunda ópera de Mignone, *L'Innocente*, foi composta na Espanha em 1927 e sua estreia, no Rio de Janeiro um ano depois, conquistou o público (MACHADO, 2004, p. 21) e a crítica, que chegou a apontá-lo como sucessor de Carlos Gomes (FRESCA, 2016). O grande sucesso desta ópera, porém, não o convenceu a continuar escrevendo obras nesse gênero.⁷ Mignone estava certo “de que nada de bom, novo e artisticamente válido seria possível tentar nesse gênero estafado por uma tão longa experiência histórica e tantos vícios acumulados pela prática” (MARIZ, 1997, p.13).

Em 1929, Mignone retornou ao Brasil e ingressou como professor de harmonia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde reencontrou Mário de Andrade, que o

⁵ A orquestra que participou do concerto foi a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos (São Paulo) e foi regida ora pelo compositor, ora pelo seu pai (SILVA, 2016, p. 112)

⁶ Vincenzo Emidio Carmine Ferroni nasceu em Tramutola e foi compositor e professor. Compôs importantes óperas, páginas de sinfonia e de câmara, estudou harmonia e composição no Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris, deu aulas de harmonia nesse conservatório como professor substituto e ocupou os postos de professor de composição, vice-diretor e diretor do Conservatório de Música Giuseppe Verdi de Milão, cidade onde faleceu (D'ANNIBALE, 1997).

⁷ Francisco parou de compor óperas nesse período da sua vida, mas voltou com o gênero na velhice, deixando mais duas óperas, *O Chalaça* (1976) e *O Sargento de Milícias* (1978) (MARIZ, 1997, p. 13).

encorajou bastante à afirmação do estilo nacionalista em suas obras (REIS, 2010, p. 9). No mesmo ano compôs a *Primeira Fantasia Brasileira* para piano e orquestra, que foi, segundo Mariz (1997, p. 13), “uma reação do músico ao comentário que Mário de Andrade fez da primeira audição de *L’Innocente*”. Como no resto da produção italiana de Mignone durante os anos 20, Mário empregou palavras ásperas ou ácidas e, paralelamente, um vocabulário fortemente emotivo, com a intenção de atraí-lo para o nacionalismo modernista (CONTIER, 1997, p. 17-18):

É uma peça que prova bem a cultura do músico, as suas possibilidades. Mas que valor nacional tem o *Inocente*? Absolutamente nenhum. E é muito doloroso no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porquê em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível. Mas com o *Inocente* ele é mais um na escola italiana. (ANDRADE, 1933, p. 262)⁸

Descontente com a situação musical na cidade de São Paulo, Mignone se transferiu para o Rio de Janeiro em 1933 (FONSECA, 2000, p. 9). De acordo com Andréia Nascimento (2007, p. 17), o compositor se mudou porque não via resultado nas aulas que dava no conservatório de São Paulo e sabia, através de visitas que fez, que o Rio de Janeiro oferecia mais possibilidades. No mesmo ano, Mignone se casou com Liddy Chiaffarelli⁹ (1891-1962) (ALENCAR, 2014, p. 18), filha de Luigi Chiaffarelli (1856-1923), dono de uma escola pianística de grande influência no século XX¹⁰ (ROCHA, 2017, p. 24). Ainda em 1933, ele compõe o bailado afro-brasileiro *Maracatu do Chico-Rei*, sua primeira obra com tema literário fornecido por Mário de Andrade (MARIZ, 1997, p. 14). Na perspectiva de Kiefer (1983, p. 20-21) a obra foi, por ser intensa e de grande envergadura (duração aproximada de 40 minutos), o primeiro ponto culminante do caminho estético nacionalista que Mignone tomou definitivamente a partir da *1ª Fantasia Brasileira*. De fato, um marco importante dessa fase da carreira do compositor que dava início a um grande ciclo, o “ciclo negro”¹¹, como José Barros chama (2013, p. 41).

⁸ Parte do comentário.

⁹ Liddy Chiaffarelli Mignone nasceu em São Paulo e foi cantora, professora de canto, pianista, professora de piano e formadora de professores. Projetou-se no meio musical ao desenvolver um método específico para o ensino musical de crianças, a Iniciação Musical. Faleceu no Rio de Janeiro (ROCHA, 2017, p. 21).

¹⁰ Passaram pela escola de Luigi Chiaffarelli os pianistas Antonietta Rudge, Guiomar Novaes, João de Souza Lima, dentre outros.

¹¹ José Barros chama o ciclo assim em razão da temática de cada um dos bailados que o compõe — *Maracatu do Chico-Rei*, *Batucajé* (1936), *Babaloxá* (1936) e *Leilão* (1941) — ser associada aos ambientes afro-brasileiros.

Em 1934, Francisco Mignone sucedeu Walter Burle Marx¹² (1902-1990) na cadeira de regência do Instituto Nacional de Música (ALENCAR, 2014, p. 18). Nesse momento de sua vida, atuou como pianista, compositor e regente e regeu a Orquestra Filarmônica de Berlim em 1937.

Philharmonisches Orchester G. m. b. H., Berlin W 35, Dörnbergstr. 6

Bernburger Str. 22 **PHILHARMONIE** Bernburger Str. 22

Konzert
des Philharmonischen Orchesters

Donnerstag, den 13. Mai 1937, abends 8 Uhr

Leitung:
FRANCISCO MIGNONE
(Rio de Janeiro)

I. **Sinfonische Variationen über ein
brasilianisches Thema Francisco Braga**

II. **Zwei indianische Mestizentänze Villa Lobos**
Farrapos / Kankikis

III. **No sertão (Im Hinterlande)
Brasilianische Szenen Francisco Mignone**

— P a u s e —

IV. **a) Ponteio (Brasilianisches Ständchen)**
b) Toada (Volksweise) Camargo Guarnieri

V. **Imbapára, Sinfonische Dichtung
über indianische Themen Lorenzo Fernandez**

VI. **Maracatú (Choreographisches Spiel) Francisco Mignone**
(Siehe Text Seite 8)

VII. **Congada (Mestizentanz) Francisco Mignone**

Konzertflügel und Schiedmayer-Celesta
Hans Rehbeck & Co., Kurfürstendamm 22

Preis 30 Pfennig

Figura 1: Programa do concerto na Alemanha em 13 de maio de 1937, no qual Mignone regeu a Orquestra Filarmônica de Berlim (BRUDER; ARILETTI, 1997, p. 99)

¹² Atuou como professor neste instituto até 1967, quando se aposentou (REIS, 2010, p. 11).

Mignone continuou a compor o seu “ciclo negro” em 1938 e concomitantemente iniciou a série de valsas para piano intitulada *12 Valsas de Esquina* (concluída em 1943). Sua fonte de inspiração para compor esta coleção foi sua lembrança da juventude quando tocou flauta com chorões em serenatas (MALAGUTI, 2016, p. 1416).

Posteriormente, em 1950, Francisco Mignone assumiu a direção do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (NASCIMENTO, 2007, p. 18).¹³ Ainda na mesma década, no ano de 1959, recebeu do jornal paulista O Estado de S. Paulo e do Conselho Estadual de Cultura do Estado de São Paulo, respectivamente, o Prêmio Saci e o Prêmio Governador do Estado de São Paulo de melhor composição pela música do filme *Sob o Céu da Bahia* de Ernesto Remani, produzido em 1956 (CINEMATECA, 1940). O cinema foi uma área que Mignone também atuou significativamente (FONSECA, 2000, p. 14).

Nos anos 60, — período que Salles (2005, p. 183-184) enxerga como o terceiro e último momento do movimento modernista¹⁴ — Mignone demonstrou um estilo dodecafônico em suas obras, como o primeiro e o segundo quinteto para sopros (ambos de 1961) (SANTORO, 2011, p. 11). Em carta a Bruno Kiefer, o compositor diz o que o levou a explorar o Dodecafonismo e também o Serialismo:

Somente em 1960, assim que acabei de compor e apresentar o meu único concerto para piano e orquestra e, também, tendo ensaiado e dirigido a Missa de S. Marcos de Stravinsky, é que surgiu em mim a necessidade de enriquecer minha técnica de composição com outros processos de composição. Partindo da obra de Stravinsky, li e estudei tudo o que estava ao meu alcance a respeito do Dodecafonismo e Serialismo (apud. KIEFER, 1983, p. 58).

Em 1962 Mignone perdeu sua primeira esposa, Liddy, em um desastre de avião. Mais para o fim do mesmo ano teve sua primeira e única filha, Anete Rubin Mignone, com a pianista Maria Josephina¹⁵ (1923). Dois anos depois se casou com a pianista e juntos

¹³ Exerceu o cargo até 1951.

¹⁴ Para Salles, o modernismo musical teve três momentos: o primeiro é com a Semana de Arte Moderna em 1922, onde a música nacionalista de caráter popular sobrepôs o modelo romântico-impressionista herdado das tradições europeias de música pianística, sinfônica e de ópera; o segundo, com o primeiro manifesto do grupo Música Viva em 1944, que, junto dos compositores modernos da época, tentaram desenvolver pela primeira vez no país a aplicação sistemática das técnicas dodecafônicas e o terceiro, com a intenção do Grupo Música Nova de romper com os ditames nacionalistas durante os anos 60.

¹⁵ Marie Joséphine Bensoussan Mignone, artisticamente conhecida como Maria Josephina Mignone, nasceu em Belém do Pará, local onde também iniciou seus estudos musicais, no Conservatório Carlos Gomes. Teve aulas com admiráveis pianistas brasileiros como Arnaldo Estrela e Magdalena Tagliaferro. Se fez a principal divulgadora das obras pianísticas de Mignone, ao interpretá-las, e de outras obras do compositor, ao fundar o Centro Cultural Francisco Mignone (MARIA, 2010).

formaram o *Duo Mignone*, que tocou e apresentou vários arranjos para dois pianos ou a quatro mãos¹⁶ (AMARAL, 2018, p. 41).



Figura 2: Figura X – Francisco Mignone e Maria Josephina Mignone (*Duo Mignone*). Foto presente na capa do LP Ernesto Nazareth (RGE/Fermata 303.1010).

O compositor não se convenceu com os desvios tonais que tomou na década de 60 e retomou a composição tonal nos anos 70, “com um estilo mais despojado que demonstrou sua plena maturidade técnica e seu completo domínio de todas as formas de composição” (MARIZ, 2005, p. 239).

No ano de 1981 recebeu da Universidade Federal do Rio de Janeiro o título de Professor Emérito pela “brilhante carreira de professor, por cujas mãos passaram muitos dos grandes vultos do cenário musical brasileiro das últimas décadas” (MACHADO, 2004, p. 26). Título nunca antes concedido a um professor da Escola de Música.

Francisco Mignone faleceu no dia 19 de fevereiro de 1986, no Rio de Janeiro, e deixou uma vasta obra, com músicas para orquestra sinfônica, para instrumentos solistas, para

¹⁶ Francisco Mignone pareceu ser mais interessado em arranjar para dois pianos do que para quatro mãos (THYS, 2005, p. 23). Um exemplo de arranjo para dois pianos é *Sarambeque*, de Ernesto Nazareth (1976), outro exemplo, a quatro mãos é *Lundu*, obra própria (1971).

cantores, para grupos vocais, para grupos instrumentais de câmara, óperas e bailados, que somadas ultrapassam a faixa de 1.000 composições (NASCIMENTO, 2007, p. 2).

CAPÍTULO 2 – A VALSA DE ESQUINA N. 5: CONTEXTUALIZAÇÃO E CARACTERÍSTICAS

2.1. CONTEXTUALIZAÇÃO: AS 12 VALSAS DE ESQUINA

A valsa foi um gênero musical muito cultivado por Mignone, ocupando quase um terço de sua produção pianística. Dentre as valsas de Mignone se destacam: as *12 Valsas-Choro* (1946/50/55), as *6 Pequenas Valsas de Esquina* (1964), as *12 Valsas Brasileiras* (1979) e as *12 Valsas de Esquina* (1938-1943) (KIEFER, 1983, p. 46-47). Em um depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som (MIS) no ano de 1968, Mignone comentou as circunstâncias da criação desta série:

As Valsas de Esquina foram escritas porque numa ocasião, numa discussão, sempre com o Mário de Andrade, o homem que mais me ajudou nessa parte, notamos que de todas as músicas brasileiras a que menos tinha sofrido influência da música americana era a valsa, ela se mantém genuinamente brasileira, apesar de suas origens serem de Chopin, ou italianas, espanholas, como queiram. Elas se mantêm num ponto em que eu posso fazer alguma coisa, e lembrei do meu tempo de seresteiro, daquelas valsas e consegui em São Paulo um grande número delas. Comecei a escrever, mas essas Valsas de Esquina, que parecem escritas de um jato só, algumas levaram meses até eu conseguir elaborar e tornar simples, sem parecer uma coisa vazia. Foi muito difícil. (apud. NASCIMENTO, 2007, p. 43-44)

Este conjunto de valsas realizou de maneira única a importante tarefa para o processo de nacionalização da valsa na música erudita, ao 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” (MACHADO, 2004, p. 51). Segundo Flávio Barbeitas (1995, p. 47):

(...) dentre os compositores nacionalistas, Mignone apresentava-se como o mais adequado a desempenhar o papel traçado por Mário de Andrade¹⁷: aproveitar e reelaborar um determinado material da cultura popular, neste caso, a tradição popular-urbana da valsa brasileira¹⁸. Afinal, embora tenha tido acesso a uma cultura erudita, a uma temporada de estudos na Europa e a contatos com músicos de grande expressão internacional, Mignone passou sua adolescência “flauteando” com chorões e seresteiros pelas ruas de São Paulo, tocou em cinemas e compôs música popular sob o pseudônimo de Chico Bororó. Possuía, assim, tanto a vivência e intimidade com a valsa brasileira, quanto um sólido preparo musical que o habilitava a trabalhar, transformar e criar através deste gênero.

A locução adjetiva “*de esquina*” no nome da série, segundo Mignone, foi dado por Mário de Andrade, como referência ao local onde os chorões tocavam as suas serenatas, isto é, nas esquinas (HORTA, 1982). Além disso, outra razão seria, de acordo com Kiefer (1979,

p. 15), a preocupação de autoafirmação nacional e desejo “de expressar, em plano erudito, coisas do povo, numa atitude de raízes românticas”.

A sonoridade das *Valsas de Esquina* se parece com a de música improvisada, e não é por acaso. Mignone almejou que soassem com a mesma naturalidade das melodias que improvisou na flauta, quando percorria com amigos seresteiros as ruas paulistanas (MARTINS, 1990, p. 94). A intenção de Mignone foi que as valsas carregassem os ritmos e a cadência melódica dos diversos tipos de valsa encontrados na tradição musical brasileira: valsas de violão e valsas de pianeiros, serestas rasgadas, chorinhos caipira (MARIZ, 1997, p. 15).

Várias características típicas da valsa brasileira estão presentes na série, a saber: nostalgia, envolvimento, predominância de tonalidades menores¹⁷, contornos melódicos no baixo, movimentos de baixo gerando harmonias invertidas, longas frases melódicas – com amplas tessituras e saltos angulosos e expressivos – retardos, bordaduras e apogiaturas como recursos de enriquecimento melódico (ALMEIDA, 1999, p. 35).



Figura 3: Capa do volume da Coleção Mignone (2019), no qual as 12 Valsas de Esquina são interpretadas pelo próprio autor. Projeto estreado em 2016 por Maria Josephina Mignone, esposa de Francisco Mignone, e Anete Rubin Mignone, filha de Francisco Mignone (COLEÇÃO, 2020).

Mariz (2005, p. 238) em seu livro *História da Música no Brasil*, relata que a maior contribuição de Mignone para a literatura pianística é a série *12 Valsas de Esquina* nas quais “retratou admiravelmente o ambiente dos chorões nas primeiras décadas do século e outros tipos de valsa bem brasileiras”. O autor salienta ainda que a técnica pianística de Mignone “deu a estas peças uma fluência extraordinária e cada nota surge e se encadeia com notável espontaneidade”.

¹⁷ As *Valsas de Esquina* abrangem todas as doze tonalidades menores.

2.2. CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS

A *Valsa de Esquina N. 5* foi composta em 1938, dedicada a Wilma Graça¹⁸. No documentário sobre Mignone, intitulado *Lição de Piano*, de 1978, o compositor salienta que das *Valsas de Esquina* a quinta está entre as que mais têm caráter paulista e que duas valsas distintas foram usadas de inspiração para as seções **A** e **B** da peça.

A obra apresenta a seguinte estrutura formal e fraseológica¹⁹:

SEÇÕES	A (em Mi menor)					B (em Mi maior)										A' (em Mi menor)			
FRASES (F)	F1		F2			F1		F2		F1'		F3			F1'		F2'		
SEMIFRASES (SF)	S F	SF	SF	SF	SF	SF	SF	SF	SF	SF	SF	SF	SF	SF	SF	SF	S F	S F	S F
			SF		SF												SF		SF
COMPASSOS	1- 4	5- 8	9- 13	13- 15	15- 16	17- 20	21- 24	24- 28	28- 33	33- 36	37- 40	40- 41	42- 43	44- 48	49- 52	53- 56	5 7 - 6 1	6 1 - 6 3	6 3 - 6 4
			9-13		13-16												57 - 61	61 - 64	

Tabela 1 – Estrutura formal e fraseológica da 5ª Valsa de Esquina (com numeração dos compassos).

Destacam-se a seguir diversas características composicionais da série *12 Valsas de Esquina* elencadas no subcapítulo anterior presentes na 5ª Valsa de Esquina:

I – Contorno Melódico no Baixo

Os contornos melódicos no baixo são evidentes em todas as seções. Na seção **A** encontram-se nos compassos 3 a 5 (que repetem em **A'** nos compassos 51 a 53), 7 a 8 (que repetem em **A'** nos compassos 55 e 56) (Figura 4) e 15 e 16 da casa 2; e na seção **B**, nos compassos 25 a 26 e 48 a 49.

¹⁸ Nasceu no dia 16 de maio de 1928 no Rio de Janeiro, capital, e foi pianista e professora de piano e teoria musical. No final da década de 1950, se dedicou ao ensino de piano e teoria e obteve alunos que se tornariam ícones da música popular brasileira, como Chico Buarque, Edu Lobo e Milton Nascimento. Por isso, Wilma Graça se consagrou como importante referência na música popular brasileira. Faleceu no dia 8 de maio de 1988 no mesmo local que nasceu (WILMA, 2006).

¹⁹ Segundo o professor Fernando Lewis de Mattos (2006, p. 12-13), frase “é a unidade básica da sintaxe musical, uma ideia musical completa que finaliza com uma cadência”. Ainda segundo Mattos, o que diferencia frase de semi-frase é a completude da ideia musical: quando completa, frase, quando não, semi-frase.

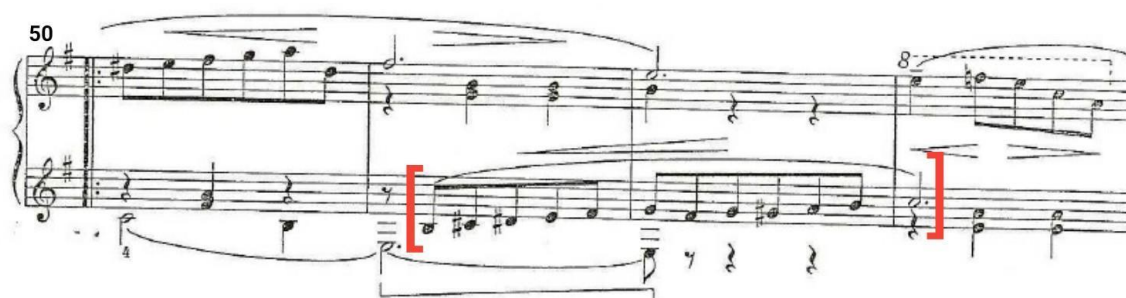


Figura 4: Seção A', compassos 50 a 53: exemplo de lugar com contorno melódico no baixo.

II – Movimentos de Baixo Gerando Harmonias Invertidas

Este movimento característico das valsas brasileiras, no qual o baixo gera harmonias invertidas, pode ser observado na seção **B** entre os compassos 24 e 25²⁰ (Figura 5).



Figura 5: Seção B, compassos 21 a 27: movimento de baixo gerando harmonia invertida

III – Longas Frases Melódicas, com Amplas Tessituras e Saltos Angulosos e Expressivos

A *Valsa de Esquina N. 5* é formada por longas frases constituídas por semi-frases. São longas frases melódicas com amplas tessituras e saltos angulosos e expressivos (adiante neste tópico estaremos nos referindo à tabela 1, que se encontra no início deste subcapítulo). No próximo exemplo (Figura 6), em vermelho mede-se a ampla tessitura da frase (um intervalo

²⁰ Ocorre também uma vez na seção **B** do compasso 27 para o 28 o caso contrário, isto é, movimento do baixo gerando harmonia não invertida. Lembrando que a seção **B** ocorre no campo harmônico de Mi maior.

de 12^adim) e em azul salienta-se o salto anguloso e expressivo em 8^a. Este salto (que conduz a frase ao *f*) se destaca na melodia que normalmente se movimenta em graus conjuntos e pequenos saltos.



Figura 6: Seção A, F2: Exemplo de longa frase melódica com ampla tessitura e salto anguloso e expressivo.

IV – Bordaduras e Apogiaturas como Recursos de Enriquecimento Melódico

Há muitos casos de bordadura e de apogiatura no decorrer da 5^a Valsa de Esquina como recurso de enriquecimento melódico. As bordaduras adotadas para valorizar os desenhos melódicos são encontrados na seção **A**, nos compassos 8, 10 (Figura 7) e 4 que se repetem na seção **A'**, respectivamente, nos compassos 56, 58 e 52 e na seção **B** nos compassos 18, 20, 24, 37, 38, 40 e 42. Exemplos de apogiaturas para enriquecimento melódico que podem ser encontrados na seção **A**, estão nos compassos 7, 9 e 11 (Figura 7), também repetidos na seção **A'**, respectivamente, nos compassos 55, 57 e 59. Na seção **B** temos apogiaturas nos compassos 24, 26 e 40.

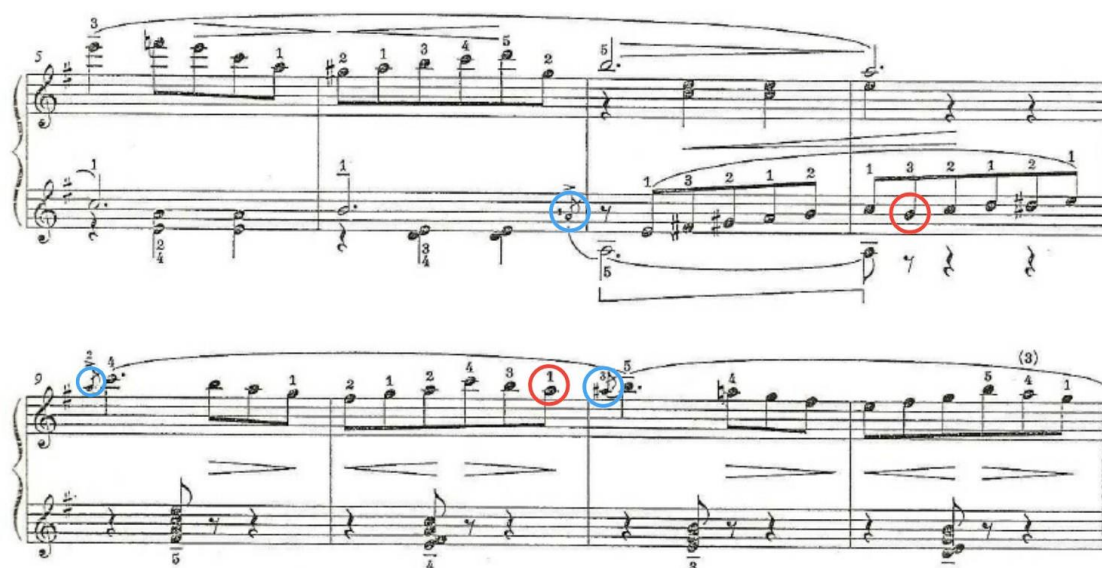


Figura 7: Seção A, compassos 5 a 12: exemplos de bordaduras (em vermelho) e apogiatras (em azul) como recursos de enriquecimento melódico.

As seções da 5ª Valsa de Esquina também possuem características próprias. Na seção A, percebe-se que a melodia é bastante fluida, com várias colcheias. O acompanhamento nessa seção ganha destaque nos compassos 3, 4, 5, 7 e 8, criando relação de pergunta e resposta com a melodia (compassos 1 a 4 e 5 a 8) ao dar continuidade ao fluxo de colcheias.

Um aspecto da seção B é a melodia por vezes dobrada, formando, geralmente, intervalos de 10ª. Isso ocorre já nos primeiros compassos da seção (Figura 8):

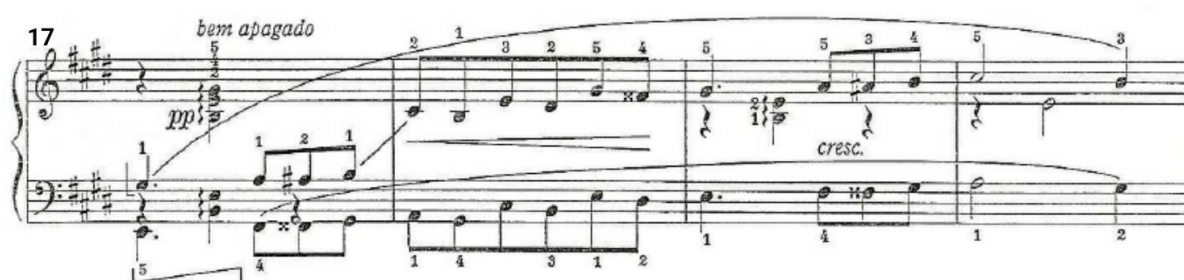


Figura 8: Seção B, compassos 17 a 20: melodia dobrada formando exclusivamente intervalos de 10ª.

Apesar de serem seções distintas, a seção **B** dialoga com a **A**. Além de ambas apresentarem as características composicionais da série, as duas seções finalizam com um elemento muito semelhante²¹. O fragmento escalar descendente que ocorre em **A** está uma 8^{va} acima comparado à seção **B** (Figura 9 e Figura 10). Outro fato interessante está relacionado com a ligadura que abrange todas as notas na seção **A**, enquanto que na seção **B**, ela incide somente até a penúltima nota (Fá), sugerindo que a última nota (Mi) esteja sobreposta pelo início da frase subsequente.



Figura 9: Seção **A**, compassos 15 e 16: elemento de finalização.

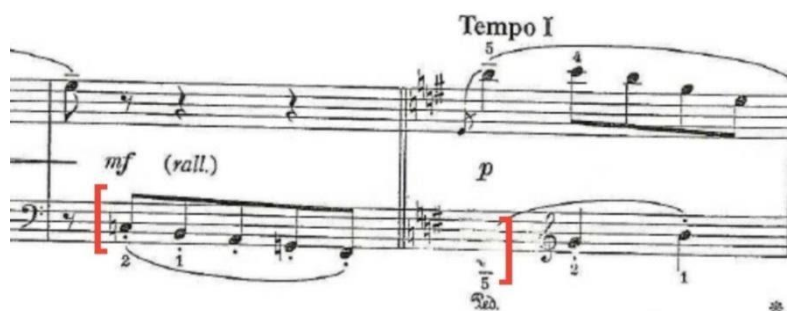


Figura 10: Seção **B** e **A'**, compassos 48 e 49: elemento de finalização.

A seção **A'** se difere sutilmente de **A**. As diferenças mais evidentes ocorrem no compasso 49 e ao final da *Valsa*. O Compasso 49 é diferente do 1, esse tem apogiatura na primeira nota da melodia; no baixo, a primeira nota (Mi) está duas oitavas abaixo. A finalização da casa 2 da seção **A** (compassos 13 a 16) é diferente da finalização da casa 2 da seção **A'** (compassos 61 a 64) nos seguintes aspectos: marcações de agógica (*poco ritardando*

²¹ Segundo Fernando Reis (2010, p. 67), na maioria das valsas para piano de Mignone a sonoridade do violão de sete cordas, instrumento principal de acompanhamento musical nos grupos de seresta e de choro, é imitada através da articulação *staccato* em notas da região média-grave. Partindo dessa informação, o elemento que se fala parece muito tentar evocar esse instrumento.

e *ritardando*); fermatas, notas mais longas e arpejo no agudo. Estes aspectos foram utilizados pelo compositor a fim de sinalizar o final da música, pois reforçam a sensação de conclusão.

Pode-se constatar nos exemplos a seguir, outras diferenças entre as seções A e A', porém é provável que sejam inconsistências de editoração:

- a) Há pequenas diferenças nas inflexões de dinâmica de A' em comparação com A (Figura 11 com Figura 12 e Figura 13 com Figura 14);

Exemplo 1:



Figura 11: Seção A', compassos 51 e 52: crescendo do baixo inicia na terceira colcheia.



Figura 12: Seção A, compassos 3 e 4: crescendo do baixo inicia na segunda colcheia.

Exemplo 2:



Figura 13: Seção A', compassos 55 e 56: melodia sem inflexão de dinâmica e terças de acompanhamento com articulação (staccato).



Figura 14: Seção A, compassos 7 e 8: melodia com diminuendo e terças de acompanhamento sem articulação.

- b) O compasso 65 é diferente do 1, esse tem *staccato* com *legato* só na última nota.

CAPÍTULO 3 – ANÁLISE COMPARATIVA DE QUATRO GRAVAÇÕES DE FRANCISCO MIGNONE DA VALSA DE ESQUINA N. 5

Neste capítulo faremos uma análise comparativa de gravações, com base nos trabalhos de Barolsky (2007) e Malaguti (2016). No decorrer desta pesquisa foram localizadas 4 gravações de Francisco Mignone de sua 5ª *Valsa de Esquina*. Imediatamente, pode-se pensar que, por se tratar de gravações com o próprio compositor, estes registros seriam parecidos entre si e muito próximo do que está notado na partitura. Porém, as gravações são distintas e evidenciam que Mignone se relacionou de maneira flexível com a partitura, sobretudo no que se refere aos parâmetros tempo (agógica) e dinâmica. Desse modo, como bem salienta Almeida (2011),

Nosso sistema tradicional de notação musical se desenvolveu como uma ferramenta de fixação de intervalos, distâncias e relações, especialmente relações mensuráveis de alturas e de durações, e não como descrição, representação ou determinação fiel e minuciosa dos diversos aspectos sonoros e musicais [...]. Seu desenvolvimento histórico se deu em concordância com a demanda por um controle rigoroso e mensurado das proporções de alturas e durações, e não por uma representação densa dos eventos sonoros. (ALMEIDA, 2011)

As gravações de Mignone de 1950 e de 1951 da *Valsa de Esquina N. 5* (Código QR 1 e QR 2) foram localizadas no site *Discografia Brasileira* (2019) e as gravações de 1957 (Código QR 3 e QR 4), na *Coleção Mignone*. Abaixo, respectivamente, a abreviatura que utilizaremos para cada uma delas e o QR Code da versão integral de cada:

Grav.1: gravação realizada em 1950

Grav. 2: gravação realizada em 1951

Grav. 3: primeira gravação de 1957

Grav. 4: segunda gravação de 1957



Código QR 1 – Grav. 1 de Francisco Mignone de sua 5ª Valsa de Esquina.²²



Código QR 2 – Grav. 2 de Francisco Mignone de sua 5ª Valsa de Esquina.²³



Código QR 3 – Grav. 3 de Francisco Mignone de sua 5ª Valsa de Esquina.²⁴



Código QR 4 – Grav. 4 de Francisco Mignone de sua 5ª Valsa de Esquina.²⁵

Pode-se observar, em todas essas gravações, que Mignone é um “pianista de largos recursos, de técnica brilhante sem excluir a maciez do toque” (VALSAS, 2019). Para bem

²² A gravação pode ser acessada através do link: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/87750/valsa-de-esquina-numero-cinco-n-5>>.

²³ A gravação pode ser acessada através do link: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/89300/valsa-de-esquina-numero-cinco-n-5>>.

²⁴ A gravação pode ser acessada através do link: <<https://soundcloud.com/franciscomignone/valsa-de-esquina-no-5>>.

²⁵ A gravação pode ser acessada através do link: <<https://soundcloud.com/franciscomignone/valsa-de-esquina-no-5-em-mi>>.

analisarmos essas virtuosas interpretações, utilizaremos tabelas que marcam a duração de cada compasso e as dinâmicas, que serão os aspectos enfocados neste capítulo.

3.1. A MODELAGEM DO TEMPO NA PRIMEIRA FRASE DA SEÇÃO A

Conforme trabalho de Malaguti (2016, p. 1423), analisemos a modelagem do tempo. A tabela abaixo (Tabela 2) apresenta a duração aproximada de cada compasso da seção **A** nas quatro gravações de Mignone da *Valsa de Esquina N. 5*²⁶, indica o metrônomo aproximado de cada gravação (M), além de mostrar e localizar a única marcação de agógica da seção. Para facilitar a leitura, as linhas espessas verticais representam os sistemas, como na edição da partitura.

Compassos	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°	12°	13°	14°	15°	16°
Indicações de agógica na partitura															<i>poco ritard.</i>	
Durações na Grav. 1 M = 69 (sempre para mínima pontuada)	1,3s	1,1s	1s	1,1s	1,2s	0,9s	0,7s	0,9s	1s	0,7s	0,9s	0,9s	1,2s	0,9s	1,2s	2,8s
													1,1s	1,1s	1,3s	1,8s
Durações na Grav. 2 M = 56	1,9s	1,7s	1,1s	1,3s	1,6s	1s	1s	1s	1,5s	0,9s	1,2s	1,1s	1,9s	0,8s	1,4s	3,1s
													1,4s	1,3s	1,4s	2,2s
Durações na Grav. 3 M = 76	1,3s	1s	0,9s	1,2s	1,4s	0,8s	0,7s	0,7s	0,8s	0,7s	0,9s	0,8s	0,8s	0,7s	0,9s	1,9s
													0,9s	0,9s	0,8s	1,5s
Durações na Grav. 4 M = 66	1,5s	1,4s	1,2s	1s	1,7s	0,8s	0,8s	0,7s	1,2s	0,8s	1s	0,9s	0,9s	0,9s	1,2s	2,3s
													1,1s	1,2s	1,5s	1,8s

Tabela 2 – Duração de cada compasso da seção A da Valsa de Esquina N. 5 na Grav. 1, Grav. 2, Grav. 3 e Grav. 4 de Francisco Mignone.

²⁶ As durações aproximadas dos compassos foram obtidas por meio de cronômetro comum. Para cada compasso foram feitas tentativas das quais elegia-se a de tempo mais recorrente e que parecia mais precisa.

Na análise que segue, adotaremos uma sequência numérica, na qual o número 1 representa o compasso com a menor duração e o 4 representa o compasso com a maior duração. Analisaremos a primeira frase da valsa nas quatro gravações. Sendo assim, analisaremos o contorno temporal da primeira frase da valsa nas quatro gravações. Convém lembrar que esta frase é constituída dos oito primeiros compassos, formada por duas semi-frases de 4 compassos cada, que compartilham a mesma estrutura, conforme descrito no subcapítulo 2.2 (Tabela 1).

Na Grav. 1 Mignone faz a mesma modelagem para as duas semi-frases, isto é, observa-se na próxima tabela (Tabela 3) que o primeiro compasso é o mais lento e o terceiro o mais rápido, gerando a mesma sequência numérica para as duas semi-frases: **3 2 1 2**. Ao somar as durações de cada semi-frase fica claro a escolha de Mignone de fazer a segunda semi-frase (3,7 segundos) mais rápida que a primeira (4,5 segundos).

Compassos	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°
Durações na Grav. 1 M = 69	1,3s	1,1s	1s	1,1s	1,2s	0,9s	0,7s	0,9s
Sequência Numérica	3	2	1	2	3	2	1	2

Tabela 3 – Análise comparativa entre as duas semi-frases na Grav. 1.

A próxima tabela (Tabela 4) apresenta a análise da Grav. 2, na qual a primeira semi-frase tem uma modelagem quase igual à modelagem das semi-frases da Grav. 1, diferencia-se por seu segundo e quarto compasso, o quarto é mais rápido que o segundo. O efeito desta variação foi distanciar a música de seu andamento inicial. A segunda semi-frase expõe uma modelagem que indica um “acelerando”.

Compassos	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°
Durações na Grav. 2 M = 56	1,9s	1,7s	1,1s	1,3s	1,6s	1s	1s	1s
Sequência Numérica	4	3	1	2	2	1	1	1

Tabela 4 – Análise comparativa entre as duas semi-frases na Grav. 2.

A modelagem das semi-frases da Grav. 3 é muito parecida com a da Grav. 2. O aspecto geral dos primeiros quatro compassos da Grav. 3 é uma variação das semi-frases da Grav. 1, o segundo e o quarto compassos não são iguais. Desta vez, o segundo compasso é mais rápido que o quarto, causando consequentemente o efeito oposto da variação: a música

se aproxima de seu andamento inicial. A segunda semi-frase, do compasso 5 a 8, também indica um *accelerando*, mas está gerenciado de outra forma. Agora o *accelerando* do compasso 5 para o 6 é quase o único da segunda semi-frase. Observe que Mignone acelera 0,1s do compasso 6 para o 7 (Tabela 5):

Compassos	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°
Durações na Grav. 3 M = 76	1,3s	1s	0,9s	1,2s	1,4s	0,8s	0,7s	0,7s
Sequência Numérica	4	2	1	3	3	2	1	1

Tabela 5 – Análise comparativa entre as duas semi-frases na Grav. 3.

A modelagem das semi-frases da Grav. 4 são semelhantes à modelagem da segunda semi-frase da Grav. 2 e da Grav. 3 por também indicarem *accelerando*. Os *accelerandi* das semi-frases da Grav. 4 têm outros gerenciamentos. Nesta gravação Mignone realizou o *accelerando* da primeira semi-frase gradativamente e o *accelerando* da segunda semi-frase quase da mesma forma que na segunda semi-frase da Grav. 3. Isto é, fez inclusive quase todo o *accelerando* da semi-frase do compasso 5 para o 6, mas diferente do que fez na Grav. 3, fez desta vez o pouquinho de *accelerando* que falta fazer do compasso 7 para o 8. Essas pequenas variações no gerenciamento do *accelerando* da segunda semi-frase da Grav. 2 e Grav. 3 e das semi-frases da Grav. 4, com atenção, é possível percebê-las (Tabela 6).

Compassos	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°
Durações na Grav. 4 M = 66	1,5s	1,4s	1,2s	1s	1,7s	0,8s	0,8s	0,7s
Sequência Numérica	4	3	2	1	3	2	2	1

Tabela 6 – Análise comparativa entre as duas semi-frases na Grav. 4.

Analizadas as modelagens das semi-frases que constituem a primeira frase da seção A, concluímos que Mignone utilizou modelagens de dois tipos para estas semi-frases: modelagens que indicam *accelerando* e modelagens que indicam *accelerando* seguidos de um breve “desacelerando”. A análise ponderada referente a cada compasso da *Valsa* demonstra, portanto, uma alteração no fraseado com variações de agógica que geram diferentes interpretações. Por meio da análise comparativa, pode-se comprovar que cada mudança de

andamento nessas células/compassos acarreta um efeito na frase, próprio do momento do intérprete e que não está especificado na partitura.

3.2. AS DINÂMICAS DA SEÇÃO A COM ENFOQUE NOS COMPASSOS 13 A 16

No trabalho no qual Malaguti (2016) analisa a modelagem do tempo em gravações da 7ª Valsa de Esquina, também são analisadas as dinâmicas. Este procedimento será adotado na análise que segue. Na tabela a seguir (Tabela 7) estão registradas as dinâmicas e chaves de som da seção A que constam na edição *Mangione & Filhos da Valsa de Esquina N. 5* da partitura adotada neste trabalho (Anexo A). A tabela também apresenta as dinâmicas e chaves de som das quatro gravações do autor da peça. As indicações de dinâmica em amarelo indicam que se refere à mão direita, em azul à mão esquerda e em verde para ambas as mãos. Fez-se necessário especificar algumas inflexões e para isto adotou-se números romanos que indicassem diferentes graus (I = pouquíssimo, II = pouco, III = médio, IV = muito e V = muitíssimo).

Compassos	1°	2°	3°	4°	5°	6°	7°	8°	9°	10°	11°	12°	13°	14°	15°	16°
Indicações de dinâmica na partitura	<i>p</i> >	<	> <	<	>	<	> <	<	>	<>	>	<>	<i>p</i> <	<	< <i>f</i>	>
													<i>f</i> >	>	<i>p</i> >	
Dinâmicas na Grav. 1	<i>p</i> [amarelo]	[amarelo]	[amarelo]	[azul]	[amarelo]	[amarelo]	[amarelo]	[azul]	[amarelo]	[amarelo]		[amarelo]	<i>mf</i> > [amarelo]	[amarelo]	> <i>p</i> [amarelo]	< > [amarelo]
													<i>f</i> > [amarelo]	[amarelo]	> <i>p</i> [azul]	<i>pp</i> [verde]
Dinâmicas na Grav. 2	<i>p</i> [amarelo]	> I < [amarelo] > II [amarelo]	[amarelo]	[azul]	[amarelo]	[amarelo]	[azul]	[amarelo]	> I [amarelo]	[amarelo]	> II [amarelo]	[amarelo]	<i>mf</i> > I [amarelo]	> I [amarelo]	> I [amarelo]	> IV [amarelo]
													<i>mf</i> [amarelo]	[amarelo]	> <i>p</i> [azul]	<i>pp</i> [verde]
Dinâmicas na Grav. 3	<i>p</i> [amarelo]	[amarelo]	[amarelo]	[azul]	<i>mp</i> < [amarelo]	[amarelo]	[amarelo]	[azul]	<i>p</i> < [amarelo]	[amarelo]	[amarelo]	<i>mp</i> < [amarelo]	<i>mf</i> [amarelo]	[amarelo]	> <i>p</i> [amarelo]	> IV [amarelo]
													<i>f</i> [amarelo]	[amarelo]	<i>p</i> > II [azul]	
Dinâmicas na Grav. 4	<i>p</i> [amarelo]	> < [amarelo]	> I < [amarelo] < II [azul]	[azul]	[amarelo]	> < [amarelo]	> < [azul]	[azul]	<i>mf</i> > [amarelo]	[amarelo]	[amarelo]	[amarelo]	[amarelo]	[amarelo]	< <i>mf</i> [amarelo]	<i>p</i> > [amarelo]
													<i>mf</i> > [amarelo]	[amarelo]	<i>p</i> > [amarelo]	

Tabela 7 – Dinâmicas da seção A da Valsa de Esquina N. 5 na Grav. 1, Grav. 2, Grav. 3 e Grav. 4 de Francisco Mignone.

Com a tabela 7 conseguimos ter uma visão geral das dinâmicas escolhidas por Mignone, e percebemos com mais facilidade que as diferenças contrastantes de dinâmica da gravação e da partitura estão concentradas entre os compassos 13 e 16. Antes de apontar e discutir essas diferenças, observemos a relação entre os compassos que os precedem nas gravações e na partitura.

Para os compassos 1 a 12, Mignone, na partitura, sugeriu somente a dinâmica *p*, mas percebe-se que em nenhuma das gravações se manteve apenas em *p* nesses compassos. Este trecho é composto por três semi-frases, a primeira e a segunda pertencentes à primeira frase e a terceira pertencente à segunda frase. A partitura indica um *crescendo* de dois compassos na mão esquerda que parece sugerir um avanço de sonoridade de uma semi-frase para outra. Se tocarmos a peça fazendo esses *crescendi*, sairemos de *p* na segunda ou terceira semi-frase. Assim, embora Mignone não tenha grafado alterações de dinâmicas nesta passagem da seção A, as chaves de som oferecem aos pianistas diversas escolhas interpretativas.

Na Grav. 1, Grav. 2 e Grav. 3, o segundo *crescendo* notado na partitura nos compassos 7 e 8 da mão esquerda não é acatado totalmente. Mignone faz *diminuendo* no compasso 8 nas Grav. 1 e Grav. 3 e não continua o *crescendo* no compasso 8 na Grav. 2. São outras possibilidades que não estão indicadas na partitura.

Tratemos agora dos compassos 13 a 16 da casa 1. Referente à dinâmica, as gravações que contrastam com a partitura são as Grav. 2 e 3. Em relação a partitura, estas gravações antecipam o ápice sonoro e assim invertem o desenho sonoro indicado na partitura, isto é, em vez de crescerem nos compassos 13 a 15, decrescem.

Pessoas que conhecem bem a *Valsa de Esquina N. 5* e tem decor ao menos as principais marcações da partitura, ao escutar uma destas duas gravações (2 e 3), segundo Barolsky (2007, p. 2), precisariam tomar cuidado para não julgarem imediatamente a escolha interpretativa desses compassos, que desafia suas expectativas, devem antes avaliar o argumento musical ou a projeção analítica evidente das interpretações. Observar o contexto da música é um bom modo de avaliação, por meio desta observação verifica-se se o argumento musical está encaixado. O ápice da seção A foi adiantado, mas não muito, continua nos últimos compassos da seção, e esta opção emenda-se perfeitamente no *diminuendo* indicado no compasso 16 da partitura, que realiza naturalmente a transição para repetição de A.

A comparação das sugestões de dinâmica da seção **A** da partitura com as gravações do compositor esclareceu porque há poucas dinâmicas na partitura nesta seção evidenciando que “é justamente da precariedade da notação musical, de seu caráter sumário, que emerge as atribuições mais preciosas da interpretação e performance musical, concernentes ao preenchimento e adensamento daquilo que a notação segmenta” (ALMEIDA, 2011, p. 66).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de conclusão de curso uniu informações biográficas de trabalhos de diversos autores sobre Francisco Mignone, propagou o valor da série *12 Valsas de Esquina* para música brasileira e apresentou suas características composicionais. Ofereceu uma perspectiva da estrutura formal e fraseológica da *5ª Valsa de Esquina* e identificou na peça diversas características da série a que pertence e características próprias de suas seções. Realizou uma análise comparativa de quatro gravações de Francisco Mignone da seção **A** de sua *5ª Valsa de Esquina*, com foco nos parâmetros tempo e dinâmica.

Os resultados deste trabalho foram: uma ampla abordagem biográfica de Francisco Mignone com foco em sua carreira musical, a propagação do valor para música brasileira da série *12 Valsas de Esquina* e uma apresentação de suas características composicionais, uma perspectiva da estrutura formal e fraseológica da *5ª Valsa de Esquina* e a identificação na peça de diversas características da série a que pertence e de características próprias de suas seções e uma análise comparativa de quatro gravações de Francisco Mignone da seção **A** de sua *5ª Valsa de Esquina*, com foco nos parâmetros tempo e dinâmica.

Os objetivos deste trabalho foram alcançados no que diz respeito à abordagem da biografia de Francisco Mignone com foco em sua carreira musical e à contextualização da *5ª Valsa de Esquina* através da apresentação da série a que pertence e identificação dos elementos composicionais que permeiam a peça. A análise comparativa das quatro gravações de Francisco Mignone de sua *5ª Valsa de Esquina*, com foco nos parâmetros tempo e dinâmica, limitou-se à seção **A** da peça. Assim, este trabalho tem como possibilidade de aprofundamento a análise da seção **B** a fim de suprir a lacuna quanto à análise comparativa.

Ainda que um dos objetivos deste trabalho tenha sido parcialmente alcançado, a análise comparativa das quatro gravações de Francisco Mignone da seção **A** de sua *5ª Valsa de Esquina* pôde demonstrar que a partitura é um instrumento de notação que não comporta todas as possibilidades de interpretação musical. Assim, o intérprete tem um papel essencial na construção dos sentidos possíveis da peça.

Para concluir, como nos lembra Daniel G. Barolsky (2007, p. 8), “se tentarmos ouvir as gravações sem nos limitarmos a uma leitura preexistente da partitura, ou talvez sem olhar para a partitura em absoluto, podemos nos surpreender com alguns dos desafios analíticos que nos são colocados pelos artistas”. O autor ainda enfatiza que “não precisamos aprovar

interpretações tão radicais como as de Rachmaninov, Cortot, ou Pletnev. Mas ao ouvir o que os artistas enfatizam e obscurecem e como eles respondem a outros artistas e composições, permitimos que eles nos encorajem a fazer novas perguntas e ouvir novas respostas”.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, H. V. B. **Estudos Interpretativos para a Construção de uma Edição Crítica do Concertino para Clarinete de Francisco Mignone**. 2014. 255 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- ALMEIDA, A. Z. **Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro**. 1999. 190 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 1999.
- ALMEIDA, A. Z. Por uma Visão de Música como Performance. **Opus**. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.
- AMARAL, A. Y. S. S. **Análise do Poema das Cinco Canções de Francisco Mignone**. 2018. 295 f. Dissertação (Mestrado) - Escola Superior de Artes e Turismo, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, Amazonas, 2018.
- ANDRADE, M. R. M. **Música, Doce Música**. São Paulo: Editora 34, 1933.
- BARBEITAS, F. T. **Circularidade Cultural e Nacionalismo nas Doze Valsas para Violão de Francisco Mignone**. 1995. 153 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.
- BAROLSKY, D. G. **The Performer as Analyst**. Society for Music Theory, Bloomington, Indiana, v. 13, n. 1, p. 1-13, mar. 2007.
- BARROS, J. D. Francisco Mignone e sua obra orquestral nacionalista. **Revista Música e Linguagem**, Vitória, Espírito Santo, v. 1, n. 3, p. 38-56, 2013.
- BISPO, A. A. O irredentismo italiano no Brasil no exemplo da *Canzonetta "A Partenza de Riserviste dó Brasile"* de Savino de Benedictis (1883-1971). **Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira**, n. 162/2, abr. 2016. Disponível em: < http://revista.brasil-europa.eu/162/Italianos_do_Brasil_na_Guerra.html>. Acesso em: 5 jan. 2021.
- BRUDER, F.; ALIRETTI, C. Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Pixinguinha no Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 42, p. 91-107, 1997.
- COLEÇÃO Mignone, Vol. 9, 12 Valsas de Esquina. **Loja Clássicos**, 2020. Disponível em: <<https://lojaclassicos.com.br/produto/coleomignonevol912valsasdeesquina/>>. Acesso em: 23 dez. 2020.
- CONTIER, A. D. Chico Bororó Mignone. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 42, p. 11-29, 1997.

D'ANNIBALE, R. FERRONI, Vincenzo. **Treccani**, 1997. Disponível em: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-ferroni_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-ferroni_(Dizionario-Biografico)/>). Acesso em: 8 jan. 2021.

FONSECA, A. R. P. **Uma Abordagem Morfológica do Bailado “Quadros Amazônicos” do Compositor Francisco Mignone**. 2000. 101 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2000.

FRANCISCO Mignone e Maria Josephina Mignone (Duo Mignone). **Instituto Piano Brasileiro**, 2015. Disponível em: <<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/images/view/1065>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

FRESCA, C. V. Acervo CONCERTO: A vida de Francisco Mignone. **Revista CONCERTO**, São Paulo, mar. 2016. Disponível em: <<https://www.concerto.com.br/noticias/arquivo/acervo-concerto-vida-de-francisco-mignone>>. Acesso em: 6 jan. 2021.

GROSMAN, Miriam. **Francisco Mignone: 12 Valsas de Esquina - Piano**. São Paulo: Editora Tipografia Musical, 2020.

HORTA, Luiz Paulo. As 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone: Arthur Moreira Lima. **Arthur Moreira Lima**, 2008. Disponível em: <<http://www.arthurmoreiralima.com.br/site/discografia/052.htm>>. Acesso em: 24 jan. 2021.

KIEFER, B. **Música e dança popular: sua influência na música erudita**. Rio Grande do Sul: Editora Movimento, 1979.

KIEFER, B. **Francisco Mignone: vida e obra**. Rio Grande do Sul: Editora Movimento, 1983.

HORTA, J. C.; HOLLANDA, H. B. **Lição de Piano**. Rio de Janeiro: Embrafilme/Funarte, 1978. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=ehW0Ovy8KYQ](https://www.youtube.com/watch?v=ehW0Ovy8KYQ)>. Acesso em: 18 jul. 2020.

MACHADO, M. N. **As Doze Valsas de Esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular**. 2004. 164 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, 2004.

MALAGUTI, S. H. G. Interpretando o imaginário de seresta na 7ª Valsa de Esquina para piano de Francisco Mignone. In: SIMPÓSIO BRASILEIRA DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, IV, 2016, Rio de Janeiro. **Artigo**, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. p. 1415-1424.

MARIA Josephina Mignone. **ONErpm**, 2010. Disponível em cachê do Google: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:3Sa7gOHEHOUJ:https://onerpm.com/artist/overview%3Fartist_id%3D106134+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 25 jan. 2021.

MARIZ, V. **Francisco Mignone: o homem e a obra**. Rio de Janeiro: EdUERJ/Funarte, 1997.

MARIZ, V. **História da Música no Brasil**. 6. ed. ampl. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, J. E. A Pianística Multifacetada de Francisco Mignone. **Revista USP**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 89-113, 1990.

MIGNONE, F. **5ª Valsa de Esquina**. Rio de Janeiro: Editora Mangione & Filhos, 1938. 1 partitura (4 p.), piano.

MIGNONE, F. **Valsas de Esquina**. Intérprete: Francisco Mignone. Independente. Coleção Mignone, v. 9, 2019. 1 CD.

NASCIMENTO, A. M. M. **Mignone e as Valsas Seresteiras**. 2007. 270 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2007.

NEVES, J. M. **Música contemporânea brasileira**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

PAGANO, L.; SILVA, E. R. **Dicionário de Compositores, Regentes e Instrumentistas**. Clube de Autores, 2019.

REIS, F. C. C. V. **O idiomático de Francisco Mignone nas 12 valsas de esquina e 12 valsas-choro**. 2010. 349 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ROCHA, I. A. Modernidade e Modernismo na Iniciação Musical e nas práticas educativas de Liddy Chiaffarelli Mignone. **Revista da ABEM**, Londrina, Paraná, v. 25, n. 39, p. 20-38, 2017.

SALLES, P. T. **Aberturas e impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SANTORO, P. R. **A Sonata para Violoncelo e Piano de Francisco Mignone e seu Principal Intérprete, Peter Pauelsberg**. 2011. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, F. **Francisco Mignone: catálogo de obras**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016.

SOB o Céu da Bahia. **Cinemateca**, 1940. Disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=014021&format=detailed.pft>>. Acesso em: 24 jan. 2021.

THYS, M. G. O piano a quatro mãos no Brasil. **Revista Claves**, João Pessoa, Paraíba, n. 5, p. 20-34, 2008.

VALSA de Esquina, No. 5. **Soundcloud** 2007. Disponível em: <<https://soundcloud.com/franciscomignone/valsa-de-esquina-no-5>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

VALSA de Esquina No. 5 em Mi Menor. **Soundcloud**, 2007. Disponível em: <<https://soundcloud.com/franciscomignone/valsa-de-esquina-no-5-em-mi>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

VALSA de Esquina Número Cinco (Nº 5). **Discografia Brasileira**, 2019. Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/87750/valsa-de-esquina-numero-cinco-n-5>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

VALSA de Esquina Número Cinco (Nº 5). **Discografia Brasileira**, 2019. Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/89300/valsa-de-esquina-numero-cinco-n-5>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

WILMA Graça. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**, 2006. Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/wilma-graca/biografia>>. Acesso em: 7 jan. 2021.

ANEXO

ANEXO 1 - PARTITURA DA VALSA DE ESQUINA N. 5 (EDITORA MANGIONE & FILHOS)²⁷

A Wilma Graça

5ª VALSA DE ESQUINA

em Mi menor

FRANCISCO MIGNONE
(1938)

Cantando, e com naturalidade

The musical score is written for piano and includes the following details:

- Tempo/Style:** Cantando, e com naturalidade
- Key Signature:** E minor (three sharps: F#, C#, G#)
- Time Signature:** 3/4
- Measures:** 16 measures in total, numbered 1 through 16.
- Dynamics:** *p* (piano) at measure 1, *f* (forte) at measure 13, and *f poco ritard.* at measure 15.
- Articulation:** Slurs and phrasing marks are used throughout the melody.
- Fingerings:** Numbers 1-5 are indicated for various notes in the melody and bass line.
- Rehearsal Markers:** Measures 5, 9, and 13 are marked with a '5' in a box.

²⁷ A partir da página 2, a numeração dos compassos foi editada por preferirmos outra forma de numerar os compassos.

2.

13

f

p

1-5

17

pp

bem apagado

cresc.

21

mf

f

25

quasi ritard.

(a tempo)

28

f

31 *(poco rit.)* *(a tempo)*

dim. *pp*

35

CYBSC.

39

mf

43

f

47

mf (rall.) *p* **Tempo I**

50

54

58

62

61

f poco ritard.

p a tempo

f poco ritard.

(poco rit.)

p ritard.

pp