UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE MÚSICA

JOSÉ BATISTA JÚNIOR

AS 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO DE FRANCISCO MIGNONE:
Transcrição para Clarone

RIO DE JANEIRO

2013

JOSÉ BATISTA JÚNIOR

AS 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO DE FRANCISCO MIGNONE: Transcrição para Clarone

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (Práticas Interpretativas - Clarineta), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Aloysio Fagerlande

RIO DE JANEIRO

2013

M636A Batista Júnior, José
As 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone: transcrição para clarone. / José Batista Júnior.-- 2013
181 f. :il., 29 cm.

Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro, 2013.

Orientador: Aloysio Fagerlande.

1.Mignone, Francisco - 1897-1986. 2. Teses – Música. 3. Instrumentos de sopro. I. Fagerlande, Aloysio (Orient.) II. Universidade Federal do Rio de Janeiro,Escola de Música. III. Título.

CDD:927.8043

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

A Dissertação:

As 16 Valsas Brasileiras para Fagote Solo de Francisco Mignone: Transcrição para Clarone

elaborada por:

José Batista Júnior

e aprovada por todos os membros da Banca Examinadora, foi aceita pela Escola de Música e homologada pelo Conselho de Ensino para Graduados e Pesquisa como requisito parcial à obtenção do título de

Mestre em Música

Rio de Janeiro, 03 de junho de 2013

Banca Examinadora:

Prof Dr Aloysio Fagerlande (Orientador)

Prof. Dr. André Cardoso (Avaliador Interno)

Prof. Dr. Luiz Antonio Eugenio Afonso (Avaliador Externo)

Dedico este trabalho...

À minha avó Anatália (*in memoriam*), que de forma muito especial e carinhosa me acompanhou, cuidou e incentivou.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e saúde e à minha família pela dedicação, apoio e ensinamentos éticos e cristãos, vividos e percebidos como exemplo a seguir.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Aloysio Fagerlande, pela dedicada orientação, elaboração e estruturação desta pesquisa. Meus sinceros agradecimentos.

Ao Prof. Noël Devos, pela receptividade e carinho, compartilhando ensinamentos e experiências.

Aos Professores Alexandre Schubert, Elione de Medeiros, Fernando Silveira, por suas pesquisas e trabalhos acadêmicos, bem como pela contribuição direta para esta pesquisa.

Aos professores André Cardoso, Paula da Matta, Márcia Taborda, Sérgio Álvares, Marcelo Verzonni e Luiz Afonso Montanha, pela dedicação nas matérias ministradas ao longo do curso, bem como pela orientação deste trabalho.

Aos colegas e amigos Beatriz, Lidiane, Larissa, Janaína, Kelly, Willian, Eduardo, Ricardo, pela amizade e convívio ao longo do curso.

Aos amigos músicos e mestres: Manoel Oliveira de Menezes, Valdeliro Santos, José da Silva Freitas, José Carlos de Castro, José Botelho, Pedro Robatto, Cristiano Alves, Marcos dos Passos, Moisés Santos, Philip Doyle, Joel Magalhães, Juliano Barbosa, Victor Astorga, Máuro Ávila, pelos exemplos, amizade, opiniões e ensinamentos.

À Paula Prates, pela dedicada contribuição na finalização deste trabalho.

À Fabiana Araújo, pelo amor, incentivo e paciência em todos os momentos. Estendo o agradecimento à sua família, que sempre teve um olhar carinhoso e incentivador à minha pesquisa e profissão.

RESUMO

BATISTA, José Júnior: **As 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone**: transcrição para clarone. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

A dissertação tem como foco a transcrição para clarone das *16 valsas para fagote solo* de Francisco Mignone, baseada nos manuscritos do compositor. Examinamos a trajetória profissional de Francisco Mignone, a história do clarone e a sua inserção na música brasileira de concerto. Analisamos minuciosamente os manuscritos autógrafos fazendo observações sobre o estudo do mesmo e a análise morfológica de todas as Valsas. Além dos trabalhos acadêmicos já escritos especificamente sobre o tema, contribuem de forma efetiva para esta pesquisa, as entrevistas que realizamos com o fagotista Noël Devos, a quem as valsas são dedicadas. A transcrição para clarone das *16 valsas,* aliada ao enfoque dado às práticas interpretativas, visa colaborar com a difusão do clarone na música brasileira de concerto e com a divulgação da obra do compositor.

Palavras-chave: Transcrição musical, clarone, Francisco Mignone.

ABSTRACT

BATISTA, José Júnior: **As 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone**: transcrição para clarone. Rio de Janeiro, 2013. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

The following thesis focuses on the transcription to bass-clarinet of the "16 Valsas para Fagote Solo" (16 Waltzes for Bassoon Solo) by Francisco Mignone, through the analysis of the composer's manuscript. The research examines the professional trajectory of Francisco Mignone, in parallel to the history of bass clarinet and its introduction in brazilian classic music. The manuscripts were thoroughly analyzed, including a morphological analysis of all the waltzes. In addition to the specific literature written on the theme, interviews with the renowned Bassoonist Noël Devos, to whom the waltzes were dedicated to, were of great importance to this thesis. The following transcription of the 16 Waltzes to bass clarinet, along with the emphasis given to interpretative practices, aims to collaborate to the propagation of the work of Francisco Mignone and of the use of the bass clarinet in brazilian classic music.

Keywords: Musical transcription, bass-clarinet, Francisco Mignone.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 - Giuseppe Saverio Mercadante: *Emma d'Antiochia,* extrato da parte de clarone 21
Fig. 2 - Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots,* extrato da parte de clarone 21
Fig. 3 - Extensão do clarone completo (até o Dó) 22
Fig. 4 - Posições no clarone da nota Dó6 22
Fig. 5 - Extensão do clarone (até o Mib) 22
Fig. 6 - *6ª. Sinfonia* de Tchaikovsky, parte de fagote, Ed. Härtel, c. 159 - 160 24
Fig. 7 - Francisco Mignone: *Suíte Brasileira*, 1960, c. 1 - 77 29
Fig. 8 - *Suíte 1 para violoncelo*, de Bach, Breitkopf & Härtel, c. 1 - 3 34
Fig. 9 - *Suíte 1 para violoncelo*, de Bach, transcrição para clarineta, Ricordi, c. 1 - 2 35
Fig. 10 - *Suíte 1 para violoncelo,* de Bach, transcrição para clarone, c. 1- 2 35
Fig. 15 - Numeração das chaves no clarone 42
Fig. 16 - Forma musical de *Macunaíma* 44
Fig. 18 - *Macunaíma,* manuscrito autógrafo, c. 33 - 35 45
Fig. 19 - *Macunaíma*, ed. para clarone, c. 35 45
Fig. 20 - *Macunaíma*, ed. para clarone, c. 35 45
Fig. 21 - *Macunaíma*, ed. para clarone, c. 95 46
Fig. 22 - Forma musical da *Valsa-choro* 46
Fig. 23 - *Valsa-choro*, manuscrito autógrafo, c. 1 - 7 47
Fig. 24 - *Valsa-choro*, ed. para clarone, c. 1 - 8 47
Fig. 25 - *Valsa-choro*, manuscrito autógrafo, c. 70 - 73 47
Fig. 26 - *Valsa-choro*, ed. para clarone, c. 70 - 73 47
Fig. 27 - *Valsa-Choro*, ed. para clarone, c. 1 - 8 48
Fig. 28 - *Valsa-choro*, ed. para clarone, c. 13 - 14 48
Fig. 29 - *Valsa-choro*, ed. para clarone, c. 28 -29 48
Fig. 30 - *Valsa-choro*, ed. para clarone, c. 35 - 36 49
Fig. 31 - *Valsa-choro*, ed. para clarone, c. 37 - 38 49
Fig. 32 - *Apanhei-te cavaquinho***,** Mangione, 1952, c. 1 - 5 50
Fig. 33 - Forma musical de *Apanhei-te meu fagotinho* 50
Fig. 34 - *Apanhei-te meu fagotinho*, título na folha de rosto 51
Fig. 35 - *Apanhei-te meu fagotinho*, título na partitura 51
Fig. 36 - *Apanhei-te meu fagotinho*, manuscrito autógrafo, c. 11 – 16 51
Fig. 37 - *Apanhei-te meu fagotinho,* manuscrito autógrafo, c. 41 - 55 52

Fig. 38 - *Apanhei-te meu fagotinho,* ed. para clarone, c. 41 - 55 52
Fig. 39 - *Apanhei-te meu fagotinho*, manuscrito autógrafo, c. 60 - 64.....53
Fig. 40 - *Apanhei-te meu fagotinho*, ed. para clarone, c. 56 - 64 53
Fig. 36 - *Apanhei-te meu fagotinho*, ed. para clarone, c. 10 - 16 54
Fig. 42 - Forma musical de *A escrava que não era Isaura* 55
Fig. 43 - *A escrava que não era Isaura*, manuscrito autógrafo, c. 40 - 42.....55
Fig. 44 - *A escrava que não era Isaura*, manuscrito autógrafo, c. 62 - 63.....56
Fig. 45 - *A escrava que não era Isaura*, manuscrito autógrafo, c. 80 - 81.....56
Fig. 46 - *A escrava que não era Isaura*, manuscrito autógrafo, c. 82 56
Fig. 47- *A escrava que não era Isaura*, manuscrito autógrafo, c. 87 56
Fig. 48 - *A escrava que não era Isaura*, manuscrito autógrafo, c. 94 – 95 57
Fig. 49 - *A escrava que não era Isaura*, manuscrito autógrafo, c. 44 - 47.....57
Fig. 50 - *A escrava que não era Isaura*, ed. para clarone, c. 93 - 99.....57
Fig. 51 - Forma musical de *Valsa da outra esquina*.....58
Fig. 52 - *Valsa da outra esquina*, manuscrito autógrafo, c. 1 59
Fig. 53 - *Valsa da outra esquina*, manuscrito autógrafo, c. 3 59
Fig. 54 - *Valsa da outra esquina*, manuscrito autógrafo, c. 91 59
Fig. 55 - *Valsa da outra esquina*, manuscrito autógrafo, c. 81 – 84 59
Fig. 56 - *Valsa da outra esquina*, manuscrito autógrafo, c. 85 – 96 60
Fig. 57 - *Valsa da outra esquina*, ed. para clarone, c. 85 - 96.....60
Fig. 58 - *Primeiro amor*, valsa op. 4 de Pattapio Silva, c. 1 - 4 61
Fig. 59 - *Pattapiada*, manuscrito autógrafo, c. 1 - 4.....62
Fig. 60 - *Primeiro amor*, valsa op. 4 de Pattapio Silva, c. 52 - 55 62
Fig. 61 - *Pattapiada*, manuscrito autógrafo, c. 35 - 36.....62
Fig. 62 - Forma musical de *Pattapiada* 62
Fig. 63 - *Pattapiada*, manuscrito autógrafo, c. 1 - 3.....63
Fig. 64 - *Pattapiada*, manuscrito autógrafo, c. 40 - 41.....63
Fig. 65 - *Pattapiada*, manuscrito autógrafo, c. 56 - 59.....63
Fig. 66 - Forma musical de *Aquela modinha que o Villa não escreveu* 64
Fig. 67 - *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, manuscrito autógrafo, c. 1 – 4.....65
Fig. 68 - *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, manuscrito autógrafo, c. 8 – 10.....65
Fig. 69 - *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, manuscrito autógrafo, c. 27 - 29 65
Fig. 70 - *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, manuscrito autógrafo, c. 24.....65
Fig. 71 - *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, manuscrito autógrafo, c. 35 - 36 66
Fig. 72 - *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, ed. para clarone, c. 1 - 14 66

Fig. 73 - *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, ed. para clarone, c. 30 - 33 66
Fig. 74 - Forma musical da valsa *Mistério...* 68
Fig. 75 - *Mistério...,* manuscrito autógrafo, c. 1 – 7 68
Fig. 76 - *Mistério...,* assin. no manuscrito autógrafo 69
Fig. 77 - *Mistério...,* assin. na folha de rosto 69
Fig. 78 - *Mistério...*, manuscrito autógrafo, c. 45 - 49 69
Fig. 79 - *Mistério...,* ed. para clarone, c. 45 - 50 70
Fig. 80 - *Mistério...,* manuscrito autógrafo, c. 29 - 32 70
Fig. 81 - *Mistério...,* manuscrito autógrafo, c. 54 - 55 70
Fig. 82 - *Mistério...,* manuscrito autógrafo, c. 72 - 74 70
Fig. 83 - *Mistério...,* ed. para clarone, c. 72 - 74 71
Fig. 84 - *Mistério...,* ed. para clarone, c. 17 - 24 71
Fig. 85 - *Mistério...,* ed. para clarone, c. 25 - 28 72
Fig. 86 - *Mistério...,* ed. para clarone, c. 69 - 80 73
Fig. 88 - Forma musical de *Valsa quase modinheira* 73
Fig. 89 - *Valsa quase modinheira*, manuscrito autógrafo, c. 1 - 2 74
Fig. 90 - *Valsa quase modinheira*, manuscrito autógrafo, c. 6 74
Fig. 91 - *Valsa quase modinheira*, manuscrito autógrafo, c. 20 74
Fig. 92 - *Valsa Quase Modinheira*, manuscrito autógrafo, c. 28 - 38 75
Fig. 93 - *Valsa quase modinheira*, ed. para clarone, c. 33 - 37 75
Fig. 94 - *Valsa quase modinheira*, manuscrito autógrafo, c. 51 - 56 75
Fig. 95 - *Valsa quase modinheira*, ed. para clarone, c. 53 - 56 75
Fig. 96 - *Valsa quase modinheira*, assinatura no manuscrito autógrafo 76
Fig. 97 - *Valsa quase modinheira*, ed. para clarone, c. 1 - 6 76
Fig. 98 - Forma musical de *A boa Páscoa para você, Devos!* 77
Fig. 99 - *A boa Páscoa para você, Devos!,* folha de rosto do manuscrito autógrafo 78
Fig. 100 - *A boa Páscoa para você, Devos!* , início do manuscrito autógrafo 78
Fig. 101 - *A boa Páscoa para você, Devos!,* título na ed. para clarone 78
Fig. 102 - *A boa Páscoa para você, Devos!,* manuscrito autógrafo, c. 31 - 32 79
Fig. 103 - *A boa Páscoa para você, Devos!,* manuscrito aut**ó**grafo, c. 29 79
Fig. 104 - *A boa Páscoa para você, Devos!,* ed. para clarone, c. 29 79
Fig. 105 - Forma musical de *Valsa declamada* 80
Fig. 106 - *Valsa declamada*, manuscrito autógrafo, c. 22 81
Fig. 107 - *Valsa declamada*, manuscrito autógrafo, c. 38 81
Fig. 108 - *Valsa declamada*, manuscrito autógrafo, c. 1 - 2 82

Fig. 109 - *Valsa declamada*, ed. para clarone, c. 1 - 3 82
Fig. 110 - *Valsa declamada*, manuscrito autógrafo, c. 38 - 46 82
Fig. 111 - *Valsa declamada*, ed. para clarone, c. 36 - 46 83
Fig. 112 - *+1 3/4*, manuscrito autógrafo, assin. final, ... 83
Fig. 113 - Forma musical de *+1 3/4* 84
Fig. 114 - *+1 3/4*, manuscrito autógrafo, c. 1 84
Fig. 115 - *+1 3/4*, manuscrito autógrafo, c. 45 – 46 84
Fig. 116 - *+1 3/4*, manuscrito autógrafo, c. 39 – 41 85
Fig. 117 - *+1 3/4*, manuscrito autógrafo, c. 35 - 38 85
Fig. 118 - *+1 3/4*, ed. para clarone, c. 35 – 41 85
Fig. 119 - *+1 3/4*, manuscrito autógrafo, c. 35 – 38 85
Fig. 120 - *+1 3/4*, ed. para clarone, c. 22 - 24 85
Fig. 121 - *+1 3/4*, ed. para clarone, c. 1 - 2 86
Fig. 122 - *+1 3/4*, manuscrito autógrafo, c. 9 - 11 86
Fig. 123 - *+1 3/4*, ed. para clarone, c. 9 - 11 86
Fig. 124 - *+1 3/4*, ed. para clarone, c. 42 – 44 87
Fig. 125 - Forma musical da *6ª. valsa brasileira* 88
Fig. 126 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 6 88
Fig. 127 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 93 88
Fig. 128 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 62 89
Fig. 129 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 74 89
Fig. 130 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 70 e 74 89
Fig. 131 - *6ª. valsa brasileira,* manuscrito autógrafo, c. 9 90
Fig. 132 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 27 - 28 90
Fig. 133 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 59 90
Fig.134 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 14 90
Fig.135 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 91 91
Fig.136 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 11 - 12 91
Fig.137 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 88 - 89 91
Fig. 138 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 9 - 12 92
Fig. 139 - *6ª. valsa brasileira*, ed. para clarone, c. 9 - 18 92
Fig. 140 - Forma musical da *Valsa em Sib menor* 93
Fig. 141 - *Valsa em Sib menor*, manuscrito autógrafo, c. 1 - 5 94
Fig. 142 - *Valsa em Sib menor*, ed. para clarone, c. 1 - 8 94
Fig. 143 - *Valsa em Sib menor*, manuscrito autógrafo, c. 15 - 24 94

Fig. 144 - *Valsa em Sib menor*, ed. para clarone, 14 - 23 95
Fig. 145 - *Valsa em Sib menor*, manuscrito autógrafo, c. 36 – 37 95
Fig. 146 - *Valsa em Sib menor*, manuscrito autógrafo, c. 38 – 39 95
Fig. 147 - *Valsa em Sib menor*, ed. para clarone, 35 - 39 96
Fig. 148 - *Valsa em Sib menor*, manuscrito autógrafo, c. 40 - 42 96
Fig. 149 - *Valsa em Sib menor*, ed. para clarone, 40 - 44 96
Fig. 150 - *Valsa em Sib menor*, ed. para clarone, 24 - 29 97
Fig. 151 - Forma musical da *Valsa ingênua* 98
Fig. 152 - *Valsa ingênua*, manuscrito autógrafo, c. 1- 2 98
Fig. 153 - *Valsa ingênua*, ed. para clarone, c. 1 - 4 98
Fig. 154 - *Valsa ingênua*, manuscrito autógrafo, c. 25 - 27 99
Fig. 155 - *Valsa ingênua*, ed. para clarone, c. 24 - 27 99
Fig. 156 - *Valsa ingênua*, manuscrito autógrafo, c. 34 - 38 99
Fig. 157 - *Valsa ingênua*, manuscrito autógrafo, c. 42 - 46 100
Fig. 158 - *Valsa ingênua*, ed. para clarone, c. 34 - 46 100
Fig. 159 - *Valsa ingênua*, manuscrito autógrafo, c. 52 100
Fig. 160 - *Valsa ingênua*, manuscrito autógrafo, c. 47 - 50 101
Fig. 161 - *Valsa ingênua*, ed. para clarone, c. 47 - 50 101
Fig. 162 - *Valsa ingênua*, manuscrito autógrafo, c. 66 - 72 101
Fig. 163 - *Valsa ingênua*, ed. para clarone, c. 66 - 72 101
Fig. 164 - Forma musical da *Valsa improvisada* 102
Fig. 165 - *Valsa improvisada*, manuscrito autógrafo, c. 1 - 2 103
Fig. 166 - *Valsa improvisada*, manuscrito autógrafo, c. 29 - 30 103
Fig. 167 - *Valsa improvisada*, ed. para clarone, c. 29 - 30 103
Fig. 168 - *Valsa improvisada*, manuscrito autógrafo, c. 57 - 63 104
Fig. 169 - *Valsa improvisada*, ed. para clarone, c. 41 - 44 104
Fig. 170 - *Valsa improvisada*, manuscrito autógrafo, c. 57 - 64 104
Fig. 171 - *Valsa improvisada*, ed. para clarone, c. 57 - 64 104
Fig. 172 - *Valsa improvisada*, manuscrito autógrafo, c. 73 - 74 105
Fig. 173 - *Valsa improvisada*, ed. para clarone, c. 73 - 74 105
Fig. 174 -*Valsa improvisada*, manuscrito autógrafo, c. 79 – 80 105
Fig. 175 - *Valsa improvisada*, ed. para clarone, c. 77 - 80 105

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 14

2. O COMPOSITOR E O INSTRUMENTO EM ESTUDO 17

2.1 Francisco Mignone 17
2.2 O Clarone 19
2.3 O Clarone na Música Brasileira de Concerto 24
2.4 Francisco Mignone e o Clarone 26

3. A TRANSCRIÇÃO 33

3.1 Aspectos Históricos 33
3.2 Metodologia Adotada na Transcrição para Clarone 36

4. O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO 40

4.1 AS 16 VALSAS 42

4.1.1 Macunaíma (A valsa sem caráter) 44
4.1.2 Valsa-choro 46
4.1.3 Apanhei-te meu fagotinho (Valsa paródia) 49
4.1.4 A escrava que não era Isaura (Valsa sem quadratura) 54
4.1.5 Valsa da outra esquina 58
4.1.6 Pattapiada 61
4.1.7 Aquela modinha que o Villa não escreveu 64
4.1.8 Mistério... (Quanto amei-a!) 67
4.1.9 Valsa quase modinheira (A implorante) 73
4.1.10 A boa páscoa para você, Devos! (Valsa em Fá# menor) 77
4.1.11 Valsa declamada (O viúvo) 80
4.1.12 +1 3/4 83
4.1.13 6ª. valsa brasileira 87
4.1.14 Valsa em Sib menor (Dolorosa) 93
4.1.15 Valsa ingênua 97

4.1.16 Valsa improvisada 102

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 107

6. AS 16 VALSAS - TRANSCRIÇÃO PARA CLARONE 110

7. REFERÊNCIAS 142

8. ANEXO - CÓPIA DOS MANUSCRITOS AUTÓGRAFOS DAS 16 VALSAS 145

1. INTRODUÇÃO

Em 1995, no Festival de Música de Brasília, ao assistir pela primeira vez a algumas das *16 valsas para fagote solo*, foi gratificante ouvir o fagote sem acompanhamento, em obras de autoria de Francisco Mignone - compositor importante na história da música erudita brasileira, embora pouco presente nas salas de concerto. Alguns anos depois, ouvimos o primeiro registro fonográfico integral das *16 valsas para fagote solo*, em disco de vinil gravado pelo fagotista Noël Devos. Além do registro fonográfico, o PRÓ-MEMUS (Projeto Memória Musical Brasileira) e a FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), em 1982, elaboraram um álbum de partituras da obra.

O principal objetivo deste trabalho é transcrever, para o clarone[1], essas 16 peças de Mignone, escritas entre 1979 e 1981, e dedicadas a Noël Devos. Todo o conjunto é claramente tonal, influenciado pelas serestas, modinhas, choros, e pela música popular brasileira do início do século 20. A transcrição terá como fonte o manuscrito autógrafo. Sabemos da existência de outras edições para fagote, no Brasil e também no exterior. Contudo, buscamos nesta pesquisa uma fidelidade ao compositor e sua escrita. Sobre a importância de estudar e pesquisar os manuscritos, Nikolaus Harnoncourt escreve:

> "A notação, tanto das vozes separadas quanto da partitura completa, possui, além do conteúdo puramente informativo, uma irradiação sugestiva, uma magia à qual nenhum músico sensível pode escapar, querendo ou não, tendo ou não consciência disto. Embora esta irradiação também emane dos textos musicais impressos, ela decididamente surge com muito mais força de um manuscrito, e mais ainda quando se trata de um manuscrito autógrafo, do punho do compositor". (HARNONCOURT, 1988, p. 224)

Nos anexos desta pesquisa, há cópias dos manuscritos consultados, pertencentes ao acervo de Noël Devos.

.....

O clarone é um instrumento relativamente novo, e parte significativa de sua literatura foi escrita nos séculos XX e XXI. As linguagens moderna e a contemporânea tornam-se, por vezes, um obstáculo ao claronista iniciante, pela falta de repertório específico, sendo natural que o intérprete utilize os métodos e o repertório escritos para clarineta[2]. Embora existam

[1] Termo utilizado no Brasil para a clarineta-baixo, e que deriva do italiano.
[2] Termo utilizado por Jayoleno dos Santos, antigo professor catedrático de clarineta da EM/UFRJ.

obras originais e diversas transcrições, constata-se a falta de repertórios clássico e romântico para o instrumento.

Na música brasileira de concerto, temos uma realidade similar. O primeiro registro de peça solo para clarone data de 1970, e a partir daí a produção é esporádica. O seu uso nas orquestras surge por volta de 1890, porém de forma tímida. Nessa época, o número de claronistas era bastante reduzido, e muitas orquestras não possuíam esse instrumento. O músico era convidado a participar de determinados concertos, apenas quando a orquestração exigia. A maioria vinha de bandas militares, as quais possuíam os congêneres da clarineta no seu naipe de sopros.

Atualmente, temos um crescente número de jovens clarinetistas que, no entanto, deparam-se com a falta de disponibilidade de métodos e, sobretudo, com a dificuldade para adquirir um bom instrumento. Seu custo é elevado, e são poucos os que o possuem, no Rio de Janeiro. O mesmo acontece em universidades e instituições de ensino de música no Brasil.

Esta pesquisa divide-se em três partes. Na primeira, um conciso ensaio biográfico do compositor aborda a questão histórica, destacando-se, em ordem cronológica, os principais eventos de sua trajetória: o ambiente musical em que nasceu, sua formação, os principais mestres e as principais obras. Em seguida, enfocamos a história do clarone - sua origem, os primeiros compositores e as primeiras obras - para depois pesquisar sua utilização, no Brasil, na música orquestral, camerística e como instrumento solista. No final do capítulo, arrolamos cronologicamente as obras em que Francisco Mignone inclui o clarone, dando destaque à *Suite brasileira* (1960), por incluir solos e uma participação significativa do instrumento.

Na segunda parte, foi feita uma revisão de literatura sobre a história da transcrição. Apresentamos alguns exemplos de transcrição e do uso do clarone em substituição ao fagote.

A terceira e última parte é dedicada exclusivamente às *16 valsas para fagote solo* e à sua transcrição para clarone. Para cada valsa há um pequeno quadro com sua forma musical, a data em que foi composta, explicações sobre dedicatórias, dúvidas e observações encontradas no estudo do manuscrito autógrafo. As questões técnico-interpretativas têm especial relevância nesse capítulo: certos andamentos, articulações, caráter musical e dedilhados. Todas as intervenções têm como base nosso estudo e a execução dessas peças. Algumas podem parecer óbvias para o claronista especialista, mas o caráter didático da transcrição fundamenta sua finalidade. Pretendemos que esse conjunto de obras seja igualmente utilizado

como um método brasileiro para o clarone, assim como Noël Devos descreve[3] a coleção para fagote: "A coleção dessas 16 peças, não somente dará prazer ao intérprete e ao ouvinte, como vai servir como um verdadeiro método de estudos para aperfeiçoamento de fagotistas" (DEVOS, 1982, p.2).

[3] Nota sobre as *16 valsas para fagote solo*, escrita por Devos ao início da Edição FUNARTE.

2. O COMPOSITOR E O INSTRUMENTO EM ESTUDO

2.1 Francisco Mignone

Depois de Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone é, provavelmente, o compositor mais estudado da música brasileira de concerto - entre livros, teses, dissertações e artigos. Não faria sentido, portanto, apresentar mais uma biografia do compositor, e assim optamos por ressaltar apenas alguns aspectos relevantes para este trabalho.

Francisco Mignone compôs mais de 1000 peças musicais, catalogadas ao longo de quase 80 anos de intensa produtividade (Nascimento, 2007, p. 3). Segundo Vasco Mariz, ele foi o compositor brasileiro mais completo, distinguindo-se como "...excelente professor, experimentado regente, virtuoso do piano, acompanhador insuperável, hábil orquestrador, poeta, escritor cheio de *verve*" (MARIZ, 1983, p. 115).

Filho de imigrantes italianos, nasceu em São Paulo, em 3 de setembro de 1897. A influência italiana predominava no meio musical paulistano. Seu pai, Alferio Mignone, que havia chegado ao Brasil um ano antes do nascimento do compositor, era flautista e foi membro da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo por muitos anos.

Mignone recebeu de seu pai os primeiros ensinamentos musicais e, a partir dos dez anos, estudou piano com Sílvio Motto. Aos 13 começou a tocar em pequenas orquestras, como pianista e flautista, pagando assim seus estudos. Sobre essa fase de Francisco Mignone, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo observou:

> "A lição de trabalho que recebia do exemplo do passado do pai, levava-o no limiar da adolescência à conquista de seus próprios recursos pecuniários. E havia de acompanhá-lo toda a vida, tornando-o um dos músicos mais trabalhadores, num sentido vulgar, proletário ou artesanal, do nosso panorama artístico contemporâneo." (AZEVEDO, *apud* MARIZ, 1997, p. 11)

Nesse período, já compunha pequenas obras, com o apelido de Chico Bororó[4]. São peças simples - a maioria para piano - de cunho popular e seresteiro. Em uma entrevista na Universidade de Brasília, ele fala sobre este pseudônimo: "Agora, eu quando criança, escrevia

[4] Pseudônimo usado por Mignone quando jovem, para compor obras de temática popular. Dessa forma, Mignone tentava fugir do preconceito do seu pai e também de músicos eruditos da época, que consideravam a música popular "menor".

música popular escondido de mim mesmo, e de meu pai, sobretudo; então para que ele não soubesse que era eu, adotei um pseudônimo: Chico Bororó" (GIROTTO, 1998, p. 57 *apud* NASCIMENTO, 2007, p. 25).

Em 1912, aos 15 anos, ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo onde estudou composição, harmonia e contraponto, com Agostinho Cantú, e flauta transversal, com seu pai. Diplomou-se em 1917. Em 1923, em um concerto, apresentou a *Suíte campestre* e o poema sinfônico *Caramuru,* recebendo, na ocasião, bolsa do Governo do Estado de São Paulo para aperfeiçoar-se na Europa.

Seguiu então para a Itália, lá estudando com Vincenzo Ferroni, adepto da escola francesa de composição. Ferroni havia sido colega de Francisco Braga no Conservatório de Paris na classe de Jules Massenet, e também professor de Alexandre Levy. Retornando ao Brasil em 1929, Mignone tornou-se professor do mesmo Conservatório que frequentara em São Paulo. Em 1933, mudou-se definitivamente para o Rio de Janeiro, onde lecionou no Instituto Nacional de Música até 1967. Faleceu em 19 de fevereiro de 1986, aos 88 anos.

A pesquisa sobre Francisco Mignone leva-nos inevitavelmente a Mário de Andrade, uma das personalidades-chave do movimento nacionalista brasileiro. Mário, apesar de suas duras avaliações, tornou-se grande amigo do compositor e o influenciou decisivamente. Exemplo disso é a crítica à estréia da ópera *O Inocente,* em 1928:

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

Apreciações como essa não passaram despercebidas e, em 1929, Mignone escreveu a *1ª. Fantasia brasileira para piano e orquestra*. A partir daí, sua escrita assumiu uma linguagem predominantemente nacionalista, onde ele transita com facilidade entre o Chico

Bororó da juventude e as diversas escolas de composição que estudaria e empregaria ao longo da sua trajetória, como o atonalismo na década de 1960. Por ocasião da estreia da *1ª. Fantasia brasileira,* em 1931 - tendo como solista João de Souza Lima e a regência do próprio compositor - Mário de Andrade escreveu:

> "É pois com tanto maior prazer que tive da fantasia a melhor das impressões. É uma peça positivamente muito feliz, e porventura o que de melhor se encontra na bagagem sinfônica de Francisco Mignone. Levado pelo malabarístico, natural do gênero Concerto, o compositor enriqueceu sua peça de efeitos curiosos, alguns deliciosíssimos como por exemplo aquele em que, após um preparo fortemente rítmico de tutti, se inicia um movimento vertiginosamente de maxixe, com abracadabrante distribuição da linha melódica por todos os registros do piano (...) Me parece que nesta orientação conceptiva, em que a nacionalidade não se desvirtua pela preocupação do universal é que está o lado por onde Mignone poderá nos dar obras valiosas e fecundar a sua personalidade. (ANDRADE, *apud* KIEFER, 1983 p. 19)

Mignone foi um compositor de veia sinfônica, e dedicou à música orquestral uma parte relevante de sua obra (MARIZ, 1997, p. 14). Além de óperas, bailados, sinfonias, e concertos, sua música de câmara é diversificada, tendo ele escrito para praticamente todas as formações tradicionais e outras menos usuais. Teve um olhar diferenciado, voltado à questão didática, e, assim, o interesse pelo ensino do piano fez com que criasse várias peças para iniciantes. Sua obra específica para canto e piano é significativa, e inclui canções de inspiração popular, nas quais, não raro, valoriza a canção brasileira ao utilizar textos de escritores nacionais.

O gênero valsa foi intensamente explorado por Mignone, o que lhe rendeu o apelido de Rei da Valsa, dado por Manuel Bandeira. Instrumentos como piano, violão e fagote mereceram destaque, com as obras: *12 Valsas de esquina*[5] (1938 a 1943), *12 Valsas-choro para piano* (1946 a 1955)*, 24 Valsas brasileiras para piano solo* (1963 a 1984)*, 12 Valsas-choro para violão* (1971) e *as 16 Valsas brasileiras para fagote solo* (1979 a 1981).

2.2 O Clarone

A história do clarone tem sua origem associada às bandas militares, nas quais ele ora tocava a parte da clarineta uma oitava abaixo, ora reforçava a linha de baixos, executada também pelo fagote. Sua potência sonora e a facilidade de emissão no registro grave já eram

[5] *Valsas de esquina* - Talvez as mais famosas, foram escritas para piano entre 1938 e 1943, tendo recebido este nome porque seus temas brasileiros fazem alusão à música popular ouvida e vivida por Mignone quando, ainda jovem, tocava serenatas pelas ruas e esquinas.

apreciadas como características que o diferenciavam do fagote (RICE, 2009, p. 339).

Uma das primeiras referências ao clarone aparece por volta de 1772, em anúncio do jornal parisiense *L`Avant-Coureur*. Registrava-se naquela ocasião o surgimento de um *basse-tube* ou clarineta-baixo, inventado pelo construtor Gilles Lot. Em nota, havia comentários sobre a extensão e um dos motivos de sua invenção: a possibilidade de substituir o fagote nas bandas militares. O instrumento era "[…] capaz de soar três oitavas e meia, alcançando as notas graves como o fagote e ascendendo como a flauta"(BOK, 1989, p. 6 *apud* TEIXEIRA, 2005, p. 2).

Segundo Nicholas Shackleton, o clarone foi aperfeiçoado ao longo dos séculos XVIII e XIX. Entre os vários nomes que contribuíram para isso, podemos citar: Desfontenelles de Lisieux, Dumas de Sommières, Nicola Papalini di Chiaravalle, Catterino Catterine, J.H.G Streitwolf, entre outros. Mas sua origem, como ficou dito, deve-se ao francês Gilles Lot (1721-1793), em 1772, com o *basse-tube*. Somente em 1836, graças a Adolf Sax (1814-1894) e à invenção da *clarinetebasse recouée à pavillon de cuivre* (clarineta-baixo com campana curva de metal), o clarone passa a ter, definitivamente, o formato que conhecemos hoje (RICE, 2009, p.105).

O primeiro registro de participação do clarone em orquestra foi na ópera *Emma d'Antiochia,* de Saverio Mercadante (1795-1870), escrita em 1834 (fig. 1). Para o final do segundo ato, Mercadante criou um virtuoso solo para o instrumento, em cuja partitura especifica um instrumento chamado *glicibarífono*.

Em 1836, menos de dois anos depois, a importante e bem sucedida ópera *Les Huguenots,* de Giacomo Meyerbeer (1791-1864), estreou em Paris. No quinto ato, Meyerbeer deu ênfase ao clarone como instrumento solo e *obbligato*, escrevendo melodioso recitativo. Isso inspirou compositores a escreverem solos significativos para o instrumento em suas óperas. Segundo Rice, não é exagero afirmar que o solo de *Les Huguenots* foi um evento crucial para a história da clarineta-baixo.

Ainda em 1836, estreou em Londres o *Salmo XX,* de Sigismund Neukomm (1778 - 1858). Na ária, "Make haste, O God, to deliver me" - escrita para voz, clarone *obbligato* e cordas - um grande e expressivo solo para clarone é apresentado, sendo o instrumento na partitura especificado como *bass-clarionet concertant in Dó* (RICE, 2009, p. 356).

É importante notar a abrangência da extensão nos solos exemplificados a seguir, e o

caráter versátil e ágil característico do instrumento.
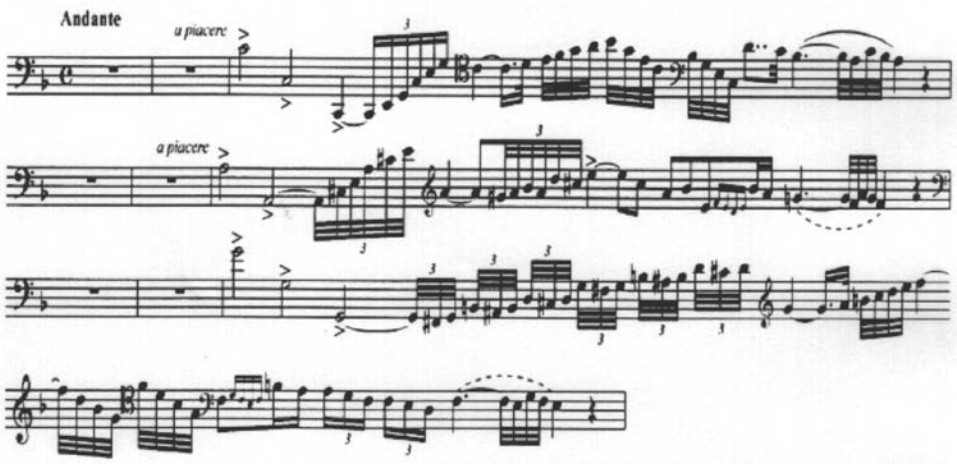


Fig. 1 - Giuseppe Saverio Mercadante: *Emma d'Antiochia,* extrato da parte de clarone
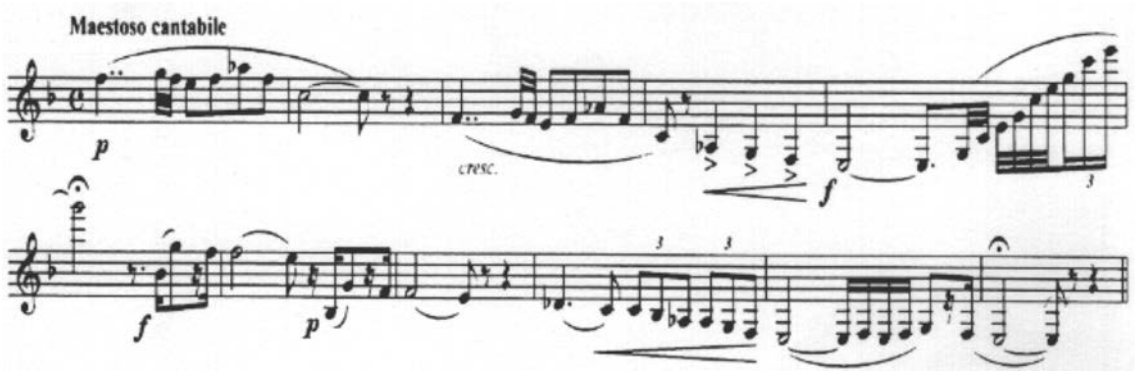


Fig. 2 - Giacomo Meyerbeer, *Les Huguenots,* extrato da parte de clarone

Entre os principais compositores que escreveram para clarone, no período de 1830 e 1850, podemos citar: Saverio Mercadante, Giacomo Meyerbeer, Hector Berlioz, Gaetano Donizetti, Richard Strauss, Giuseppe Verdi, Richard Wagner, Franz Liszt, e Bedrich Smetana. Alguns outros, não tão conhecidos atualmente, também incluíram o instrumento em suas orquestrações: Sigismund Neukomm, Michael William Balfe, Giovanni Buonaventura Viviani, Limnander de Nieuwenhove e Ferdinand David (RICE, 2009, p. 341).

Assim como a clarineta, os clarones utilizados eram afinados em Sib e Lá. Antes disso, alguns modelos eram afinados em Dó, provavelmente pelo fato de participarem de

bandas militares apenas como um instrumento de baixo, para substituir o fagote (RICE, 2009, p. 339). Hoje, o clarone é afinado apenas em Sib, tendo uma extensão que vai do Sib1 (nota real) podendo chegar a mais de quatro oitavas, como mostra a figura abaixo. Existem exemplos, como no método *New techniques for the bass clarinet,* do claronista Henri Bok, no qual sua extensão atinge o Dó6 (fig. 4).

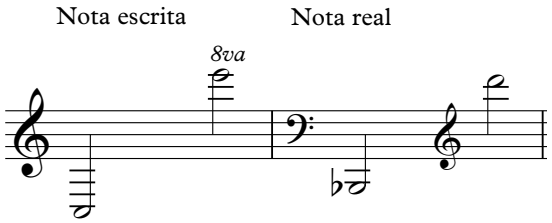


Fig. 3 - Extensão do clarone completo (até o Dó)

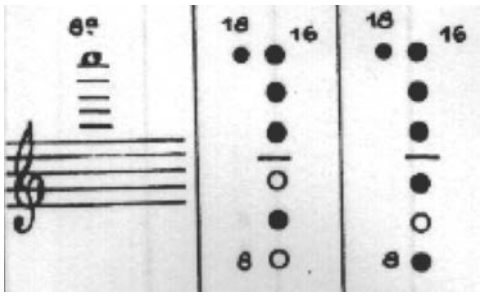


Fig. 4 - Posições no clarone da nota Dó6

Outro modelo mais simples e de extensão menor, iniciando no Réb1 (nota real), e ascendendo de forma igual ao primeiro modelo, também é muito usado na música popular, em bandas militares e entre claronistas não profissionais.

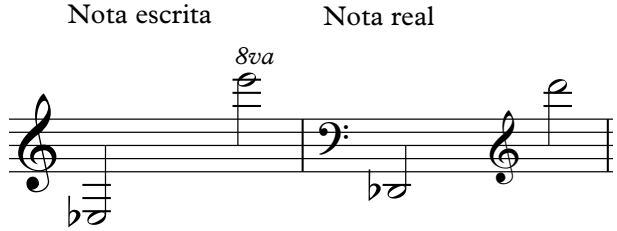


Fig. 5 - Extensão do clarone (até o Mib)

Embora a extensão possível do clarone seja muito grande, seu uso na música sinfônica até o século XX geralmente engloba pouco mais de três oitavas.

Pela tessitura grave e o timbre bastante rico e penetrante, o clarone pode ser usado, em orquestras, tanto com a função de acompanhamento quanto na execução de solos importantes. Versátil, pode demonstrar características sombrias e solenes, bem como humorísticas e cômicas.

Até as primeiras décadas do século XIX, o clarone fazia parte apenas da orquestra de ópera e depois de balé, vindo a firmar-se na orquestração da música sinfônica em meados desse mesmo século. No balé, um dos primeiros registros é encontrado na obra *O quebra-nozes* (1891-1892), de Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Na *Dança da fada açucarada*, o clarone executa passagens na região grave, contrastando com as notas mais agudas da celesta. Tchaikovsky, ao longo desse balé, desenvolve uma escrita muito idiomática para o instrumento: solos expressivos, dobramentos com violoncelos e fagotes, e uníssonos na região aguda com clarinetas. Já no repertório operístico, um grande e importante exemplo é a ópera *Tristão e Isolda* (1857-1859) de Richard Wagner, no segundo ato escreve um importante e representativo solo para o clarone, nesse específico caso clarone afinado em Lá. Grande orquestrador, além de construtor de instrumentos, Wagner usou de forma magistral diversos instrumentos de sopro, alguns raros hoje em dia. O clarone foi muito bem explorado em grande parte da sua obra orquestral, tornando-se um instrumento indispensável na orquestra moderna.

Um clássico exemplo de uma possível substituição do fagote pelo clarone está na *6ª. sinfonia* de Tchaikovsky. No final do primeiro movimento, encontramos um solo para fagote na região grave e na dinâmica *pppppp* (fig. 6). Pela dinâmica exigida, tal passagem torna-se extremamente difícil para o fagote, e contrasta com a facilidade com que a clarineta executa o solo anterior. Tal passagem, a pedido de alguns maestros, é frequentemente executada pelo clarone, pela facilidade de emissão nesta região.



Fig. 6 - *6ª. Sinfonia* de Tchaikovsky, parte de fagote, Ed. Härtel, c. 159 - 160

2.3 O Clarone na Música Brasileira de Concerto

No Brasil, a bibliografia musical sobre o clarone ainda é escassa, o que dificulta o levantamento de fontes, sobretudo as secundárias. No entanto, levando-se em consideração o pequeno número de trabalhos já realizados, é hoje relevante a pesquisa na música brasileira de concerto, tendo o clarone como objeto de estudo. Isso graças ao considerável interesse pelo instrumento, como reflexo do aumento do número de orquestras e do seu ensino nas principais escolas de música no país. Novas pesquisas, portanto, podem sedimentar esse conhecimento em futuro próximo.

No século XX, com a ampliação das orquestras, instrumentos como o flautim, o corne inglês, o contrafagote e o clarone passaram definitivamente a fazer parte da sinfônica moderna, ganhando assim mais espaço no cenário musical. Consequentemente, passaram a ser mais usados também como solistas e na música de câmara. A maior parte das orquestras brasileiras não possuía todos os instrumentinos, sobretudo o clarone e o contrafagote. Por ser financeiramente menos acessível que o flautim e o corne inglês, justificava-se a pequena produção de obras para clarone, como solista e camerista. Quando necessário, em algumas peças recorria-se a músicos militares, já que alguns desses instrumentos faziam parte das bandas de música das corporações.

Os principais compositores brasileiros da primeira metade do século XX - Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri - não escreveram para o clarone como instrumento solista ou em formações camerísticas. Em sua dissertação, na qual evidencia a escassez de repertório para o instrumento na música de câmara brasileira de concerto, Mauricio Soares Carneiro faz um levantamento sobre o repertório para clarone solo. Organizamos aqui, cronologicamente, as peças até 1988: *69 Peças Crônicas e Anacrônicas nº 16, 17 e 18* de Ernst Widmer, em 1970; *Tempo-espaço XIII*, de Luiz Carlos Vinholes, em 1978; *Nostalgie Tropicale* de Lourival Silvestre, em 1986; *Claro Clarone* de

Gilberto Mendes, e *Grund* de Roberto Victorio, ambas em 1988 (CARNEIRO, 2005, p.14).

Na música sinfônica, o seu aparecimento também se dá de forma tímida e descontínua, tendo sido as primeiras peças compostas entre 1890 e 1892. Dessa época, destacam-se os compositores Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno. Apresentamos a seguir uma lista das obras brasileiras para orquestra sinfônica, até 1910, com clarone na orquestração. Esta relação foi extraída do livro *Música Brasileira para Orquestra,* organizado por João Guilherme Ripper, em 1988.

a) Leopoldo Miguez (Rio de Janeiro, 1850 - Niterói, 1902)

- *Ode Fúnebre* - Orquestra sinfônica - 1890/1892
- *Os Saldunes* - Ópera em 3 atos - Orquestra sinfônica com coro - 1890/1892

b) Henrique Oswald (Rio de Janeiro, 1852 - Rio de Janeiro, 1931)

- *Sinfonia op.43* - aproximadamente 1884
- *Concerto para Piano e Orquestra* - 1892. Esta obra é considerada o primeiro concerto para piano escrito por compositor brasileiro.
- *Elegia* - Orquestra sinfônica - 1896
- *Noturno* op. 6 nº. 2 - entre 1884 e 1896
- *Paysage d'automne* - entre 1884 e 1896
- *Il Neo (Il Neige)* - 1900 - Ópera
- *Le Fate* - aproximadamente 1900 - Ópera em 3 atos
- *Festa - 1900* - Orquestra sinfônica e coro

c) Francisco Braga (Rio de Janeiro, 1868 - Rio de Janeiro, 1945)

- *Hosana! (Tragipoème)* - 1902 - Canto e orquestra

- *Insônia* - Orquestra sinfônica – 1908

d) Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864 - Rio de Janeiro, 1920)

- *Ao Amanhecer* op. 34 nº. 1 - 1904 - Voz aguda e orquestra
- *Anoitece* op. 34 nº. 2 - 1904 - Voz grave e orquestra

2.4 Francisco Mignone e o Clarone

Mignone foi prolífico em sua produção musical: obras orquestrais, óperas, bailados, música vocal, música sacra e música de câmara para variadas formações. Segundo os maestros Ernani Aguiar e André Cardoso, a *Suíte Brasileira* é, provavelmente, a obra em que Mignone mais explorou as características expressivas do clarone em seu repertório orquestral, escrevendo o maior solo para o instrumento[6]. Além de ser um ótimo exemplo do período nacionalista de Mignone, com inspiração afro-brasileira, a *Suíte Brasileira* é uma obra emblemática no repertório para clarone. Dada sua importância, faremos em seguida uma resumida análise da *Suíte Brasileira (1960)*, transcrevendo todo o trecho do 1º. movimento, com a participação solista do clarone.

Esta obra foi escrita e estreada em 1960, no Rio de Janeiro, pela Orquestra Sinfônica da Rádio MEC, sob a regência do próprio compositor. Tem a duração aproximada de 19 minutos, e três movimentos - *Na Cabana do Pai Zuzê, Modinha* e *Batuque* - tendo o primeiro influência afro-brasileira, uma das características de suas obras orquestrais, sobretudo a partir do *Maracatu do Chico-Rei* (1933). Após os compassos iniciais da percussão, o clarone apresenta o primeiro motivo do movimento. São 28 compassos escritos na região média do instrumento, em dinâmica *forte* e com frases relativamente longas. Este mesmo solo será reapresentado posteriormente, em um uníssono de clarone e fagote, após 8 compassos de um *ostinato* da percussão. Uma particularidade deste segundo solo com o fagote deve ser notada: a dinâmica escrita para o clarone é *forte*, e para o fagote, *mezzoforte*. Mignone, provavelmente, teve como intenção extrair dessa combinação o máximo do timbre do clarone.

No segundo movimento - *Modinha* - o tema é apresentado pelas cordas e sopros,

[6] Comunicação pessoal, em maio de 2011.

dando a impressão de um ambiente saudoso e melancólico.
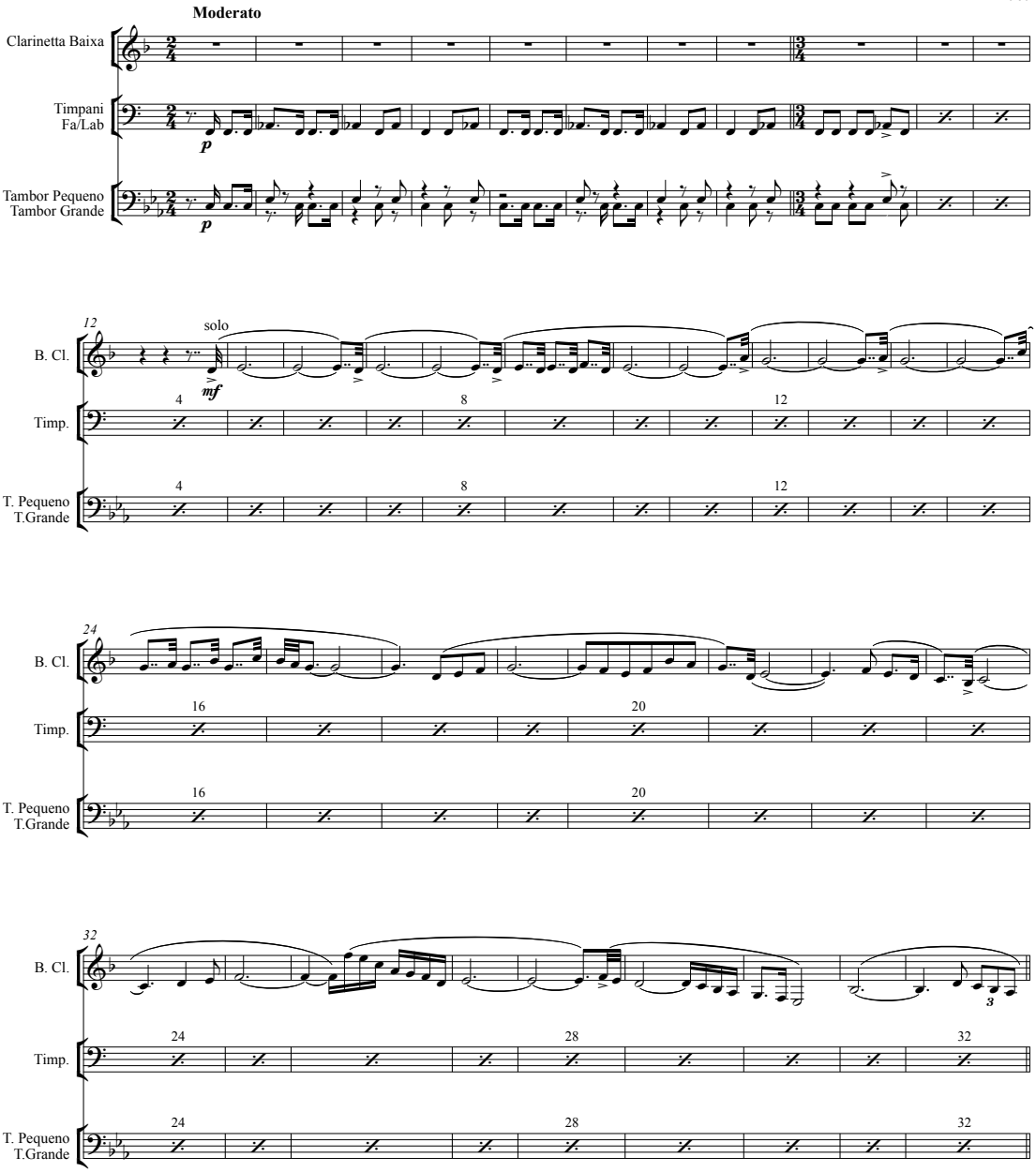
Mignone retoma a influência afro-brasileira no terceiro movimento - *Batuque* - no uso constante da percussão, atribuindo-lhe um caráter vivo e agitado.

Apresentamos a seguir, na fig. 07, o trecho inicial do segundo movimento - *Na cabana do Pai Zuzê*: letra A (solo de clarone), e letra B (uníssono de clarone e fagote).

SUÍTE BRASILEIRA

"Na Cabana do Pai Zuzê"

Francisco Mignone
1960
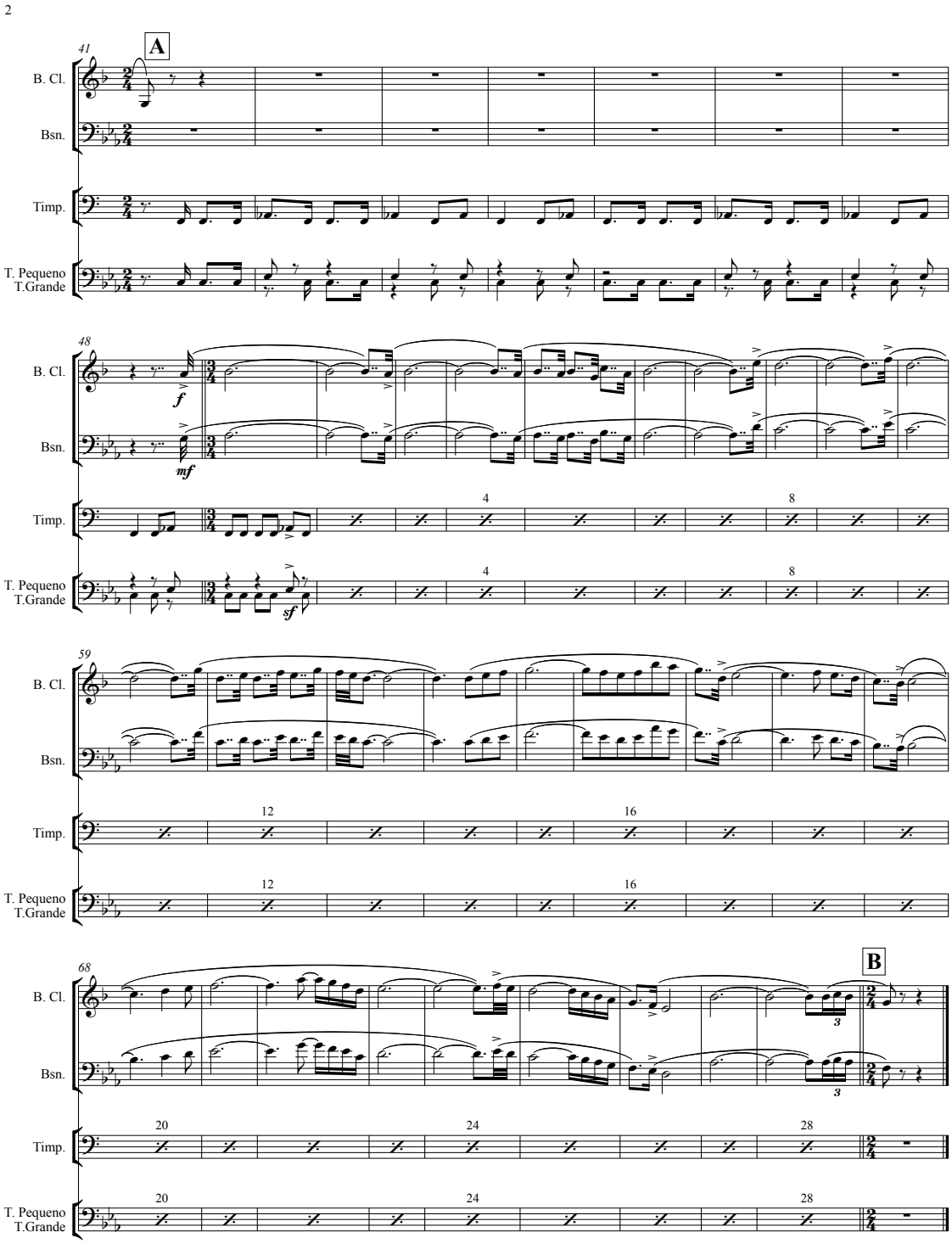




Fig. 7 - Francisco Mignone: *Suíte Brasileira*, 1960, c. 1 - 77

Relacionamos abaixo as obras do compositor Francisco Mignone com a participação do clarone. Temos como referência o Catálogo de Obras de Francisco Mignone, editado pela Academia Brasileira de Música (Silva, 2007), e o livro *Francisco Mignone, o homem e a obra*, organizado por Vasco Mariz, que inclui uma catalogação de Maria Josefina Mignone.

Peças para Orquestra:

- *Dança das Bruxas* - 1919
- *Intermezzo Lírico* - 1919
- *Paráfrase sobre o Hino dos Cavalheiros do Kyrial* - 1919
- *Baccanale* - 1920
- *No Sertão* - 1920
- *Cenas da Roça* - 1923
- *Festa Dionisíaca* (Poema sinfônico*)* - 1923
- *Noturno Improviso* - 1923
- *Lenda Sertaneja nº 1* - 1924
- *Lenda Sertaneja nº 1* - 1925
- *Maxixe* - 1925
- *Momus* (Poema humorístico para grande orquestra) - 1925
- *Interlúdio Sinfônico* - 1928
- *Seguida-mirim* - 1931
- *Seis Prelúdios* - 1932
- *Abertura das Três Máscaras Perdidas* - 1936
- *Babaloxá* - 1937
- *Suíte Brasileira* - 1937

- *Sinfonia do Trabalho* - 1939
- *Festas das Igrejas* (Impressões sinfônicas) - 1940
- *Música nº 1* - 1949
- *Mamborama* - 1950
- *Ângela* - 1951
- *Sinfonia Tropical "Pororoca"* - 1958
- *Suíte Brasileira* - 1960
- *Impressões do Rio de Janeiro* - 1961
- *Imagens do Rio* - 1965
- *Variações em Busca de um Tema* - 1972/1973
- *Sinfonia da Transamazônica* - 1972
- *Boi Bumbá* (Sobre temas de Waldemar Henrique) - 1976
- *Nazarethiana* - 1977
- *Episódio Sinfônico* - 1982

Óperas, Balés e Oratórios:

- *Contratador de Diamantes* (ópera em 3 atos) - 1921
- *Inocente (O Enjeitado; El Jayon)* (ópera em 2 atos) - 1927
- *Maracatu do Chico-Rei* (bailado brasileiro-africano) - 1933
- *Mizu* (opereta em 3 atos) - 1937
- *Leilão* (bailado) - 1941
- *Alegrias de Nossa Senhora* (texto de Manoel Bandeira) - 1948
- *Hino à Beleza* (bailado) - 1959

- *Pequeno Oratório de Santa Clara* (texto de Cecília Meireles) - 1960
- *Sugestões para um Bailado* - 1968
- *Quincas Berro d`Água* (bailado em 3 quadros) - 1979
- *Caçador de Esmeraldas* (bailado em 5 quadros) - 1980

Transcrições e Orquestrações:

- *Série Brasiliense* (João Itiberê da Cunha), original para piano e transcrição para grande orquestra - 1937.
- *Sarau de Sinhá* (Aloysio de Alencar Pinto; bailado) - original para piano e orquestração para grande orquestra - 1980.

3. A TRANSCRIÇÃO

3.1 Aspectos Históricos

"A essência da transcrição musical remonta à Pré-história, quando os cantos de pássaros ou ruídos da natureza eram provavelmente imitados pela voz humana, flautas primitivas e instrumentos de percussão" (BORÉM, 1998, p. 17).

Ao longo da história da música, a transcrição musical tornou-se uma prática comum. O termo (do latim, *transcribere*) é eventualmente empregado com o significado de arranjo, no qual não existe um compromisso restrito com a obra, mantendo-se apenas o mínimo das características originais. Isso levaria praticamente à criação de uma nova composição. Na transcrição, por outro lado, é importante a fidelidade à obra original e à sua estrutura (TEIXEIRA, 2009, p. 5).

No repertório mundialmente conhecido para clarineta temos a Sonata op. 120 n. 1 em Fá menor, para clarineta e piano, de Jonhanes Brahms (1833 - 1897), transcrita por Luciano Berio (1925 - 2003) para orquestra sinfônica[7], em 1986. A cada movimento é apresentada uma pequena introdução, mantendo-se depois a parte original da clarineta. A orquestração densa, criada por Berio, distancia a obra do seu original, trazendo ao seu resultado final uma diferente atmosfera de resultados sonoros, por meio de combinações tímbricas diversas. Tem-se assim um interessante exemplo de exercício de orquestração através da transcrição. Compositores desde sempre fizeram transcrições, buscando o aprendizado em orquestração, instrumentação, contraponto e outras técnicas. A relação com a composição torna o ato de transcrever um exercício de criação e recriação. João Victor Bota observa que as ferramentas da composição são usadas nos processos criativos composicionais da transcrição, e analisa esses processos do ponto de vista do exercício de transcrição para meios distantes, como no caso das bandas sinfônicas (BOTA, 2008, p. 1).

Aliada à questão didática e ao aprendizado por meio das transcrições, há também a necessidade de repertório para determinados instrumentos. Os mais modernos, como o clarone, enfrentam uma dificuldade histórica de repertório e a ausência de obras dos períodos

[7] 7 Pesquisa realizada em 26/01/2013 no Centro Studi Luciano Berio. Ver: www.lucianoberio.or/node/138

barroco, clássico e romântico. Daí a importância da transcrição. Preenchida essa lacuna, o instrumentista pode ter sua capacidade musical desenvolvida e executar obras de diferentes períodos.

Johann Sebastian Bach é um dos maiores exemplos dessa prática musical. O compositor alemão tem em sua produção diversas transcrições, tanto de suas obras como das de outros compositores. Algumas delas foram transcritas de forma aberta, sem especificação do instrumento a executá-las. Isso lhe permitia adequar-se à disponibilidade de instrumentos e instrumentistas nas cidades onde morou.

Como exemplo, apresentamos uma transcrição para clarineta do *Prelúdio da Suíte I para violoncelo solo,* de Johann Sebastian Bach, realizada por Alamiro Giampieri, no álbum *BACH 21 Pezzi per Clarinetto*. O original para violoncelo tem a tonalidade de Sol maior, ao passo que a transcrição para clarineta em Si bemol está em Dó maior. Como os instrumentos possuem características significativamente diferentes, sobretudo de tessituras e articulações, a transcrição foi bastante modificada em relação ao original. Além da tonalidade, foram alteradas articulações, indicações de dinâmica e andamento, todas sob a responsabilidade do editor. Um ponto delicado em transcrições entre instrumentos de corda e sopro, é a respiração. Muitas vezes são necessárias adaptações que podem divergir em relação à ideia original da obra. É importante que o intérprete busque a fraseologia natural, delimitando-a à sua respiração. Como recurso menos utilizado, mas não descartado, temos a respiração circular[8], que pode ser adaptada a instrumentos de sopro, possibilitando frases maiores, especialmente em movimentos perpétuos e contínuos ou movimentos muito lentos.
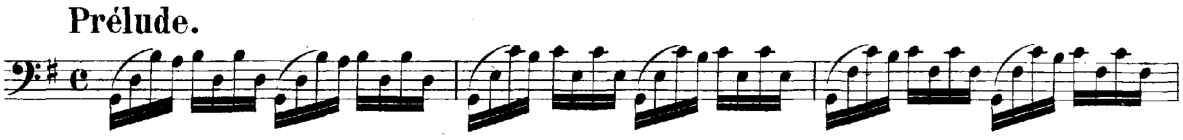


Fig. 8 - *Suíte 1 para violoncelo*, de Bach, Breitkopf & Härtel, c. 1 - 3

[8] 8 A respiração circular, também chamada de respiração contínua ou respiração cíclica, é o processo pelo qual o instrumentista de sopro consegue inspirar pelo nariz, ao passo que o fluxo de ar continua a ser liberado pela boca. Neste processo, utiliza-se a cavidade bucal e os músculos da bochecha para armazenar o ar e direcioná-lo para o instrumento, enquanto se inspira pelo nariz. Atualmente essa técnica é bastante difundida e comum em vários instrumentos de sopro; no Brasil, temos como um dos pioneiros a utilizá-la o clarinetista Paulo Moura (1932-2010), em sua gravação do Moto Perpetuo, de Paganini, em 1956, pela gravadora Colúmbia.
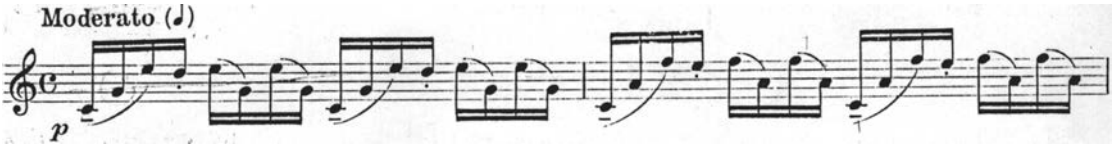


Fig. 9 - *Suíte 1 para violoncelo*, de Bach, transcrição para clarineta, Ricordi, c. 1 - 2

Abaixo, na figura 10, temos outro exemplo da *Suíte 1 para violoncelo,* de Bach, desta vez transcrita para clarone. É notória a intenção do editor de preservar as características originais da obra: indicação de andamento, tonalidade e articulações. Denota-se assim quanto a transcrição pretendeu ser fiel, ainda que feita para um meio diferente do originalmente escrito pelo compositor.

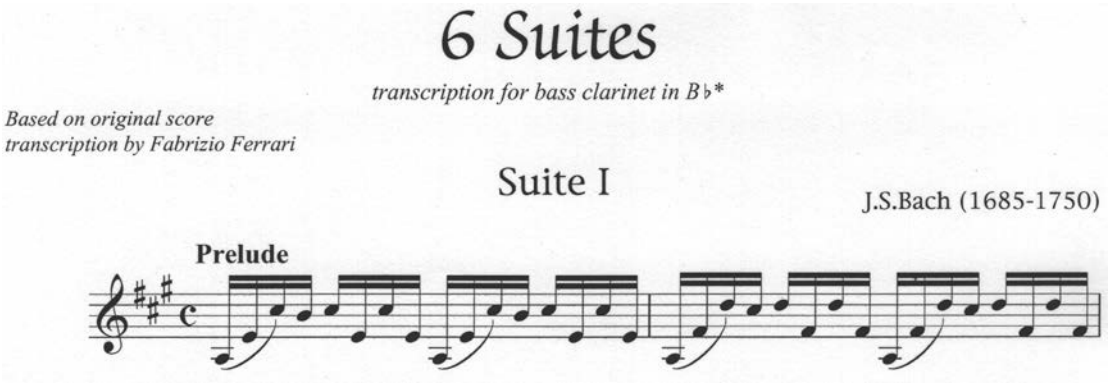


Fig. 10 - *Suíte 1 para violoncelo,* de Bach, transcrição para clarone, c. 1- 2

A fidelidade a que nos propusemos nas transcrições aqui apresentadas baseia-se sobretudo nas características e afinidades entre o clarone e o fagote: ambos pertencem à família das madeiras e a extensão do clarone engloba toda a tessitura do fagote. Tais fatores facilitam o processo, já que o tipo de escrita, a fraseologia, e os resultados com as articulações também são aproximados, levando-se em conta que ambos desenvolvem funções semelhantes dentro do corpo orquestral. A questão idiomática do fagote/clarone é abordada, em especial por se tratar de obras do século XX, quando os compositores já tinham em mente a instrumentação específica para as suas peças.

3.2 Metodologia Adotada na Transcrição para Clarone

a) Análise do manuscrito autógrafo.

Identificação dos símbolos, coleta de informações - em especial as de difícil entendimento, devido ao desgaste natural ou à caligrafia do compositor.

b) Editoração para clarone, usando-se a escrita atual para o instrumento.

Adotamos a notação francesa, que usa a clave de Sol, como na escrita para clarineta.

Utilizamos, no processo de editoração, o programa de edição de partituras *Sibelius,* versão 7.

c) A sequência

As *16 valsas* são apresentadas em ordem cronológica. Três delas não têm dados completos quanto a dia, mês e ano. Na *Valsa improvisada* e na *Valsa ingênua* consta apenas o ano em que foram escritas - 1981. Já na *Valsa em Sib menor*, Mignone indica apenas o mês e o ano - abril de 1981.

VALSAS TRANSCRITAS EM ORDEM CRONOLÓGICA

- *Macunaíma* (A valsa sem caráter) - 10/10/1979
- *Valsa-choro* - 11/10/1979
- *Apanhei-te meu fagotinho* (Valsa paródia) - 16/01/1981
- *A escrava que não era Isaura* (Valsa sem quadratura) - 06/04/1981
- *Valsa da outra esquina* - 07/04/1981
- *Pattapiada* - 08/04/1981
- *Aquela modinha que o Villa não escreveu* - 09/04/1981
- *Mistério…* (Quanto amei-a!) - 17/04/1981

- *Valsa quase modinheira* (A implorante) - 16/04/1981
- *A boa páscoa para você, Devos!* (Valsa em Fá# menor) - 16/04/1981
- *Valsa declamada* (O viúvo) - 16/04/1981
- *+1 3/4* - 21/04/1981
- *6ª. valsa brasileira* - 23/04/1981
- *Valsa em Sib menor* (Dolorosa) - Abril/1981
- *Valsa ingênua* - 1981
- *Valsa improvisada* - 1981

d) Estudo morfológico da obra.

Apresentação de esquema com a estrutura formal de cada valsa, tendo como referencial teórico o *Tratado de la Forma Musical* de Julio Bas.

e) Uniformidade na escrita

Ao analisar a caligrafia musical de Mignone em todo o ciclo das *16 valsas*, podemos perceber eventualmente uma despreocupação com alguns detalhes de escrita, como a precisão nas indicações de início e término de ligaduras, a colocação de *staccatos*, etc. Os detalhes encontrados foram analisados, sendo sugeridas modificações quando necessário.

f) Numeração dos compassos.

O manuscrito autógrafo não tem numeração de compassos ou letras indicativas de seções. A edição FUNARTE - única brasileira - também o apresenta da mesma forma. Para a análise morfológica, foi necessário acrescentar a numeração de compassos.

g) Termos em francês.

Mignone utiliza de forma ampla os idiomas português, italiano e francês. Por vezes, eles se mostram combinados em diversas indicações: o italiano faz parte da linguagem musical, o português é usado nos títulos, subtítulos, dedicatórias e, às vezes, no corpo

da partitura; o francês é utilizado em homenagem a Noël Devos. No manuscrito autógrafo, torna-se difícil, por vezes, o entendimento de algumas expressões em francês.

O fato de Mignone não dominar o francês, leva-o a alguns pequenos equívocos, tal como indicados nos termos abaixo. Procuramos destacá-los um a um, corrigindo-os se necessário, e traduzindo-os para o português.

Em entrevista pessoal com Elione de Medeiros[9], este menciona diversas falhas na edição FUNARTE, sobretudo a opção por eliminar todos os termos em francês, mesmo havendo uma relação direta entre eles e a interpretação das obras (MEDEIROS, 2005, p. 5).

TERMOS EM FRANCÊS USADOS NAS *16 VALSAS,* REVISADOS E TRADUZIDOS PARA O PORTUGUÊS

- *élargissante* - alargador/expansionista (termo pouco comum no francês)
- *aisement* - com facilidade
- *presque indifférent* - quase indiferente
- *toujours très rapide* - sempre muito rápido
- *tenez en peu* - segurar um pouco
- *élargissante un peu* - alargar um pouco
- *bien rendu* - bem feito
- *en ralentissante* - ralentando
- *mouvement* - movimento
- *le plus vite possible* - o mais rápido possível
- *retenez un peu* - sustentar/segurar um pouco

[9] Entrevista realizada em 17 de setembro de 2012.

- *sans précipitation* - sem precipitação
- *dramatiquement* - dramaticamente
- *très agile comme une flûte* - muito ágil como uma flauta
- *élargissé bien* - bem alargado/bem expandido
- *sanglotante* - soluçante
- *sans respirer* - sem respirar
- *très liée* - muito ligado
- *brusqué* – apressado

4. O PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO

É importante ressaltar, neste trabalho de transcrição, nosso compromisso com o manuscrito autógrafo, que após alguns estudos comparativos provou ser a fonte mais completa. Ainda assim, como restassem algumas dúvidas, foram de grande valia as entrevistas com Noël Devos e a análise do primeiro registro fonográfico. A importância da escrita do compositor deve ir além da representação gráfica.

> É para nós de grande importância conhecer a obra que iremos executar no seu original, se possível a partitura original, ou pelo menos uma boa edição *fac-simile* desta. A repercussão disso sobre a execução pode ser muito grande, tanto sob a forma de descobertas conscientes, como inconscientes, pelo simples efeito da sugestão mágica que emana da escrita. (HARNONCOURT, 1929, p. 224)

Por ser uma transcrição, o tipo de edição é direcionado à execução e não a um estudo musicológico. Dispensa-se assim um aparato crítico. Grier afirma que: "o objetivo de uma edição crítica é bastante simples: transmitir o texto que melhor representa a evidência das fontes"[10].

É imprescindível intervir o mínimo na escrita original, para desta maneira transmitir ao intérprete a ideia oriunda do manuscrito autógrafo. Apesar do cuidado, algumas dúvidas presentes nos próprios manuscritos continuam como objeto de melhor avaliação e estudo.

> É importante ressaltar que, mesmo com as pequenas alterações que a caracterizam, a edição diplomática já implica em certa interpretação do texto, até pelo fato de que o texto, antes manuscrito, passa a ser digitalizado. Outra alteração que pode ocorrer na edição aqui proposta advém da ausência do manuscrito autógrafo. Uma vez que não se pode obter, no momento, o acesso ao documento original, a transcrição será feita através da impressão da cópia microfilmada, e esta já pode conter alguma alteração, como por exemplo, elementos adquiridos durante a microfilmagem e a impressão. (SOUZA, 2011, p. 4)

A escrita de Mignone, nesta série de valsas, mostra o seu profundo conhecimento das características e possibilidades técnico-expressivas do fagote. As frases são claras, e a extensão do fagote é usada ao máximo. Com a análise morfológica, foi possível constatar a variedade de formas escolhidas pelo compositor, não havendo nenhuma relação pré-estabelecida entre elas e as tonalidades. Como dito anteriormente, a série nasceu sem a preocupação de se tornar uma coletânea.

---

[10] *El objetivo de una edición crítica es bastante simple: transmitir el texto que mejor representa la evidencia histórica de las fuentes.* (GRIER, 2008, p. 137)

Nesta pesquisa, a transcrição/edição para clarone manteve as características morfológicas de cada peça, tais como a tonalidade, a dinâmica, a fraseologia, a articulação e a respiração, além das indicações interpretativas do compositor.

Um aspecto importante adotado na transcrição foi a opção por suprimir alguns *ritornellos,* reescrevendo toda a música. Quisemos, com isso, facilitar a leitura e a numeração dos compassos na análise morfológica de cada valsa. Um dos principais motivos para tantos *ritornellos* e saltos nos manuscritos, seria o de facilitar o trabalho do compositor. Com a tecnologia e os novos programas de edição musical, tornam-se raros os que se utilizam de papel e escrevem suas músicas à mão.

Abordamos nas sugestões interpretativas as opções de dedilhados e posições alternativas, ressaltando que devem ser escolhas pessoais, já que dependem de inúmeros fatores, como: instrumento, boquilha, palheta, embocadura, e emissão de forma geral. Nem sempre os clarinetistas conhecem profundamente a técnica do clarone, e por isso não utilizam algumas das posições, em particular nas regiões aguda e agudíssima. Exemplificamos abaixo a numeração das chaves do clarone que adotaremos para estas sugestões de dedilhados.

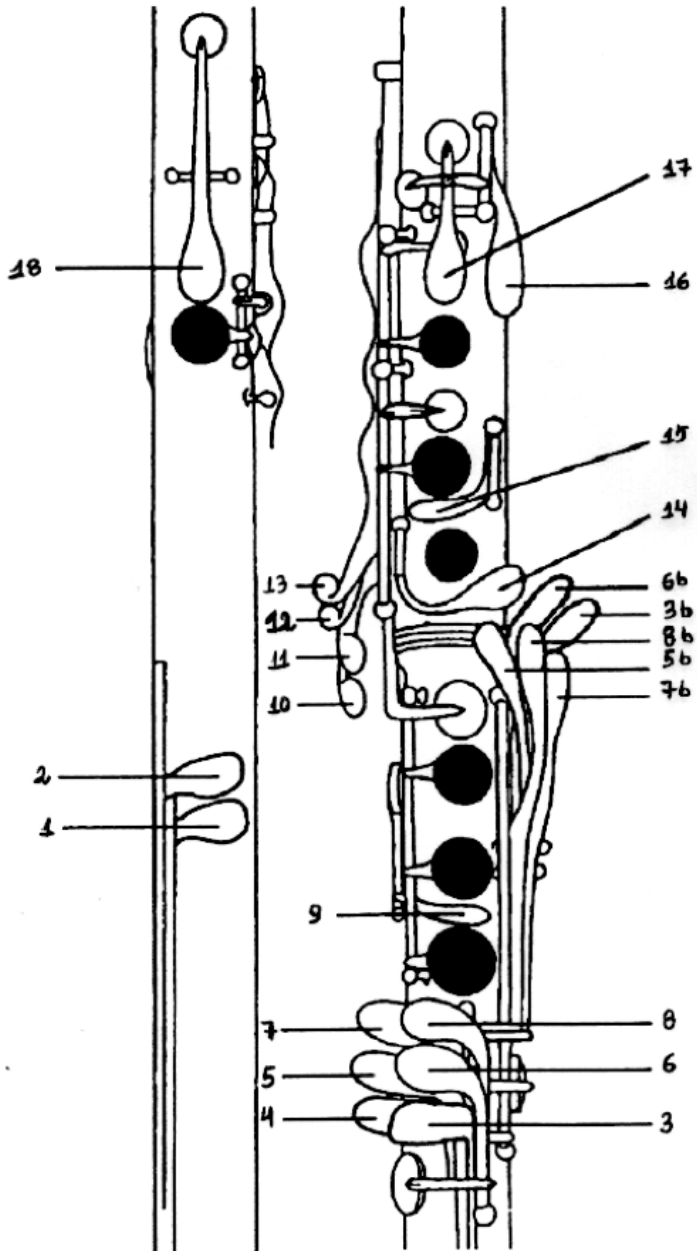


Fig. 11 - Numeração das chaves no clarone

4.1 As 16 Valsas

As *16 valsas para fagote solo* foram escritas entre 1979 e 1981, sendo *Macunaíma* e *Valsa-choro*, de 1979, e as demais, de 1981. Mignone não teve a intenção de criar uma coletânea, não havendo assim uma ordem pré-estabelecida. Sua ordem, editada pela Pro-

Memus, foi uma escolha pessoal de Devos para a edição prática[11].

Quando descreve a ocasião em que as primeiras valsas foram compostas, Noël Devos conta que havia sido convidado a se apresentar em uma série de concertos de valsas. Procurou naquele momento a pianista Irani Leme - organizadora da série e amiga de Mignone - explicando-lhe a dificuldade em participar, tendo em vista a carência de repertório para fagote nesse gênero, em especial na música brasileira. Naquele momento ela se propôs a falar com Mignone, que prontamente incumbiu-se de compor as valsas, dando assim início a esse conjunto.

Assim como é indispensável falar em Mário de Andrade quando se analisa a música nacionalista de Francisco Mignone, faz-se necessário falar sobre Noël Devos e sua relevante atuação na escola brasileira de fagote.

Nascido na cidade de Calais, França, Devos iniciou os estudos com seu pai, tubista amador, e depois, já no conservatório em Calais, com Julien Clouet. Em seguida, estudou no Conservatório Nacional de Paris, sob a orientação de Gustave Dhérin, obtendo por unanimidade o primeiro prêmio. A convite da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e do então maestro Eleazar de Carvalho, Devos mudou-se para o Rio de Janeiro em 1952, onde passou a atuar como primeiro fagote solista, lá permanecendo por mais de 40 anos. Seu legado à música brasileira é notável, tendo sido Noël Devos uns dos principais professores de fagote no Brasil e um dos músicos mais atuantes como solista e camerista. Foi o primeiro professor da cadeira de fagote da Escola de Música da UFRJ, lecionando também na Escola de Música Villa-Lobos, e em diversos cursos no Brasil e no exterior. Uma parte considerável da composição brasileira para fagote foi incentivada por Devos e também a ele dedicada. Compositores como Alceo Bocchino, Nelson de Macedo, Guerra Peixe, Francisco Mignone, dentre outros, trabalharam com o exímio fagotista, para o enriquecimento do repertório, destacando-se a produção de Mignone como a maior e mais significativa nesse instrumento.

O valor das *16 valsas para fagote solo* é portanto considerável, não apenas por suas características nacionalistas mas também pelo gênero "valsa solo". Segundo Noël Devos, até

[11] Edição Prática, também chamada de Didática, destina-se exclusivamente a executantes, sendo baseada em uma única fonte [...] Um dos problemas comuns com tal tipo de edição é a manutenção de uma série de erros, já que os editores têm a tendência de utilizar edições anteriores para seu trabalho de revisão (BADURA-SKODA, 1995, p.184, *apud* FIGUEIREDO, 2000, p. 79).

então não se conheciam valsas para fagote solo no repertório da música brasileira[12].

4.1.1 *MACUNAÍMA* (A valsa sem caráter)

Macunaíma foi a primeira, desse grupo de valsas, a ser composta por Mignone, em uma clara homenagem ao amigo e incentivador Mário de Andrade. O nome remete ao principal personagem de um dos maiores romances modernistas do Brasil. O romance *Macunaíma* foi escrito por Mário de Andrade, em 1928, tendo como personagem-título um índio que se mostra atraído pela cidade grande e pela máquina. Esse anti-herói sem caráter é uma representação crítica do povo brasileiro como um todo.

* Tonalidade: Ré menor
* Sem indicação inicial de andamento
* Composta em 10/10/1979
* Termos em francês utilizados: *élargissant*, *aisement*
* Estrutura e forma musical

A		B		Coda
a	b	c	d	
1 - 20/ligação melódica 21 - 22	23 - 43	44 - 59	60 - 73/transição 74 - 81	82 - 95

Fig. 12 - Forma musical de *Macunaíma*

Questões observadas no estudo do manuscrito autógrafo:

a) Houve dúvida em relação ao final da ligadura no compasso 35 (fig. 13). Optamos pela ligadura no sentido da fraseologia, também em acordo com o primeiro registro fonográfico, assim como mostrado na edição para clarone (fig. 14)

[12] Entrevista realizada em novembro de 2012.

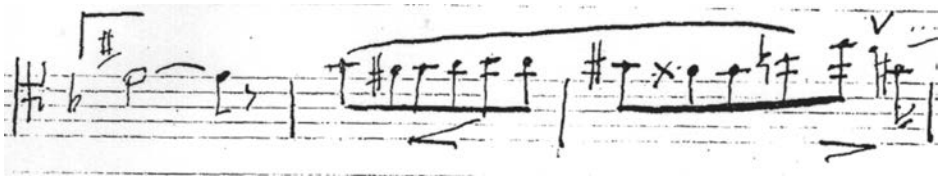


Fig. 13 - *Macunaíma,* manuscrito autógrafo, c. 33 - 35
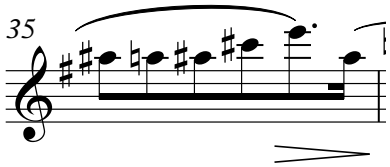


Fig. 14 - *Macunaíma*, ed. para clarone, c. 35

SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

- *Macunaíma* é uma peça de caráter alegre, espirituoso, e não apresenta muitas dificuldades técnicas para clarone. Algumas passagens, no entanto, merecem especial atenção do intérprete. O dedilhado no compasso 35 é uma delas.
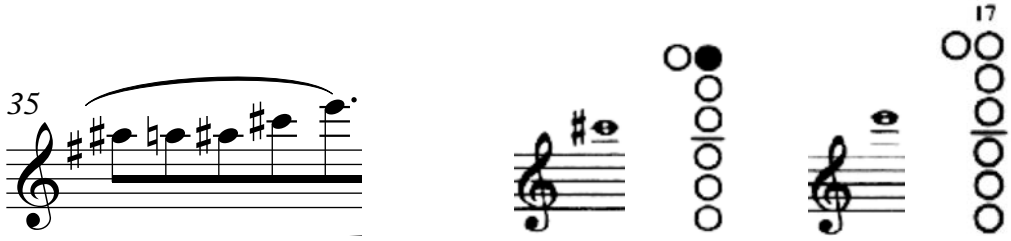


Fig. 15 - *Macunaíma*, ed. para clarone, c. 35

- No último compasso temos, na dinâmica *piano,* a *appoggiatura* Fá sustenido e a nota Mi com uma *fermata* final. Trata-se de duas notas na região extrema do fagote, exigindo cuidado do intérprete. Embora não seja uma passagem complicada para o clarone, ela pede um decrescendo, pelo fato de estar na dinâmica *piano* e no final da peça. Assim, há que se ter cuidado na emissão, sendo fundamental a escolha do dedilhado.

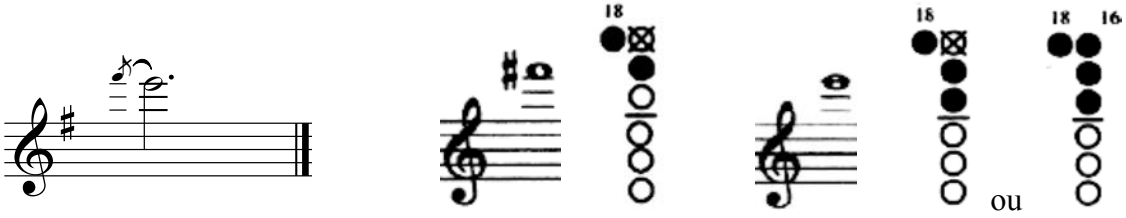


Fig. 16 - *Macunaíma*, ed. para clarone, c. 95

4.1.2 *VALSA-CHORO*

O gênero musical valsa-choro caracteriza-se por sua brasilidade. Valsa relativamente lenta e, normalmente, com um caráter melancólico.

* Tonalidade: Fá menor
* Sem indicação inicial de andamento
* Composta em 11/10/1979
* Sem termos em francês
* Estrutura e forma musical

A			B	A'
a	b	a	c	a
1 - 34	35 - 47	1 - 34	48 - 79	1 - 34

Fig. 17 - Forma musical da *Valsa-choro*

Questões observadas no estudo do manuscrito autógrafo:

a) Nota-se imprecisão, no início da ligadura no compasso 4 (fig. 18). Seguindo a análise da colocação das ligaduras ao longo desta valsa e, consultando seu primeiro registro fonográfico, optamos pela ligadura desde a primeira nota da sequência (fig. 19).
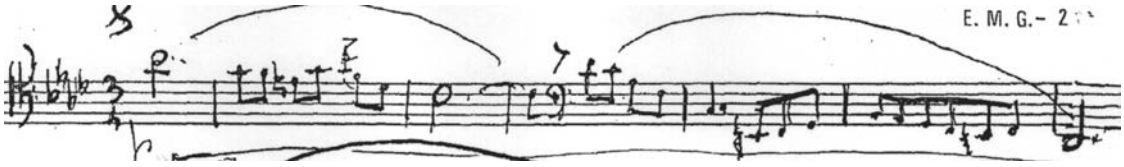


Fig. 18 - *Valsa-choro*, manuscrito autógrafo, c. 1 - 7

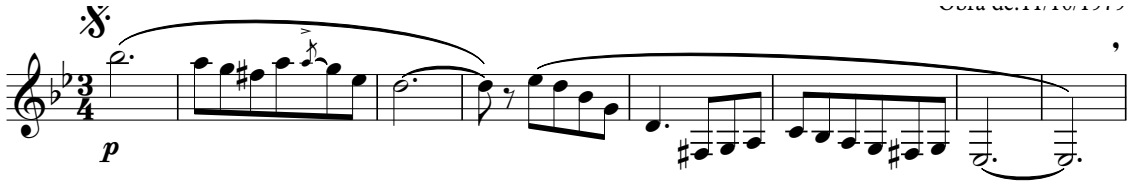


Fig. 19 - *Valsa-choro*, ed. para clarone, c. 1 - 8

b) No compasso 70, há uma *appoggiatura* anacrústica para o compasso 71. No compasso 72 e 73, a caligrafia não está suficientemente clara.



Fig. 20 - *Valsa-choro*, manuscrito autógrafo, c. 70 - 73

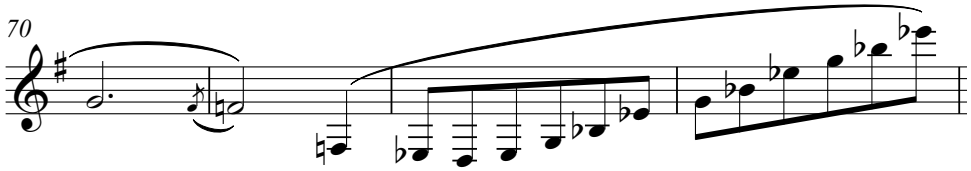


Fig. 21 - *Valsa-choro*, ed. para clarone, c. 70 - 73

SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

- O caráter melancólico de sua primeira parte leva-nos a sugerir uma atmosfera de *pianíssimo,* valorizando o *legato,* sobretudo nas passagens em mudança de registro. A indicação metronômica aqui usada foi de ♩=100 aproximadamente.

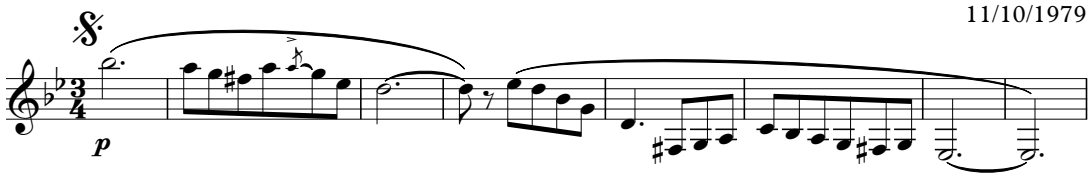


Fig. 22 - *Valsa-Choro*, ed. para clarone, c. 1 - 8

- É necessário e inspira cuidados[13] equilibrar registros equalizando dinâmicas, do primeiro ao oitavo compasso, primeira frase inicial (fig. 22). Este modelo de fraseologia repete-se ao longo da valsa, aplicando-se sempre a mesma ideia musical.

- No compasso 14, a mudança de registro para o agudo pode ser amenizada com o uso das posições "abertas", conforme sugerido abaixo.

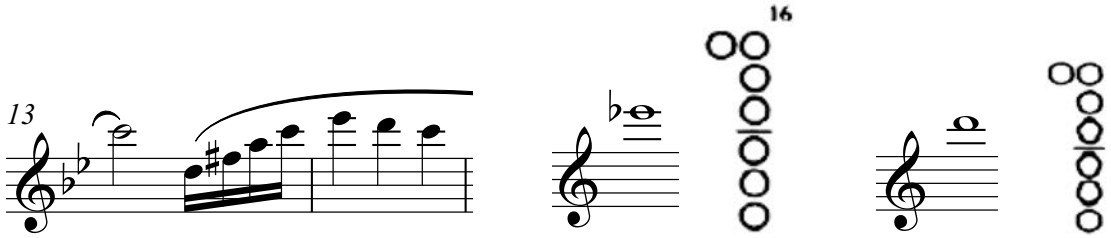


Fig. 23 - *Valsa-choro*, ed. para clarone, c. 13 - 14

- Do compasso 28 para o 29 temos um salto, no qual sugerimos um outro dedilhado para o Mi bemol. A nota apresenta afinação um pouco alta, em alguns instrumentos, mas é de fácil emissão neste intervalo.



Fig. 24 - *Valsa-choro*, ed. para clarone, c. 28 -29

[13] Em nossa primeira audição desta valsa no recital de mestrado, uma crítica pertinente é feita pelo fagotista Aloysio Fagerlande, conhecedor das *16 valsas.* "A região gravíssima soa bem mais que a região aguda, e essa diferença é menos acentuada quando escuto as valsas ao fagote". De alguma forma, isso se dá pela natureza acústica do instrumento, e também por questões pessoais de interpretação e emissão.

- Na parte B, a partir do compasso 35, temos um caráter enérgico com dinâmica *forte* em toda a seção. Indicamos um andamento um pouco mais movido. No compasso 36 e 38, sugerimos o dedilhado abaixo para as notas Ré e Mi bemol respectivamente. Embora estas posições tenham como resultado a afinação um pouco mais alta, elas asseguram uma emissão com menos resistência, facilitando a uniformidade nos registros.



Fig. 25 - *Valsa-choro*, ed. para clarone, c. 35 - 36

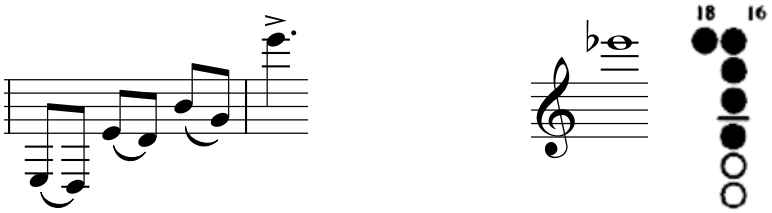


Fig. 26 - *Valsa-choro*, ed. para clarone, c. 37 - 38

- A parte C desta valsa (c. 48-79) é escrita no modo maior. Mignone apresenta uma melodia fluente, tendo ao final intervalos de sétima em *staccato*, em marcha descendente até a região gravíssima do instrumento. Optou-se aqui por um andamento um pouco mais movido em toda seção.

4.1.3 *APANHEI-TE MEU FAGOTINHO* (Valsa Paródia)

Com o subtítulo "Valsa paródia", em uma alusão clara à polca "*Apanhei-te cavaquinho*", de Ernesto Nazareth[14], escrita em 1915, "*Apanhei-te meu fagotinho*" é também a única valsa, dentre as 16, escrita no modo maior.

[14] Ernesto Júlio de Nazareth (Rio de Janeiro, 20 de março de 1863 - 1 de fevereiro de 1934), pianista e compositor, é tido como um dos grandes nomes do "tango brasileiro", gênero que com o tempo passou a chamar-se choro. Deixou mais de 200 músicas escritas, como por exemplo as famosas *Odeon, Apanhei-te cavaquinho, Turbilhão de Beijos e Brejeiro*.
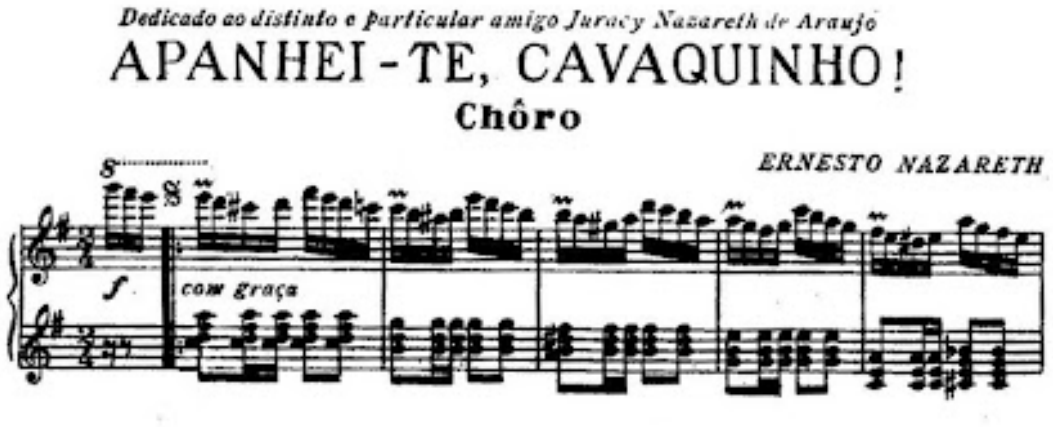


Fig. 27 - *Apanhei-te cavaquinho***,** Mangione, 1952, c. 1 - 5

- Tonalidade: Dó maior
- Indicação inicial de andamento: "Bem rápido"
- Composta em 16/01/1981
- Termos em francês: *toujours très rapide*, *tenez en peu*
- Estrutura e forma musical

a	b	a	c	a
an. 1 - 9.2.1 (casa 2)	10 - 41.1	41.2.2 - 34	41 - 55.2.1	55.2.2 - 64

Fig. 28 - Forma musical de *Apanhei-te meu fagotinho*

Questões observadas no estudo do manuscrito autógrafo:

a) O primeiro aspecto em relação a esta valsa vem do seu título. Na folha de rosto está escrito *"Apanhei-te fagotinho*" e, na partitura, *"Apanhei-te meu fagotinho"*. Não se sabe o porquê da mudança, mas imagina-se que o compositor quis evitar uma excessiva semelhança com o título da tão popular *"Apanhei-te cavaquinho"*.

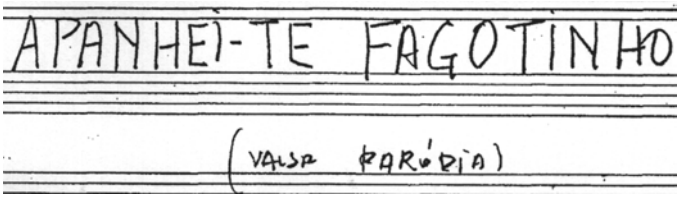


Fig. 29 - *Apanhei-te meu fagotinho*, título na folha de rosto

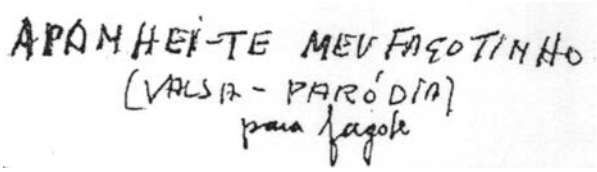


Fig. 30 - *Apanhei-te meu fagotinho*, título na partitura

b) Nota-se o termo em francês - *presque indifférente* - nos compassos 11 e 12.
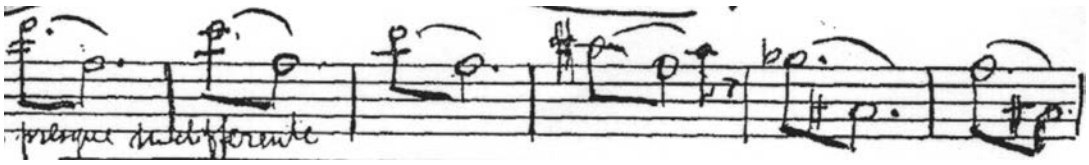


Fig. 31 - *Apanhei-te meu fagotinho*, manuscrito autógrafo, c. 11 – 16

c) A expressão em francês - *toujours très rapide* - aparece nos compassos 41 e 42 (fig. 32).

d) Ao final da seção C há um *ritornello* e também as casas de 1ª e 2ª vez. O *ritornello* inicial, no compasso 41 (fig. 32), não foi colocado. Sabemos que a forma desta valsa é "A B A C A", com um *ritornello* em cada seção e uma casa de 1ª e 2ª vez. Na edição para clarone constam o *ritornello* inicial e final, bem como as casas de 1ª e 2ª vez. Entendemos, assim, que o primeiro *ritornello* foi apenas esquecido pelo compositor.

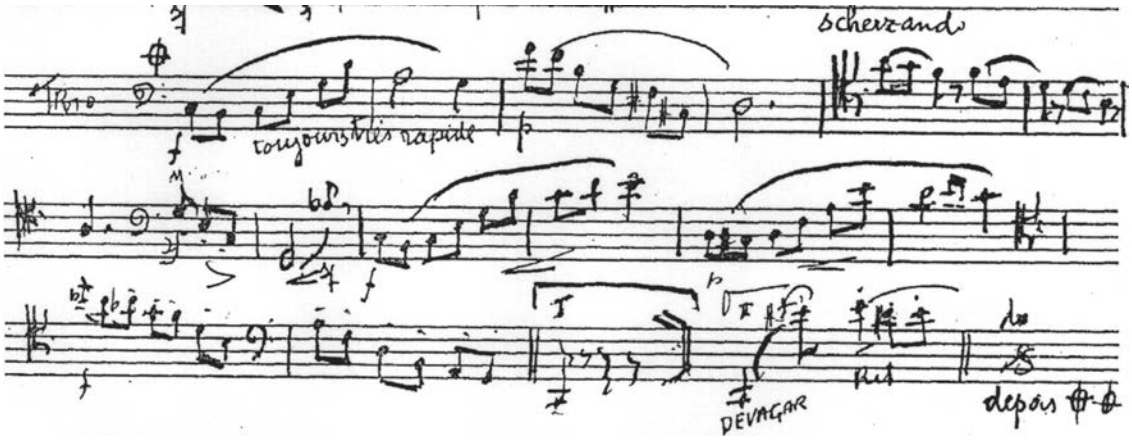


Fig. 32 - *Apanhei-te meu fagotinho,* manuscrito autógrafo, c. 41 - 55

e) Na parte C (fig.32), há uma imprecisão em relação às ligaduras nos compassos 43, 49 e 51. A falta de clareza deixa dúvida quanto ao lugar exato do começo da ligadura. Ao analisar a colocação das ligaduras em toda a valsa, vê-se que o compositor não foi tão detalhista com a escrita, embora a ideia musical esteja bem definida. É muito natural que esses instrumentos executem estas frases começando o *legato* desde a primeira nota, como nos compassos 41 e 42. Adotamos o mesmo modelo de ligadura em todo o trecho da edição para clarone (fig. 33).
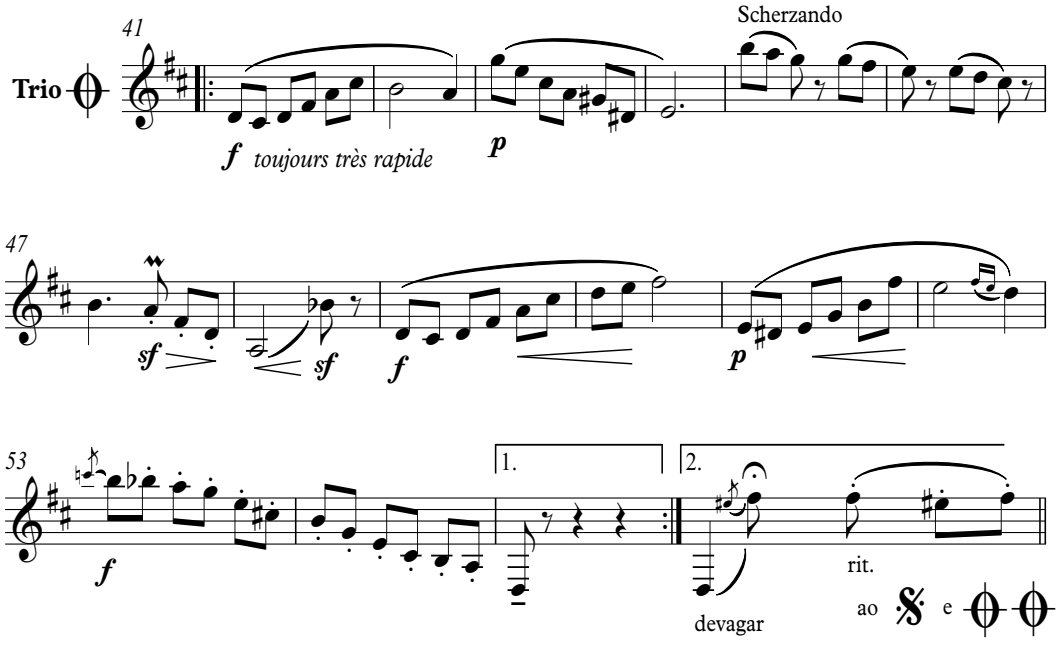


Fig. 33 - *Apanhei-te meu fagotinho,* ed. para clarone, c. 41 - 55

f) Nos compassos 60 a 64 (fig. 34) temos um grupo de colcheias, sempre com uma *appoggiatura* na primeira nota. Trata-se de um modelo seguido de três repetições. As ligaduras aparecem de forma desordenada, dificultando a leitura precisa deste trecho.
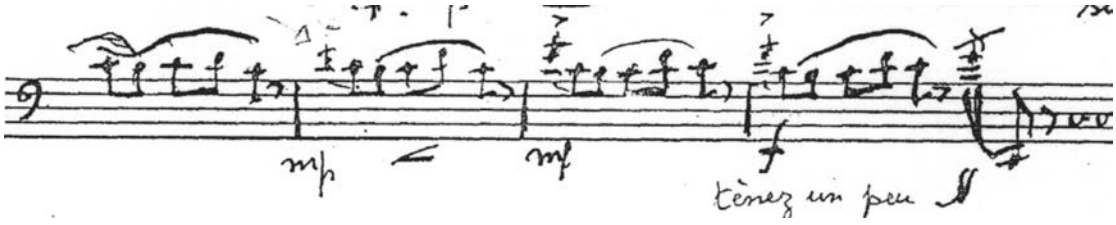


Fig. 34 - *Apanhei-te meu fagotinho*, manuscrito autógrafo, c. 60 - 64

g) A expressão em francês - *tenez en peu* - vem escrita a partir do compasso 64. Na figura 35, temos a transcrição para clarone com as correções observadas acima.

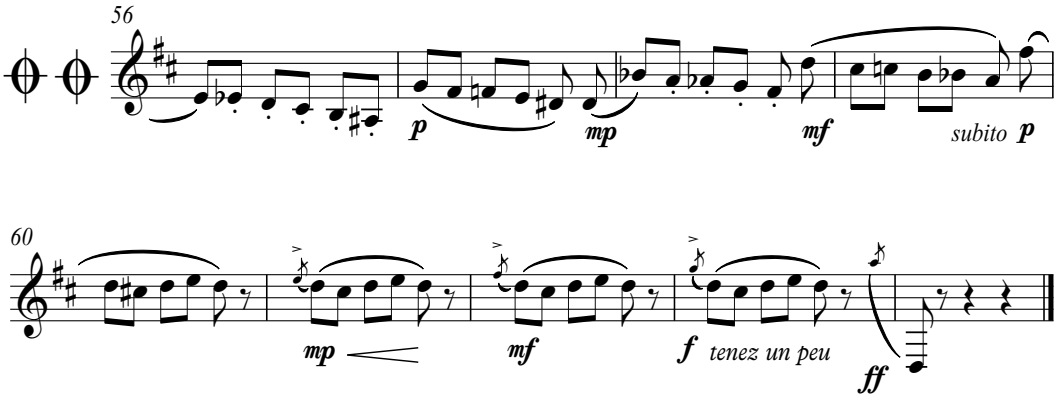


Fig. 35 - *Apanhei-te meu fagotinho*, ed. para clarone, c. 56 - 64

SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

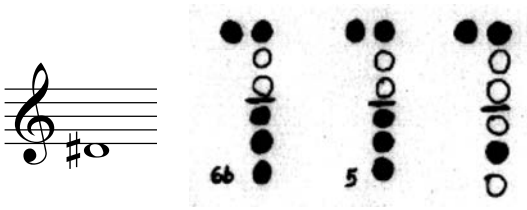
- Virtuosidade e leveza são algumas das características presentes nesta valsa. De caráter virtuosístico, é importante ao intérprete um estudo muito detalhado e claro - do ponto de vista técnico - buscando assim uma maior fluência no discurso musical.

- Na parte B temos, em toda seção, o movimento de colcheias sempre em saltos. Sempre *legato* no manuscrito autógrafo, a execução de alguns intervalos pode se tornar tecnicamente complicada, levando em consideração o andamento rápido. Sugerimos

alguns dedilhados conhecidos, que contribuem para a execução dos compassos mostrados, visando à economia de movimentos de dedos. As três posições da nota Ré sustenido, aqui usadas do compasso 14 ao 16, repetindo-se do compasso 30 ao 32, são mostradas de forma consecutiva nas sugestões de posições abaixo.
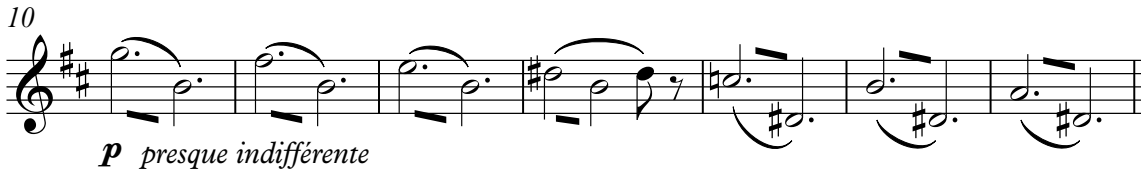


Fig. 36 - *Apanhei-te meu fagotinho*, ed. para clarone, c. 10 - 16



- Ainda na parte B, temos em nossa interpretação uma marcação metronômica que pode variar entre 𝅗𝅥.=70 a 𝅗𝅥.=74. Sugerimos ao claronista dividir o trecho de 4 em 4 compassos, e conduzir as frases desta forma. Não exagerar na dinâmica, buscando apenas a fluência musical e fraseológica.

4.1.4 *A ESCRAVA QUE NÃO ERA ISAURA* (Valsa sem quadratura)

Dedicada à memória de Mário de Andrade, e com o subtítulo "Valsa sem quadratura", *A escrava que não era Isaura* tem o mesmo título de um texto de Mário de Andrade, escrito em 1922, e dedicado a Oswald de Andrade[15]. O subtítulo, “Valsa sem quadratura”, indica que algumas frases não seguem o padrão de 8 compassos, como acontece na maioria das valsas.

[15] José Oswald de Sousa Andrade (São Paulo, 11 de janeiro de 1890 - São Paulo, 22 de outubro de 1954) foi escritor, ensaiador e dramaturgo brasileiro. É considerado um dos principais nomes do modernismo no Brasil, além de ter sido um dos mentores da Semana de Arte Moderna de 1922, na cidade de São Paulo.

Esta é a valsa que mais tem indicações em francês, e a caligrafia informal somada ao desgaste da cópia manuscrito autógrafo dificultam sua compreensão.

* Tonalidade: Dó sustenido menor
* Indicação inicial de andamento: Valsa lenta
* Escrita em 06/04/1981
* Termos em francês: *élargissante un peu*, *bien rendu*, *en ralentissante*, *mouvementente*[16], *retenez*
* Estrutura e forma musical

A		B		A		Coda	
a	b	c	d	a	b	s1	s2
1 - 20.3,3	20.3.4 - 39	40 - 54	55 - 79/transição 80-81	1 - 20.3,3	20.3.4 - 38	82 - 89	90 - 99

Fig. 37 - Forma musical de *A escrava que não era Isaura*

Questões observadas no estudo do manuscrito autógrafo:

a) No compasso 40 e 41, temos o termo "cantando" e a expressão *élargissante un peu*.



Fig. 38 - *A escrava que não era Isaura*, manuscrito autógrafo, c. 40 - 42

[16] Termo não encontrado em nossa pesquisa de francês nas *16 Valsas*. Na edição para clarone optamos por *en mouvement*, expressão que mais se aproxima da ideia musical do compositor.

b) No compasso 62, vê-se a expressão *bien rendu.*

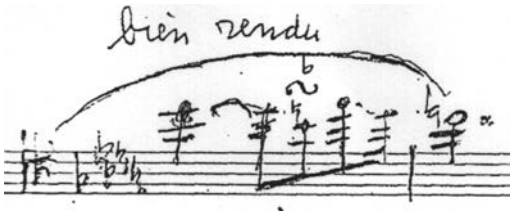


Fig. 39 - *A escrava que não era Isaura*, manuscrito autógrafo, c. 62 - 63

c) No compasso 80, notam-se a expressão em francês - *en ralentissante* - e o termo *andante*.



Fig. 40 - *A escrava que não era Isaura*, manuscrito autógrafo, c. 80 - 81

d) No compasso 82, vê-se o termo em francês, *mouvementente.*
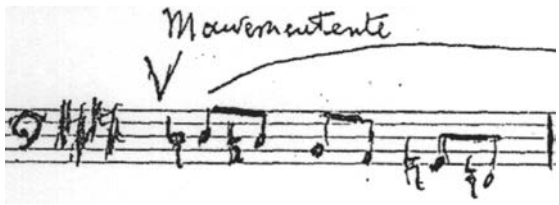


Fig. 41 - *A escrava que não era Isaura*, manuscrito autógrafo, c. 82

e) No compasso 87, o termo em francês, *retenez.*

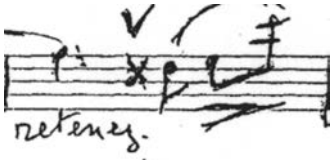


Fig. 42- *A escrava que não era Isaura*, manuscrito autógrafo, c. 87

f) Aqui, temos uma combinação de idiomas: o francês e o italiano. No anacruse do compasso 94, vê-se a expressão *un peu rall.*

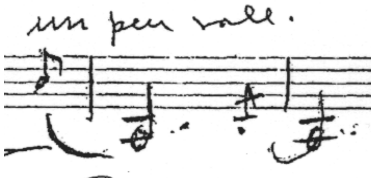


Fig. 43 - *A escrava que não era Isaura*, manuscrito autógrafo, c. 94 – 95

SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

- Esta valsa apresenta uma estrutura fraseológica mais complexa que as demais. A indicação de vírgulas, ora de respiração, ora de frases, é muito importante para a interpretação. Muitas vezes, elas são essenciais para separar uma parte da outra, ou mudar de nuance ou caráter.

- A parte B, iniciada no compasso 40, apresenta um caráter mais *cantabile* e andado. Sugerimos um andamento mais rápido que o inicial. Temos nos compassos 45 e 46 duas *appoggiaturas*: uma é a nota Dó e a outra Mi, não muito claras, em especial a segunda.
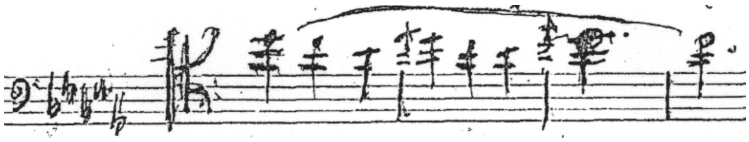
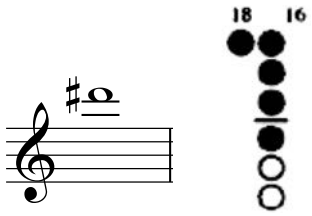


Fig. 44 - *A escrava que não era Isaura*, manuscrito autógrafo, c. 44 – 47

- Ao final desta valsa temos, do compasso 97 para o 98, um intervalo de oitava em dinâmica *pp* a *ppp*. Pela dificuldade do *decrescendo* e também do *legato,* sugerimos para a última nota o dedilhado abaixo.
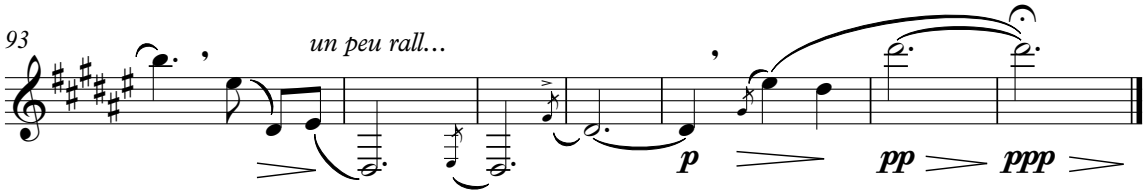


Fig. 45 - *A escrava que não era Isaura*, ed. para clarone, c. 93 - 99



4.1.5 *VALSA DA OUTRA ESQUINA*

Aqui, Mignone faz alusão às suas famosas *Valsas de esquina,* para piano. Em entrevista ao Museu da Imagem e do Som, o compositor faz alusão às serestas de sua juventude em São Paulo, quando os jovens saíam a tocar, cortejando as mulheres pretendidas por eles. Tais serestas aconteciam nas esquinas, e a valsa era um gênero muito tocado, daí o termo "valsa de esquina" (Mignone, MIS, outubro de 1968).

- Tonalidade: Mi menor
- Indicação inicial de andamento: Valsa viva
- Escrita em 07/04/1981
- Sem termos em francês
- Estrutura e forma musical

A		B	A		C		A		Coda
a	b	c	a	b	d	e	a	b	
1 - 17	18 - 34	35 - 50	1 - 17	18 - 34	51 - 66.1	661.4 - 80 transição 81 - 84	1 - 17	18 - 34	85 - 96

Fig. 46 - Forma musical de *Valsa da outra esquina*

Questões observadas no estudo do manuscrito autógrafo:

a) O motivo inicial desta valsa (fig. 47) apresenta uma semicolcheia ligada a uma mínima, seguida de outra em *staccato*. Bastante recorrente, é sempre apresentada com a mesma articulação.

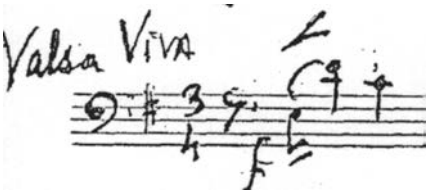


Fig. 47 - *Valsa da outra esquina*, manuscrito autógrafo, c. 1

b) Em dois trechos, o compositor corrige notas escritas de forma imprecisa.



Fig. 48 - *Valsa da outra esquina*, manuscrito autógrafo, c. 3

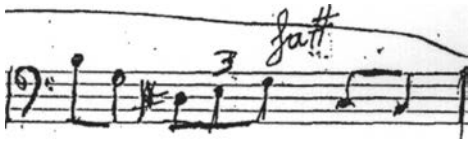


Fig. 49 - *Valsa da outra esquina*, manuscrito autógrafo, c. 91

c) No final da seção B, compasso 81 a 84, as abreviações de *affretando* e *ritardando* então desgastadas. Há também uma grande ligadura de frase, onde o compositor indica as quatro últimas colcheias em *staccato*, mas dentro de uma ligadura menor, indicando uma articulação *portato.*



Fig. 50 - *Valsa da outra esquina*, manuscrito autógrafo, c. 81 – 84

d) Colocação das ligaduras na coda (fig. 51). Há dúvidas sobre o término da primeira e segunda ligaduras de frase na figura abaixo. O bom senso musical, a análise morfológica e o primeiro registro fonográfico foram importantes para entender a ideia do compositor. Na figura 52, a edição para clarone com as ligaduras revisadas.
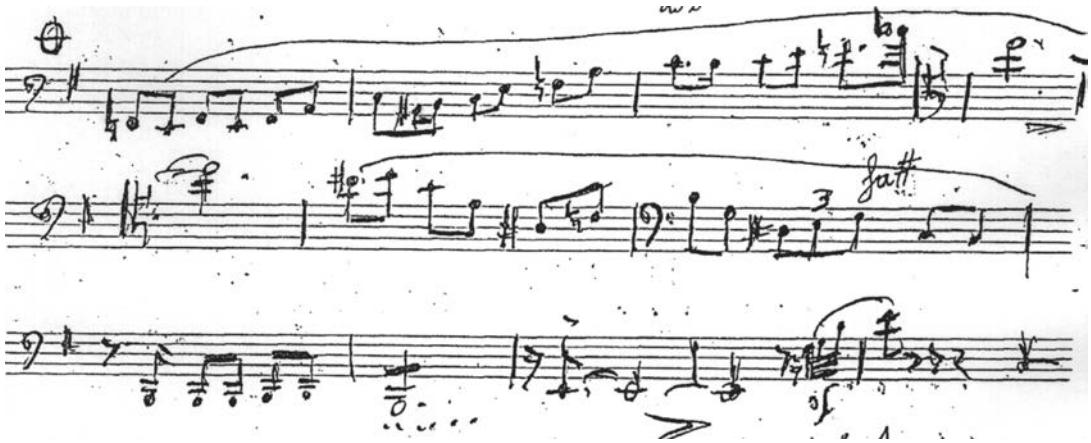


Fig. 51 - *Valsa da outra esquina*, manuscrito autógrafo, c. 85 – 96
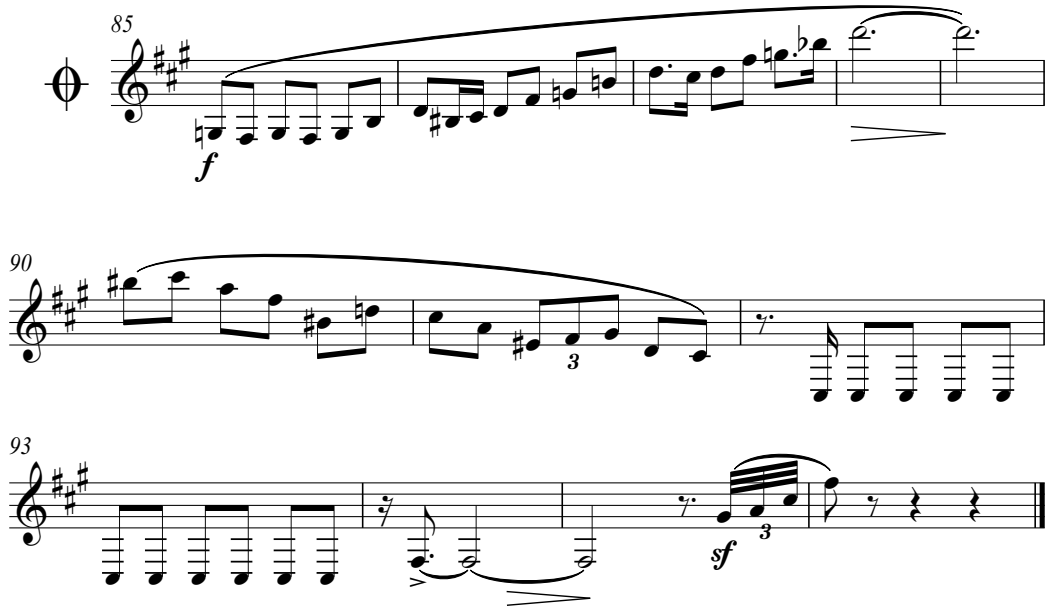


Fig. 52 - *Valsa da outra esquina*, ed. para clarone, c. 85 - 96

SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

- São muitas as informações interpretativas ao longo de toda a valsa. Dinâmicas súbitas, ralentandos e acelerandos. Seria pertinente, desde o começo do estudo, observar com atenção cada detalhe, interiorizando cada nuance escrita pelo compositor.

- Valsa de caráter vivo. É importante que o intérprete valorize algumas articulações que ajudam a enfatizar esse caráter. Todas a *appoggiaturas* são escritas com acento. Aconselhamos um tipo de ataque mais duro e incisivo, e o mesmo para os *sforzando,* também usados com frequência.

4.1.6 *PATTAPIADA*

Valsa em homenagem a um grande artista brasileiro. Na folha de rosto, encontramos a nota: "Pattapio da Silva, flautista carioca, mulato, célebre pela virtuosidade alcançada no seu instrumento, viveu nas primeiras décadas deste século [1900]. Foi um dos pioneiros da gravação de música popular no Rio de Janeiro. Teve vida curta, minado que foi pela tuberculose" (MIGNONE, manuscrito autógrafo, 1981).

Usando a primeira e terceira partes da valsa de Pattapio da Silva, “Primeiro Amor”, Mignone escreveu sua *Pattapiada*. Esta valsa tem um caráter virtuosístico, sendo provavelmente a de maior dificuldade técnica dentre as dezesseis.

Na figura 53, temos os quatro primeiros compassos da valsa “Primeiro amor”, utilizados por Mignone para compor a *Pattapiada* (fig. 54). Nota-se, nas figuras 55 e 56, correspondentes à parte B, a semelhança não apenas no desenho das colcheias mas também na articulação escolhida.
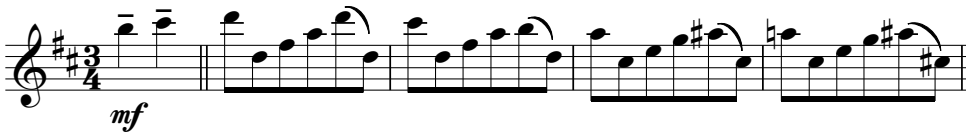


Fig. 53 - *Primeiro amor*, valsa op. 4 de Pattapio Silva, c. 1 - 4



Fig. 54 - *Pattapiada*, manuscrito autógrafo, c. 1 - 4
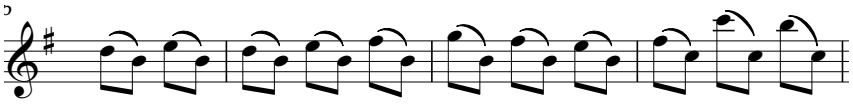


Fig. 55 - *Primeiro amor*, valsa op. 4 de Pattapio Silva, c. 52 - 55



Fig. 56 - *Pattapiada*, manuscrito autógrafo, c. 35 - 36

* Tonalidade: Si menor
* Indicação de andamento: Molto vivo (*le plus vite possible*)
* Termos em francês: *le plus vite possible*
* Escrita em 08/04/1981
* Estrutura e forma musical

A		B		A		Codeta
a	b	c	d	a	b	
an.1 - 18.1	18.2 - 33.1	33.2 -50.1	50.3 - 68.1	68.2 - 18.1	18.2 - 33.1	69 - 72

Fig. 57 - Forma musical de *Pattapiada*

Questões observadas no estudo do manuscrito autógrafo:

a) No início, na indicação de andamento, temos a expressão *molto vivo* seguida da indicação, em francês, *le plus vite possible* (fig. 58).



Fig. 58 - *Pattapiada*, manuscrito autógrafo, c. 1 - 3

b) Faz-se uso de sinais e/ou barras de repetição na seção B e também de *ritornellos*. A estrutura é repetitiva, e os sinais são usados visando simplificar a escrita. Para facilitar e dar mais fluência à leitura, suprimimos os sinais de repetição, e preferimos escrever toda a música.



Fig. 59 - *Pattapiada*, manuscrito autógrafo, c. 40 - 41



Fig. 60 - *Pattapiada*, manuscrito autógrafo, c. 56 - 59

SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

- A dificuldade técnica e interpretativa, nesta valsa, deve-se à articulação em *staccatos* na parte A. O andamento *molto vivo* (*le plus vite possible*), seguido de notas destacadas, requer do intérprete uma articulação rápida e leve ao longo de toda a primeira parte da peça.

- Na parte A, as semínimas com *ritardando* podem ser mais valorizadas, como uma pequena *fermata* em cada semínima. O movimento das colcheias segue sempre em tempo súbito e *molto vivo.*

- Na parte B, Mignone indica o andamento *un poco calmo*, tipo de escrita com colcheias contínuas ligadas duas a duas. Quando se respira, o movimento contínuo das colcheias acaba sendo interrompido. No registro fonográfico de Devos, todo o trecho é executado com apenas duas respirações: uma na pausa do compasso 51, e outra depois da semínima no compasso 67. É interessante tentar executar toda as frases sem respirar, ou buscar uma fraseologia natural que permita a respiração.

4.1.7 *AQUELA MODINHA QUE O VILLA NÃO ESCREVEU*

A menor dentre as valsas desta coleção. No título, Mignone faz alusão a Villa-Lobos e à modinha[17], gênero característico da canção brasileira. A respeito desta peça, Devos escreveu:

> Mignone consegue um máximo de expressão dentro de uma extrema simplicidade. Toda beleza repousa nas três primeiras notas em movimento descendente [...] O segredo da expressividade no início deste belo tema talvez esteja na maneira de emitir essas três notas, como se fossem profundo suspiro. (DEVOS, 1982, p. 2)

* Tonalidade: Fá menor
* Indicação inicial de andamento: implorante, saudoso e triste
* Escrita em 09/04/1981
* Sem termos em francês
* Estrutura e forma musical

a	b	Codeta
an.1 - 19.2	19.3 - 35.2	35.3 - 44

Fig. 61 - Forma musical de *Aquela modinha que o Villa não escreveu*

[17] Gênero musical do final do sec. XVIII e de influência europeia. Mignone muito se utiliza dele em sua obra, tanto nas peças de cunho mais erudito, como nas composições iniciais com o pseudônimo de Chico Bororó.

Questões observadas no estudo do manuscrito autógrafo:

a) Mignone utiliza livremente as ligaduras de expressão, que não significam ligaduras de execução vinculadas à articulação das notas. Nota-se o desgaste do manuscrito, bem como a imprecisão da escrita. Mignone compunha de forma fluente e rápida, não sendo, eventualmente, tão minucioso com a colocação de ligaduras e articulações. Temos abaixo alguns exemplos:



Fig. 62 - *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, manuscrito autógrafo, c. 1 – 4



Fig. 63 - *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, manuscrito autógrafo, c. 8 – 10

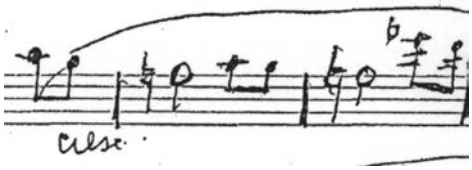


Fig. 64 - *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, manuscrito autógrafo, c. 27 - 29

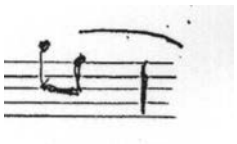


Fig. 65 - *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, manuscrito autógrafo, c. 24
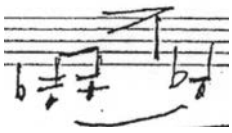


Fig. 66 - *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, manuscrito autógrafo, c. 35 - 36

A análise morfológica mostra de maneira clara a organização das frases. Elas tem forma anacrústica e são organizadas de 8 em 8 compassos, sendo as ligaduras de 4 em 4 compassos. Na edição para clarone optamos por ligaduras de expressão, seguindo a fraseologia musical e o idiomatismo do instrumento.
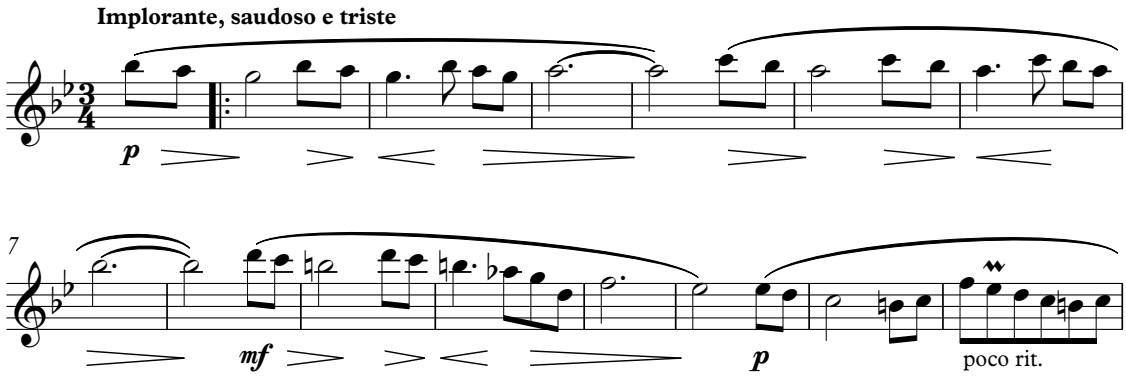


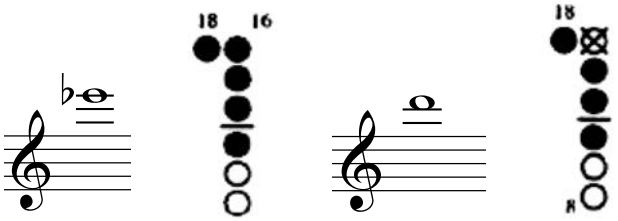
Fig. 67 - *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, ed. para clarone, c. 1 - 14

SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

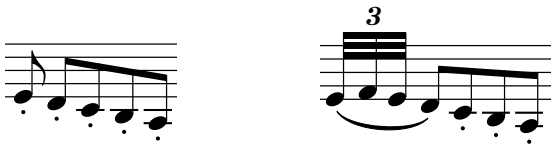
- No compasso 33 há um grande intervalo em *legato* que inspira cuidados quanto à sua emissão. O uso do dedilhado, abaixo, facilita tecnicamente a ligadura e a afinação, o que consequentemente trará maior fluência fraseológica.
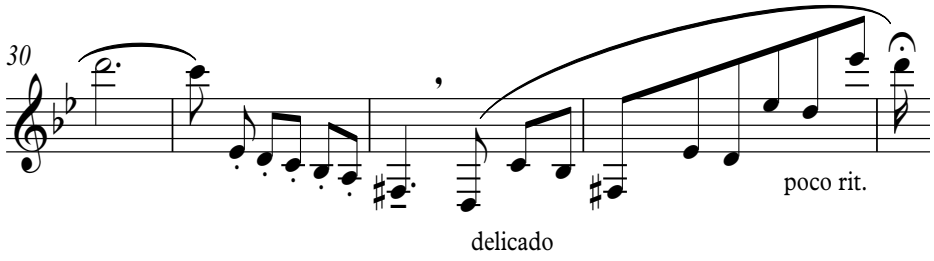


Fig. 68 - *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, ed. para clarone, c. 30 - 33



- Deve-se identificar nesta peça o seu caráter seresteiro, muito característico do estilo de Mignone. Pequenas passagens, como as mostradas abaixo, remetem ao movimento de baixo executado pelo violão de sete cordas, na seresta, na modinha e no choro.



- Aconselhamos ao intérprete buscar um resultado de articulação inspirando-se no violão, quase como um contraponto a um motivo mais agudo executado anteriormente. A articulação não deve ser tão curta, e deve lembrar um *pizzicato* de contrabaixo. A condução fraseológica segue sempre a direção da nota mais grave, buscando assim uma cadência ou um contracanto entre frases.

4.1.8 *MISTÉRIO...* (Quanto amei-a!)

* Tonalidade: Si menor
* Indicação de andamento: ♩=72 Tempo de valsa sentimental e doentia
* Sem termos em francês
* Escrita em 17/04/1981
* Estrutura e forma musical

A		interlúdio	A'
a	b		a'
1 - 16	17 - 33	33 - 36	37 - 80

Fig. 69 - Forma musical da valsa *Mistério...*

Questões observadas no estudo do manuscrito autógrafo:

a) A primeira observação é em relação ao nome da valsa. Tanto na folha de rosto da partitura como na própria partitura, o título vem seguido de reticências. Na língua portuguesa, tal sinal expressa a ideia de algo que ficou por terminar ou algo imaginário, podendo ter o leitor a sua versão sobre o que poderia ser escrito. Tais reticências facilmente são omitidas em outras gravações e edições, a exemplo da própria edição FUNARTE, que a apresentou apenas como "Mistério".

   Esta foi a primeira valsa por nós executada, partindo daí o desejo de transcrever todo o conjunto. Sua melodia singela, frases grandes em *legato*, ápice melódico na região sobreaguda do clarone, bem como o final em *ppp*, tem para nós uma relação direta com a indicação de "valsa sentimental e doentia". As reticências em seu título reforçam esse sentido, especialmente na ideia musical sugerida pelo compositor nos últimos quatro compassos: um *diminuendo* gradativo, até sumir ou, quem sabe, reticências...

b) Esta é a única valsa que possui, além das indicações de andamento, uma indicação metronômica (fig.70). Curiosamente, ao analisar as gravações, podemos observar com frequência andamentos mais rápidos que o sugerido pelo compositor. Possivelmente, as frases muito longas justifiquem a escolha de um andamento mais rápido pelo intérprete.
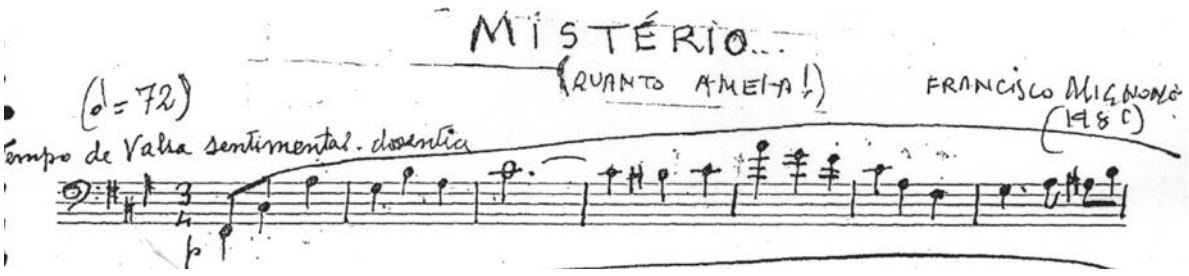


Fig. 70 - *Mistério...,* manuscrito autógrafo, c. 1 – 7

c) Vemos, no início da partitura, a data indicada apenas pelo ano de 1980 (fig. 70). Ao final da partitura e na folha de rosto, vê-se claramente a data completa: 17/04/1981 (fig. 71 e 72). Fica aqui a hipótese de que a valsa começou a ser feita em 1980, mas que seu término só se deu em 1981, como indicam a assinatura final e a folha de rosto.



Fig. 71 - *Mistério...,* assin. no manuscrito autógrafo

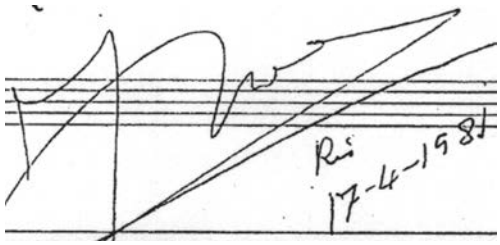


Fig. 72 - *Mistério...,* assin. na folha de rosto

d) Nos compassos 46 e 48 do manuscrito autógrafo (fig. 73), temos duas respirações incoerentes com as demais. Não estão em acordo com a fraseologia da valsa e não foram executadas no primeiro registro fonográfico.
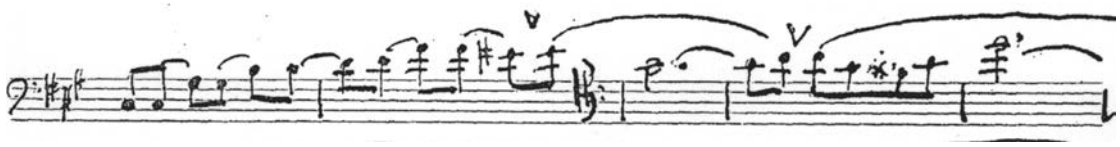


Fig. 73 - *Mistério...,* manuscrito autógrafo, c. 45 - 49

Abaixo, a edição para clarone com a respiração seguindo o modelo da fraseologia e das respirações anteriores, buscando uma maior coerência musical.



Fig. 74 - *Mistério...,* ed. para clarone, c. 45 - 50

e) As *appoggiaturas* ora aparecem de forma tética, ora de forma anacrústica. É difícil afirmar com precisão a intenção do compositor, sendo incoerente padronizá-las sem critérios. Diante da dúvida, prevaleceu o manuscrito autógrafo. Transcrevemos as *appoggiaturas* na edição para clarone, exatamente como o compositor as escreveu.
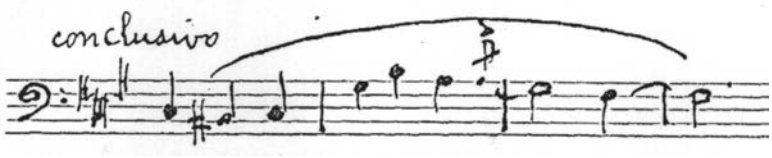


Fig. 75 - *Mistério...,* manuscrito autógrafo, c. 29 - 32
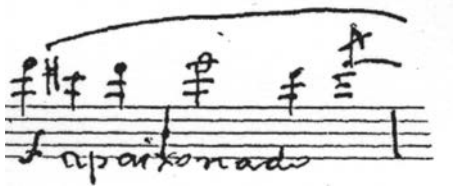


Fig. 76 - *Mistério...,* manuscrito autógrafo, c. 54 - 55

f) No compasso 74 (fig. 77), o número 7, colocado em cima de dois grupos de duas colcheias e um grupo de mais três colcheias, chama a atenção. É um ritmo pouco usual e sugere uma quiáltera de sete.
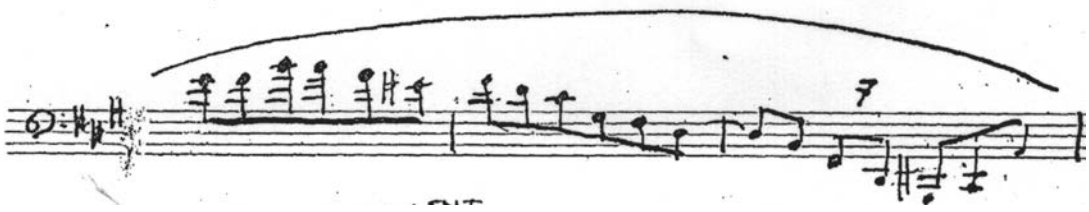


Fig. 77 - *Mistério...,* manuscrito autógrafo, c. 72 - 74

A forma como as hastes foram agrupadas duas a duas, não havendo o colchete junto ao 7 como indicador de quiálteras, induz o executante a, despercebido, tocar o ritmo como se fossem 4 colcheias e uma quiáltera de 3 colcheias. Nas gravações analisadas, essa tendência também é percebida[18]. A instabilidade rítmica pretendida pelo compositor, neste compasso, está clara e também remete ao movimento de baixo, citado na valsa anterior. Com o objetivo de manter a ideia rítmica escrita, reproduzimos o texto musical ligando por hastes todas as colcheias, acrescentando um claro sinal de quiáltera (fig.78).

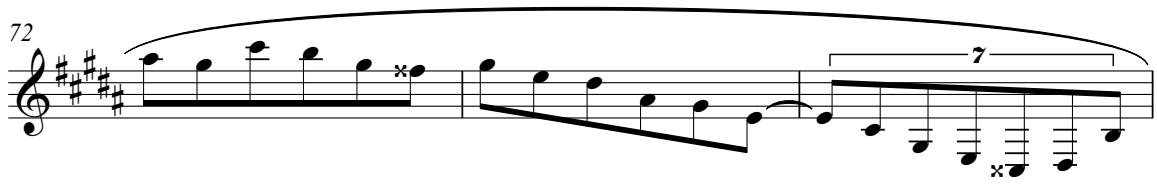


Fig. 78 - *Mistério...,* ed. para clarone, c. 72 - 74

SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

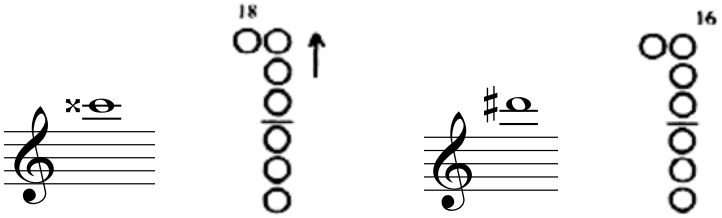
- Na execução desta valsa, o tamanho das frases e o seu *legato* são a grande dificuldade. É importante que o claronista escolha um material confortável, que possibilite a execução das frases sugeridas.

- Do compasso 20 para o 21, temos um intervalo em *legato* para o qual sugerimos o dedilhado abaixo, que facilita a ligadura em dinâmica *piano*.
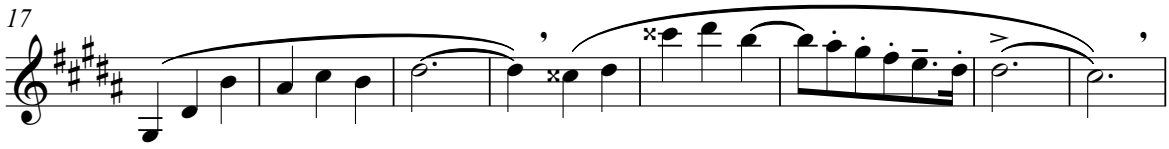


Fig. 79 - *Mistério...,* ed. para clarone, c. 17 - 24

[18] Pesquisa feita com as gravações presentes nas referências deste trabalho e, informalmente, no site www.youtube.com, em 28/09/2012.



- Do compasso 25 ao 28, há exemplos de dedilhados que podem facilitar a emissão na ligadura para a região aguda. Neste caso, a posição sugerida é necessária apenas para a primeira nota, tanto no compasso 26 quanto no compasso 28.

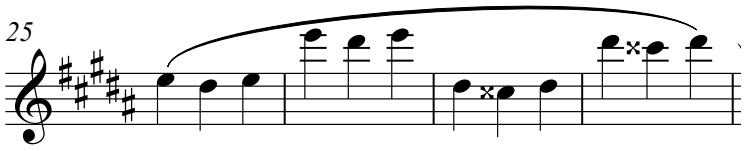
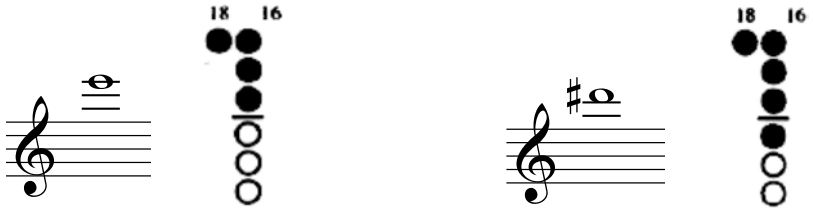


Fig. 80 - *Mistério...,* ed. para clarone, c. 25 - 28



- A frase que vai do compasso 69 ao 76 é de 8 compassos e de difícil execução, por ter duas fermatas nos dois últimos compassos. Mesmo em *pianissimo*, representa um obstáculo. Sugerimos o uso da flexibilidade para conduzir a frase e, como um último recurso, o uso da respiração circular.

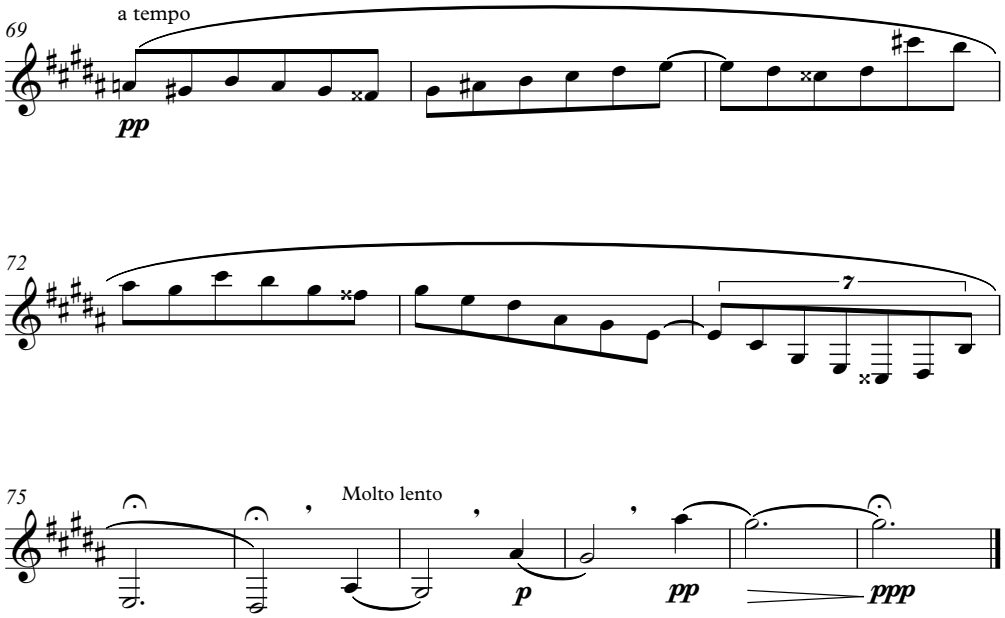


Fig. 81 - *Mistério...,* ed. para clarone, c. 69 - 80

- No compasso 74, é importante igualar ao máximo as colcheias, dando assim maior clareza rítmica às quiálteras de 7, aí escritas (fig. 81).

4.1.9 *VALSA QUASE MODINHEIRA* (A implorante)

Nesta valsa, mais uma vez, Mignone faz alusão à modinha, gênero musical tão vivenciado por ele quando criança e adolescente.

* Tonalidade: Lá menor
* Indicação de andamento: "Como saudosa canção suspirada"
* Termos em francês: *retenez un peu*, *sans précipitation*
* Escrita em 16/04/1981
* Estrutura e forma musical

A		B	C
a	b	c	d
an.1 - 16.2.1	16.3 - 32.1	32.3 - 45	45.3 - 69

Fig. 82 - Forma musical de *Valsa quase modinheira*

Questões observadas no estudo do manuscrito autógrafo:

a) Na indicação interpretativa inicial - "Como saudosa canção suspirada" - há um desgaste no manuscrito autógrafo e uma rasura feita pela primeira ligadura de frase.

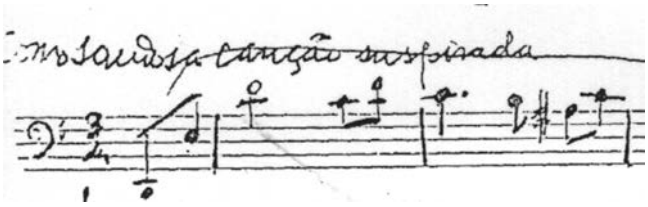


Fig. 83 - *Valsa quase modinheira*, manuscrito autógrafo, c. 1 - 2

b) A caligrafia das indicações em francês - *retenez un peu,* no compasso 6, e *sans précipitation,* no compasso 20 - apresenta-se pouco clara.



Fig. 84 - *Valsa quase modinheira*, manuscrito autógrafo, c. 6



Fig. 85 - *Valsa quase modinheira*, manuscrito autógrafo, c. 20

c) Do compasso 33 ao 36 do manuscrito autógrafo, temos repetidamente um desenho no qual a nota mais grave é uma colcheia com *staccato* (fig. 86). A escrita das articulações e das ligaduras não está muito clara. Na figura 87, a edição para clarone vem com as correções.

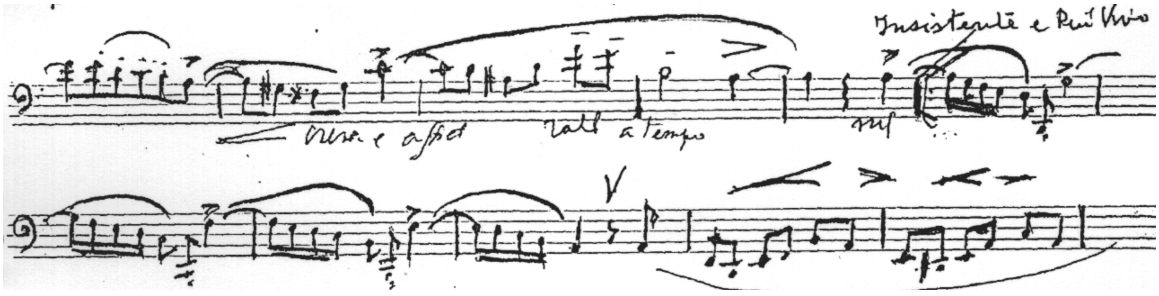


Fig. 86 - *Valsa Quase Modinheira*, manuscrito autógrafo, c. 28 - 38



Fig. 87 - *Valsa quase modinheira*, ed. para clarone, c. 33 - 37

d) No início do compasso 55, a escrita da *appoggiatura* não é clara. Nas outras fontes consultadas, não existe consenso em relação a esta nota. Entendemos que seja um Fá bemol, pelo fato de, logo em seguida, haver um bequadro de precaução.

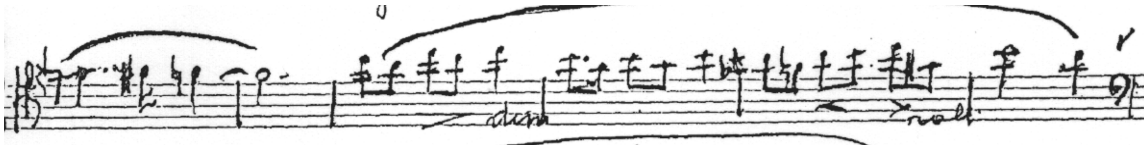


Fig. 88 - *Valsa quase modinheira*, manuscrito autógrafo, c. 51 - 56
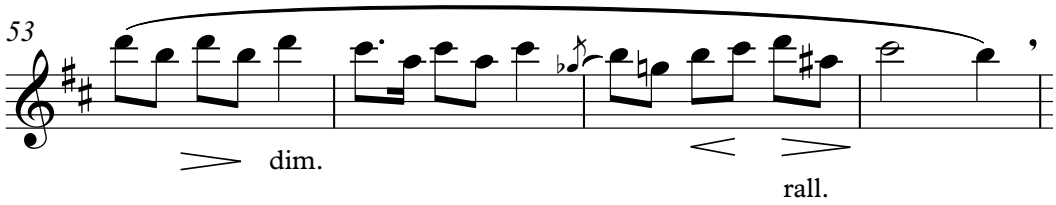


Fig. 89 - *Valsa quase modinheira*, ed. para clarone, c. 53 – 56

e) Curiosamente, no final do manuscrito autógrafo Mignone assina e escreve a data de 16-04-1871. Sabemos que o ano da composição foi o de 1981, como vemos na folha de rosto.

Não descartamos aqui a hipótese de Mignone ter usado o humor, reportando-se ao tempo das modinhas e assinando intencionalmente esta data. Ainda assim, neste trabalho, entendemos a assinatura como um equívoco do compositor, e na edição para clarone fizemos a correção necessária.

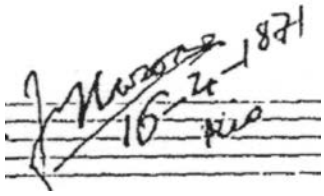


Fig. 90 - *Valsa quase modinheira*, assinatura no manuscrito autógrafo

SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

- Mignone faz muitas indicações interpretativas nesta valsa. Deve-se atentar para as ligaduras no motivo principal, formado pelas três notas iniciais. As duas colcheias anacrústicas aparecem com intervalos diferentes ao longo da valsa, algumas vezes dificultando a emissão da ligadura. Segundo Devos, "... o subtítulo *A implorante,* com a indicação do autor, é caracterizado pelo esforço natural do fagotista nas três primeiras notas iniciais do tema" (DEVOS, *16 valsas para fagote solo*, ed. FUNARTE, p. 3).

- Do compasso 5 para o 6, temos a primeira dificuldade em relação ao *legato*. É importante buscar uma sonoridade homogênea, desde a primeira nota mais grave até a mais aguda. Sugerimos para esta passagem o seguinte dedilhado:

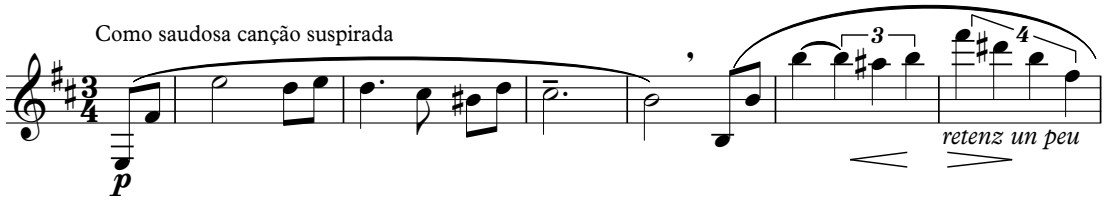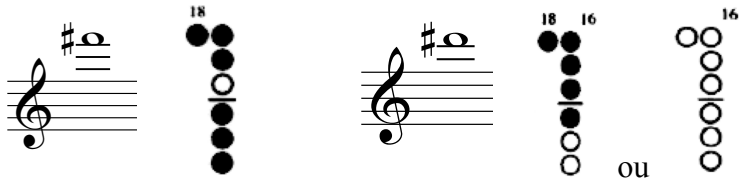


Fig. 91 - *Valsa quase modinheira*, ed. para clarone, c. 1 - 6



4.1.10 *A BOA PÁSCOA PARA VOCÊ, DEVOS!* (Valsa em Fá# menor)

Como prova de amizade e admiração, era comum que Mignone dedicasse suas obras a amigos e grandes intérpretes, ou que os homenageasse em seus títulos e dedicatórias. Assim foi com grande parte de suas músicas de câmara, e com várias peças das *Valsas de esquina* e das "*16 valsas para fagote solo*, como esta *A boa Páscoa para você, Devos!*.

* Tonalidade: Fá sustenido menor
* Indicação de andamento: Andante moderato
* Termo em francês: *retenez*
* Escrita em 16/04/1981
* Estrutura e forma musical

A	B		A	Coda
a	b	c	a	
na.1 - 16.1(casa 2)	16.2 - 31.2.1/transição 31.2.2 - 33.2.1	33.2.2 - 44.2.1	44.2.2 - (45.2.1)	45.2.2 - 52

Fig. 92 - Forma musical de *A boa Páscoa para você, Devos!*

Questões observadas no estudo do manuscrito autógrafo:

a) Na folha de rosto, o título é "A BOA PÁSCOA PARA VOCÊ", enquanto na partitura lê-se "A BOA PASCOA PRA VOCÊ, DEVOS!". Provavelmente, a simplificação da

preposição “para” indica a preferência do compositor por um tom informal. Devos refere-se a esta valsa com o uso do “para”, assim como alguns de seus alunos[19].



Fig. 93 - *A boa Páscoa para você, Devos!,* folha de rosto do manuscrito autógrafo



Fig. 94 - *A boa Páscoa para você, Devos!* , início do manuscrito autógrafo

b) No subtítulo da folha de rosto, a tonalidade foi rasurada (fig. 93). A ausência de uma análise mais cuidadosa pode induzir ao erro, como de fato constatamos na edição FUNARTE, que indevidamente a indica como *Valsa em Fá menor*, ignorando o sinal de sustenido. Abaixo, o título na edição para clarone.

"A Noël Devos"

A BOA PÁSCOA PARA VOCÊ, DEVOS!

(Valsa em Fá# menor)

Fig. 95 - *A boa Páscoa para você, Devos!,* título na ed. para clarone

[19] Entrevista com Devos, realizada em setembro de 2012 na presença de Aloysio Fagerlande.

c) Ao termo *retenez,* em francês, segue-se *affret* - abreviatura de *affrettando* - ambos pouco legíveis.



Fig. 96 - *A boa Páscoa para você, Devos!,* manuscrito autógrafo, c. 31 - 32

d) O deslocamento da ligadura gera dúvida sobre o local exato da sua colocação (fig. 97). A repetição do mesmo padrão de articulação, ao longo da seção C, evidencia que a ligadura deveria ter sido colocada nas duas primeiras colcheias (fig. 98).



Fig. 97 - *A boa Páscoa para você, Devos!,* manuscrito aut**ó**grafo, c. 29
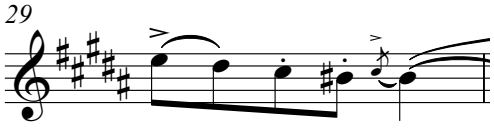


Fig. 98 - *A boa Páscoa para você, Devos!,* ed. para clarone, c. 29

SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

- Sempre de forma anacrústica, esta valsa flui sob a atmosfera de um grande *legato*. Aconselhamos, desde o início, pensar no caráter valsado, sempre em 1. A marcação metronômica inicial, aqui sugerida, é de ♩=118.

- As variações no tempo, provocadas pelos acelerandos e ralentandos, devem ser executadas de forma gradativa. De um movimento natural, inicialmente mais lento, acelera-se aos poucos, encerrando-se de forma mais lenta e conclusiva.

- Na parte B temos uma mudança de caráter, evidenciada pelos *staccatos* seguidos de acentos. Note-se que todas as *appoggiaturas* são acentuadas. Sugerimos que sejam executadas de forma muito rápida, numa atmosfera lúdica.

4.1.11 *VALSA DECLAMADA (O viúvo)*

Tal como na valsa *Mistério*...(Quanto amei-a!), esta *Valsa declamada* evoca fases da intimidade do compositor, como indicam seu título e subtítulo. Mignone reporta-se agora à tristeza após a morte de sua primeira esposa, Liddy Chiafarelli[20], tragicamente falecida em 1962, em acidente de avião.

A *Valsa declamada* apresenta sequências de notas repetidas, nas quais no início o compositor indica "moderadamente (quase falando)", sugerindo a maneira de articular cada nota.

* Tonalidade: Lá bemol menor
* Indicação inicial de andamento: "Moderadamente (quase falando)"
* Composta em 16/04/1981
* Termos em francês: *dramatiquement*, *retenez*
* Estrutura e forma musical

a	b	Codeta
1 - 15	16 - 40	41 - 46

Fig. 99 - Forma musical de *Valsa declamada*

[20] Liddy Chiafarelli Mignone (1891 - 1962), nascida em São Paulo, mudou-se para o Rio de Janeiro na década de 1930, acompanhando seu segundo marido, Francisco Mignone. Foi uma das responsáveis pela criação do curso de iniciação musical no Conservatório Brasileiro de Música, sendo também uma grande referência brasileira do pioneirismo na pedagogia musical e na iniciação musical para crianças.

Questões observadas no estudo do manuscrito autógrafo:

a) No compasso 22, o termo em francês - *dramatiquement* - foi escrito com dois "m".



Fig. 100 - *Valsa declamada*, manuscrito autógrafo, c. 22

b) Vê-se o termo em francês - *retenez* - no compasso 38.



Fig. 101 - *Valsa declamada*, manuscrito autógrafo, c. 38

SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

Devos fala sobre a *Valsa declamada*:

> Aqui o fagotista deve emitir cada nota como se estivesse falando com a ajuda do instrumento. Terá de adaptar uma técnica especial de emissão, onde o ataque das notas é feito em forma de *Louré*, empurrando o ar ao invés de atacar só com a língua na ponta da palheta. (DEVOS, 1982, p. 3)

- No compasso 2 do manuscrito autógrafo há um *tenuto*, e acima dele uma *fermata* entre parênteses. *Tenuto* e *fermata* indicam a ênfase que o compositor gostaria que fosse dada a esta nota. Em nossa visão interpretativa, a *fermata* é curta, apenas evidenciando o *tenuto* e confirmando a indicação do compositor de “quase falando”.



Fig. 102 - *Valsa declamada*, manuscrito autógrafo, c. 1 - 2

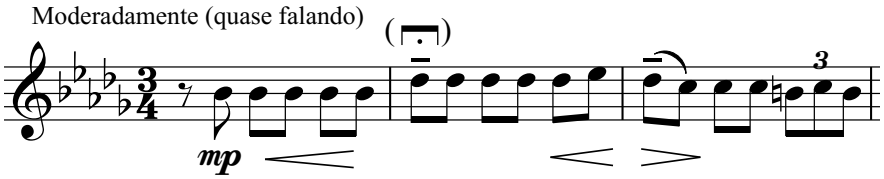


Fig. 103 - *Valsa declamada*, ed. para clarone, c. 1 - 3

- Mignone sugere ao executante um articulação expressiva e emotiva, "quase falando". Como um auxílio à interpretação, o músico pode imaginar a declamação de um texto.

- Na codeta, que vai do compasso 41 ao 46 (fig. 104), Mignone escreve algumas cesuras. O intérprete deve entender que não se trata de várias respirações seguidas. Sugerimos buscar a melhor respiração fisiológica, transformando as demais vírgulas em pequenas separações.

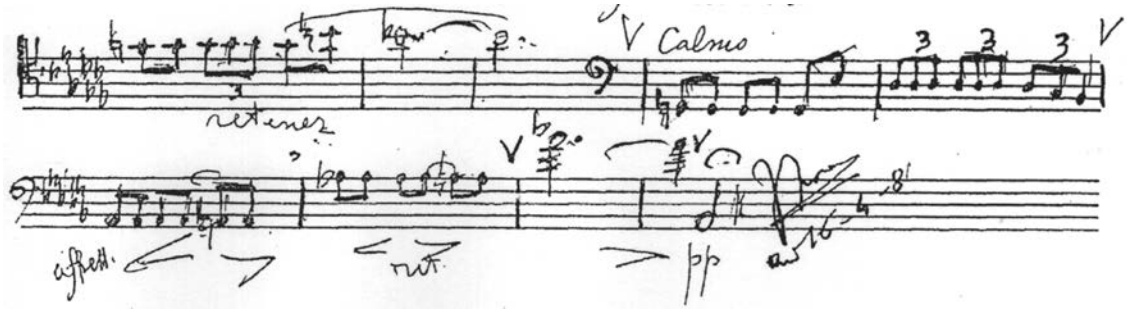


Fig. 104 - *Valsa declamada*, manuscrito autógrafo, c. 38 - 46

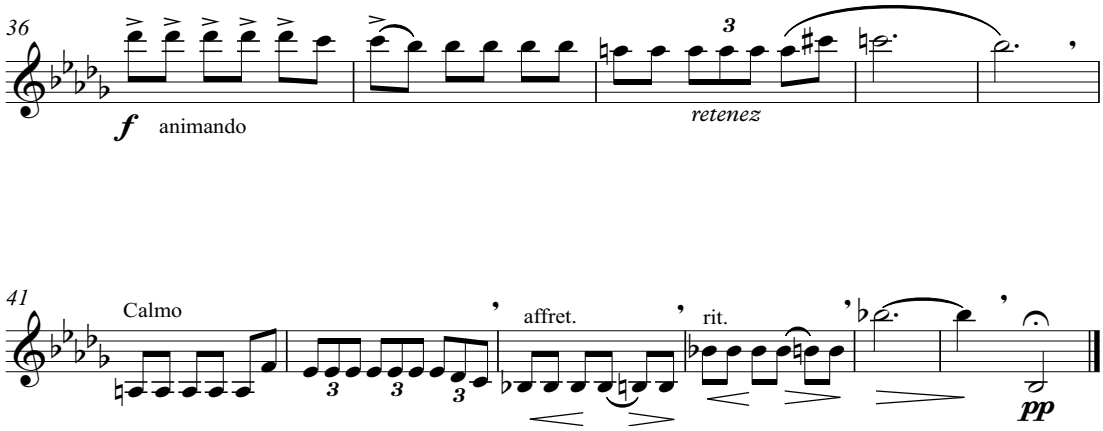


Fig. 105 - *Valsa declamada*, ed. para clarone, c. 36 - 46

4.1.12 *+1 3/4*

O nome da peça revela o bom humor do compositor, em sutil alusão à quantidade de valsas e outros tantos 3/4 em sua carreira. A peça *+1 3/4* foi escrita em 21/04, dia de Tiradentes[21]. Após a assinatura e a data, Mignone indica o nome do homenageado.



Fig. 106 - *+1 3/4*, manuscrito autógrafo, assin. final,

- Tonalidade: Fá sustenido menor
- Indicação inicial de andamento: "Com alegria interior"
- Composta em 21/04/1981
- Sem termos em francês

[21] Joaquim José da Silva Xavier, controvertido personagem histórico brasileiro, era chamado Tiradentes. Nasceu em 1746, na fazenda Pombal em Vila de São José Del Rei (atual cidade de Tiradentes), e ao longo da vida exerceu vários ofícios, como dentista, minerador, tropeiro, mascate e militar no posto de alferes, correspondente ao de 2º tenente. Tornou-se líder do também controvertido movimento historicamente conhecido como Inconfidência Mineira, que pretendia libertar o Brasil do domínio de Portugal. Tiradentes foi morto, enforcado e esquartejado no dia 21 de abril de 1792, tornando-se, assim, segundo a História oficial, o grande mártir da Inconfidência Mineira e herói brasileiro.

* Estrutura e forma musical

A		A'	
a	b	a	b'
1 - 24	25 - 51	1 - 24	25 - 55

Fig. 107 - Forma musical de *+1 3/4*

Questões observadas no estudo do manuscrito autógrafo:

a) No início do manuscrito autógrafo (fig.108), vê-se a indicação de andamento "Com alegria interior".



Fig. 108 - *+1 3/4*, manuscrito autógrafo, c. 1

b) No compasso 45 do manuscrito autógrafo (fig. 109), temos a expressão "*come cadenza* virtuosística" (parte em italiano, parte em português). O "virtuosística" está aparentemente em português, por ter o acento na proparoxítona. Esta mistura exemplifica a informalidade com que Mignone escrevia.
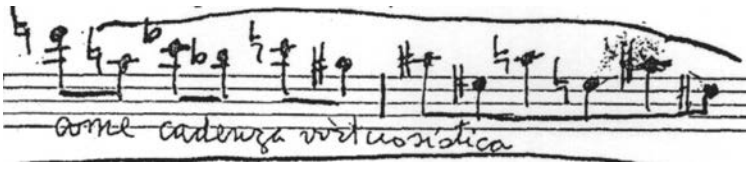


Fig. 109 - *+1 3/4*, manuscrito autógrafo, c. 45 – 46

c) No compasso 39, a ligadura não é colocada de forma clara. Observando frases anteriores, percebemos que as ligaduras tendem a começar na primeira nota de cada grupo de semi-frase, como mostram as figuras abaixo.



Fig. 110 - *+1 3/4*, manuscrito autógrafo, c. 39 – 41

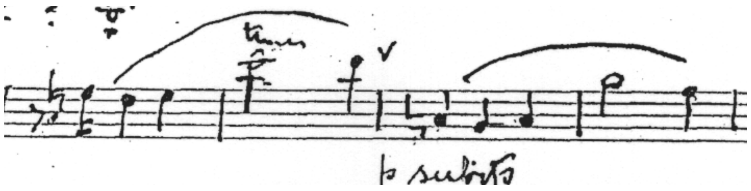


Fig. 111 - *+1 3/4*, manuscrito autógrafo, c. 35 - 38

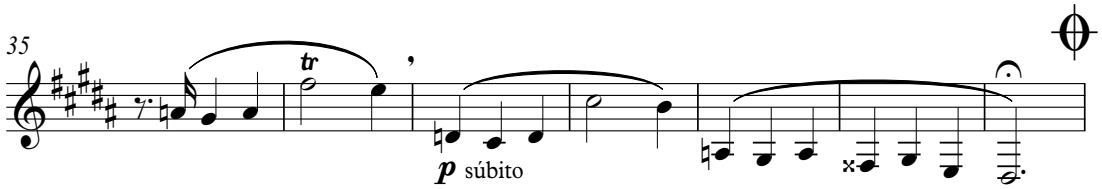


Fig. 112 - *+1 3/4*, ed. para clarone, c. 35 – 41

d) No compasso 24 (fig. 113), há uma imprecisão quanto ao término da ligadura. Na figura 114 a edição para clarone apresenta as correções.



Fig. 113 - *+1 3/4*, manuscrito autógrafo, c. 21 – 24
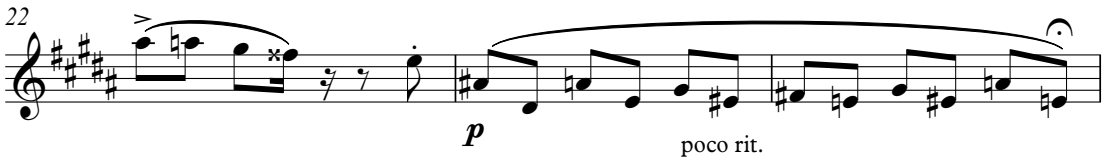


Fig. 114 - *+1 3/4*, ed. para clarone, c. 22 - 24

SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

- A indicação interpretativa - "Com alegria interior" - de início pode parecer subjetiva. A escrita sugere uma execução bem humorada e leve. O motivo principal, mostrado na figura 115, percorre toda a valsa e insiste na leveza e no bom humor. Sugerimos a marcação metronômica de ♩.=130.
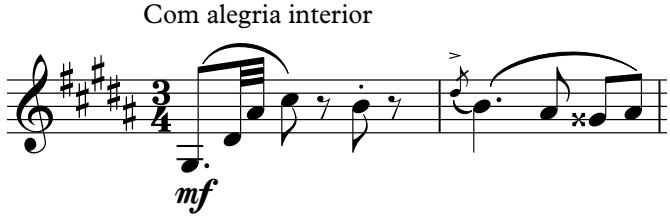


Fig. 115 - *+1 3/4*, ed. para clarone, c. 1 - 2

- Nos compassos 9, 10 e 11, temos uma variação do motivo principal, no qual a primeira ligadura é colocada de forma diferente das demais (fig. 116). A idiomática do instrumento e a coerência com a repetição dos outros motivos sugerem a execução de notas ligadas, como nos compassos 10 e 11. No primeiro registro fonográfico, a execução também se dá da forma mostrada na edição para clarone (figura 117).



Fig. 116 - *+1 3/4*, manuscrito autógrafo, c. 9 - 11
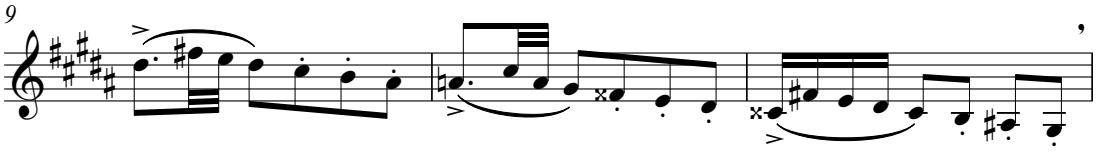
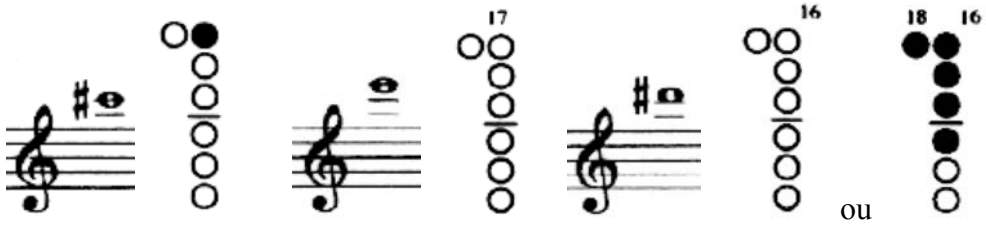


Fig. 117 - *+1 3/4*, ed. para clarone, c. 9 - 11

- Do compasso 42 ao 51, Mignone escreve um período cadencial, iniciando com dois compassos de arpejos ascendentes. Sugerimos alguns dedilhados para as notas finais desta sequência.
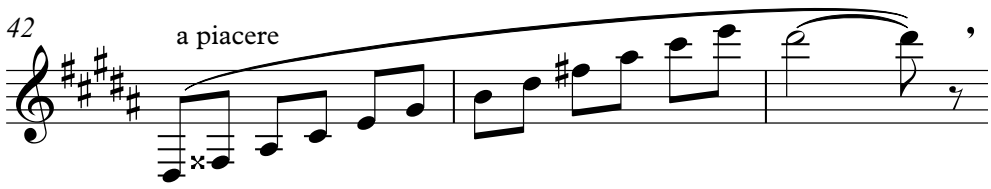


Fig. 118 - *+1 3/4*, ed. para clarone, c. 42 – 44



4.1.13 *6ª. VALSA BRASILEIRA*

A prática da transcrição era rotineira na obra de Mignone, que fez várias transcrições, sobretudo de obras suas e para diferentes formações. Esta *6ª. valsa brasileira para fagote solo, por exemplo,* é uma transcrição da *Valsa brasileira n. 6,* para piano. De 1963 a 1984, Mignone escreveu o conjunto *24 valsas brasileiras para piano solo,* dedicando cada uma delas a uma pessoa diferente. A transcrição para fagote foi dedicada a Irany Leme, responsável e intermediadora da composição das primeiras valsas, em 1979.

- Tonalidade: Mi bemol menor
- Indicação inicial de andamento: "Com muito entusiasmo"
- Composta em 23/04/1981
- Termos em francês: *très agile comme une flûte, élargissé bien*
- Estrutura e forma musical

Intro	A		B			A	Coda
	a	b	c	d	c'	a'	
1 - 8	9 - 24.2.1	24.2.2 - 39.1.1	39.1.2 - 57.1.1	57.1.2 - 71.1.1	71.1.2 - 85	86 - 99	an. 100 - 110

Fig. 119 - Forma musical da *6ª. valsa brasileira*

Questões observadas no estudo do manuscrito autógrafo:

a) Pela primeira vez aparecem desenhos de *volata*, dando à valsa um caráter virtuosístico. Este tipo de ornamentação é comum na música popular executada pela flauta, bandolim, clarineta e outros, especialmente em choros, polcas, maxixes e valsas.
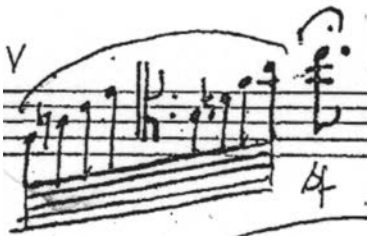


Fig. 120 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 6



Fig. 121 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 93

b) No compasso 62, vê-se a expressão, em francês - *très agile comme une flûte* .



Fig. 122 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 62

c) No compasso 74, temos o termo em francês, *élargissé bien* (fig. 123).

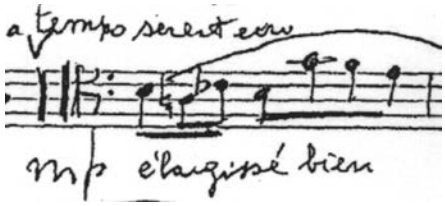


Fig. 123 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 74

d) No compasso 70 e 74, o termo *marcato* refere-se ao compasso 70, especificamente às duas últimas notas, também com um acento. A indicação "a tempo" e "seresteiro" diz respeito ao compasso 74 (pauta de baixo), em que o tema principal é retomado.
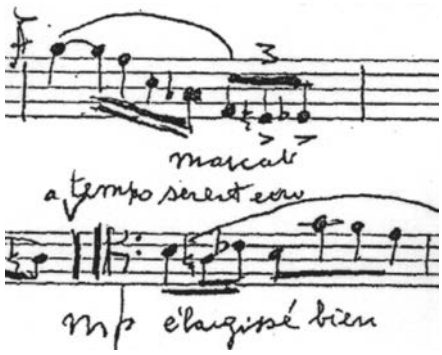


Fig. 124 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 70 e 74

e) Expressões como "bem seresteiro", "imitando violão" e “violão” repetem-se ao longo desta valsa. Tais expressões reforçam a ligação entre a música popular e a erudita. Várias das indicações na *6ª. valsa brasileira* têm ligação bem próxima com o movimento de baixo[22], executado nos choros, pelo violão.

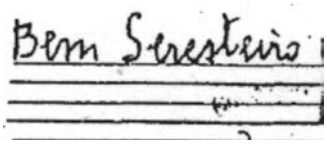


Fig. 125 - *6ª. valsa brasileira,* manuscrito autógrafo, c. 9
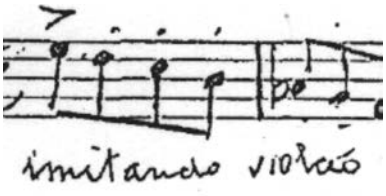


Fig. 126 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 27 - 28
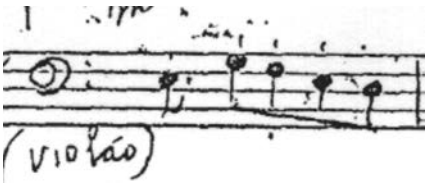


Fig. 127 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 59

f) Ritmos similares aparecem de forma não muito clara.

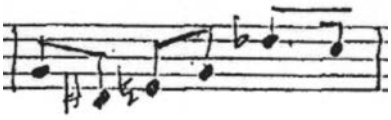


Fig.128 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 14

[22] São contrapontos, improvisados ou escritos, realizados pelo violão de sete cordas no regional de choro, cuja função principal é intercalar frases ou partes na mesma música, bem como conduzir modulações.
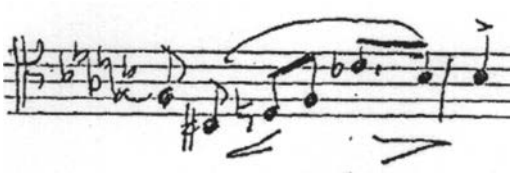


Fig.129 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 91

g) Articulações similares aparecem de forma não muito clara. Temos de fato uma ligadura de frase e quatro colcheias com *tenuto* e ligadura de expressão (fig. 130). No segundo exemplo, não aparece a ligadura de frase, estando implícita toda a ideia do primeiro exemplo.

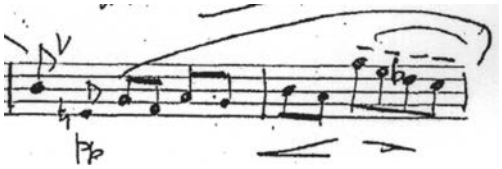


Fig.130 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 11 - 12
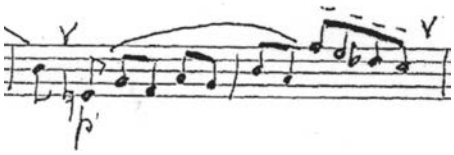


Fig.131 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 88 - 89

SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

- Como ficou dito, esta *6ª. valsa brasileira* é uma transcrição, do próprio Mignone, da sua *Valsa brasileira n. 6 para piano*, em que a parte do fagote solo da primeira corresponde quase que inteiramente à melodia da mão direita do piano da segunda, tendo sido usada a mesma tonalidade de Mi bemol menor. Tal fato nos oferece uma referência interpretativa a ser seguida.

- Tendo por base o estudo da forma e também a análise do manuscrito autógrafo, consideramos esta valsa como a mais complexa, quanto à definição de padrões interpretativos. O *molto rubato*, percebido pela grande quantidade de cesuras, ralentandos e acelerandos; as indicações "violão", "imitando violão", "ágil como uma flauta", "bem seresteiro" - todas essas indicações têm uma relação muito direta com a forma em que Mignone executava suas obras mais seresteiras. As gravações das *Valsas brasileiras* e *Valsas de esquina* oferecem igualmente recursos de suma importância à interpretação solo do clarone.

- A análise do manuscrito fez com que percebêssemos uma relação mais estreita entre as hastes e a fraseologia musical. Para que a transcrição tivesse a mesma visualização, algumas das combinações de hastes relacionadas com a fraseologia foram mantidas. Como exemplo, as figuras 132 e 133.
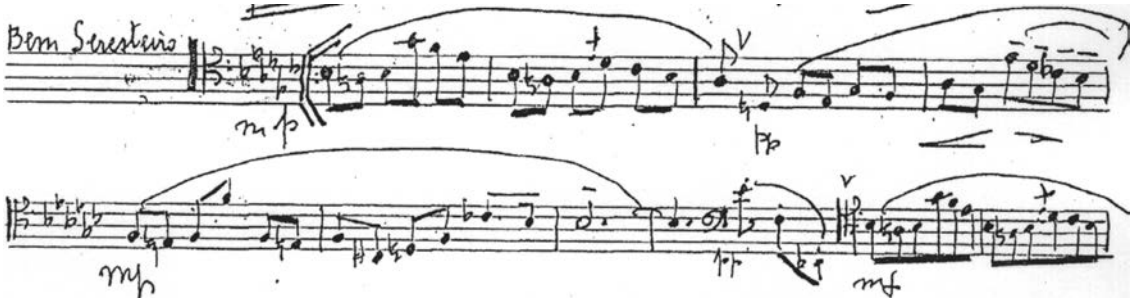


Fig. 132 - *6ª. valsa brasileira*, manuscrito autógrafo, c. 9 - 12

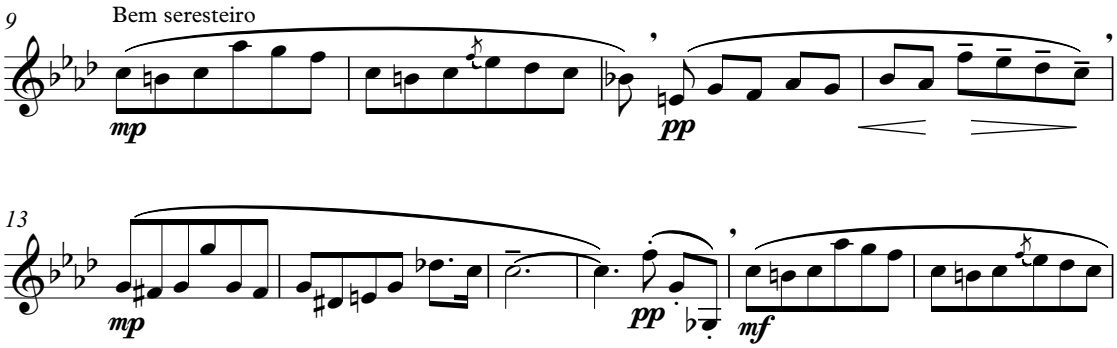


Fig. 133 - *6ª. valsa brasileira*, ed. para clarone, c. 9 - 18

- A grande quantidade de cesuras e respirações não devem ser entendidas de forma literal. Deve-se tomar cuidado, e aqui aconselhamos diferenciar uma respiração fisiológica de uma respiração fraseológica.

4.1.14 *VALSA EM SIb MENOR (Dolorosa)*

Esta peça faz parte das três últimas valsas, cujas datas de composição ficaram incompletas. Esta, em Si bemol menor, tem a indicação de mês e ano - abril de 1981 - enquanto que da *Valsa ingênua* e da *Valsa improvisada* consta apenas o ano - 1981.

* Tonalidade: Sib menor
* Indicação inicial de andamento: Valsa lenta
* Composta em abril de 1981
* Termos em francês: *sanglotante, sans respirer*[23]
* Estrutura e forma musical

a	b	a
1 - 23	24 - 44	1 - 23

Fig. 134 - Forma musical da *Valsa em Sib menor*

Questões observadas no estudo do manuscrito autógrafo:

a) Nos primeiros compassos temos algumas *appoggiaturas,* mostradas no autógrafo de forma anacrústica (fig. 135). O compositor foi explícito ao escrever o ornamento, e esta escrita será mantida na edição para clarone (fig. 136). Exemplos de *appoggiaturas* já foram mostrados em outras valsas, e o desconhecimento da verdadeira intenção do compositor levou-nos a deixá-las como foram escritas. Diferentemente do manuscrito autógrafo, a edição FUNARTE padronizou as *appoggiaturas,* editando-as de forma tética.

[23] No manuscrito autógrafo está escrito "*san respirer*".



Fig. 135 - *Valsa em Sib menor*, manuscrito autógrafo, c. 1 - 5

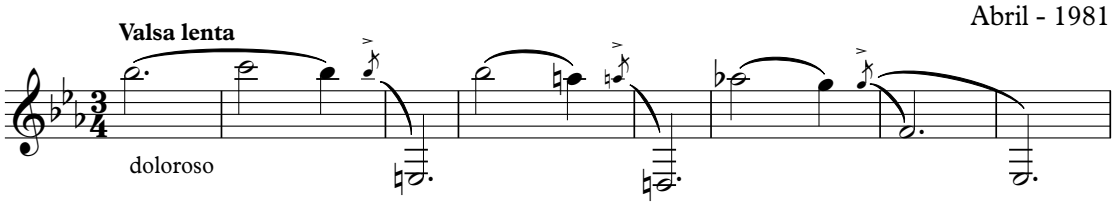


Fig. 136 - *Valsa em Sib menor*, ed. para clarone, c. 1 - 8

b) No compasso 17, o início da ligadura não está claro (fig. 137). Seguindo a fraseologia e a colocação de ligaduras das demais frases, mostramos a edição para clarone na figura 138.



Fig. 137 - *Valsa em Sib menor*, manuscrito autógrafo, c. 15 - 24

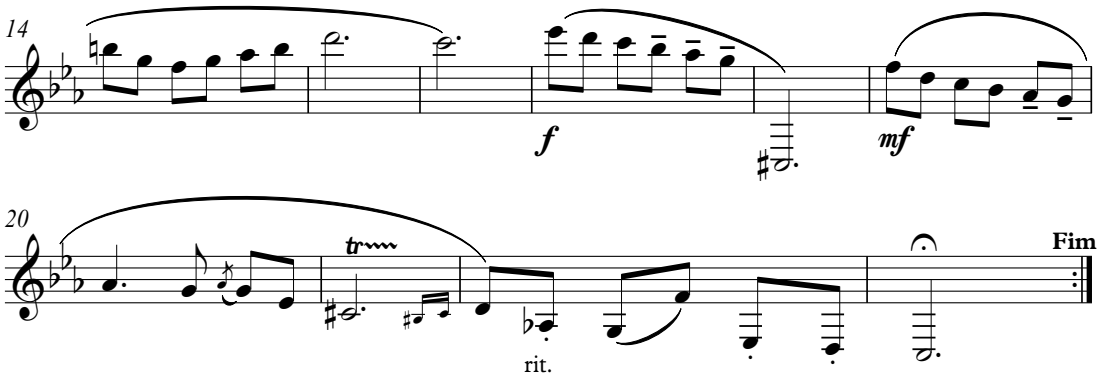


Fig. 138 - *Valsa em Sib menor*, ed. para clarone, 14 - 23

c) No compasso 37, vê-se o termo em francês - *sanglotante* - e, acima dele, temos a expressão *a tempo*.
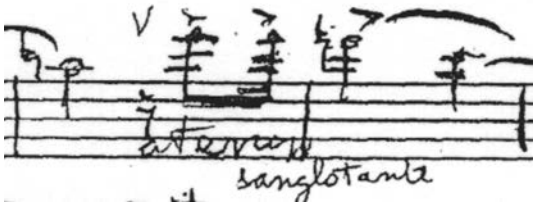


Fig. 139 - *Valsa em Sib menor*, manuscrito autógrafo, c. 36 – 37

d) Há imprecisão no início da ligadura do compasso 39. Abaixo, na figura 141, a edição para clarone com correções.



Fig. 140 - *Valsa em Sib menor*, manuscrito autógrafo, c. 38 – 39

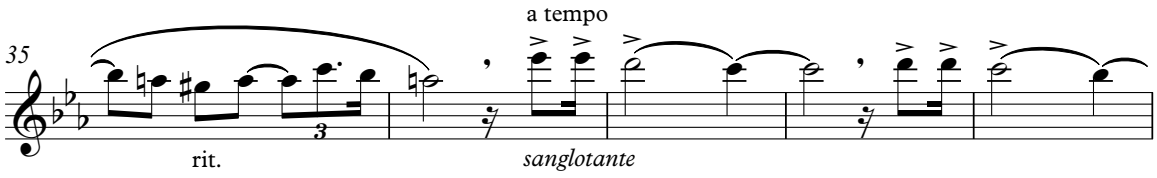


Fig. 141 - *Valsa em Sib menor*, ed. para clarone, 35 - 39

e) No compasso 41 do manuscrito autógrafo (fig. 142), a expressão em francês - *sans respirer* - foi corrigida na edição para clarone (figura 143).



Fig. 142 - *Valsa em Sib menor*, manuscrito autógrafo, c. 40 - 42

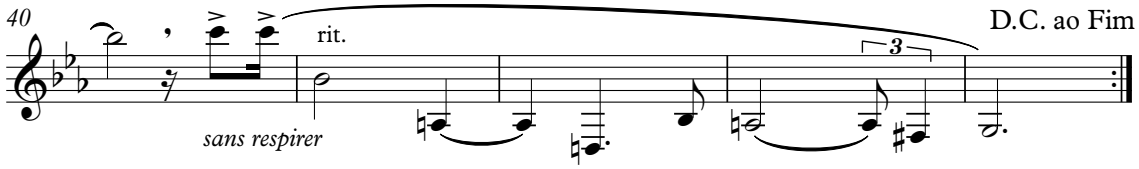


Fig. 143 - *Valsa em Sib menor*, ed. para clarone, 40 - 44

SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS

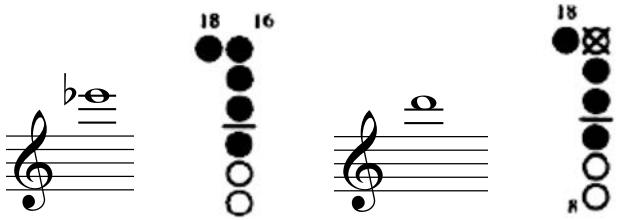
- Os grandes intervalos, quase sempre em *legato*, têm ligação direta com o "Dolorosa", do subtítulo. Tais intervalos dão dramaticidade à valsa e representam uma dificuldade para praticamente todo instrumento de sopro. A extensão mais aguda do fagote é usada de forma leve, o que requer ao instrumentista uma boa técnica e bom material.

- As *appoggiaturas* são expressivas e reforçam o caráter musical. Aconselhamos que sejam executadas de forma mais “cantada”, anacrústica e calma.

- No compasso 28 (fig. 144), as posições foram sugeridas de forma que ajudem na emissão e afinação, neste intervalo específico: notas Mi bemol e Ré, respectivamente.
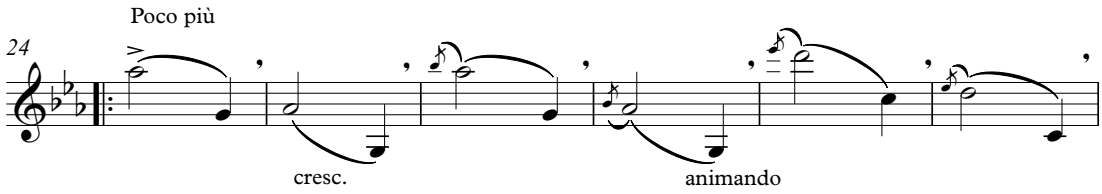


Fig. 144 - *Valsa em Sib menor*, ed. para clarone, 24 - 29



4.1.15 *VALSA INGÊNUA*

A *Valsa ingênua* e a *Valsa improvisada*, como ficou dito, pertencem ao conjunto de valsas que possuem apenas o ano em que foram compostas. Por escolha pessoal, a *Valsa ingênua* ficou sendo a antepenúltima, nesta ordem cronológica.

* Tonalidade: Lá menor
* Indicação inicial de andamento: allegro con grazia
* Composta em 1981
* Termos em francês: *très liée*
* Estrutura e forma musical

A		B	A'
a	b	c	a'
1 - 16	17 - 33	34 - 50.1.1 (casa 2)	51 -72

Fig. 145 - Forma musical da *Valsa ingênua*

Aspectos observados no estudo do manuscrito autógrafo:

a) Na indicação inicial de andamento, temos uma abreviatura de *allegro* e em seguida *con grazia*. Era comum a Mignone a revisão das suas músicas, refazendo certas anotações, criando assim algumas rasuras. Após a palavra *grazia,* aparece a sílaba "*so*" podendo o *grazia* ser entendido como *grazioso*. Ao examinar o manuscrito original, percebe-se que o "*so*" foi escrito a lápis e em seguida toda a palavra corrigida para *grazia*. Na edição para clarone, a expressão adotada foi "*allegro con grazia*".



Fig. 146 - *Valsa ingênua*, manuscrito autógrafo, c. 1- 2
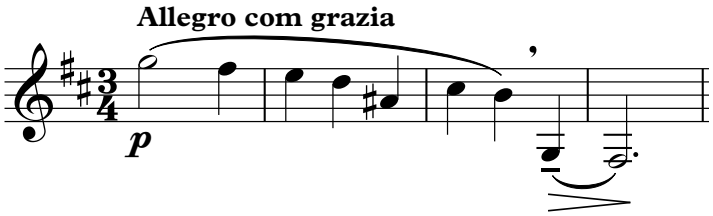


Fig. 147 - *Valsa ingênua*, ed. para clarone, c. 1 - 4

b) Há imprecisão quanto ao início das ligaduras, nos compassos 25 - 27
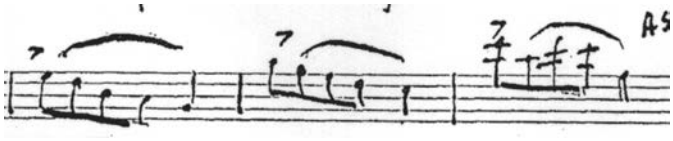


Fig. 148 - *Valsa ingênua*, manuscrito autógrafo, c. 25 - 27
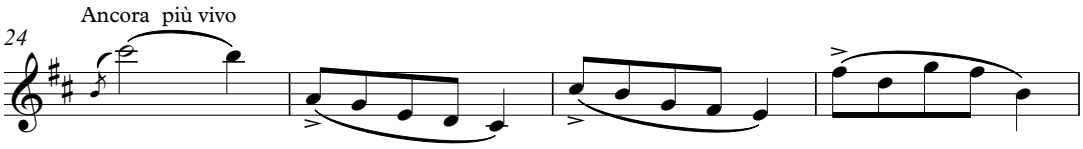


Fig. 149 - *Valsa ingênua*, ed. para clarone, c. 24 - 27

c) Uma grande dúvida surge no compasso 37. Em uma consulta aos manuscritos originais, percebemos claramente que a *Valsa ingênua* foi esboçada a lápis e depois retocada a caneta. A clave de Fá, a lápis, só aparece ao final do compasso 37, com o retoque a caneta; a clave de Fá foi colocada no final do compasso 36 (fig. 150). Com a análise melódica e harmônica, vemos uma marcha harmônica até o quarto compasso da figura 150. O trecho seguinte é uma variação ornamentada do primeiro trecho, e o compasso 37 corresponde ao compasso 45. Vemos no compasso 45 as notas Fá#, Ré e Dó#. Se a clave de Fá fosse colocada no final do compasso 37, onde estava esboçada, as notas seriam: Fá#, Ré, Dó# e Lá#. A estrutura melódica torna-se mais coerente com a colocação da clave de Fá no final do compasso 37. Na figura 152, temos a edição para clarone com a alteração sugerida.

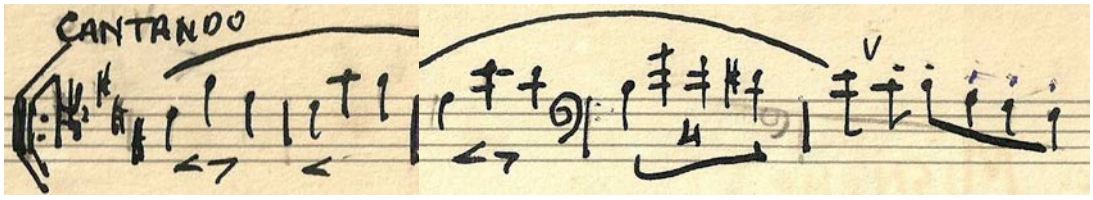


Fig. 150 - *Valsa ingênua*, manuscrito autógrafo, c. 34 - 38

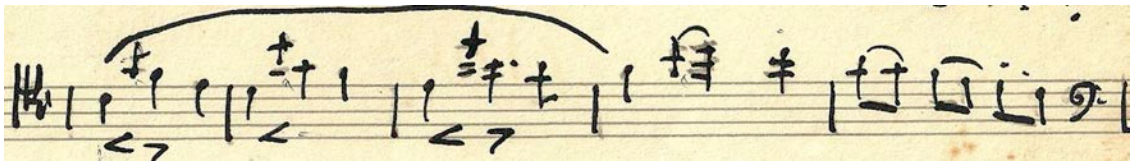


Fig. 151 - *Valsa ingênua*, manuscrito autógrafo, c. 42 - 46

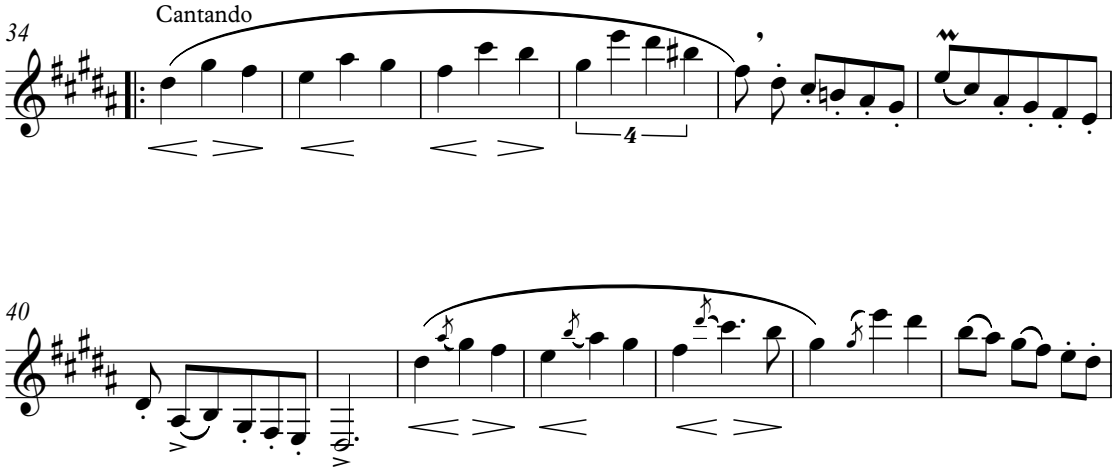


Fig. 152 - *Valsa ingênua*, ed. para clarone, c. 34 - 46

d) Destaque para a articulação no compasso 46. Vê-se no manuscrito autógrafo (fig. 151) a ligadura e o *staccato* deslocados no 3º. e 4º. tempos do compasso. A figura 152, acima, mostra a edição para clarone, com correções.

e) Na figura 153 o termo em francês, *très liée.*



Fig. 153 - *Valsa ingênua*, manuscrito autógrafo, c. 52

f) Destaque para as articulações nos compassos 48 - 50. No compasso 48, há *tenuto* acima da nota e *staccato* abaixo, nas últimas 3 colcheias. No compasso 40, a última colcheia possui um *tenuto*, como a semínima do compasso seguinte.
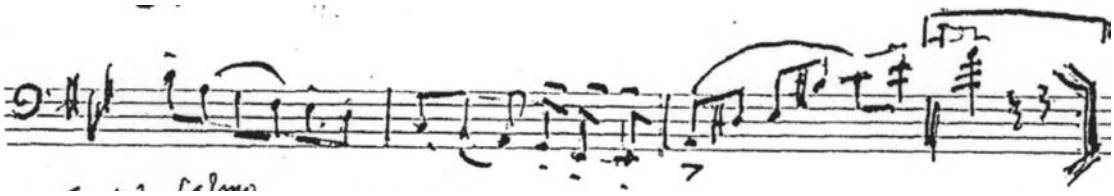


Fig. 154 - *Valsa ingênua*, manuscrito autógrafo, c. 47 - 50

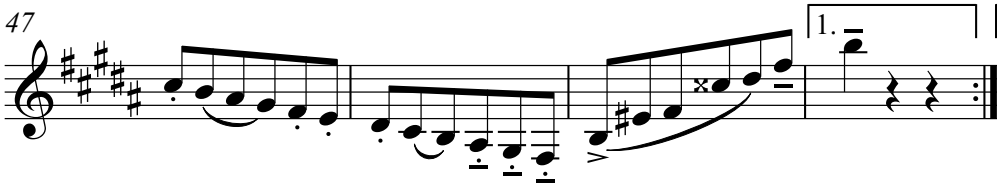


Fig. 155 - *Valsa ingênua*, ed. para clarone, c. 47 - 50

g) Destaque para as dúvidas em relação ao início exato das ligaduras nos compassos 66, 67 e 72. Na figura 157, temos a edição para clarone, com correções.
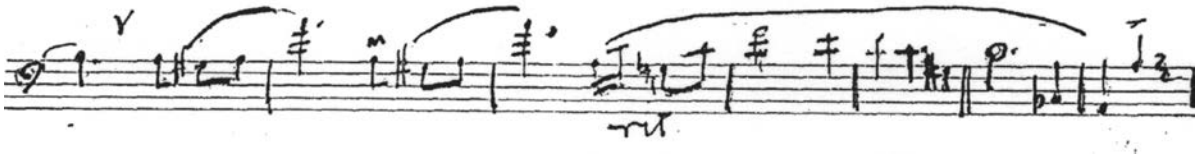


Fig. 156 - *Valsa ingênua*, manuscrito autógrafo, c. 66 - 72
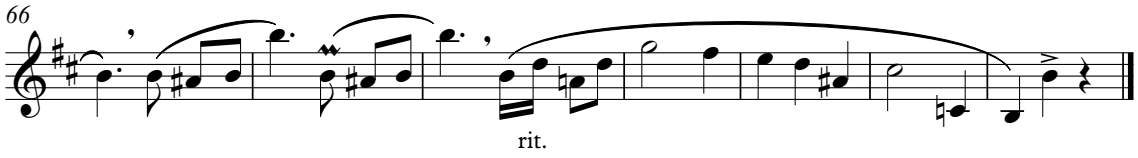


Fig. 157 - *Valsa ingênua*, ed. para clarone, c. 66 - 72

SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

- Como sugere o nome, toda a estrutura desta valsa é simples, tanto do ponto de vista harmônico como do melódico. Esta simplicidade contrasta com uma expressiva dificuldade. Sugerimos uma sonoridade leve, com caráter *ligeiro* ao longo de toda a valsa.

- Tal como na *6ª. valsa brasileira,* e em outras, é importante entender o efeito interpretativo das vírgulas e cesuras escritas por Mignone. Nesta *Valsa ingênua*, as cesuras aparecem nas frases iniciais e a partir dos últimos 7 compassos. No primeiro registro fonográfico, é clara a supressão de algumas respirações em acordo com a ideia musical.

4.1.16 *VALSA IMPROVISADA*

Dentre as dezesseis valsas analisadas, esta é a que apresenta o menor número de dúvidas quanto ao manuscrito autógrafo. Além disso, as buscas na Internet revelam ter sido até agora a mais gravada e a que mais possui transcrições para outros instrumentos[24]. Como já mencionado, esta e a *Valsa ingênua* possuem apenas o ano de composição.

* Tonalidade: Dó menor
* Indicação inicial de andamento: Moderatamente
* Composta em 1981
* Sem termos em francês
* Estrutura e forma musical

A			B		A'
a	b	a	c	d	a
1 - 16	17 - 32	1 - 16	33 - 64	65 - 80.2.1	1 - 16

Fig. 158 - Forma musical da *Valsa improvisada*

[24] Pesquisa pessoal no endereço www.youtube.com, entre março e novembro de 2012, e, informalmente, entre fagotistas no Rio de Janeiro.

Questões observadas no estudo do manuscrito autógrafo:

a) Na indicação inicial de andamento, vê-se o termo em italiano *moderatamente*
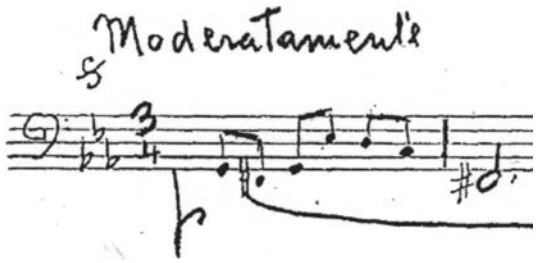


Fig. 159 - *Valsa improvisada*, manuscrito autógrafo, c. 1 - 2

b) Nota-se pouca clareza na escrita, no compasso 29 (fig. 160). A pausa de colcheia, quase apagada, mistura-se à colcheia escrita anteriormente. Na figura 161, temos a edição para clarone, com as correções.



Fig. 160 - *Valsa improvisada*, manuscrito autógrafo, c. 29 - 30
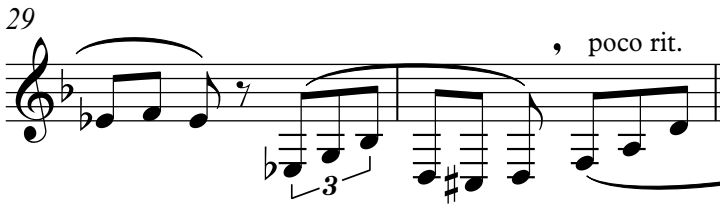


Fig. 161 - *Valsa improvisada*, ed. para clarone, c. 29 - 30

c) Há imprecisão quanto ao início da ligadura, no compasso 41. Seguindo a fraseologia mostrada na parte C, o início da ligadura se dá no começo do compasso, como mostrado na edição para clarone (figura 163).

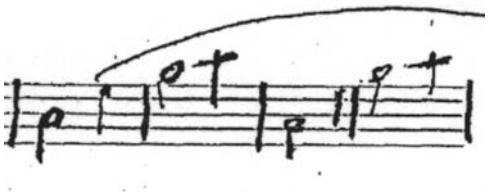


Fig. 162 - *Valsa improvisada*, manuscrito autógrafo, c. 57 - 63

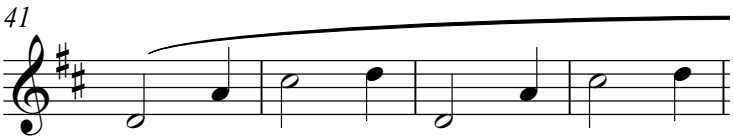


Fig. 163 - *Valsa improvisada*, ed. para clarone, c. 41 - 44

d) Destaque para a cesura colocada em meio a uma grande ligadura de frase. Na transcrição para clarone deixamos apenas uma ligadura de frase e expressão, como mostrada na figura 165.

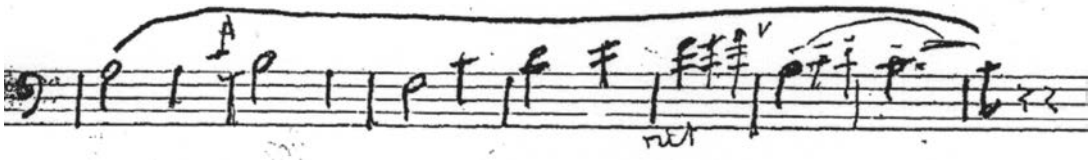


Fig. 164 - *Valsa improvisada*, manuscrito autógrafo, c. 57 - 64

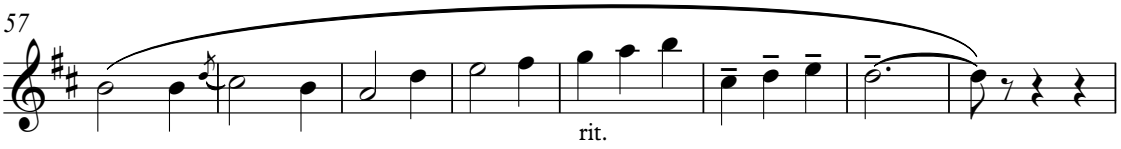


Fig. 165 - *Valsa improvisada*, ed. para clarone, c. 57 - 64

e) Nota-se imprecisão no início da ligadura no compasso 73. A ligadura segue o modelo das frases semelhantes, como mostra a edição para clarone (fig. 167).



Fig. 166 - *Valsa improvisada*, manuscrito autógrafo, c. 73 - 74
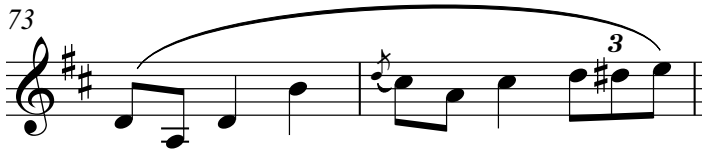


Fig. 167 - *Valsa improvisada*, ed. para clarone, c. 73 - 74

f) Nos compassos 79 e 80, provavelmente por estar no final da pauta, a escrita miúda dificulta o entendimento de alguns termos musicais.

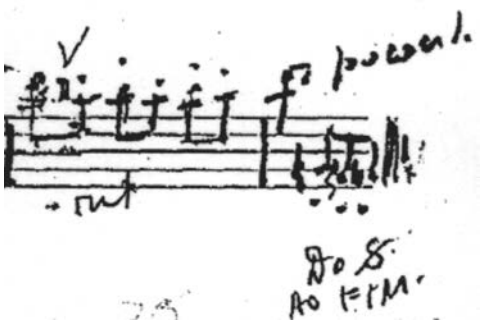


Fig. 168 -*Valsa improvisada*, manuscrito autógrafo, c. 79 – 80
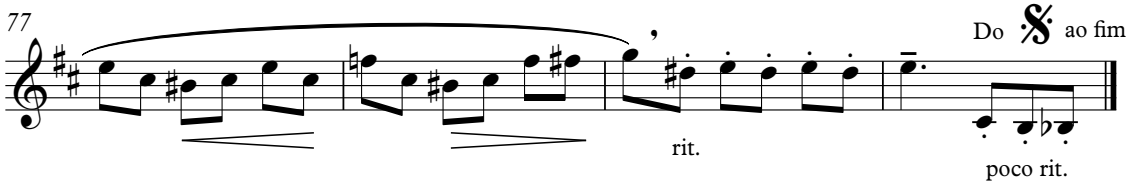


Fig. 169 - *Valsa improvisada*, ed. para clarone, c. 77 - 80

SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

- O título da *Valsa improvisada*, não necessariamente tem relação com a forma como foi escrita. Ainda assim, podemos pensar em uma interpretação leve, como se o intérprete estivesse improvisando ou "preludiando". Esta expressão é também usada por Mignone na valsa *Mistério...,* com o contexto e o significado próximos ao "improvisada": tocar mais livre e sem muito rigor rítmico. Mesmo que se conserve o rigor rítmico na *Valsa improvisada,* é interessante manter a ideia de um improviso ou de um "preludiando".

- A atmosfera de *piano,* sugerida pela dinâmica escrita, torna-se difícil pela projeção sonora dos graves no grave. Temos também uma dificuldade técnica nas mudanças em *legato* na região do extremo grave do clarone.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a presente pesquisa foi feita uma transcrição para clarone das *16 valsas para fagote solo,* do compositor Francisco Mignone, tendo como fonte principal a cópia dos manuscritos autógrafos. Estas valsas fazem parte de um expressivo conjunto de peças escritas entre 1979 e 1981. Mundialmente conhecidas, elas são constantemente gravadas no Brasil, no exterior e eventualmente exigidas em concursos e audições para fagote. Existem ainda transcrições destas valsas, para violoncelo e contrabaixo[25]. Para clarone, conhecemos apenas a gravação de três delas[26] - *Mistério..., Valsa improvisada e Valsa-choro* - mesmo assim, sem nenhum trabalho completo de edição. A escolha da série como objeto de transcrição deu-se por motivação pessoal, graças à nossa ligação com o repertório para clarineta de Francisco Mignone, e, não menos importante, por influência do exímio fagotista Noël Devos, a quem o compositor dedicou esta obra.

Com o estudo bibliográfico de Francisco Mignone, foi possível contextualizá-lo na música brasileira de concerto, descobrindo suas origens, influências e ligação com a música popular. Ele se destaca como um dos principais compositores do período nacionalista brasileiro, e sua estética foi decisivamente influenciada por Mário de Andrade, grande amigo e mentor intelectual. A obra de Mignone é essencialmente sinfônica, e inclui óperas, bailados, sinfonias, aberturas, músicas para filme, além de uma expressiva produção camerística e para diversas formações. Constatamos ainda seu interesse pela musicalização, que o levou a compor numerosas peças didáticas e infantis.

Durante esta pesquisa, listamos as criações sinfônicas de Mignone que trazem o clarone na orquestração. Dentre elas, destacamos a *Suite brasileira,* de 1960, na qual o compositor explora as características do instrumento como solista, no corpo orquestral. Trata-se de obra importante para o clarone, na música brasileira de concerto, por ter sido escrita em um período que o instrumento era pouco usado e divulgado.

Ao longo de todo o trabalho, observamos alguns problemas dignos de nota. Os catálogos existentes sobre Francisco Mignone e aqui referenciados carecem de uma melhor

[25] Valsas de Francisco Mignone: Transcrição e Edição para Violoncelo - Antonio Afonso Goncalves, UFMG, 2004. As 16 Valsas para Fagote Solo: Transcrição para Contrabaixo - Larissa Coutrim, UFRJ, 2013.

[26] Álbum "Worlds of bass clarinet", gravado pelo claronista Henri Bok em 1999, pelo selo Klaas A. Posthuma Productions v.o.f. GLOBE. Possivelmente o primeiro registro fonográfico das valsas de Mignone ao clarone.

organização e atualização em relação a datas, orquestração exata e localização do acervo para consulta. Há também uma escassez de material editado de boa qualidade, pois grande parte desse repertório ainda se encontra em cópia manuscrita, de acesso restrito, enquanto as partituras necessitam de edições revisadas e digitalizadas. Talvez esses entraves tornem a música brasileira de concerto ainda pouco divulgada, gravada e tocada em nossos palcos, bem como façam com que alguns compositores sejam pouco executados e permaneçam quase desconhecidos.

Quanto à história do clarone examinamos sua origem, os principais compositores e as primeiras obras escritas. Vimos que a partir do final do século XX e início do século XXI, houve um crescimento mais acelerado na literatura para o instrumento, permitindo que, hoje, ele esteja perfeitamente inserido na música contemporânea brasileira e mundial.

Para a transcrição, adotamos critérios que nos permitiram fazer algumas alterações quando da comprovação de algum equívoco por parte do compositor ou por algum desgaste nas cópias dos manuscritos autógrafos. Após a pesquisa, tivemos acesso a todos esses manuscritos, pertencentes ao acervo de Noël Devos[27], obtendo respostas a algumas dúvidas. Uma delas foi a de que, ao escrever as *16 valsas,* Mignone eventualmente utilizava lápis e ao final retocava a caneta. Note-se ainda que certas correções não são percebidas pela cópia xerografada, e, assim, a nosso ver, um estudo mais apurado da caligrafia do compositor ajudaria o pesquisador a acompanhar esse processo de composição.

Na música de câmara de Mignone não existem obras para clarone, e, até o final do século XX, é pequena a produção brasileira de peças solo e em conjuntos que incluem este instrumento. Ao longo da História, grande parte das transcrições foi realizada por intérpretes, por serem eles conhecedores das possibilidades técnicas do seu instrumento, colaborando de forma direta para o idiomatismo da transcrição e a evolução de sua técnica. O intérprete torna-se um pesquisador e, por vezes, transcritor, podendo ter na sua formação e repertório, além de obras atuais, composições de diferentes períodos, estilos e níveis de dificuldade.

Desta forma, entendemos a necessidade de se fazerem novas transcrições e edições, sempre criteriosas, ampliando o interesse em torno de tais obras. Esperamos, assim, ao transcrever para o clarone as 16 valsas, que a divulgação deste trabalho aumente as

[27] Atualmente cedido ao Prof. Aloysio Fagerlande, responsável pelo Centro de Estudos de Instrumentos de Sopro Prof. Noël Devos (EM-UFRJ), e coordenador do projeto de pesquisa *A Música para Fagote de Francisco Mignone - solos, duos, trios e quartetos.*

possibilidades artísticas do instrumento e colabore para o desenvolvimento de seu repertório no Brasil.

6. AS 16 VALSAS – TRANSCRIÇÃO PARA CLARONE

MACUNAÍMA
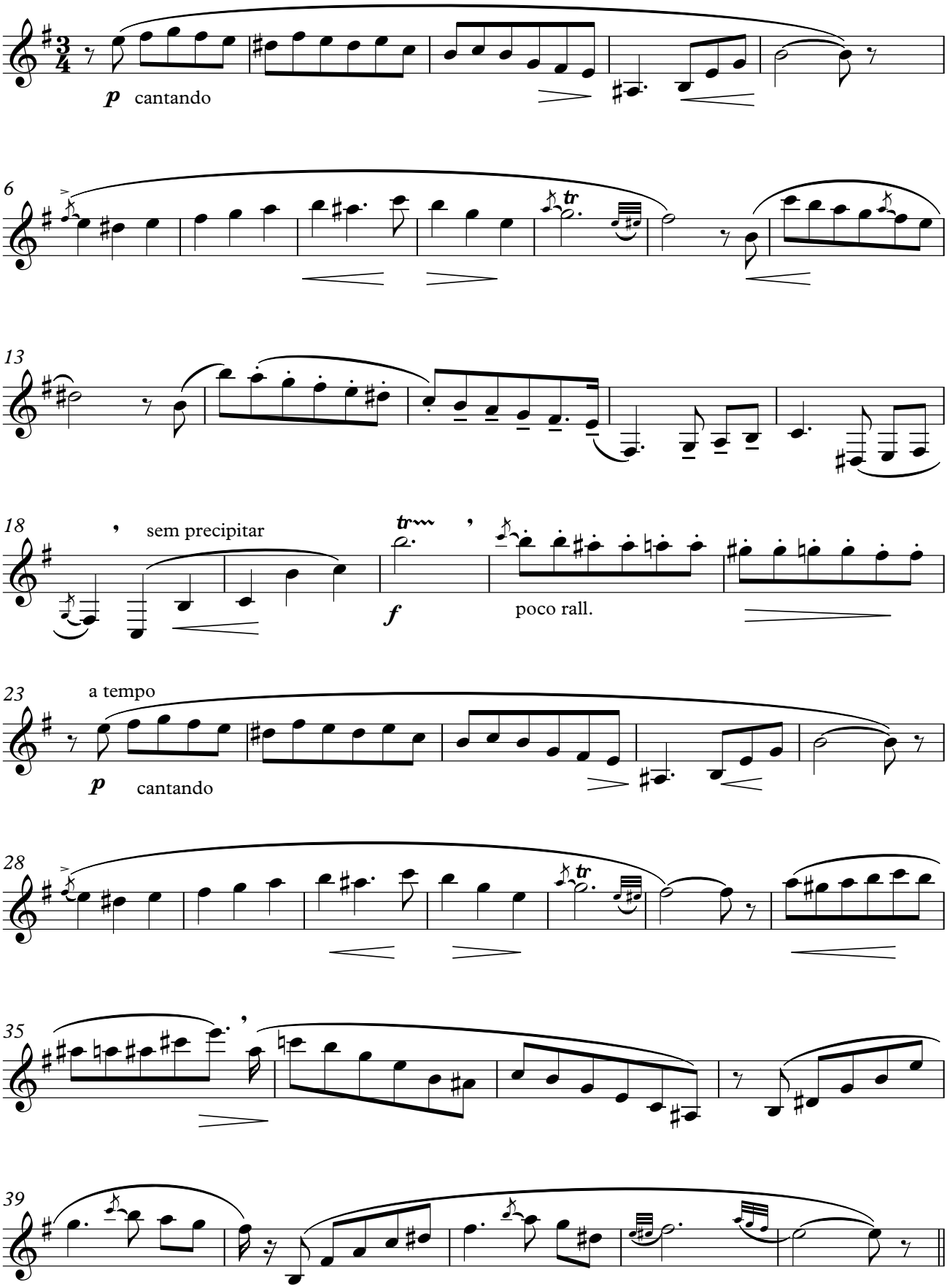
(A valsa sem caráter)
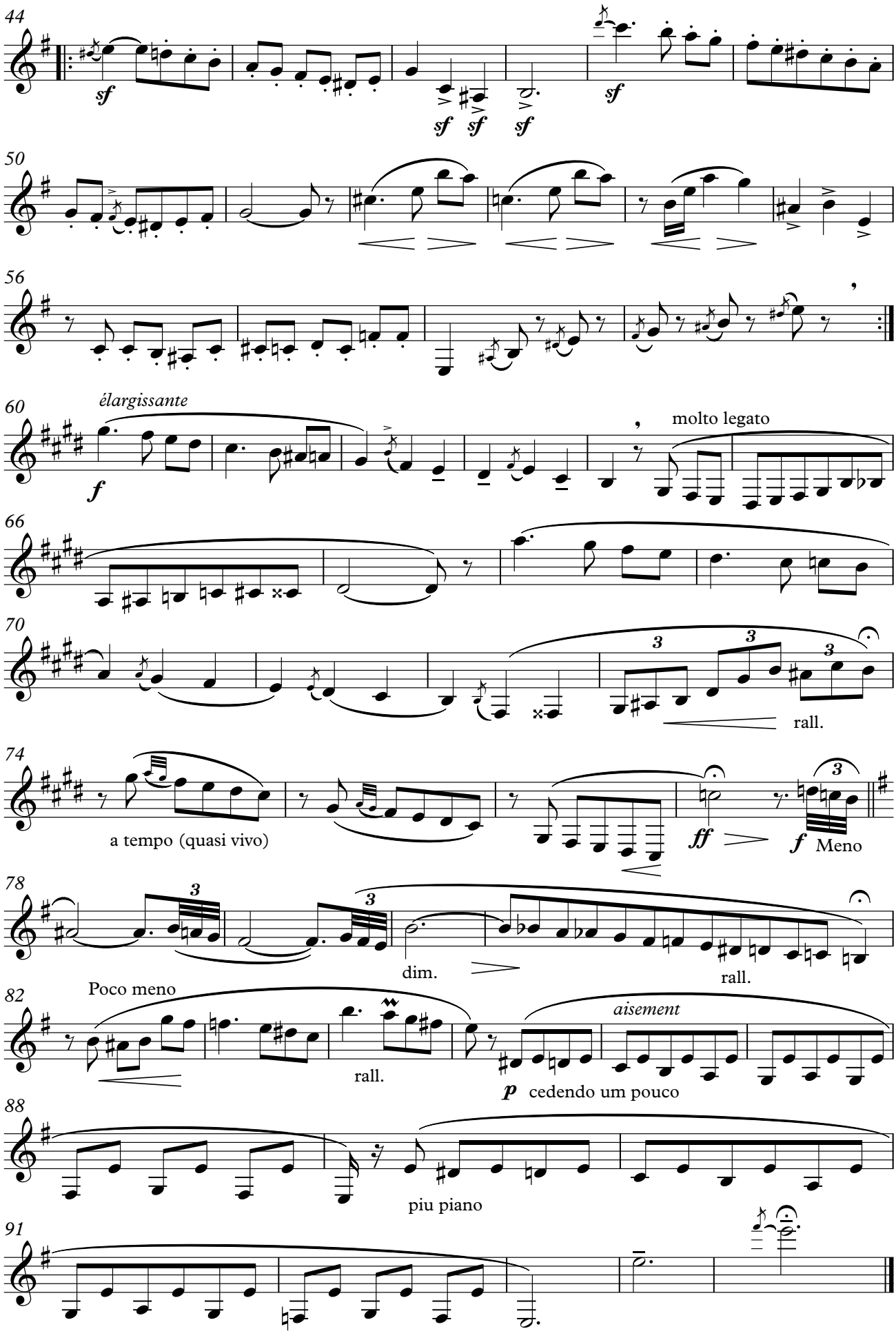
Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de: 10/10/1979




44
sf
sf sf sf
sf
50
56
60
élargissante
f
molto legato
66
70
rall.
74
a tempo (quasi vivo)
ff
f Meno
78
dim.
rall.
82
Poco meno
rall.
aisement
p cedendo um pouco
88
piu piano
91
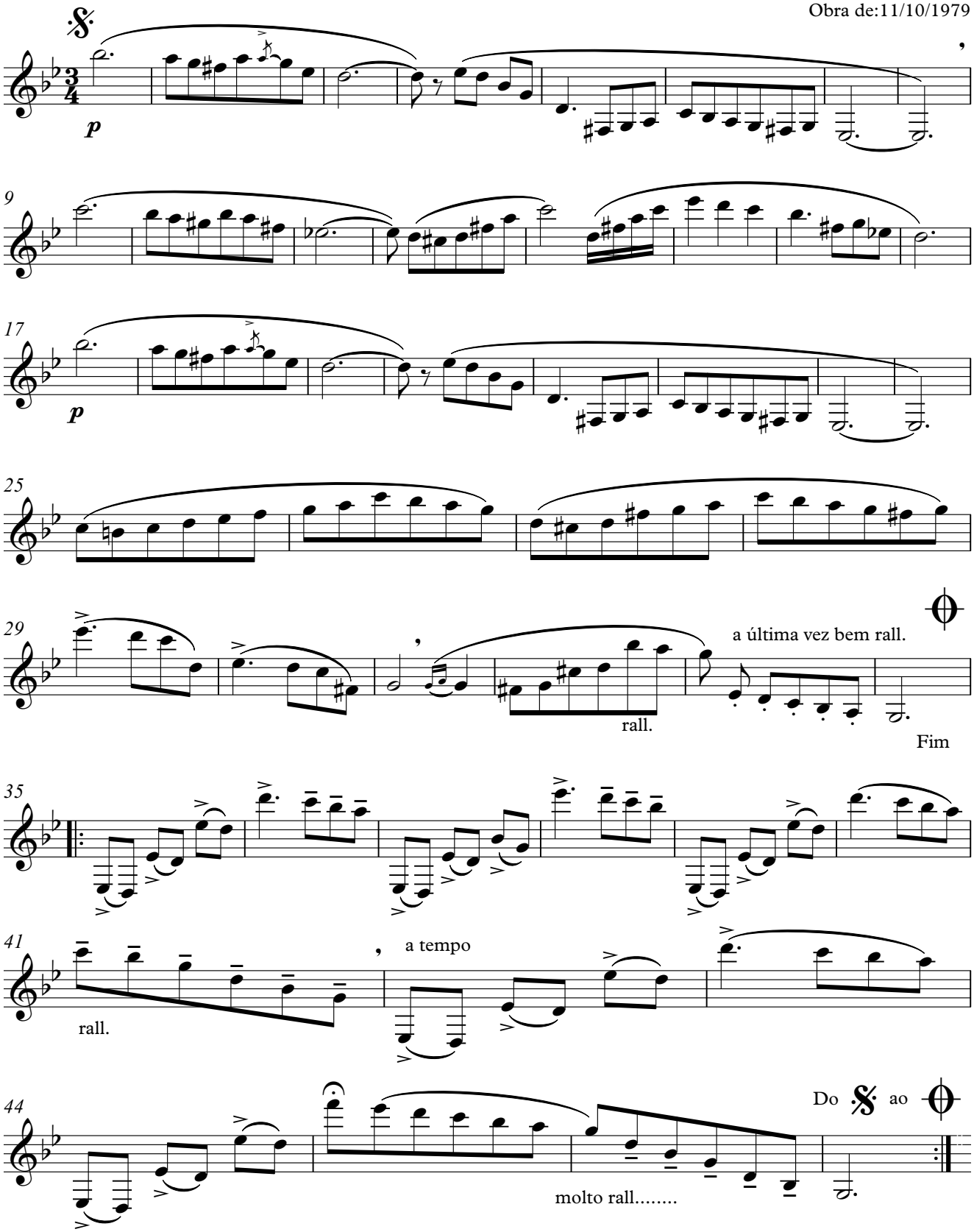
VALSA-CHORO

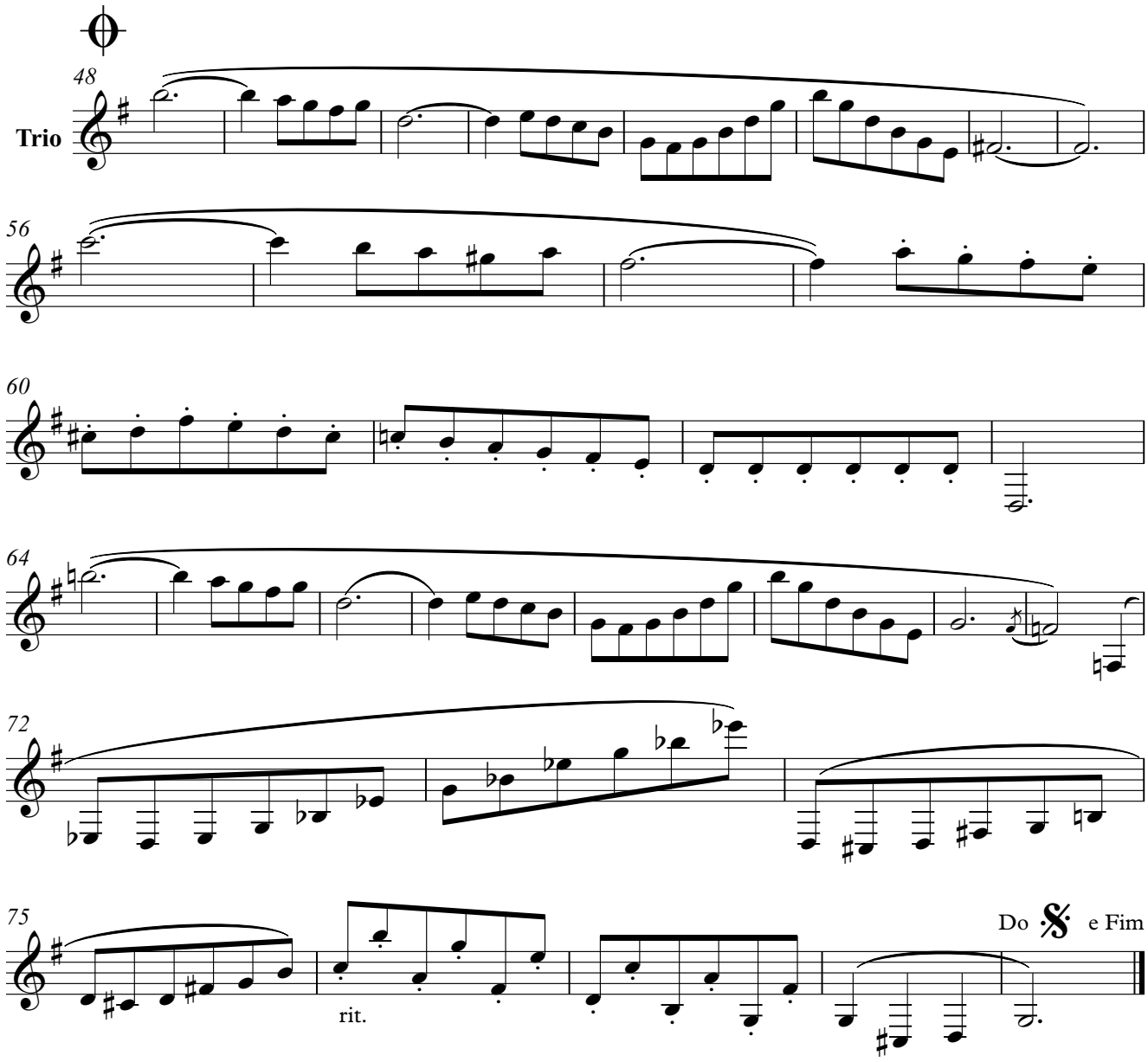
Clarone Solo

Transcrição: Batista Jr

Francisco Mignone

Obra de:11/10/1979




48
Trio
56
60
64
72
75
rit.
Do
e Fim

APANHEI-TE MEU FAGOTINHO
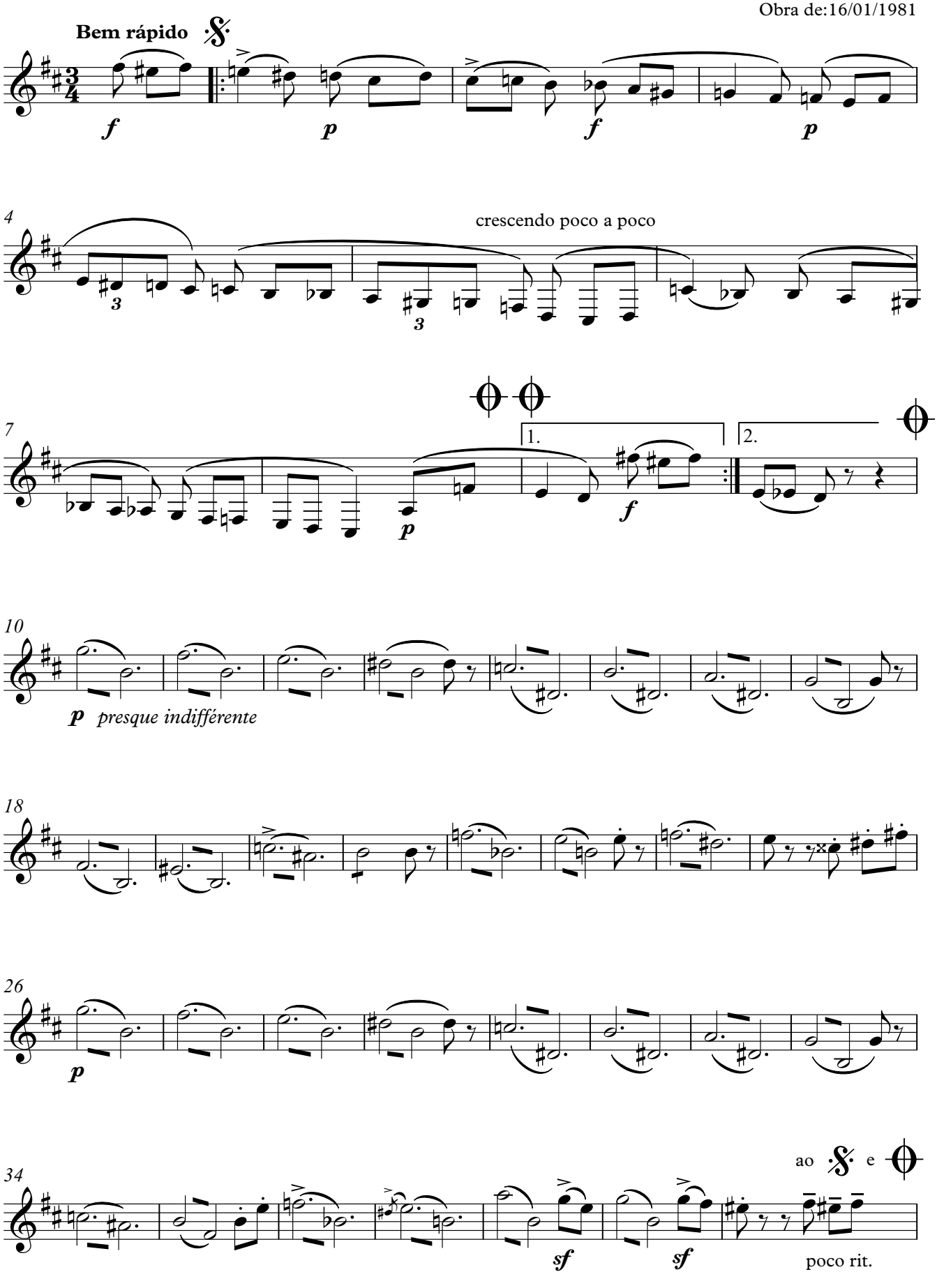
(Valsa paródia)
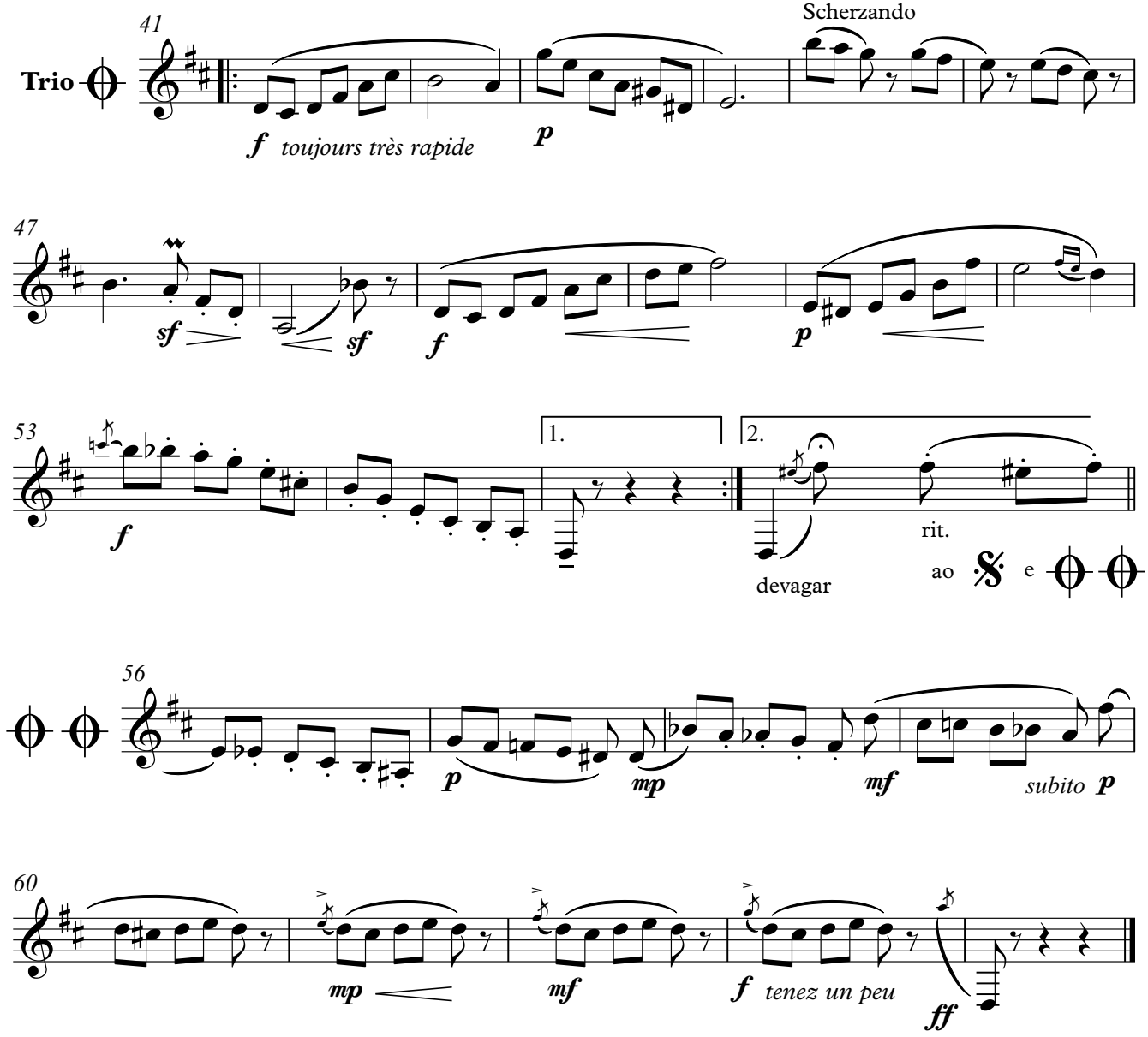
Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de:16/01/1981




41
Trio
Scherzando
f toujours très rapide
p
47
sf
sf
f
p
53
f
1.
2.
devagar
rit.
ao
e
56
p
mp
mf
subito p
60
mp
mf
f tenez un peu
ff

"À memória de Mário de Andrade"

A ESCRAVA QUE NÃO ERA ISAURA
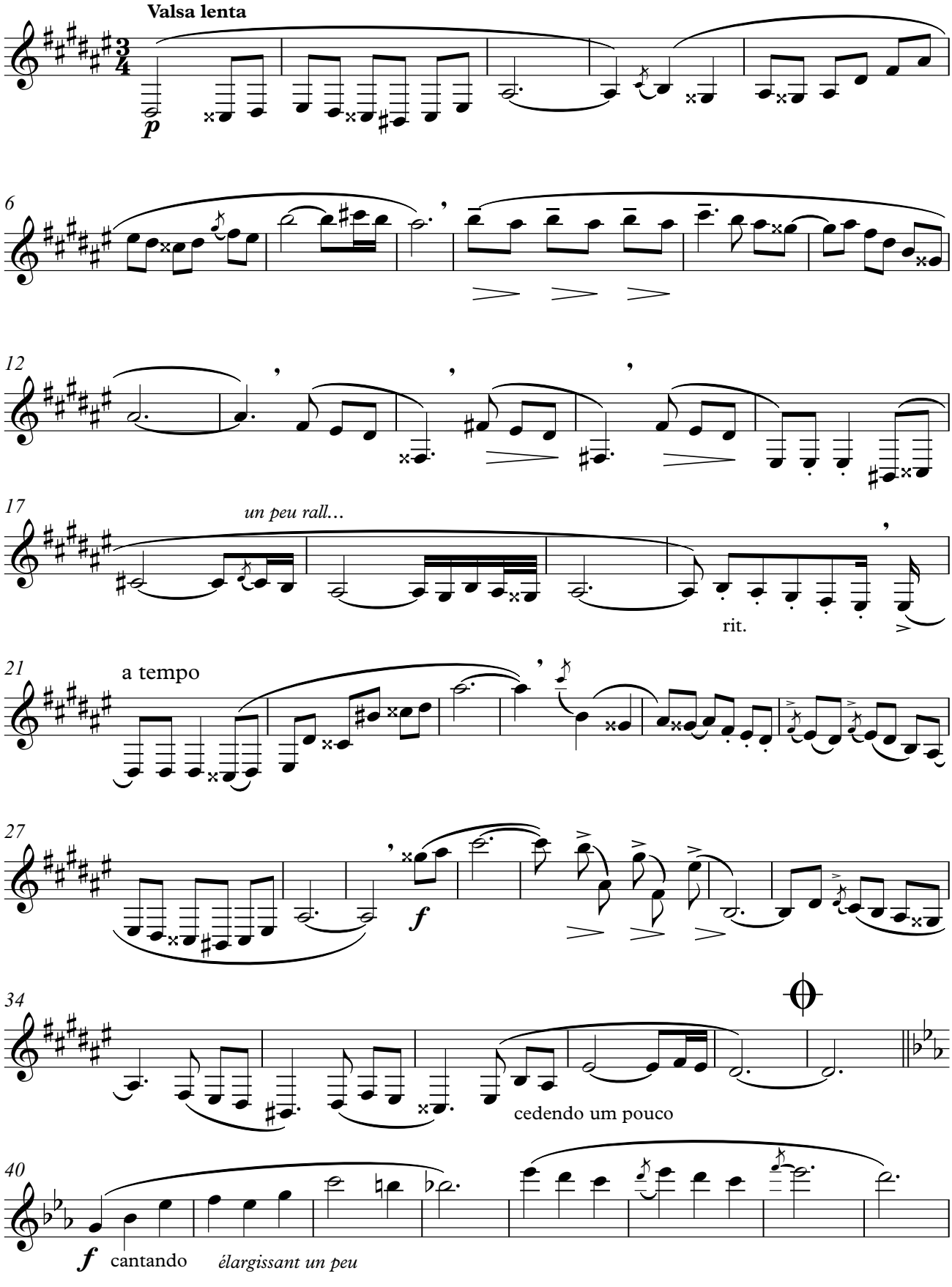
(Valsa sem quadratura)
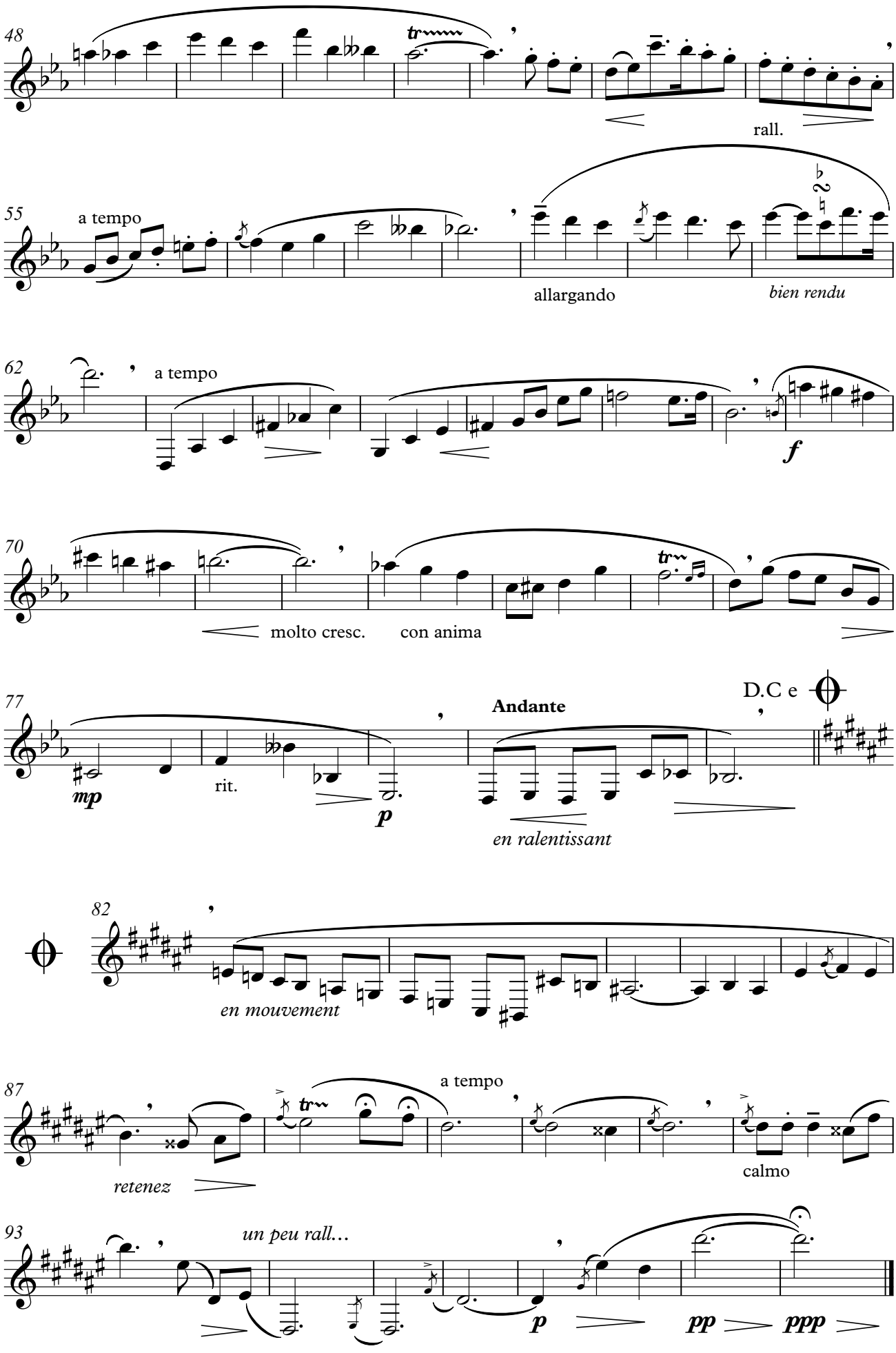
Transcrição: Batista Jr.

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de: 06/04/1981




48
rall.
55
a tempo
allargando
bien rendu
62
a tempo
f
70
molto cresc.
con anima
77
mp
rit.
p
Andante
en ralentissant
D.C e
82
en mouvement
87
retenez
a tempo
calmo
93
un peu rall...
p
pp
ppp
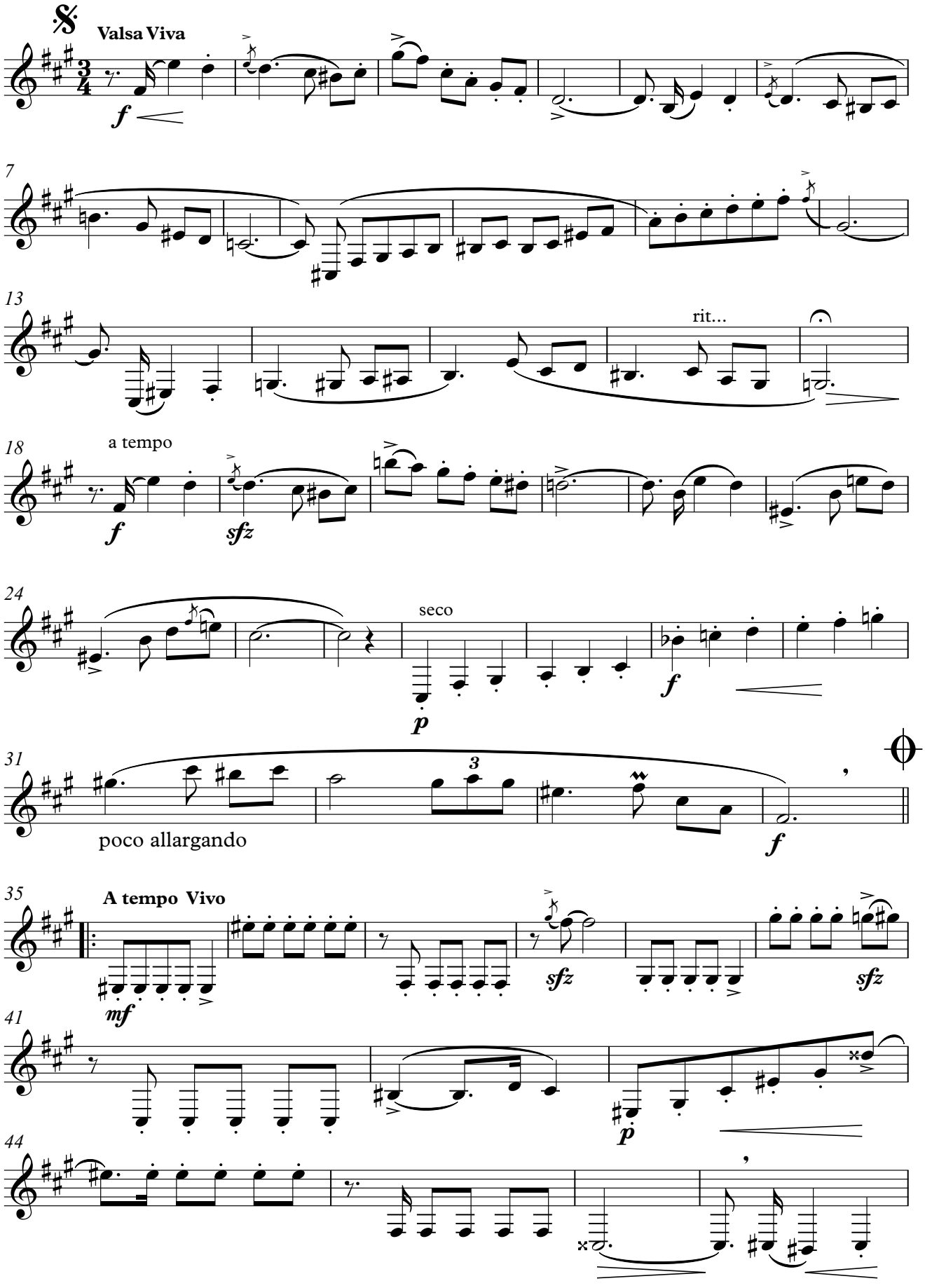
VALSA DA OUTRA ESQUINA
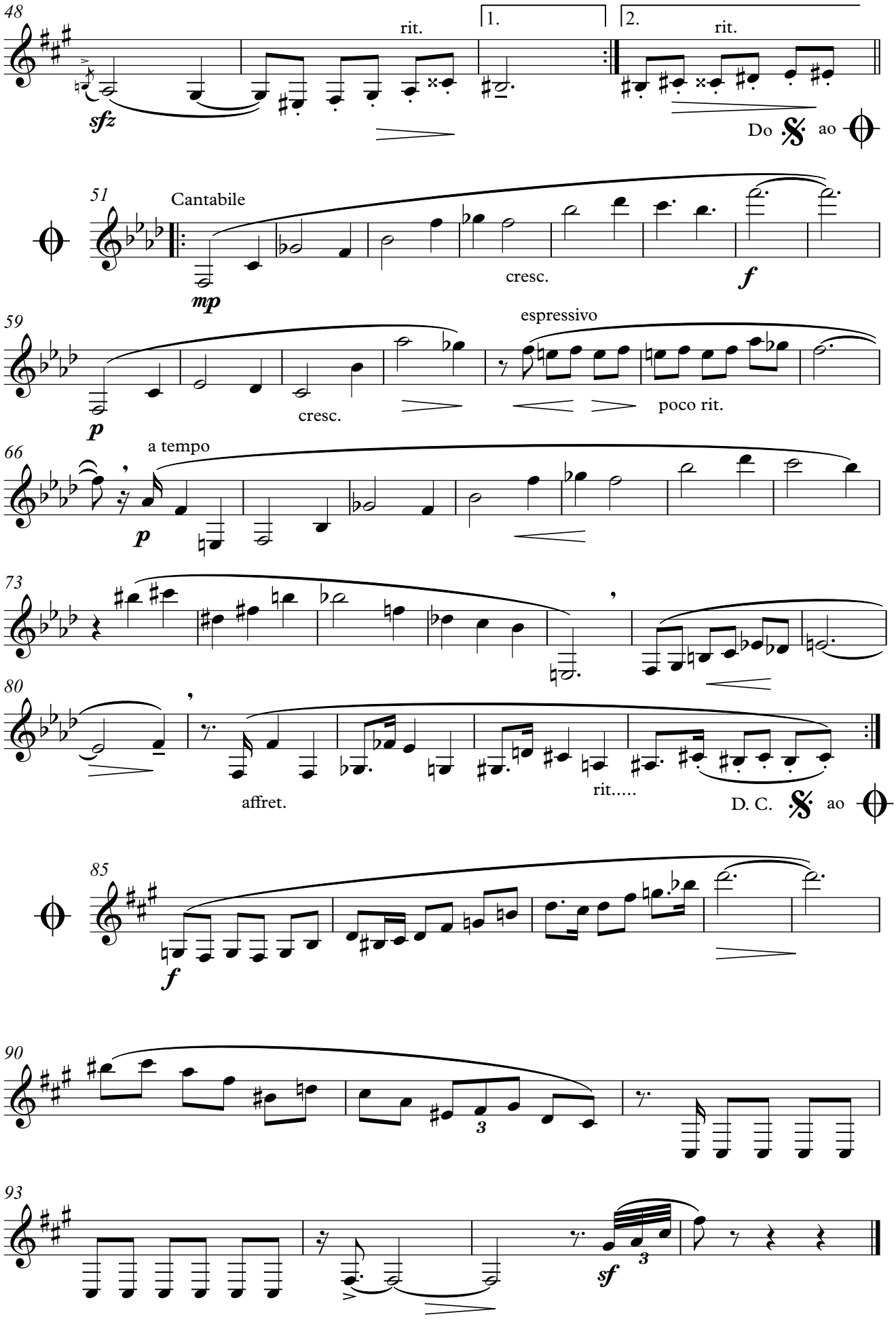
Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de: 07/04/1981
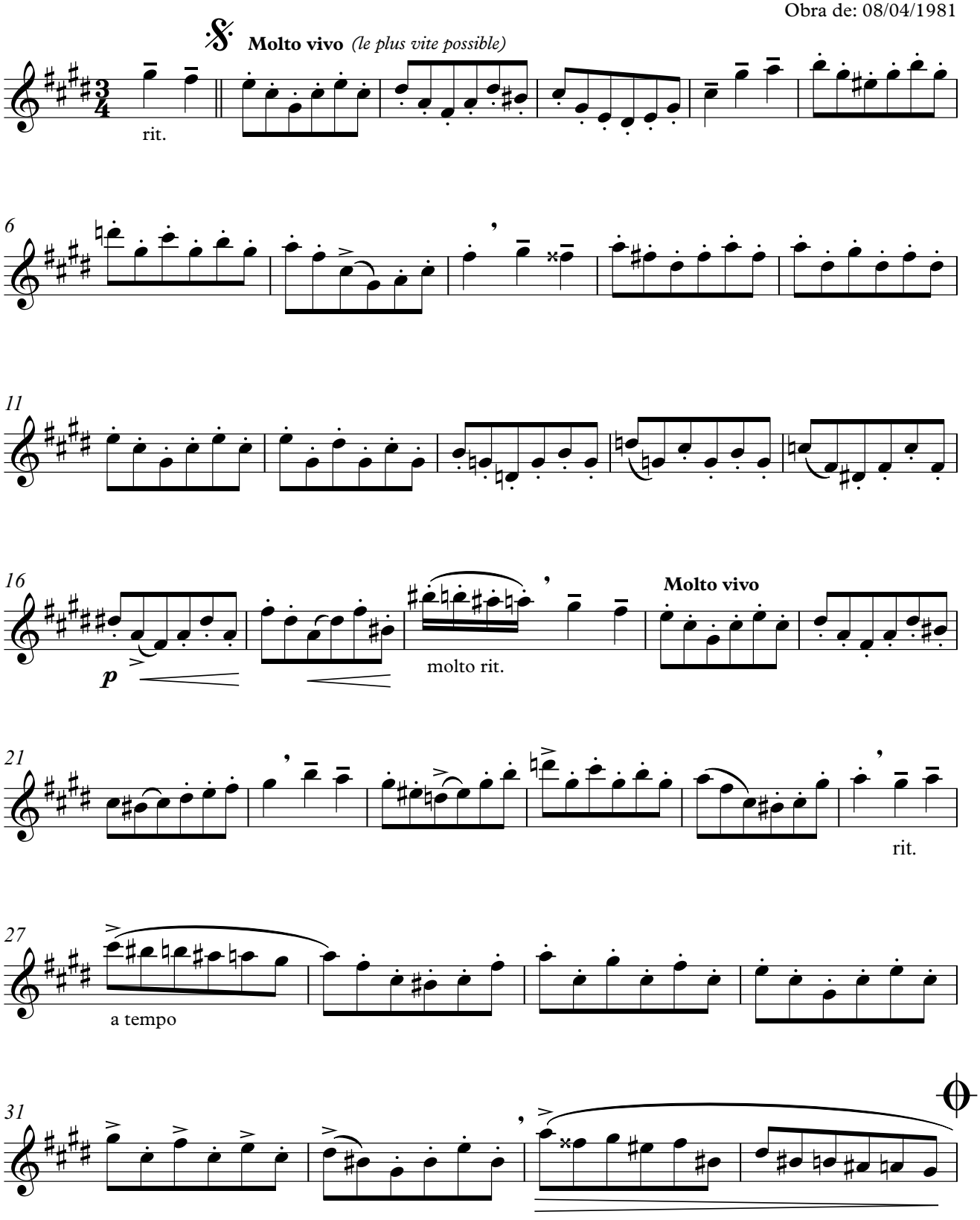



48
rit.
1.
2.
rit.
sfz
Do
ao
51
Cantabile
mp
cresc.
f
59
espressivo
p
cresc.
poco rit.
66
a tempo
p
73
80
affret.
rit.....
D. C.
ao
85
f
90
3
93
sf
3
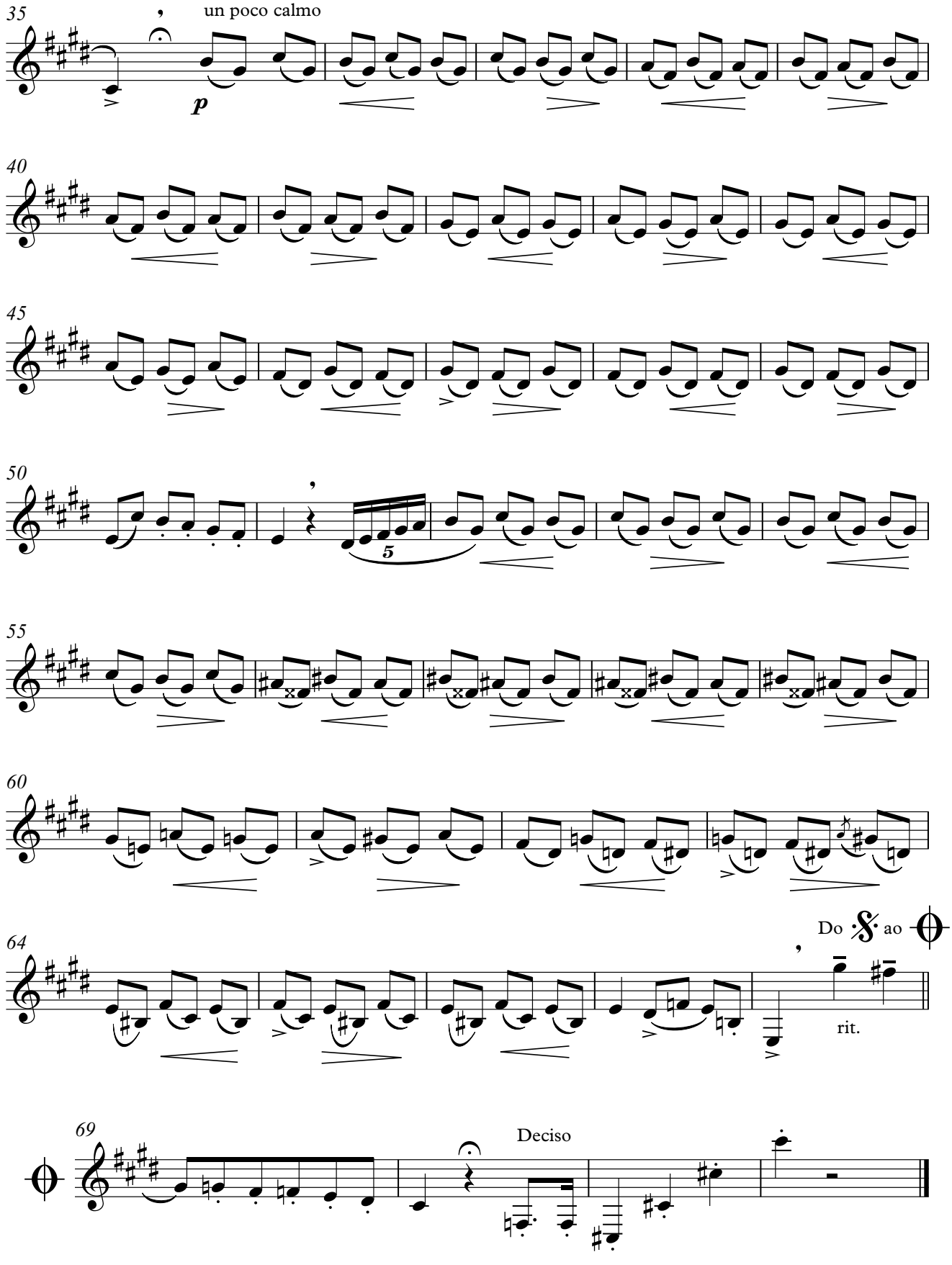
PATTAPIADA

Clarone Solo

Transcrição: Batista Jr

Francisco Mignone
Obra de: 08/04/1981
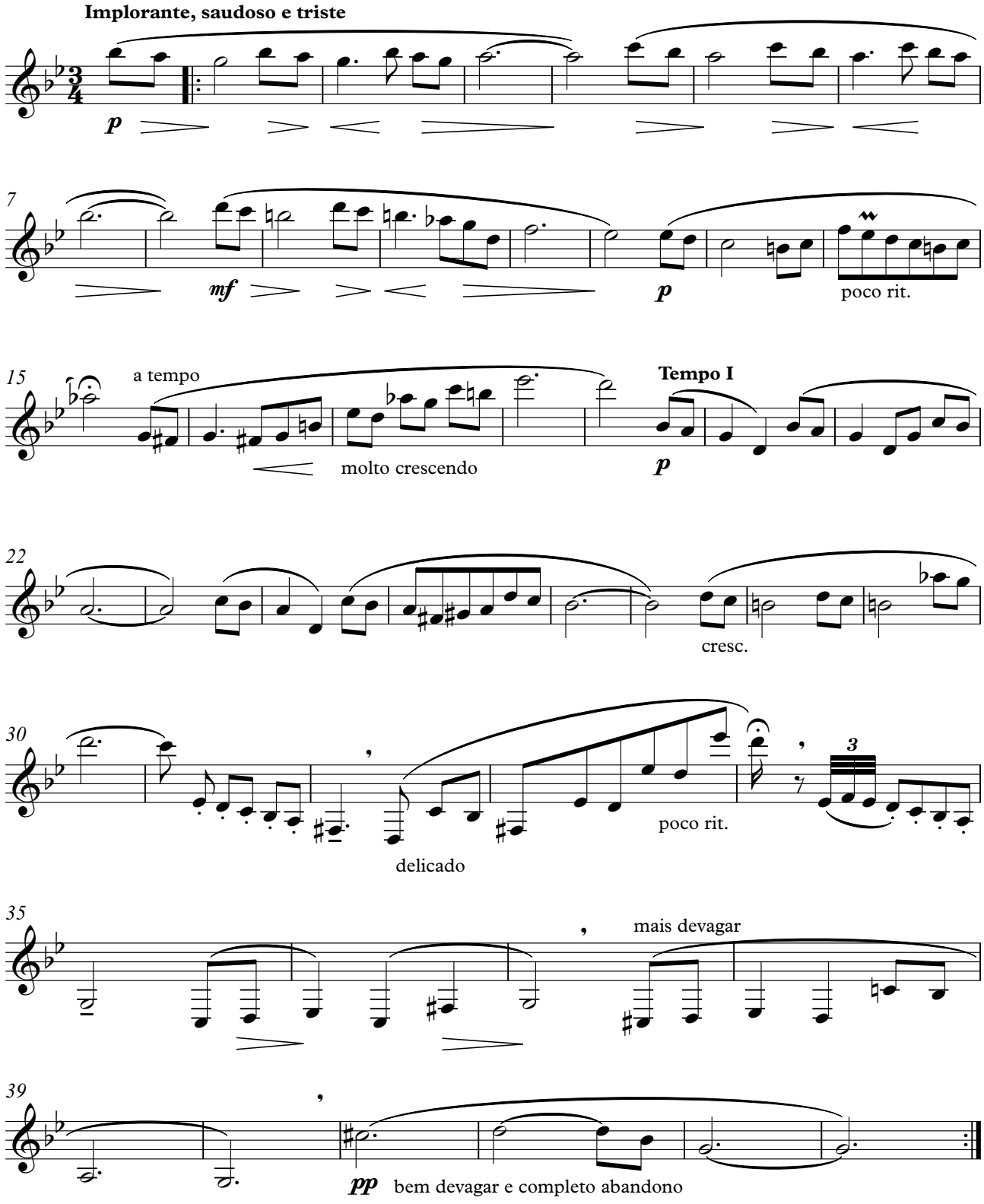



35
un poco calmo
p
40
45
50
5
55
60
64
Do 𝄋 ao
rit.
69
Deciso

AQUELA MODINHA QUE O VILLA NÃO ESCREVEU

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone
Obra de: 09/04/1981



MISTÉRIO...
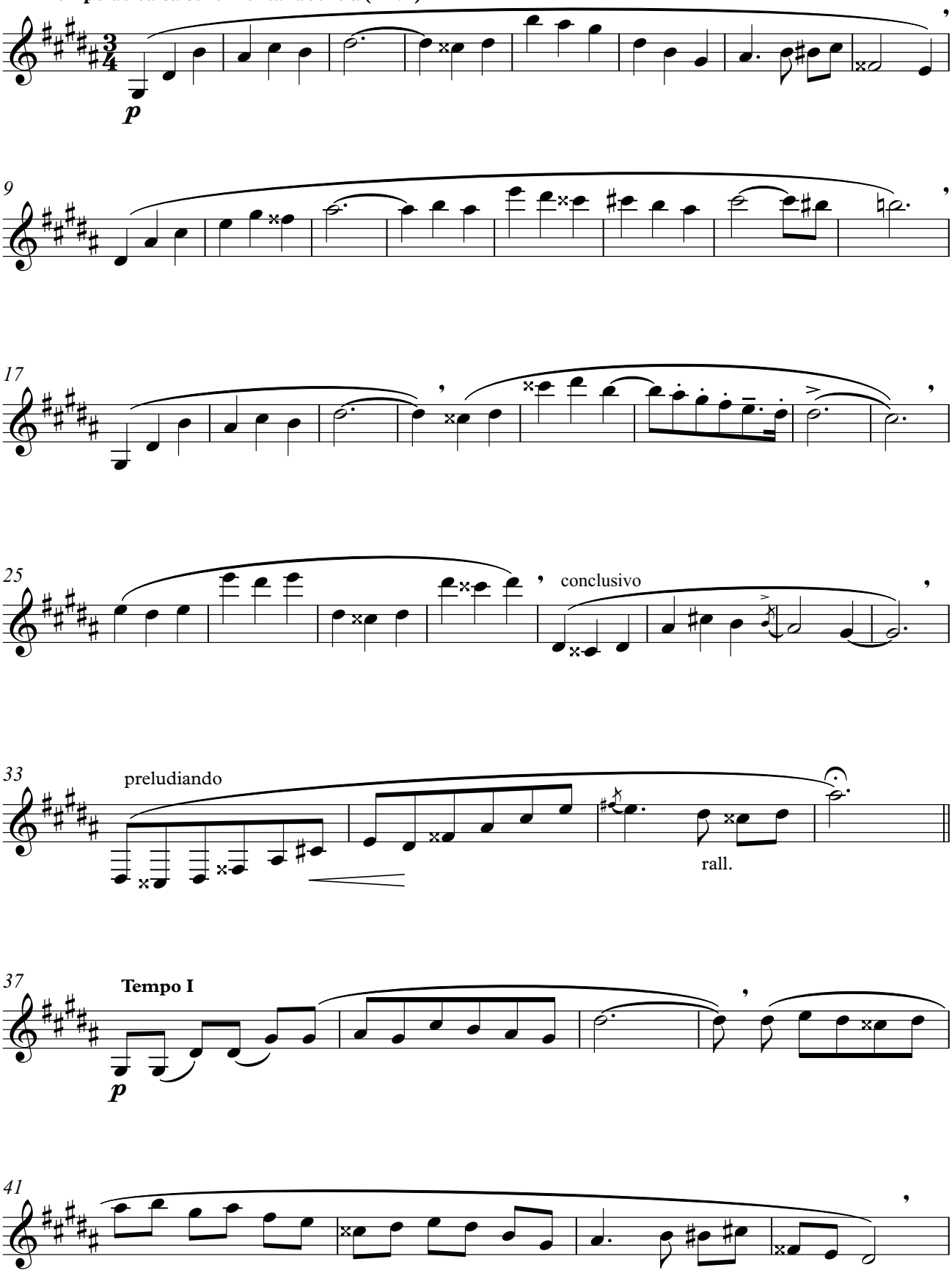
(Quanto amei-a!)
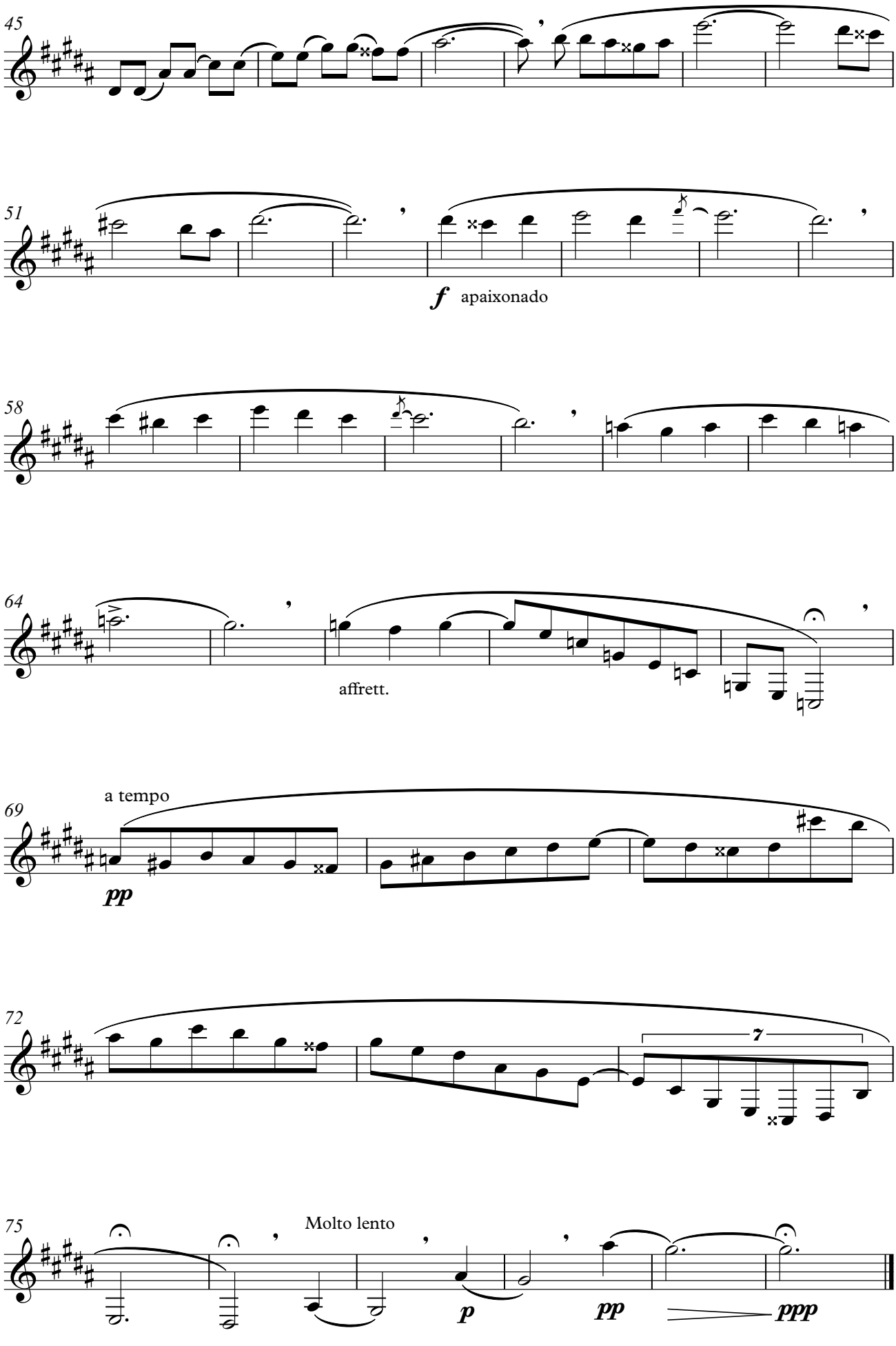
Clarone Solo

Francisco Mignone
Obra de: 17/04/1981

Transcrição: Batista Jr

Tempo de Valsa sentimental doentia (♩= 72)




45
51
f apaixonado
58
64
affrett.
69
a tempo
pp
72
7
75
Molto lento
p
pp
ppp
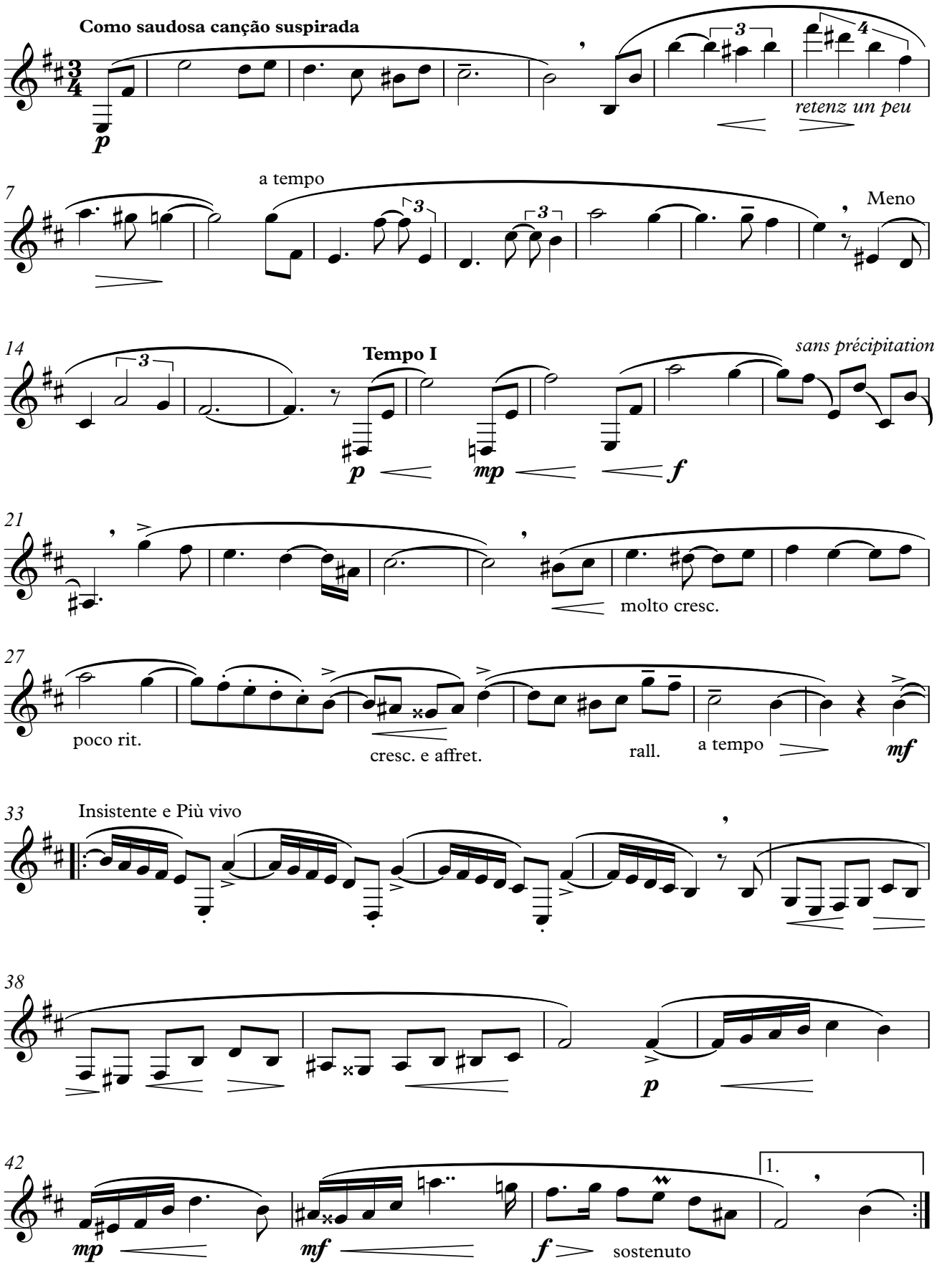
VALSA QUASE MODINHEIRA
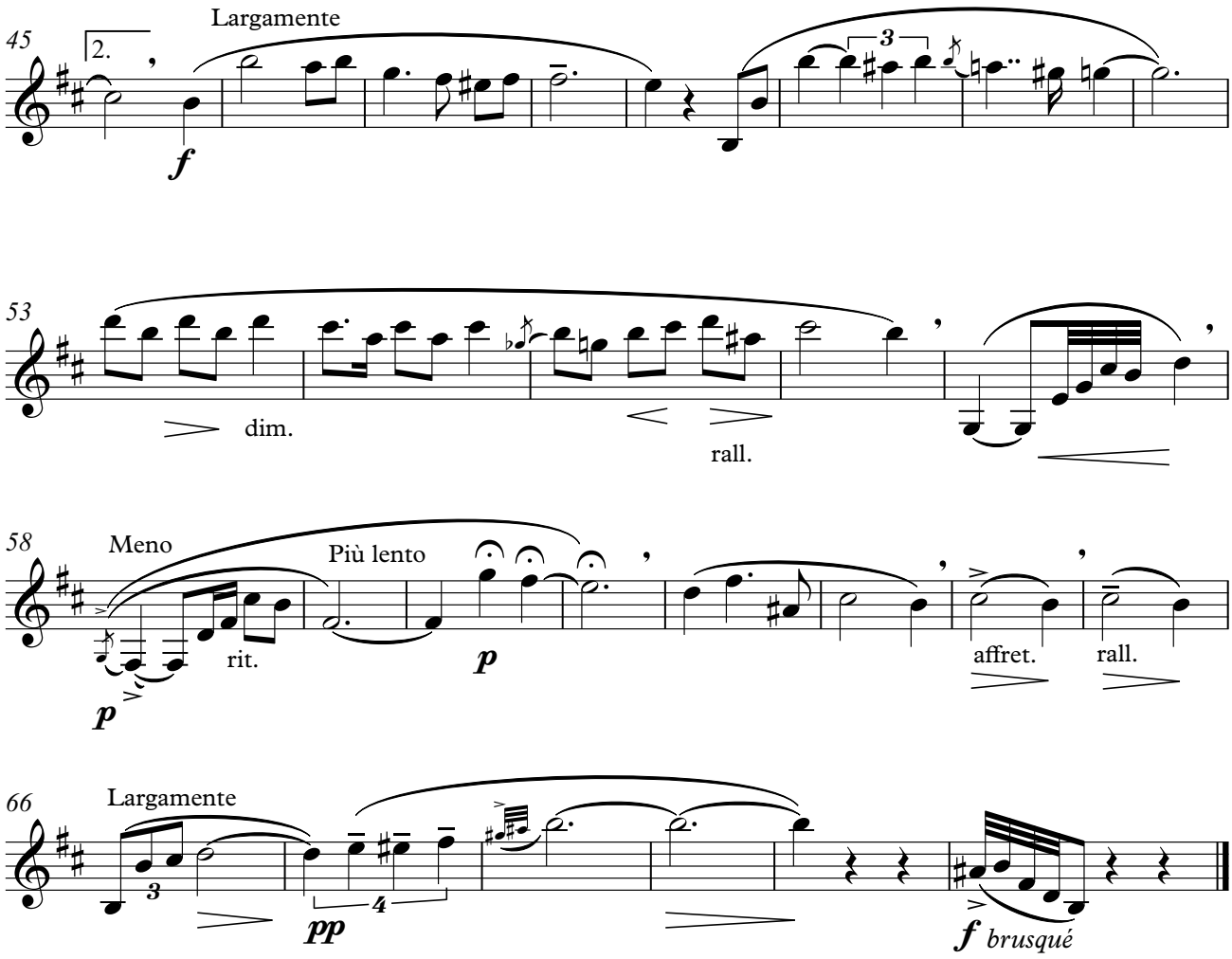
(A implorante)

Clarone Solo

Francisco Mignone
Obra de:16/04/1981

Transcrição: Batista Jr




45
2.
Largamente
f
3
53
dim.
rall.
58
Meno
Più lento
rit.
p
p
affret.
rall.
66
Largamente
3
4
pp
f brusqué

"A Noël Devos"

A BOA PÁSCOA PARA VOCÊ, DEVOS!
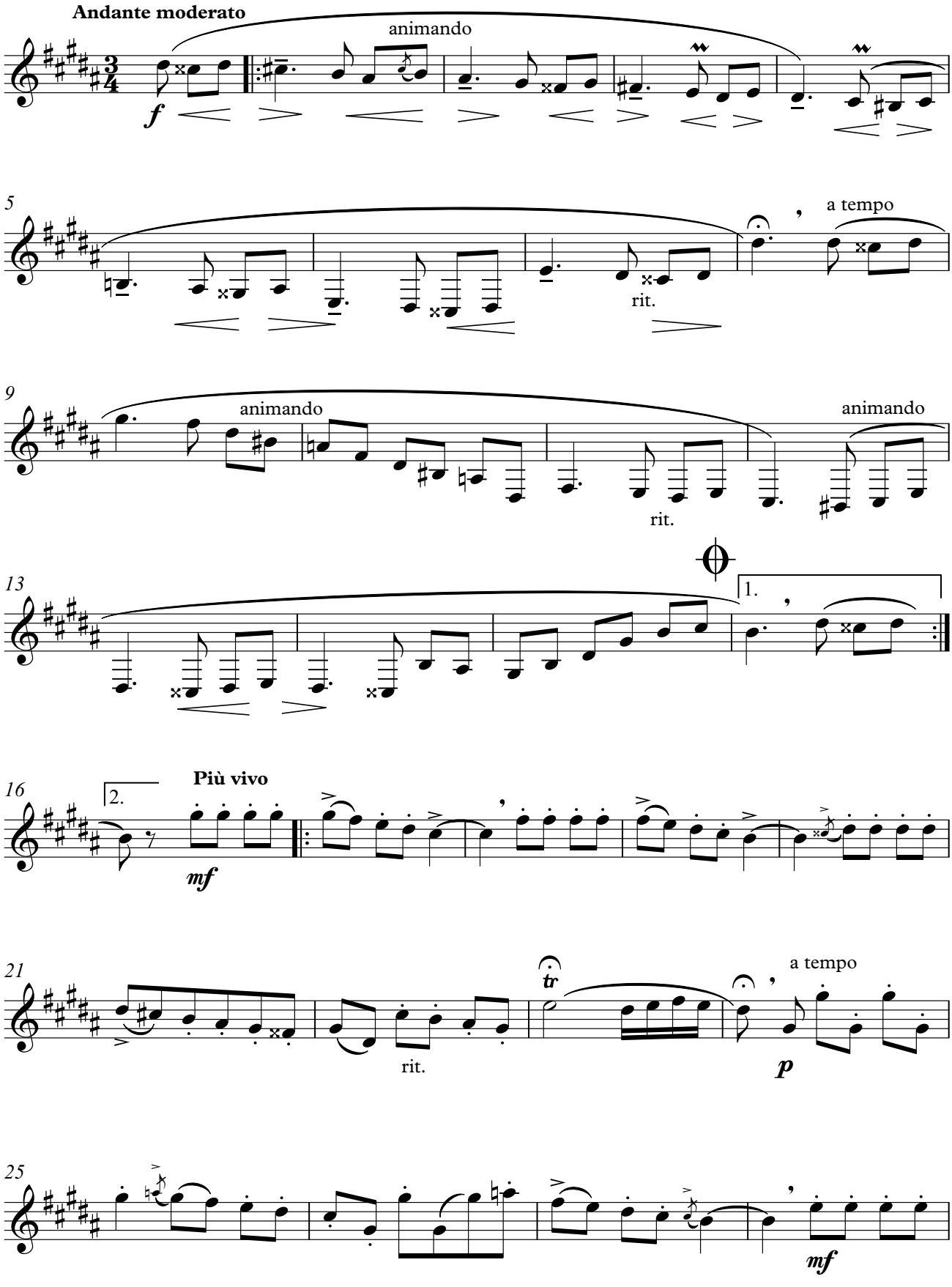
(Valsa em Fá sustenido menor)
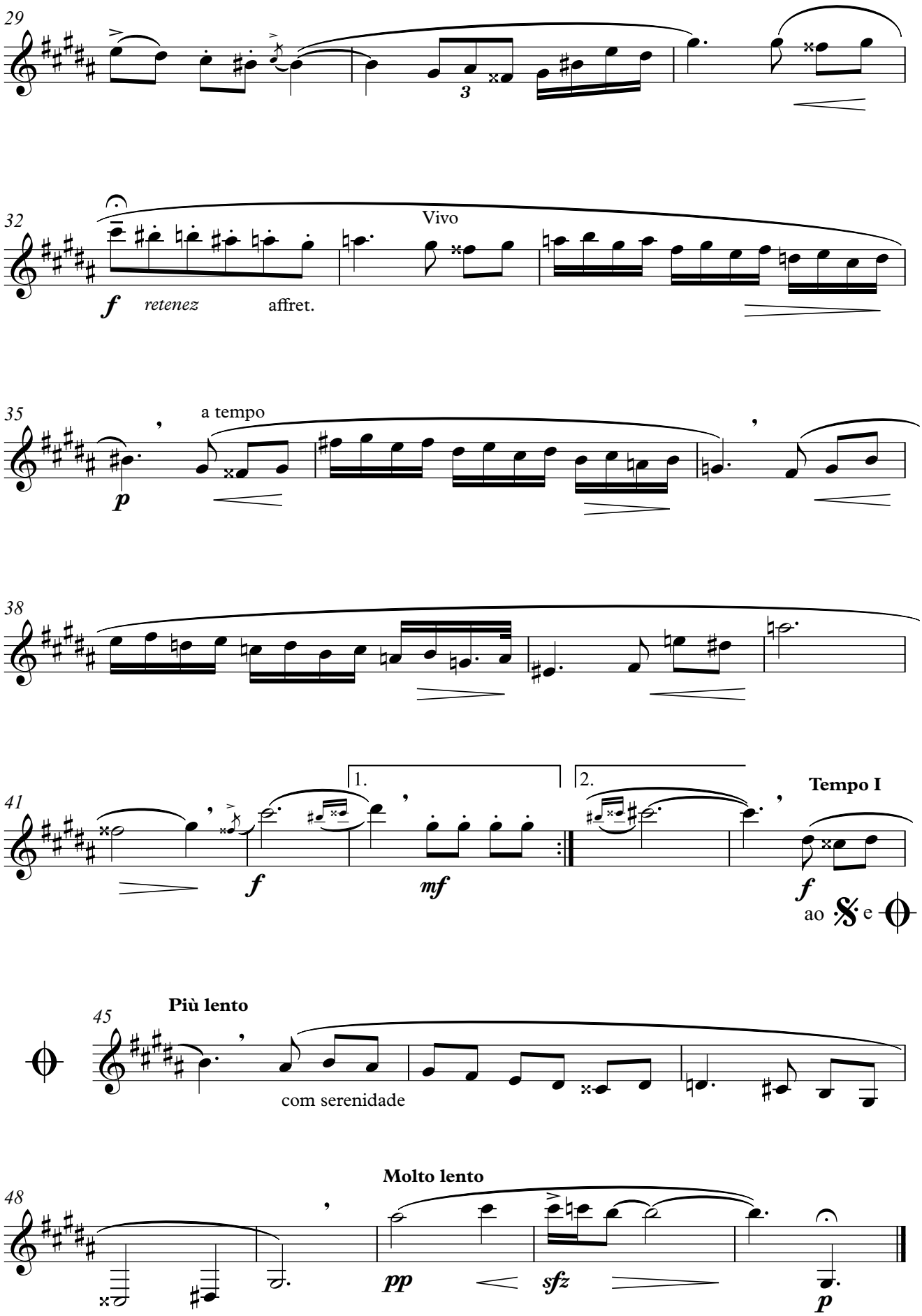
Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de:16/04/1981




29
3
32
Vivo
f
retenez
affret.
35
a tempo
p
38
41
1.
2.
f
mf
Tempo I
f
ao 𝄋 e ⊕
45
Più lento
com serenidade
48
Molto lento
pp
sfz
p

VALSA DECLAMADA

(O viúvo)
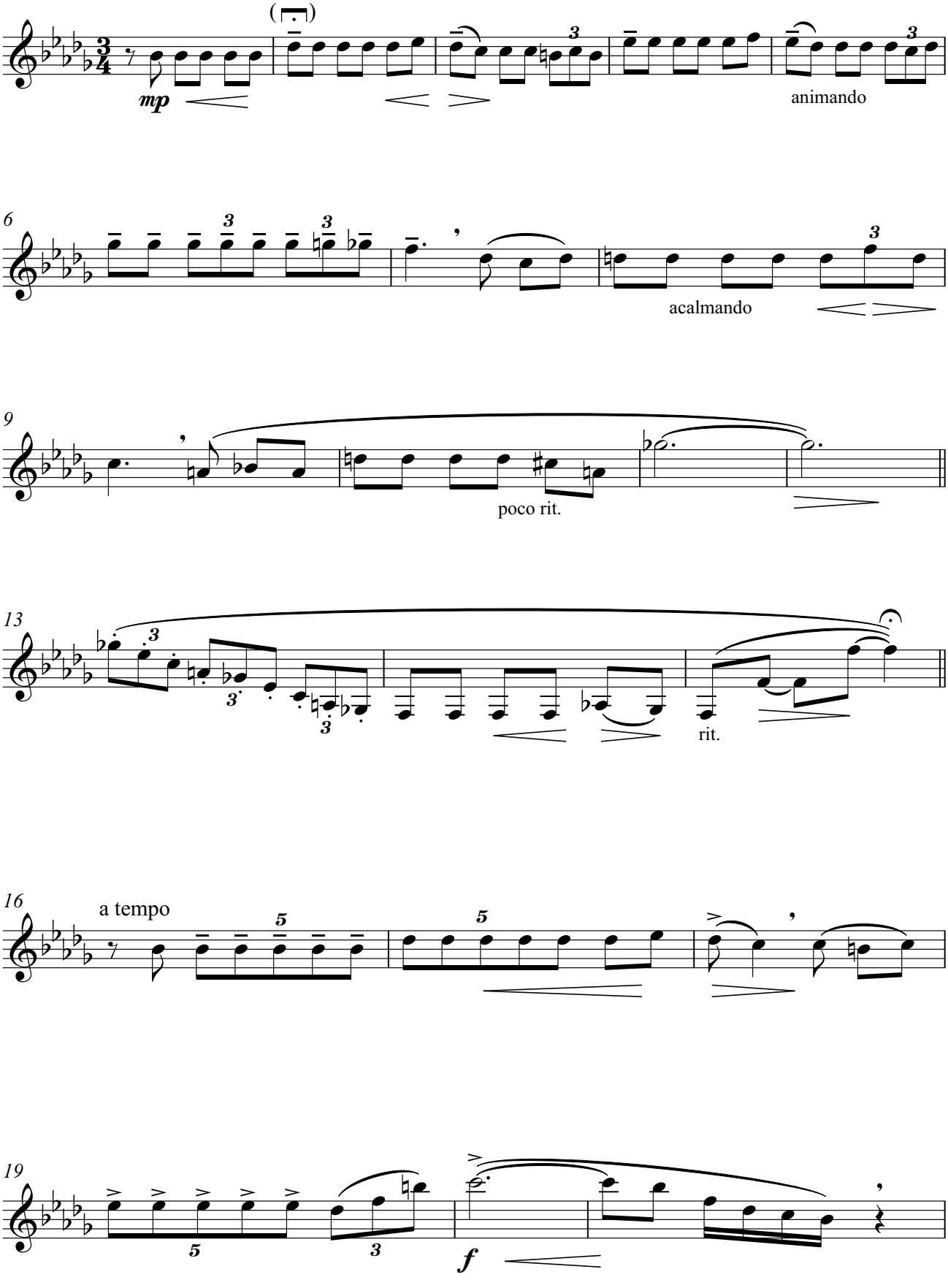
Clarone Solo
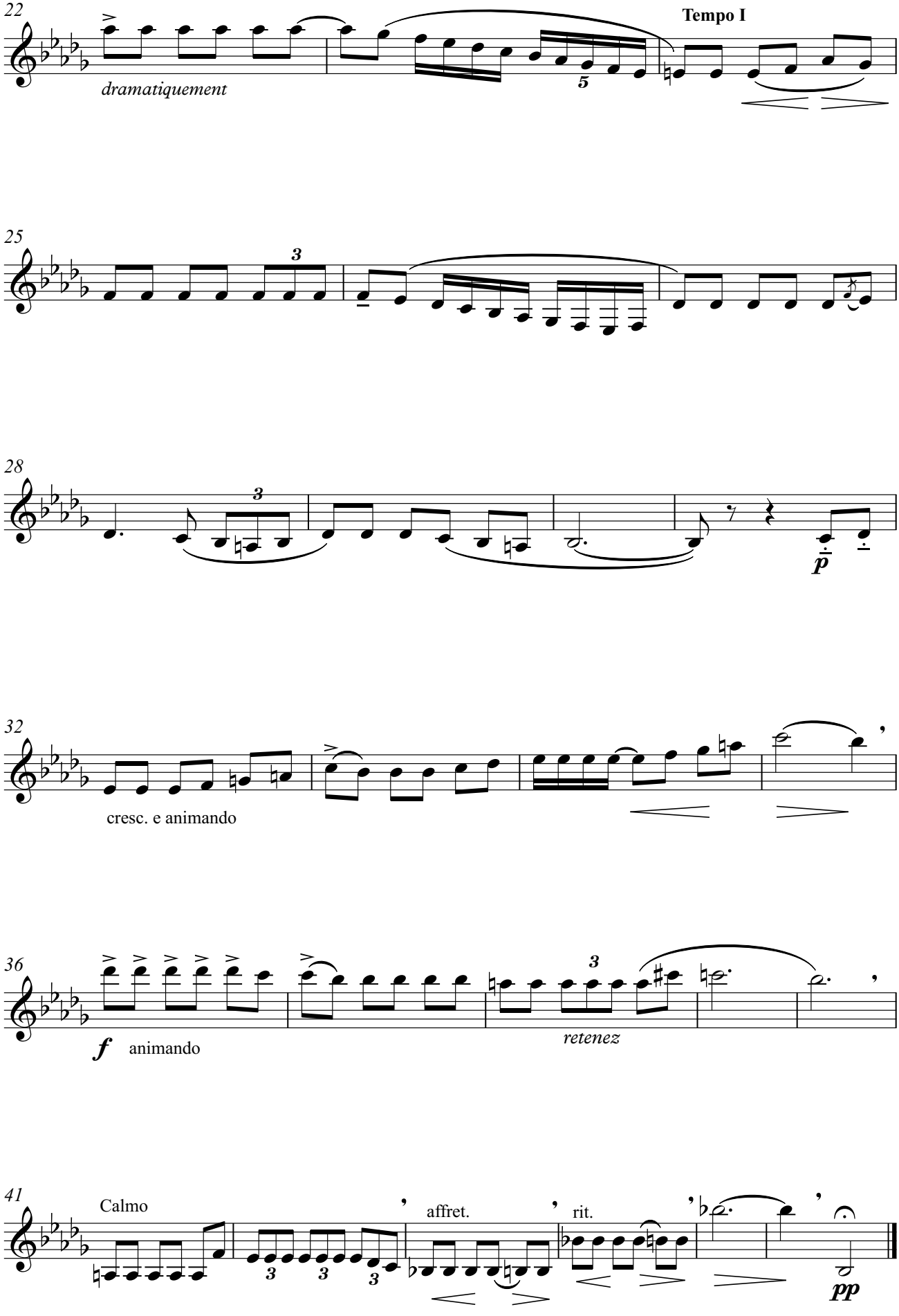
Transcrição: Batista Jr

Francisco Mignone

Obra de: 16/04/1981

Moderadamente (quase falando)




22
dramatiquement
Tempo I
25
28
32
cresc. e animando
36
animando
retenez
41
Calmo
affret.
rit.

+ 1 3/4
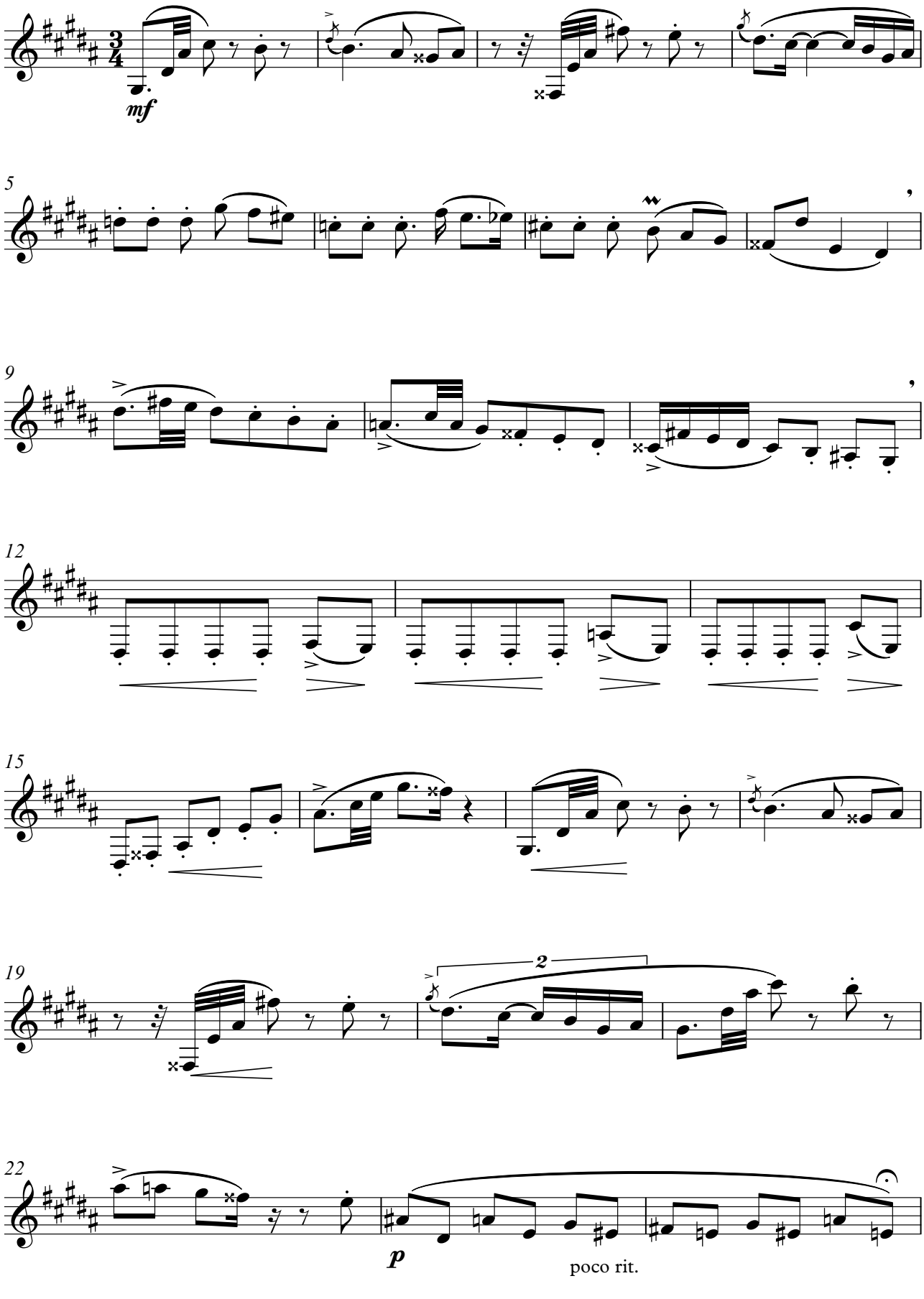
Transcrição: Batista Jr
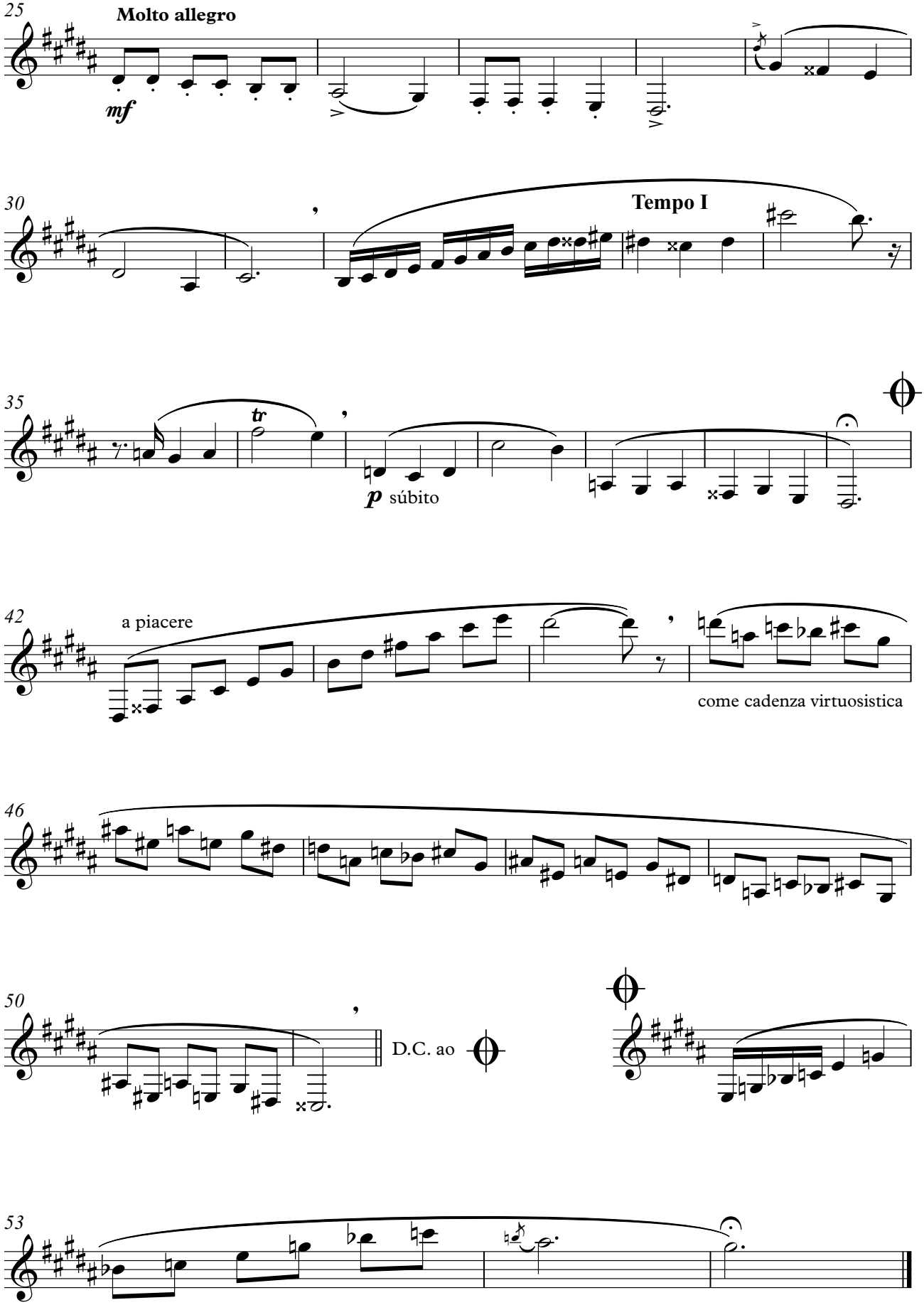
Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de: 21/04/1981

Com alegria interior




25
Molto allegro
mf
30
Tempo I
35
tr
p súbito
42
a piacere
come cadenza virtuosistica
46
50
D.C. ao
53

6ª. VALSA BRASILEIRA
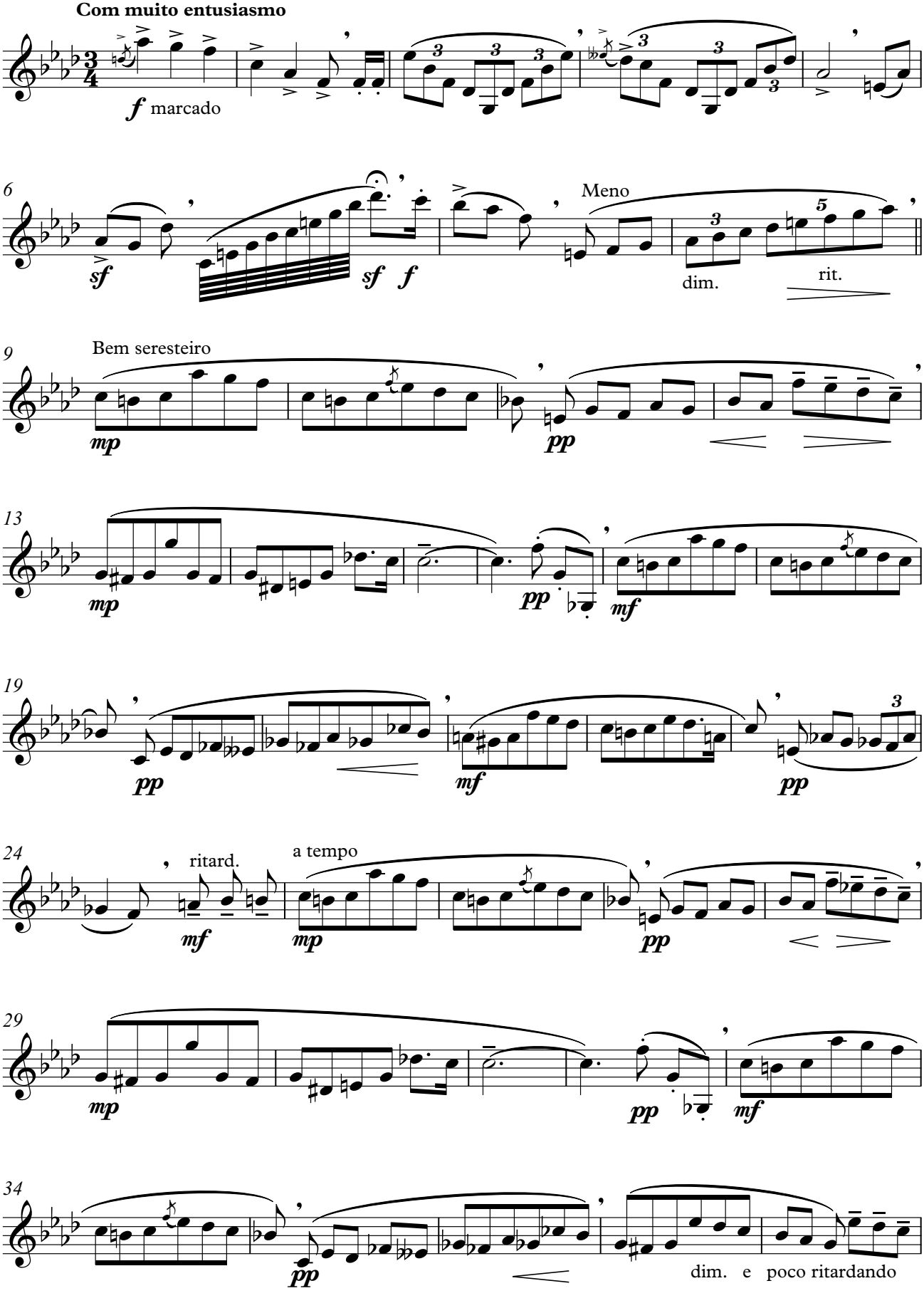
Transcrição: Batista Jr
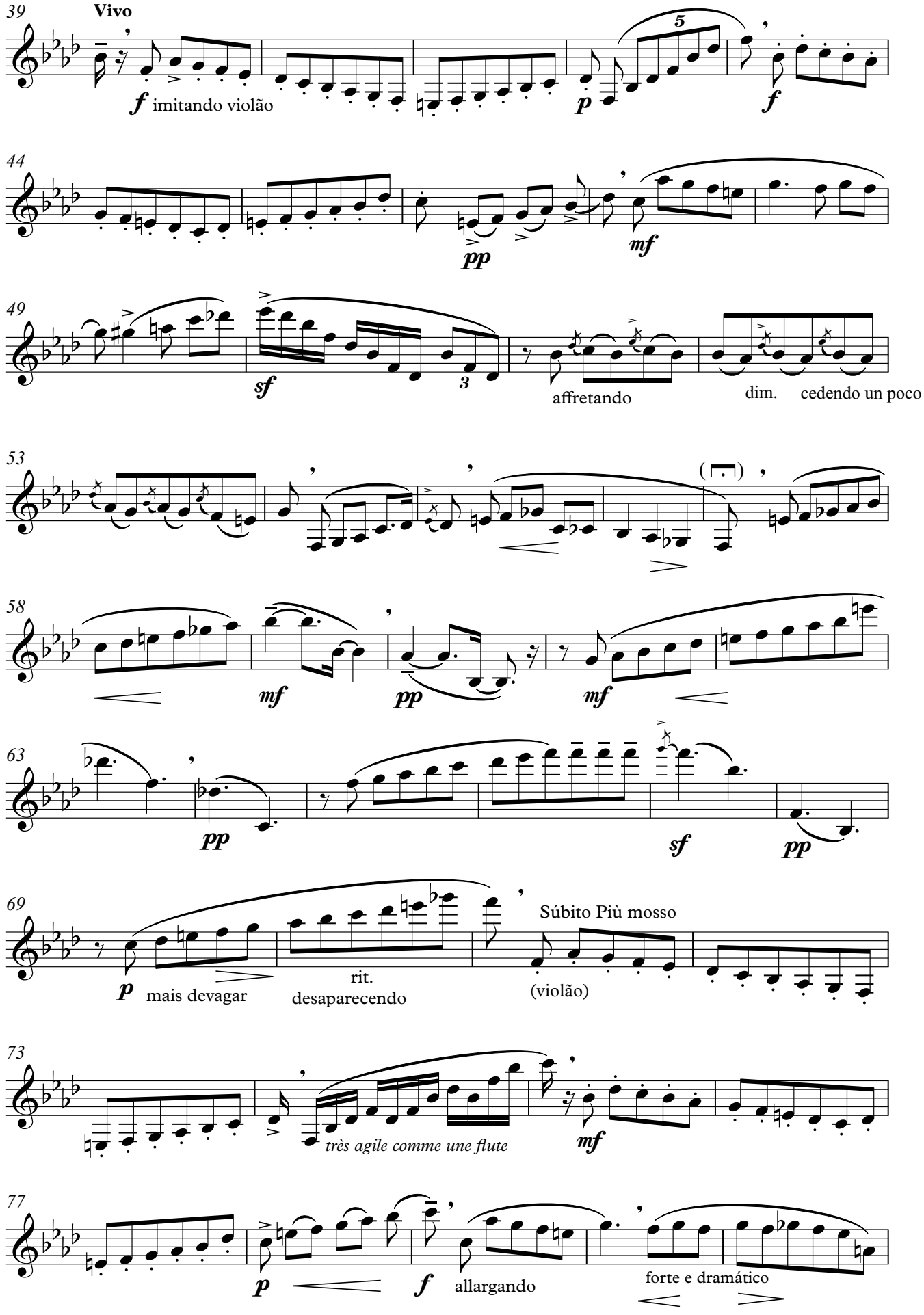
Clarone Solo
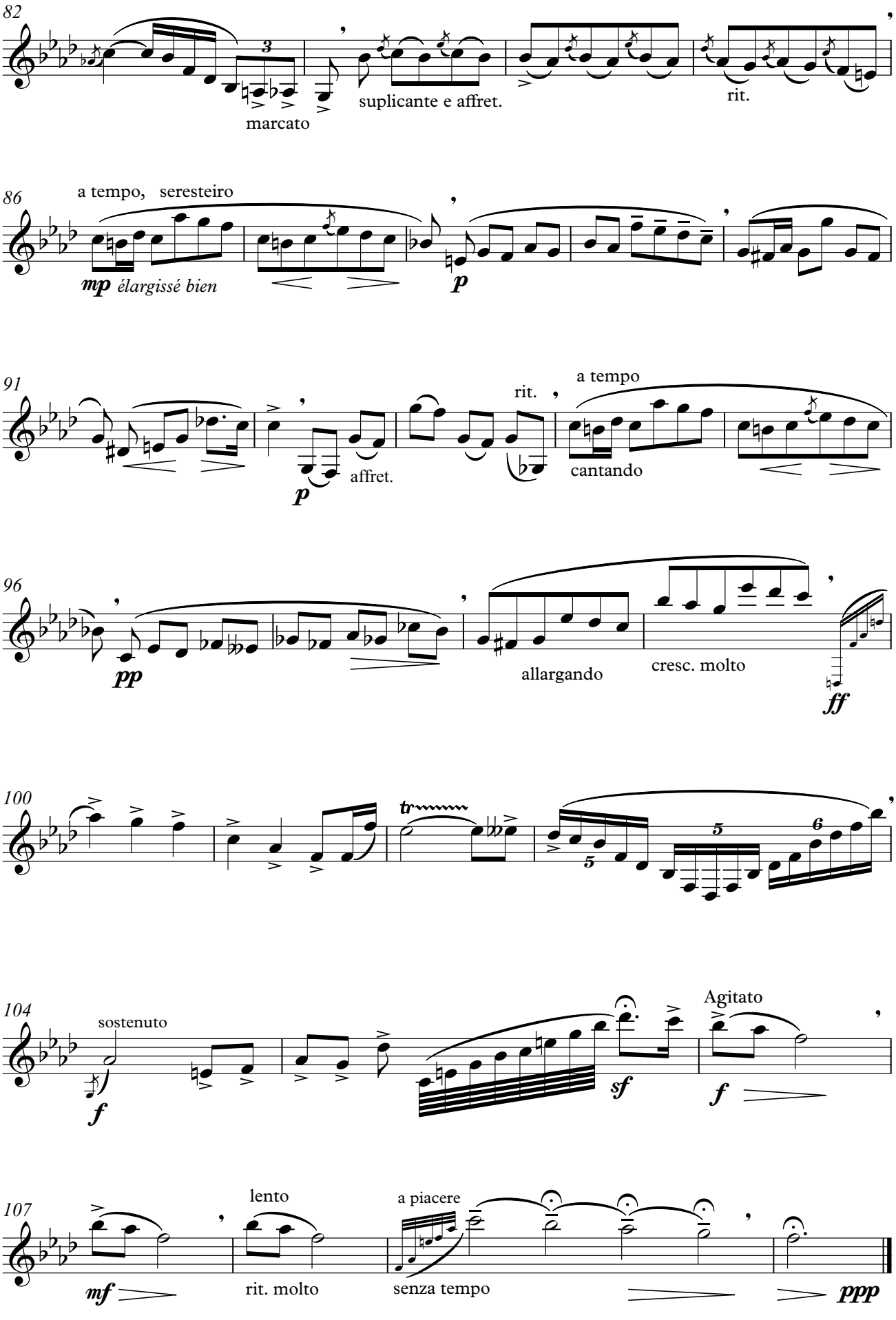
Francisco Mignone

Obra de: 23/04/1981

Com muito entusiasmo




39
Vivo
f imitando violão
p
5
f
44
pp
mf
49
sf
3
affretando
dim. cedendo un poco
53
( )
58
mf
pp
mf
63
pp
sf
pp
69
p mais devagar
rit.
desaparecendo
Súbito Più mosso
(violão)
73
très agile comme une flute
mf
77
p
f allargando
forte e dramático


82
marcato
suplicante e affret.
rit.
86
a tempo, seresteiro
mp élargissé bien
p
91
rit.
a tempo
p
affret.
cantando
96
pp
allargando
cresc. molto
ff
100
tr
5
6
5
104
sostenuto
f
sf
Agitato
f
107
mf
lento
rit. molto
a piacere
senza tempo
ppp

VALSA EM SI ♭ MENOR
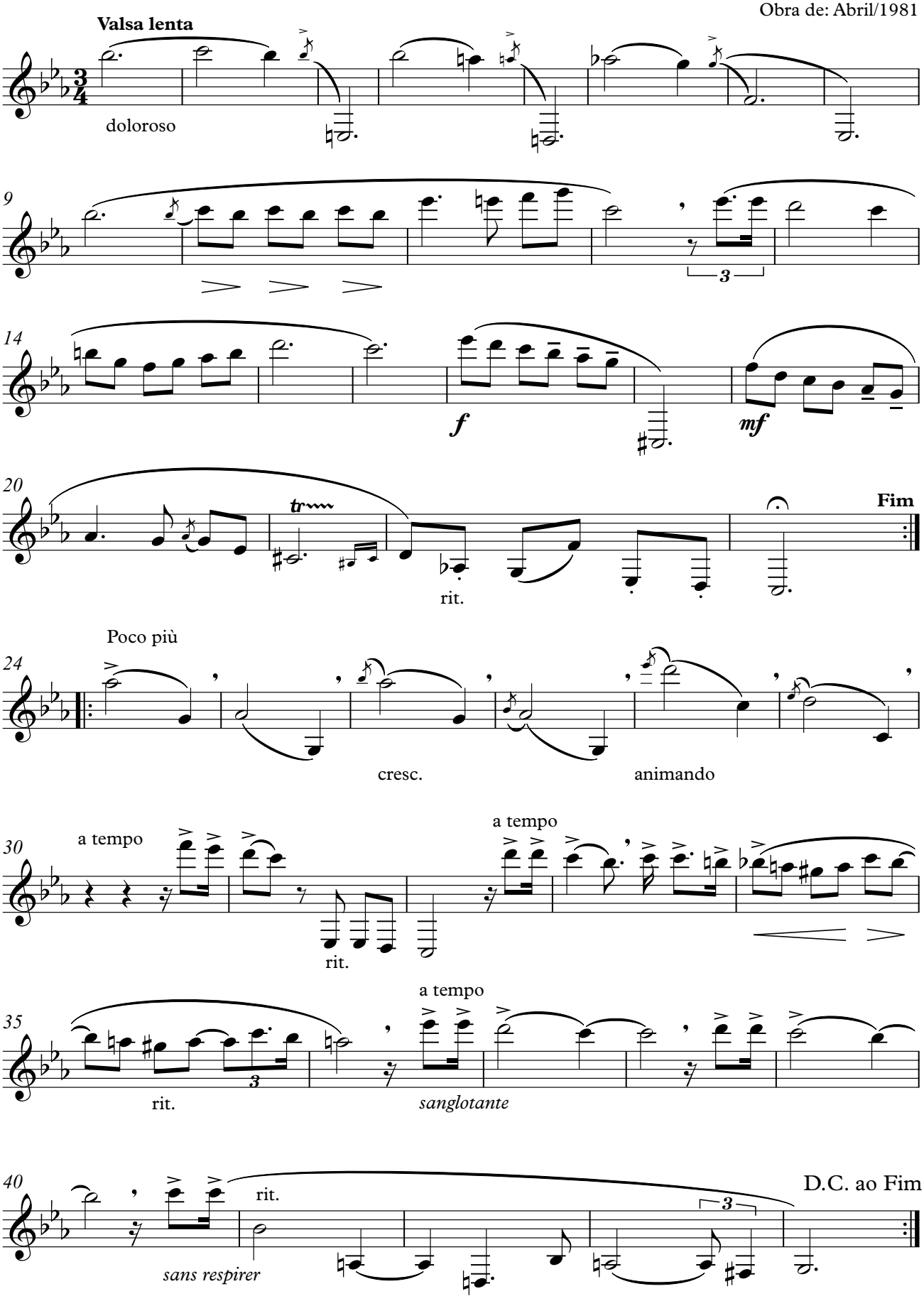
(Dolorosa)

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de: Abril/1981
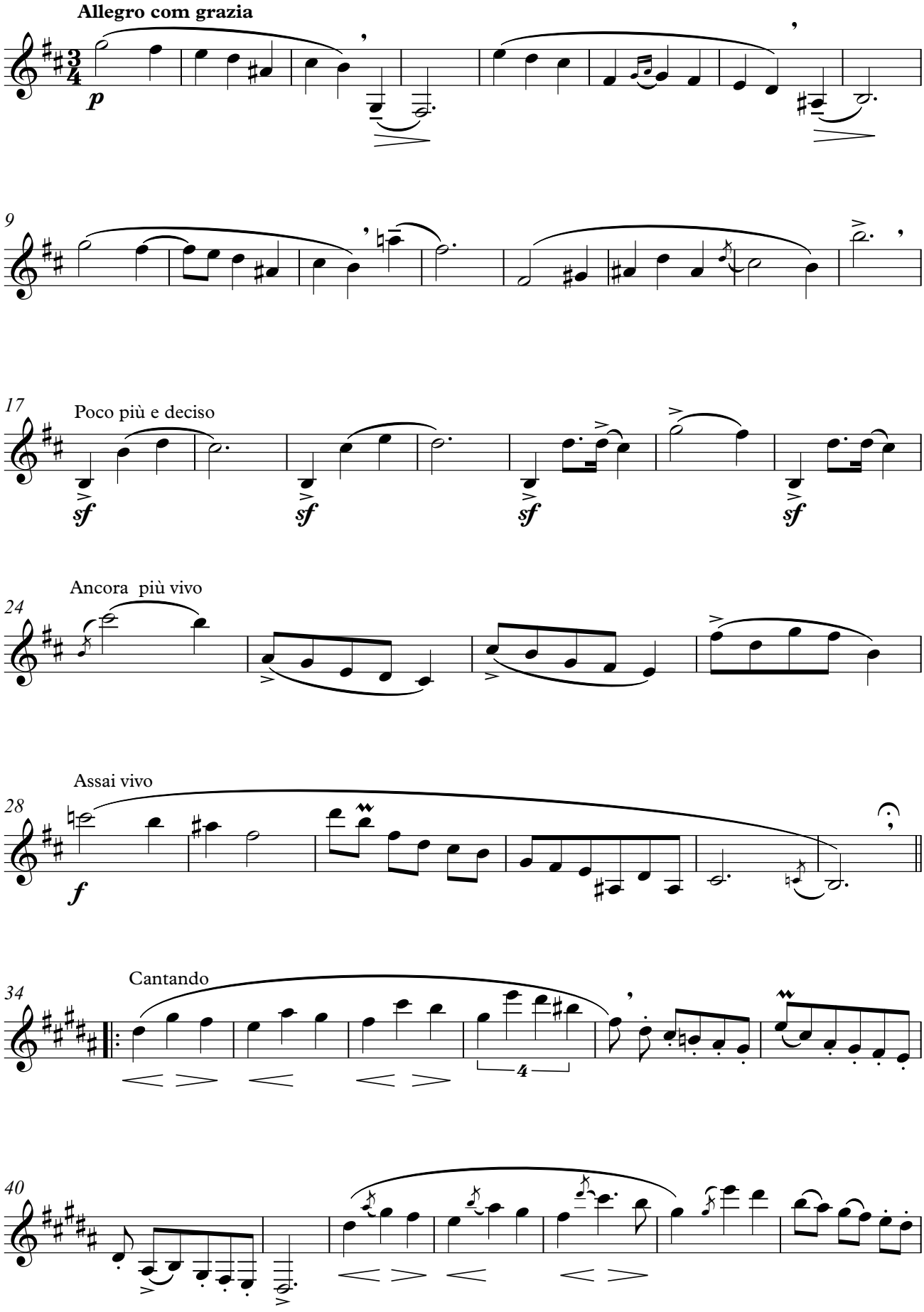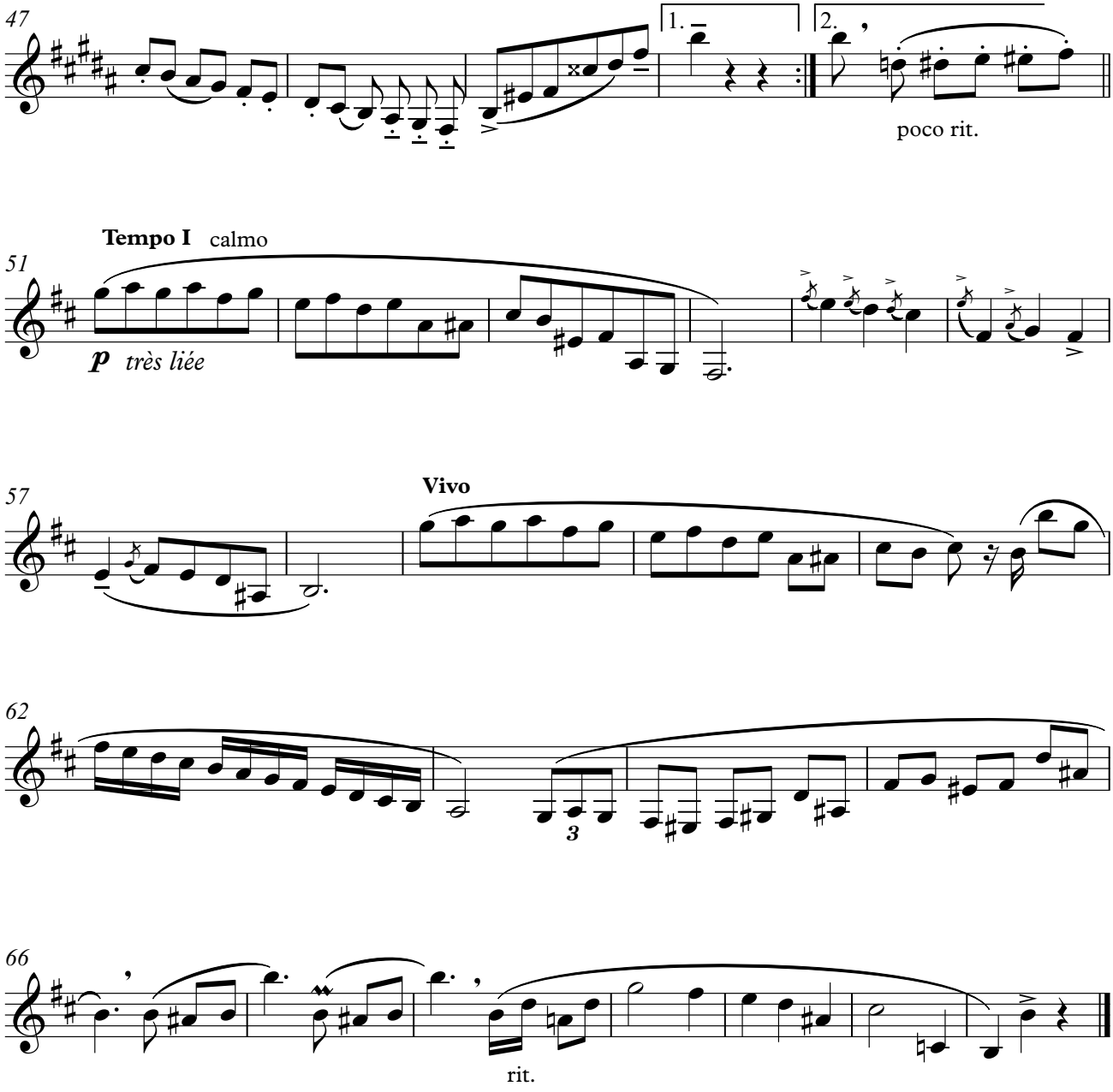


VALSA INGÊNUA

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mingnone
Obra de:1981
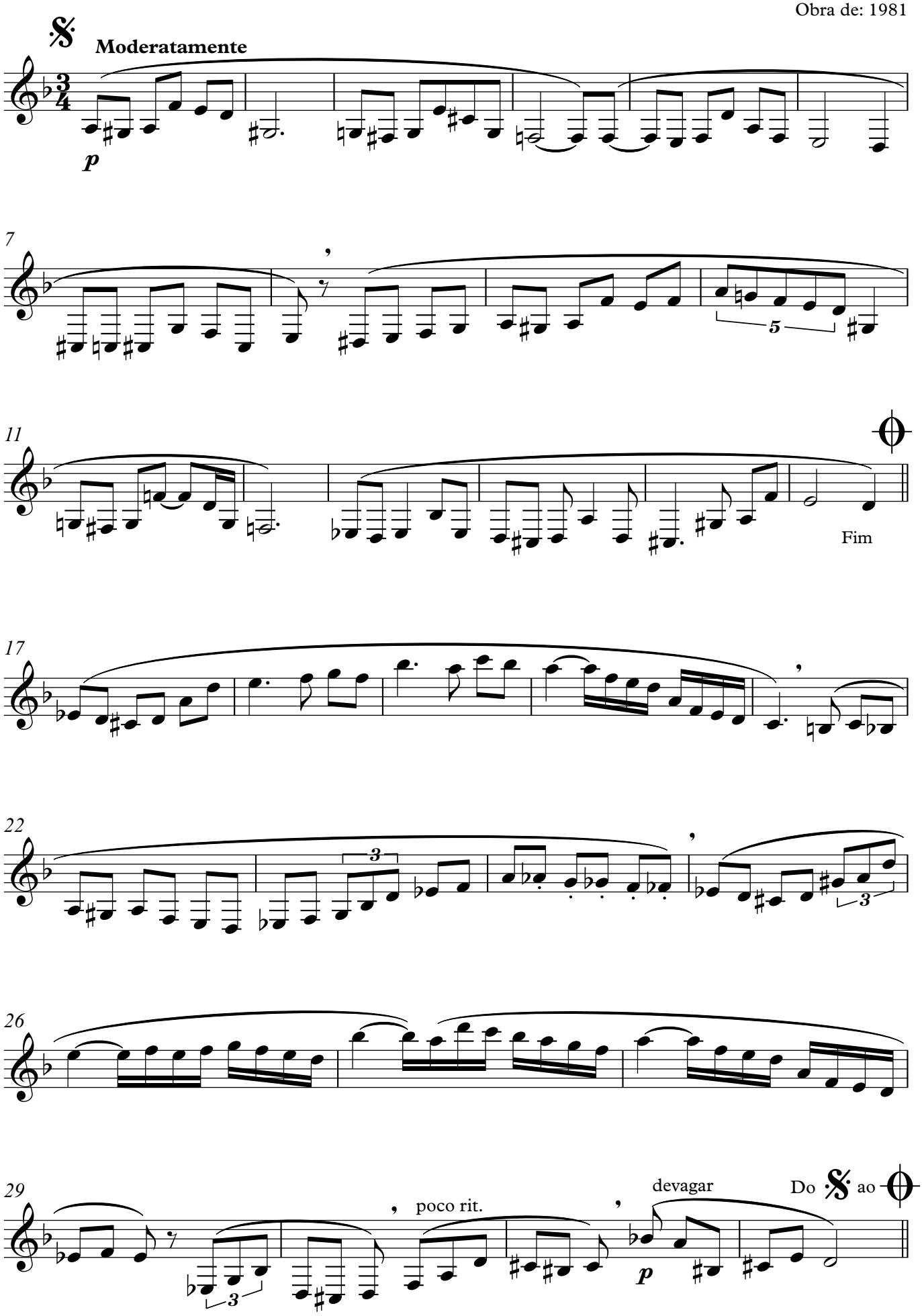



47
1.
2.
poco rit.
Tempo I calmo
51
p très liée
57
Vivo
62
3
66
rit.
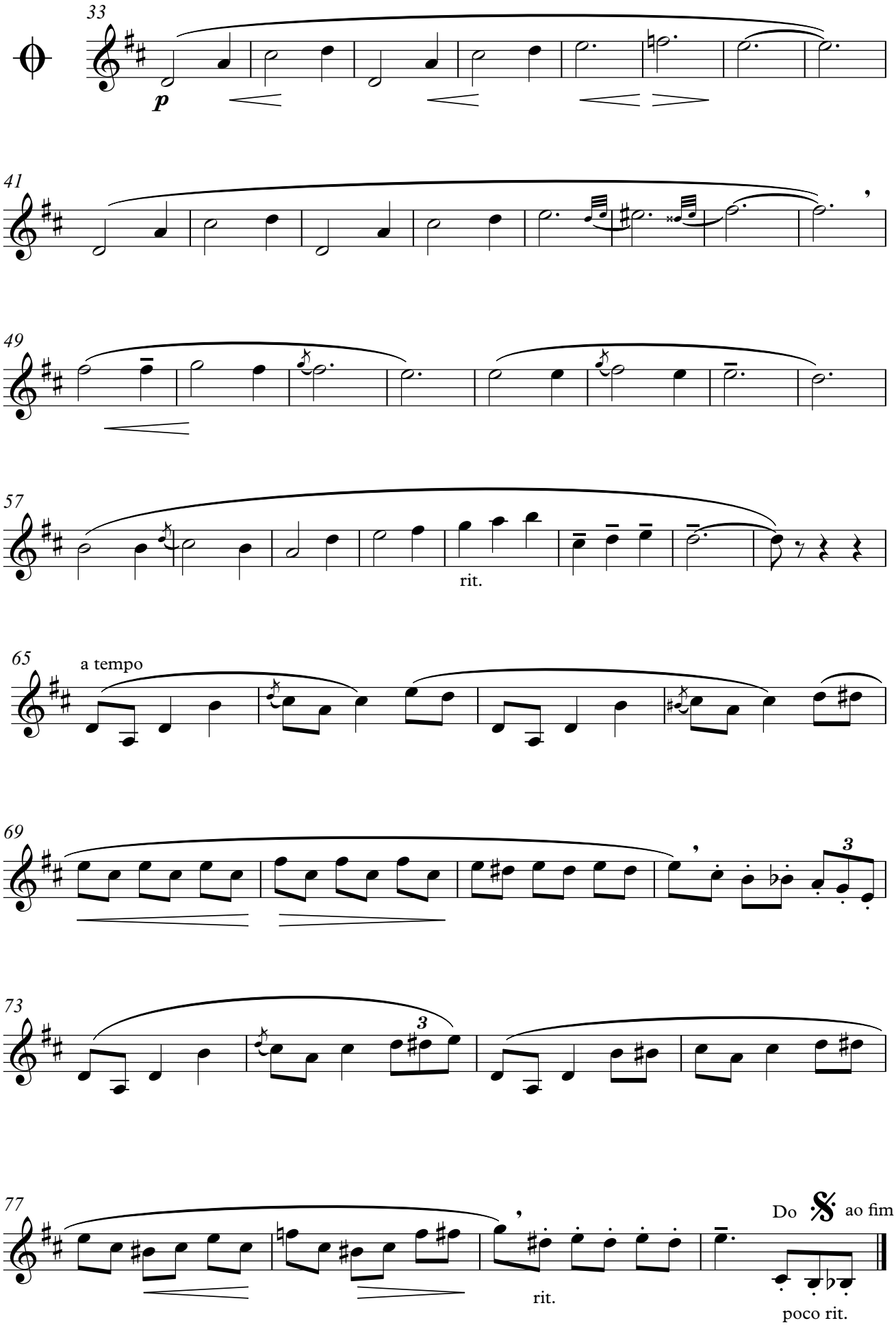
VALSA IMPROVISADA

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone
Obra de: 1981




33
p
41
49
57
rit.
65
a tempo
69
73
77
Do 𝄋 ao fim
rit.
poco rit.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Vila Rica, 1991. 195 p.

BARRETO, Raïff Dantas. **Francisco Mignone, valsas.** Selo independente, 2009. CD.

BAS, Julio. **Tratado de la forma musical.** Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947. 333 p.

BORÉM, Fausto. **Pequena história das transcrições.** São Paulo: Polifonia, Faculdade de Música, FAAM, 1998.

_____. Henrique Oswalds Sonata op. 21: **Transcription and edition for double bass and piano**. Tese de doutorado. Athens, Geórgia, USA, 1993.

BOK, Henri. **Worlds of bass clarinet**. Alemanha, 1999. CD.

_____ . **New techniques for the bass clarinet**. Holanda, Shoepair Music Edition, 2010. 106 p.

BOTA, João Victor. **A transcrição como processo criativo**. Campinas: UNICAMP, 2008. Dissertação de mestrado.

CARNEIRO, Mauricio Soares. **Música brasileira para clarone solo.** Salvador: UFBA, 2008. Dissertação de Mestrado.

CASTRO, José Carlos de. **Regras básicas para o ensino da embocadura na clarineta.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1989. Dissertação de Mestrado.

COELHO, Benjamin. **Francisco Mignone e as dezesseis valsas para fagote solo**. <http://ww.benjamincoelho.com/Mignone_Waltzes.htm> acessado em janeiro de 2012.

CURY, Fábio. **Fundamentos para a performance no fagote barroco**. Campinas: UNICAMP, 1999. Dissertação de mestrado.

DEVOS, Noël. **As "16 valsas para fagote solo"**. Rio de Janeiro: Pro-Menos, 1981, LP. (Fundação Nacional de Arte, Acervo FUNARTE).

_____ . 2012. Entrevistado pelo autor no Rio de Janeiro, em novembro de 2012.

FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego. **Trio (1921) para oboé, clarineta e fagote, de Heitor Villa-Lobos: uma abordagem interpretativa.** Opus, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 70-98, junho de 2010.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Editar José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000. Tese de doutorado.

GRIER, James. **La edición crítica de Música, Historia, Método y Práctica.** Madrid: Akal, 2008. 239 p.

KIEFER, Bruno. **Francisco Mignone, vida e obra.** Porto Alegre: Movimento, 1983. 90 p.

MARIZ, Vasco (org.). **Francisco Mignone, o homem e a obra**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Editora da UERJ.

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

MEDEIROS, Elione A. de. **Uma abordagem técnica e interpretativa das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone**. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, 1995. Dissertação de mestrado.

_____. **Traços interpretativos e o cantábile nas valsas para fagote solo de Francisco Mignone**. Revista Eldorado, Buenos Aires-Argentina, nº2 - 1998.

_____. **As valsas para fagote solo de Francisco Mignone sob a visão do autor**. Revista Eldorado, Bueno Aires-Argentina, nº4, 1999.

_____ . 2012. Entrevistado pelo autor, no Rio de Janeiro, em 17 setembro de 2012.

_____. "**16 valsas brasileiras para fagote solo"**. Rio de Janeiro. Selo independente, 2009. CD.

MIGNONE, Francisco. **Catálogo de obras**. Academia Brasileira de Música.

_____. Depoimento para o Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, em 15 de outubro de 1968, às 15:30h.

_____. "**16 valsas para fagote solo".** Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1982. Partituras (32 p.) para fagote solo.

_____. "**16 valsas para fagote solo".** Rio de Janeiro. Manuscrito autógrafo.

NASCIMENTO, Andréa Miranda de Moraes. **Mignone e as valsas seresteiras**. Campinas: UNICAMP, 2007. Dissertação de mestrado.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PAES, Priscila. **A utilização do elemento afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone**. São Paulo: USP, 1989. Dissertação de mestrado.

RICE, Albert R. **From the clarinet d`amour to the contra bass: "A history of large size clarinet 1740-1860"**. Oxford University Press, 2009. 463 p.

RIPPER, João Guilherme. **Música brasileira para orquestra** – Catálogo geral. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

SILVEIRA, Fernando José Silva Rodrigues da. **"Concertino para clarineta e orquestra" de Francisco Mignone: reflexões interpretativas.** SALVADOR: UFBA, 2005. Tese de doutorado.

SOUTO, Luciano Hercílio Alves. **Transcrição musical: um estudo crítico do repertório para instrumentos de cordas dedilhadas**. São Paulo: UNESP, 2010. Dissertação de mestrado.

SOUZA, Maria Ionaia de Jesus. **Edição diplomática de documentos do século XVIII pertencentes ao Arquivo Histórico Ultramarino: "Pérolas manuscritas"**. Anais do VII Congresso Internacional da Abralin. Curitiba, 2011.

SPARNAAY, Harry. **The bass clarinet** http://www.harrysparnaay.info/ > acessado em

janeiro de 2012.

_____. **El clarinete bajo, una historia personal**. Barcelona, Espanha: Periferia Sheet Music, 2011. 256 p.

TEIXEIRA, Marcelo. **O processo de transcrição para violão de sete cordas dos movimentos opcionais das suítes para violoncelo de Bach**. Curitiba: UFPR, 2009. Dissertação de mestrado.

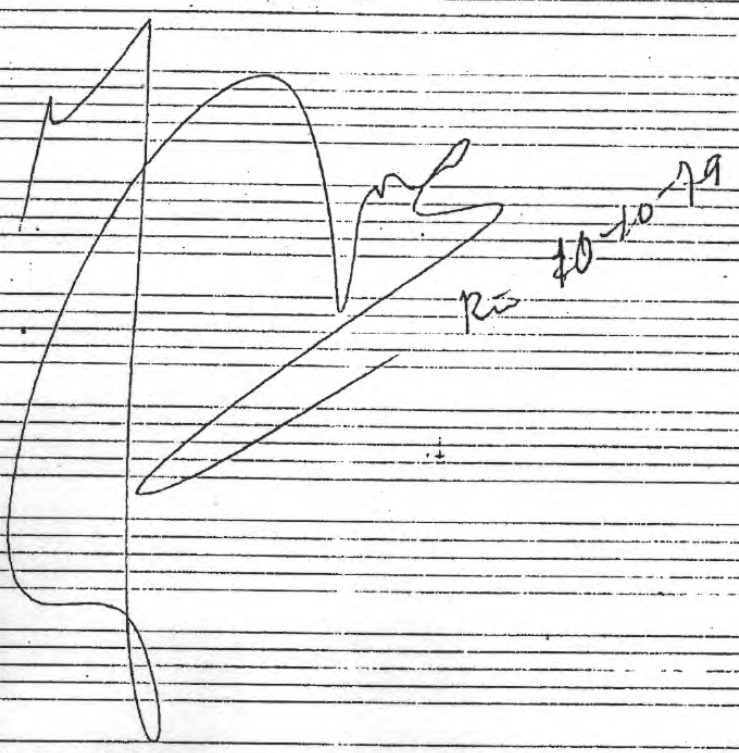
ANEXO
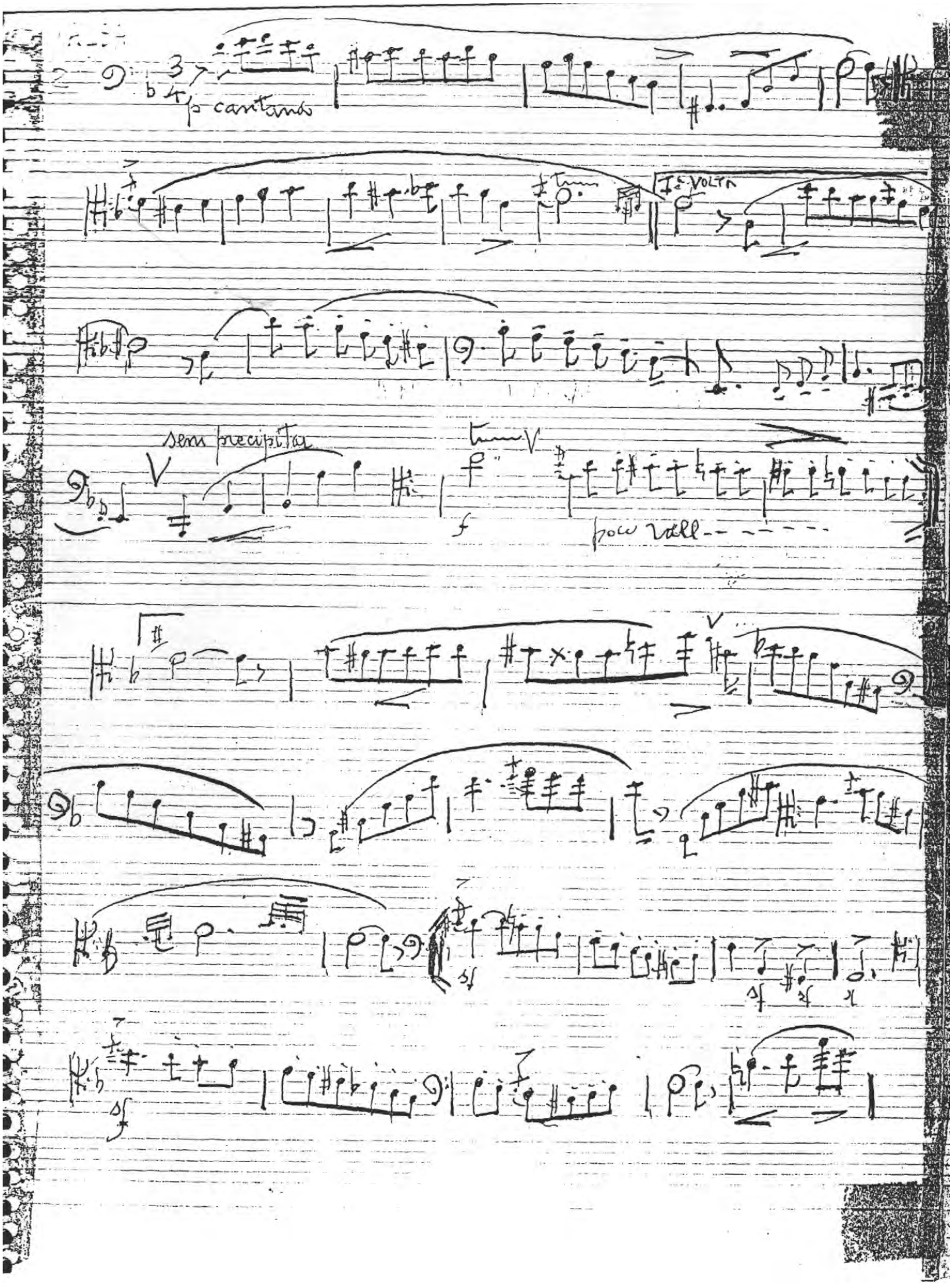
Cópia dos Manuscritos Autógrafos das 16 Valsas para Fagote Solo.
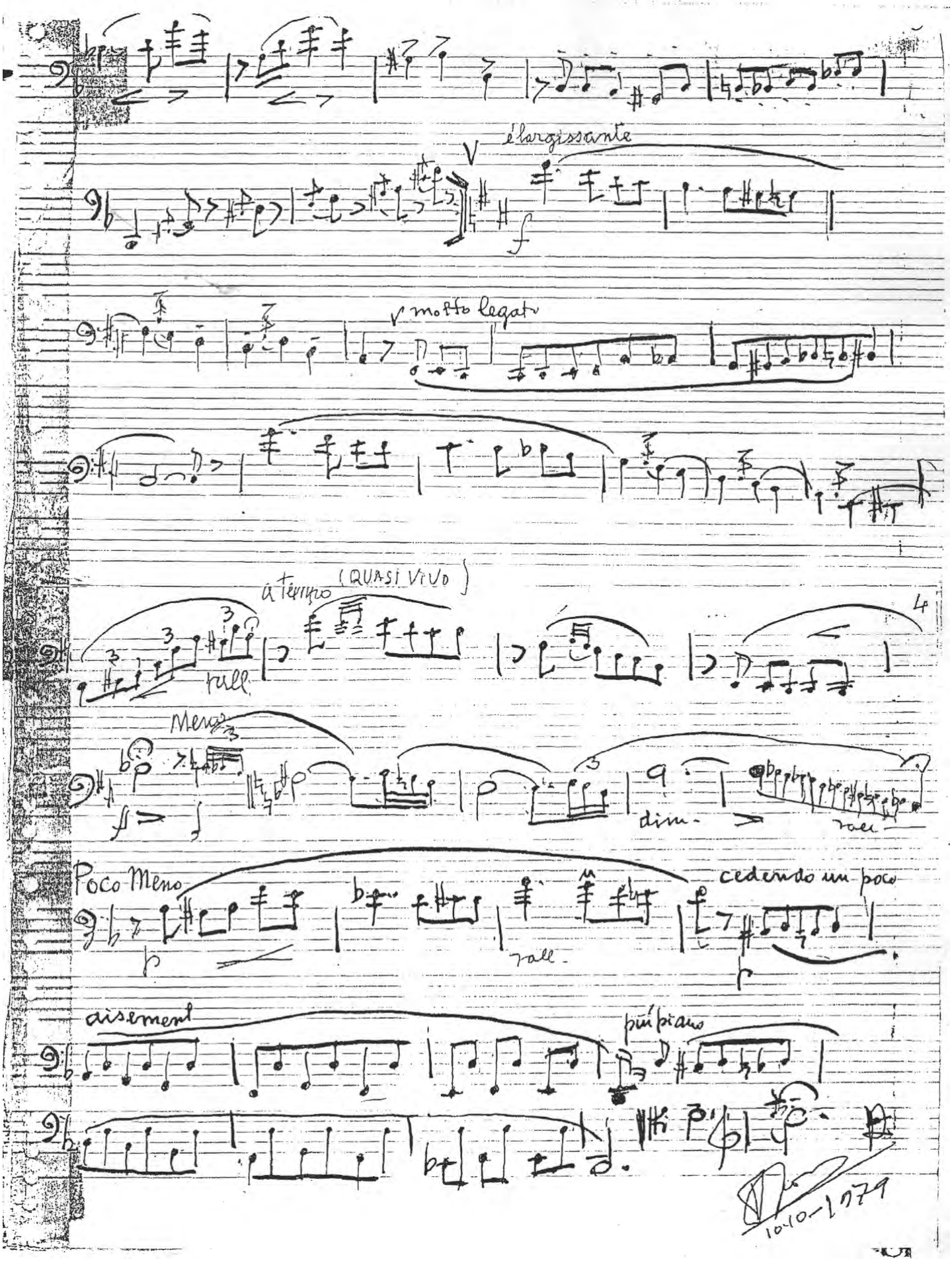
a Noel Devos

Macunaíma

A Obra e seu caráter




p cantando
1s. VOLTA
sem precipitar
f
pouco rall
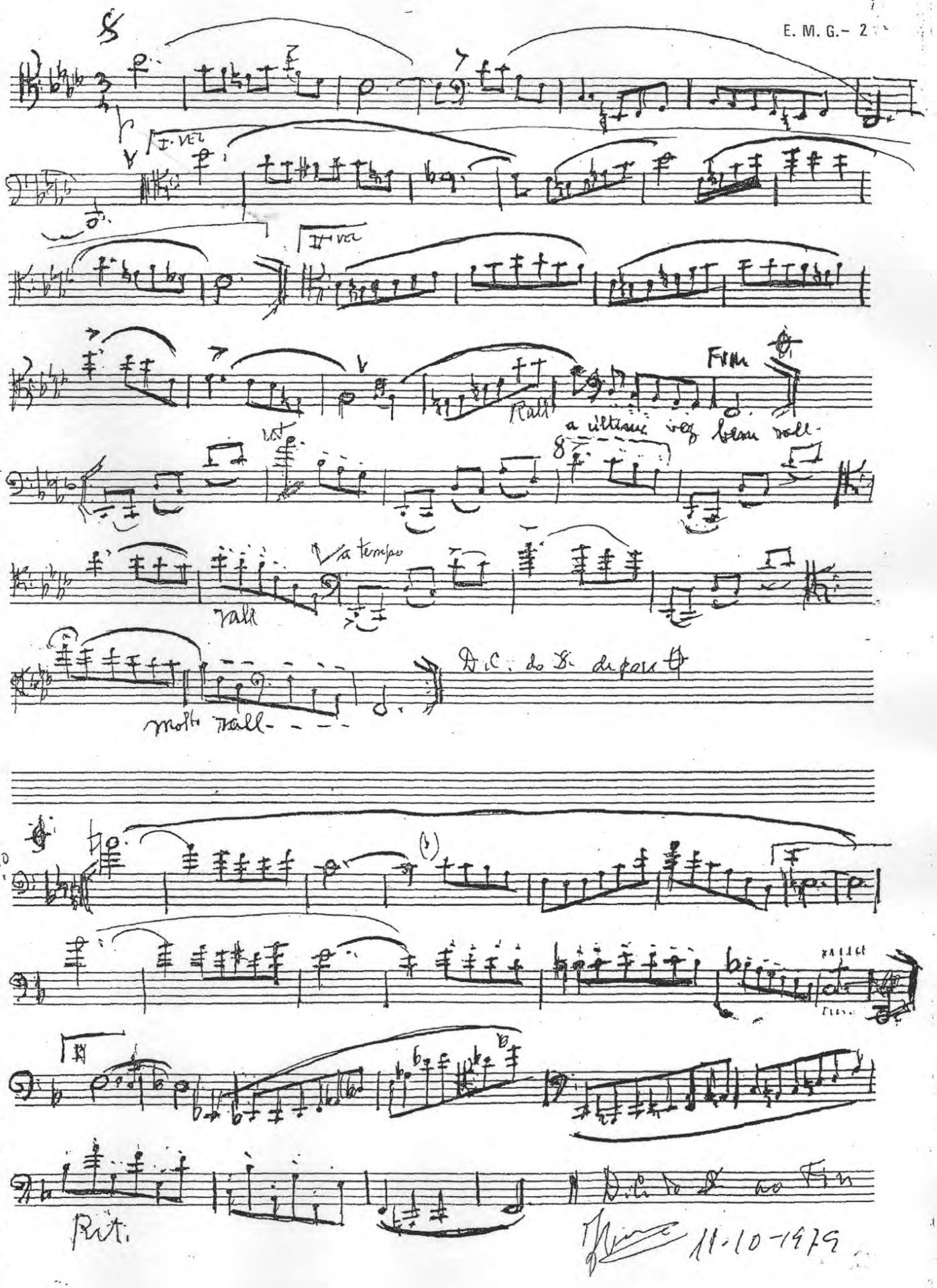

élargissante
molto legato
a tempo (QUASI VIVO)
rall.
Meno
dim.
rall.
Poco Meno
rall.
cedendo un poco
aisement
più piano
10-10-1979

1 p Dem a Noel Nogueira

VALSA - CHORO

F. NIGUEIRA

E. M. G. - 2



APANHEI-TE FAGOTINHO

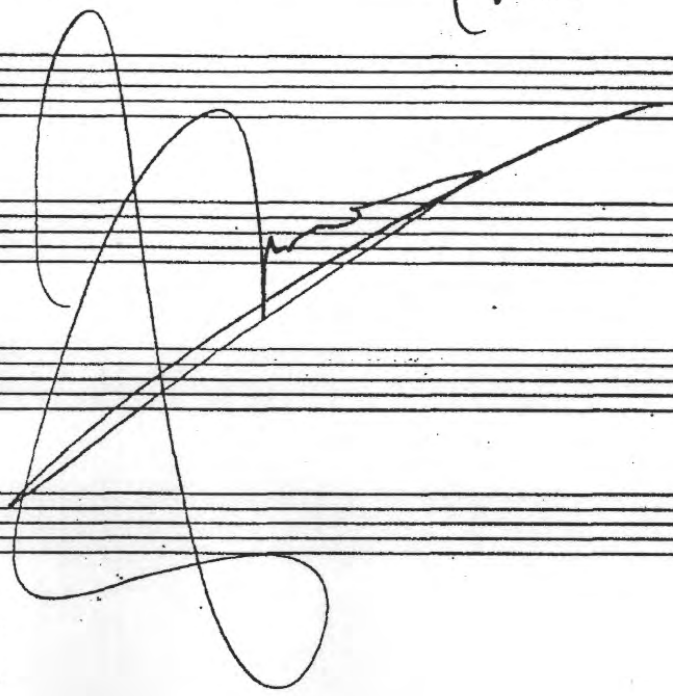
(VALSA PARÓDIA)

para fagote solo

de

FRANCISCO MIGNONE

(1980)
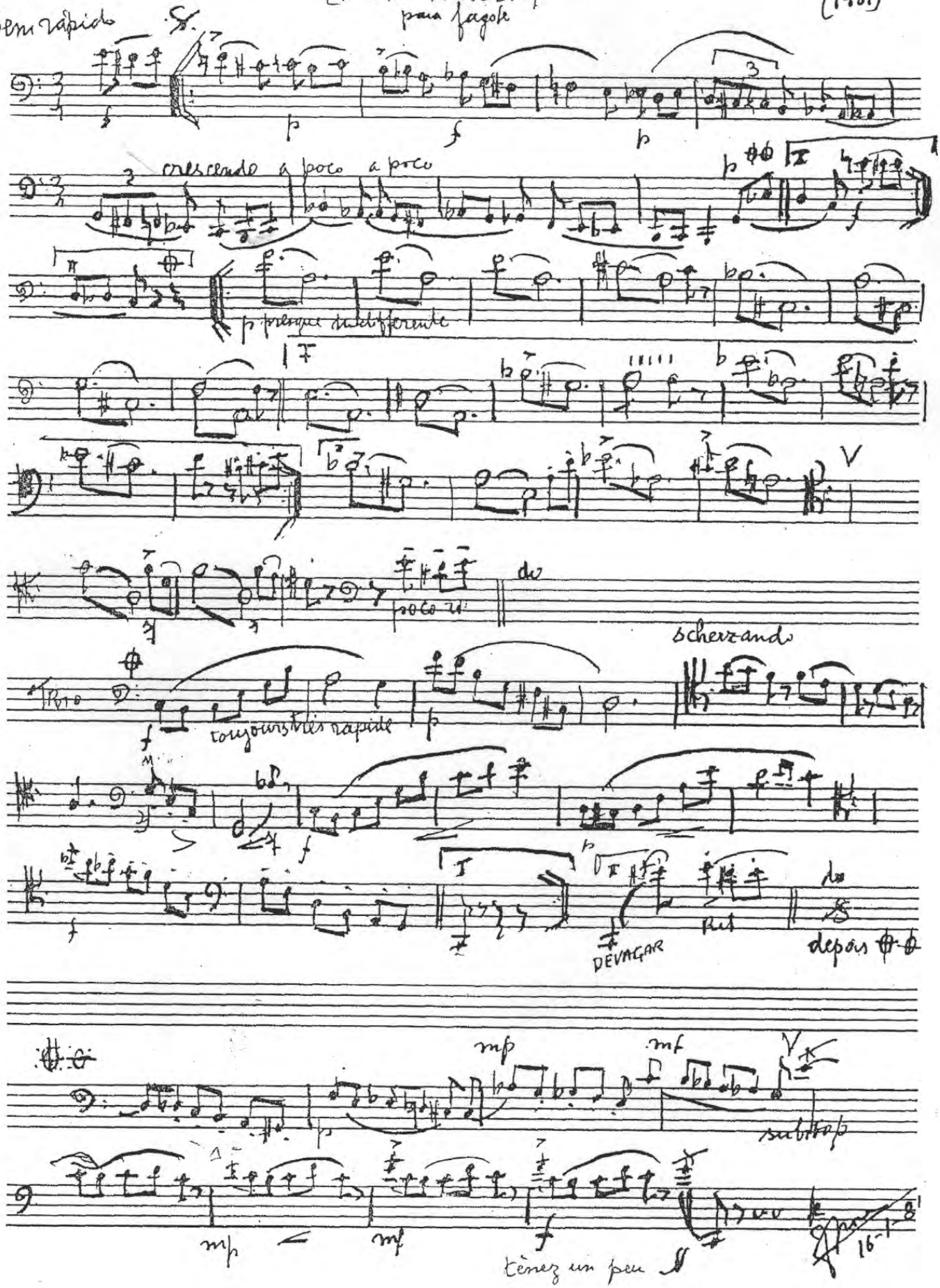


APANHEI-TE MEU FAGOTINHO

(VALSA - PARÓDIA)

para fagote

FRANCISCO MIGNONE

(1981)



A ESCRAVA QUE NÃO ERA ISAURA

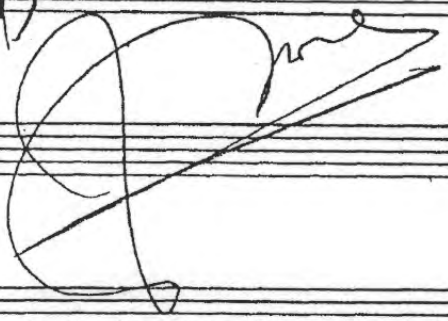
Valsa sem quadratura.

para Fagote solo

de

FRANCISCO MIGNONE

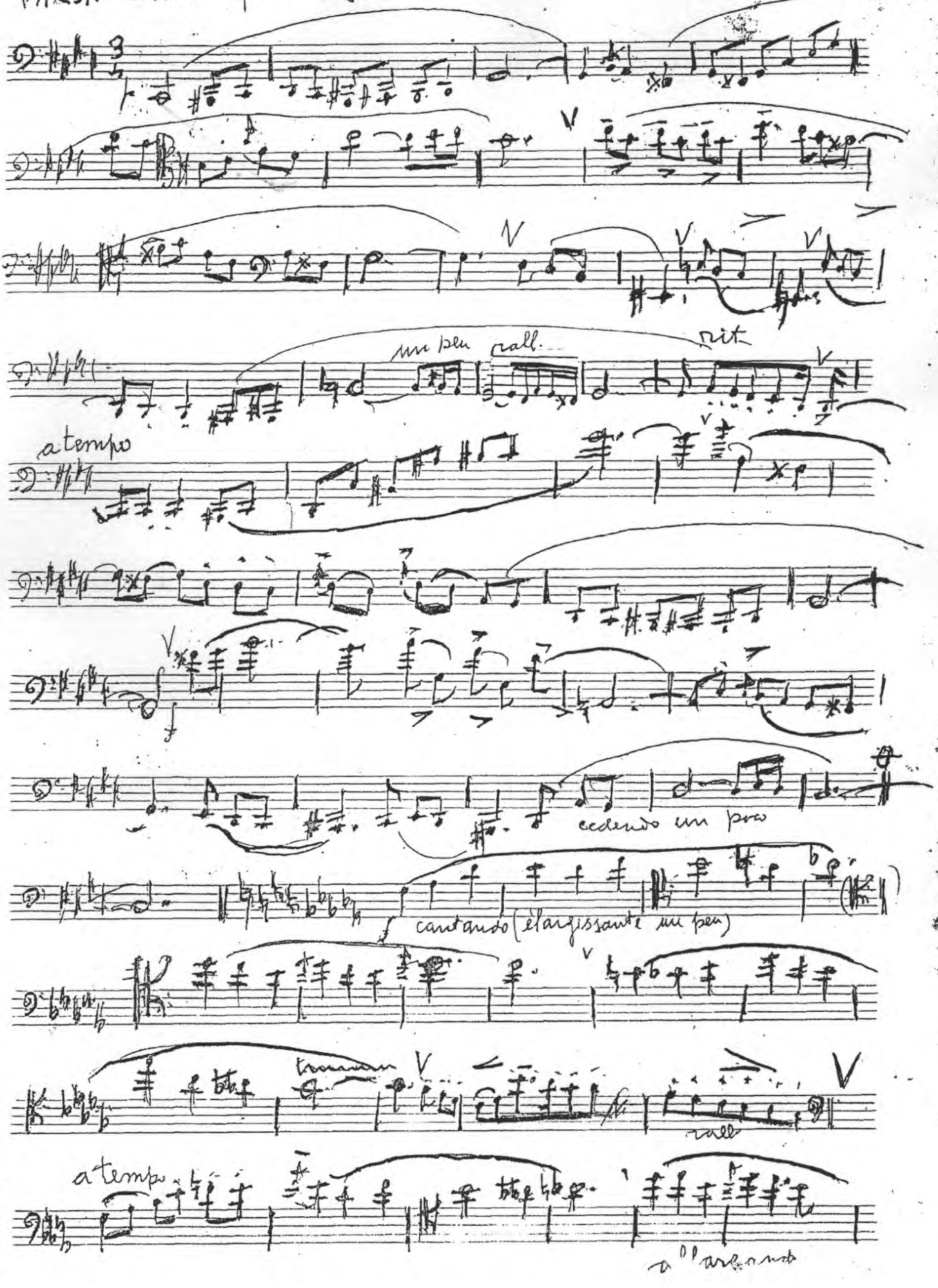
(1981)
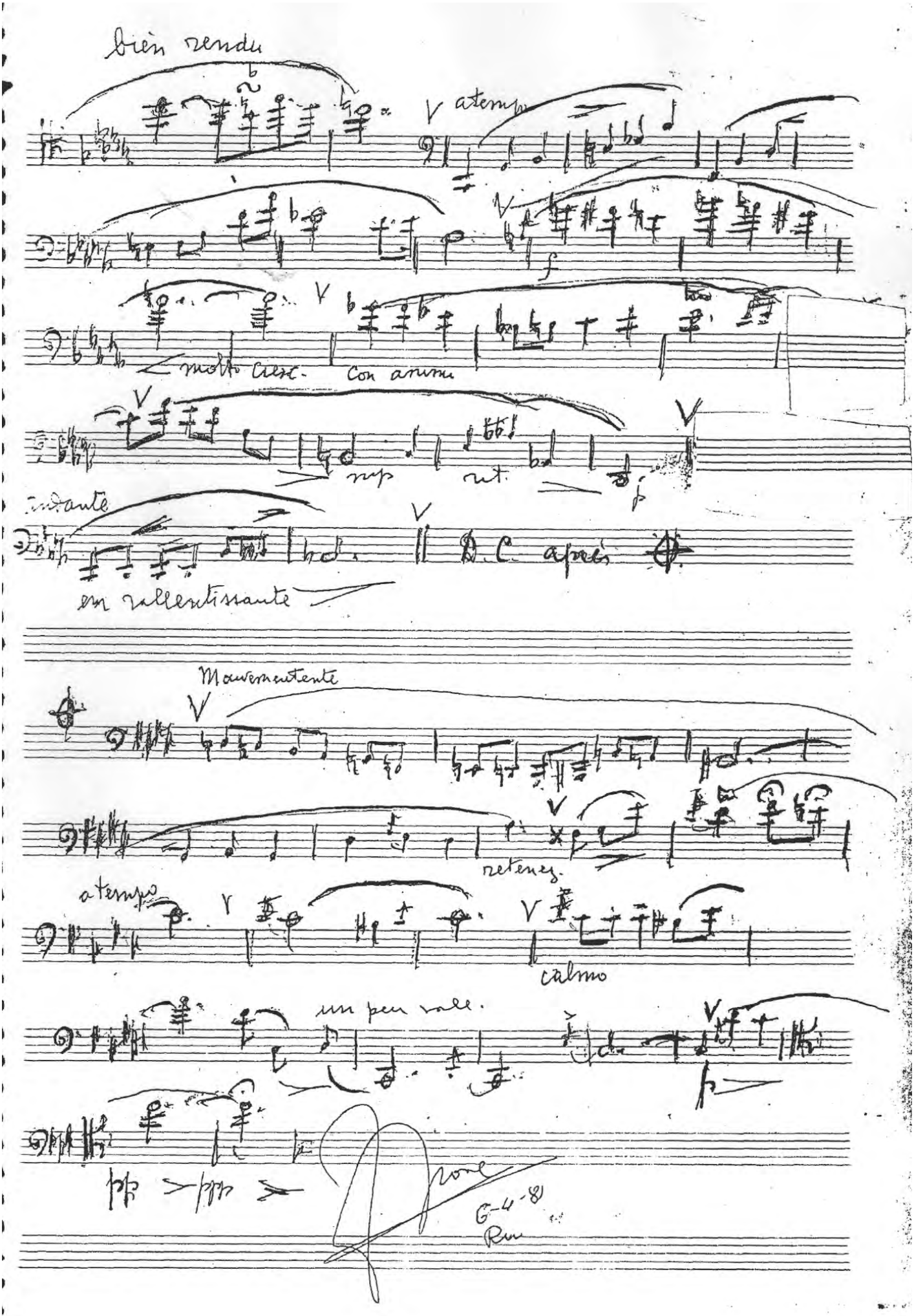


à memória de Mário de Andrade

VALSA LENTA para Fagote Solo

FRANCISCO MIGNONE (1981)




bien rendu
V atempo
molto cresc.
Con anima
rep
rit.
andante
D.C. après
en rallentissante
Mouvementé
retenez.
a tempo
calmo
un peu rall.
G-4-8

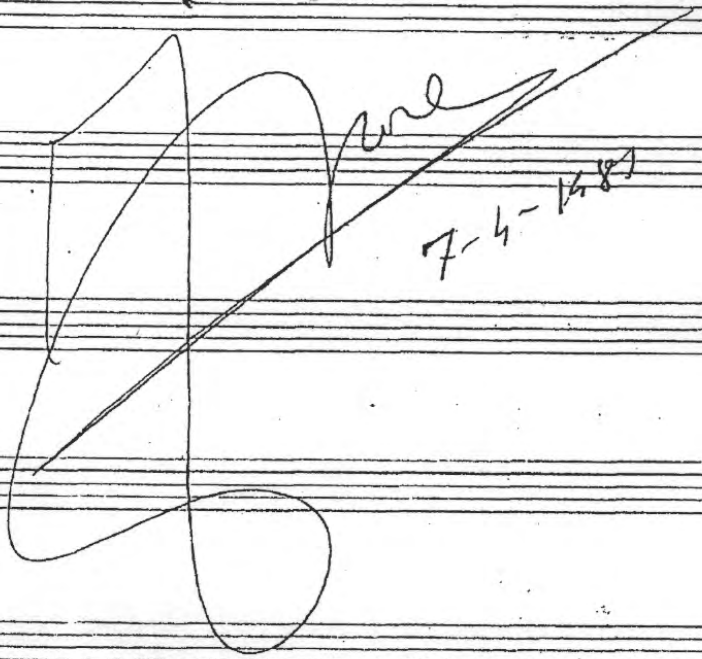
VALSA DA OUTRA ESQUINA

para Fagote Solo

de

FRANCISCO MIGNONE
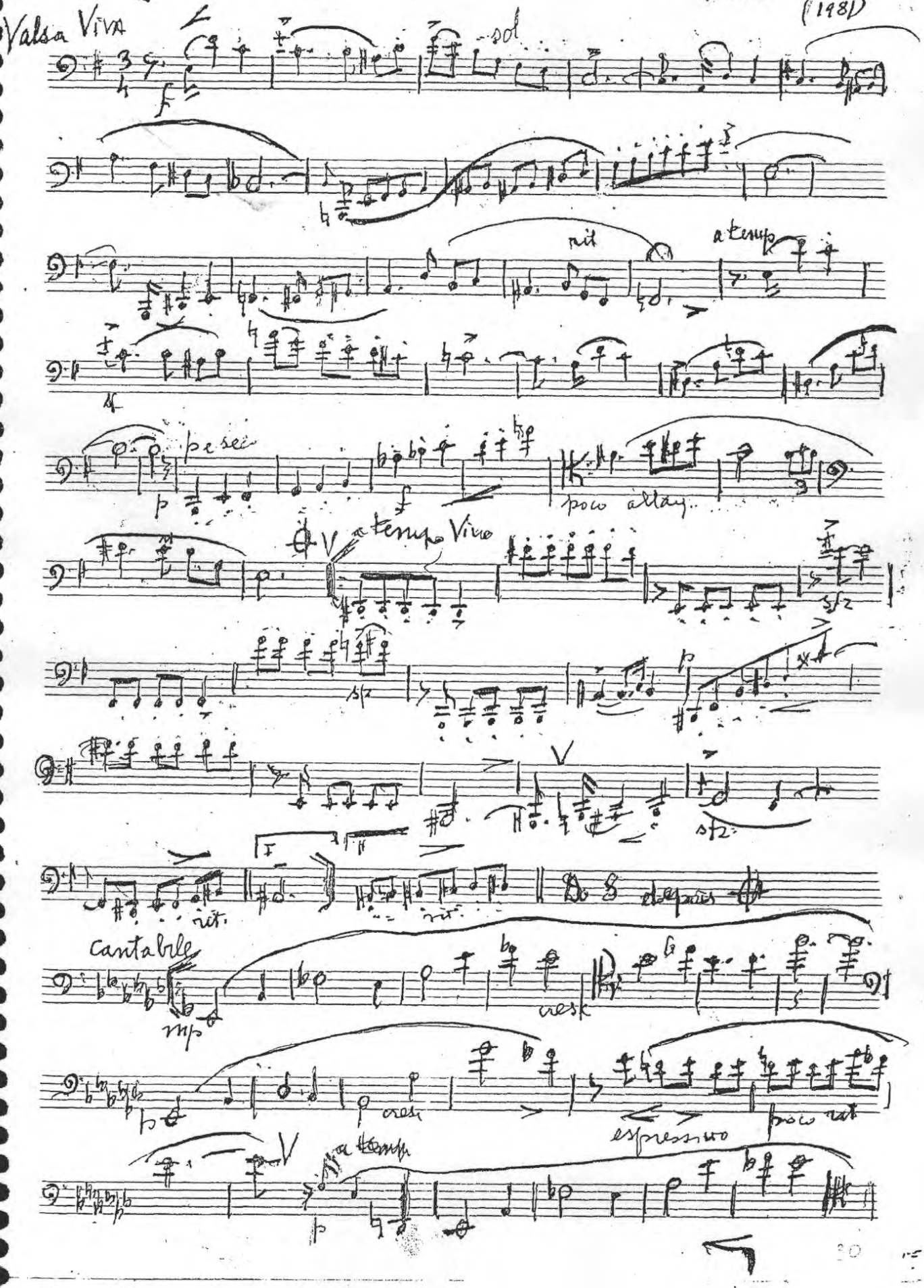
(1981)
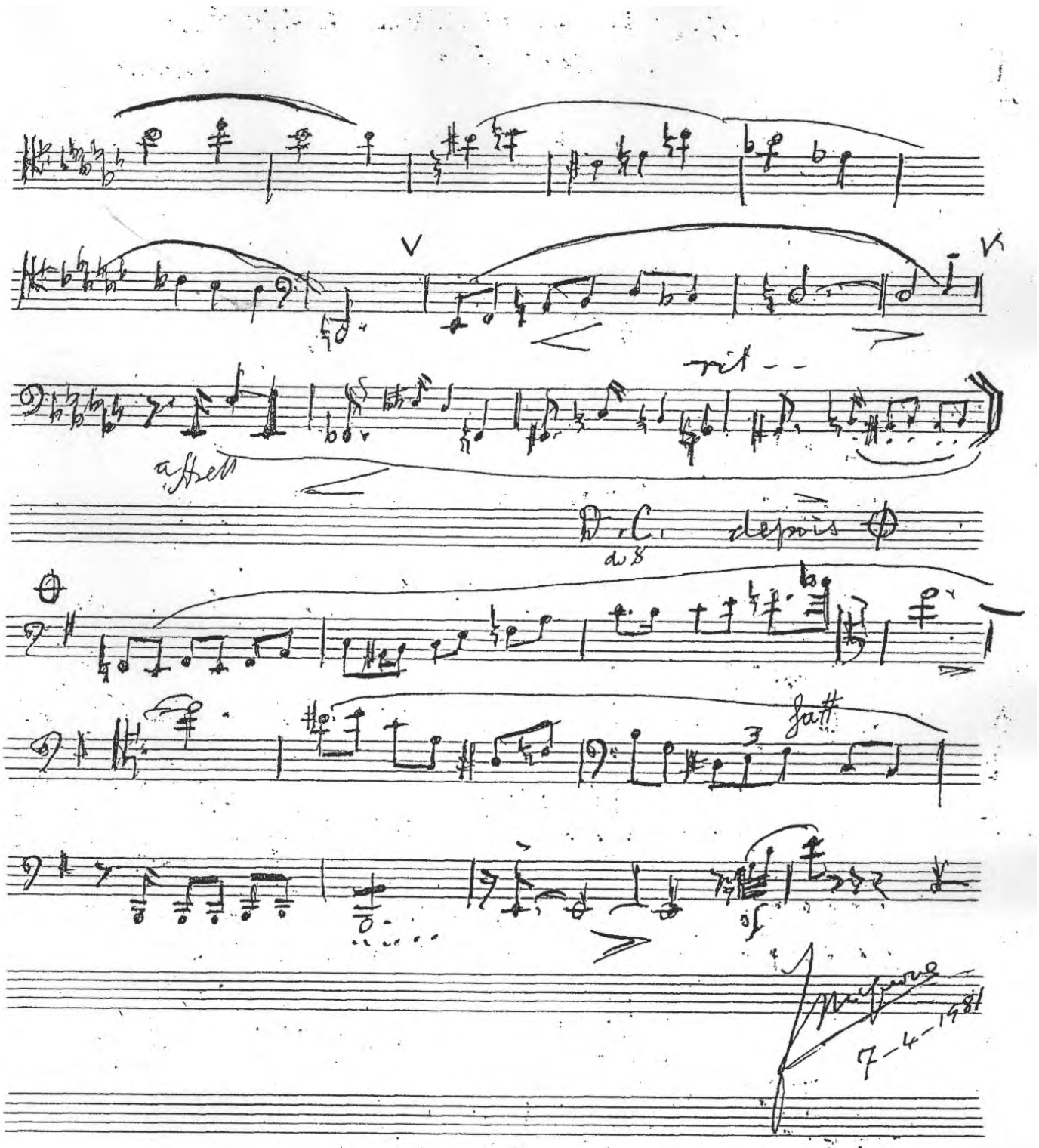


VALSA DA OUTRA ESQUINA

para Fagote Solo

FRANCISCO MIGNONE (1981)




V
I
rit
affett
D.C. depuis
dal 8
fait
7-4-1981

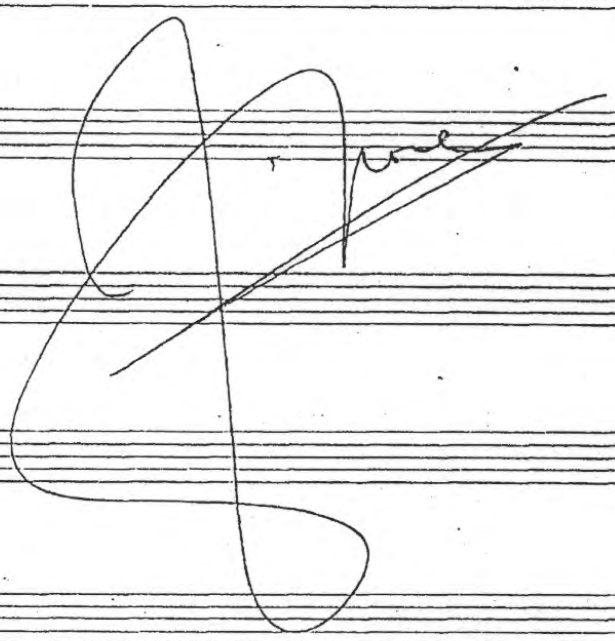
(*) PATTAPIADA

para FAGOTE SOLO

DE

FRANCISCO MIGNONE
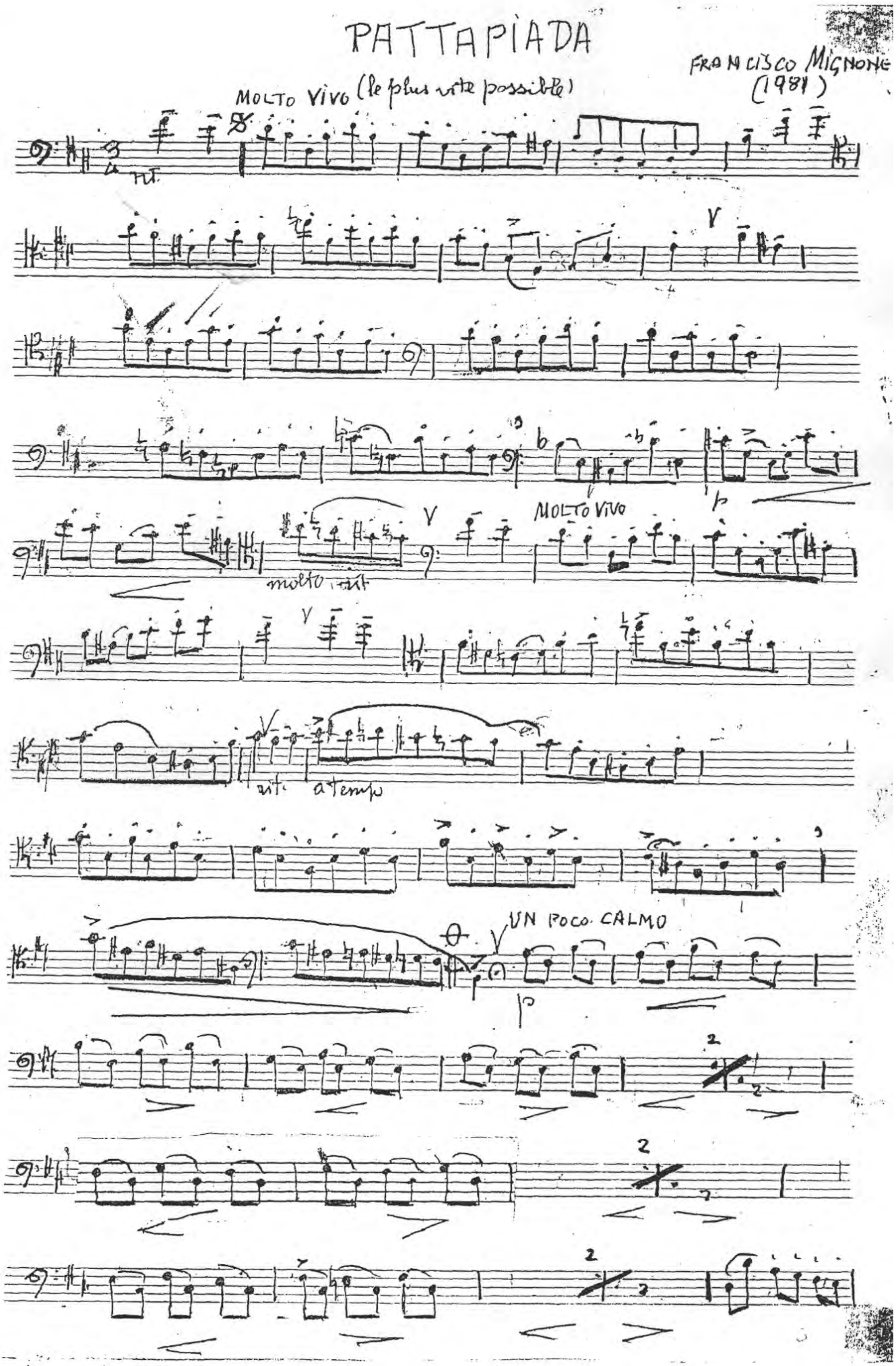
Rio - 8-4-8'

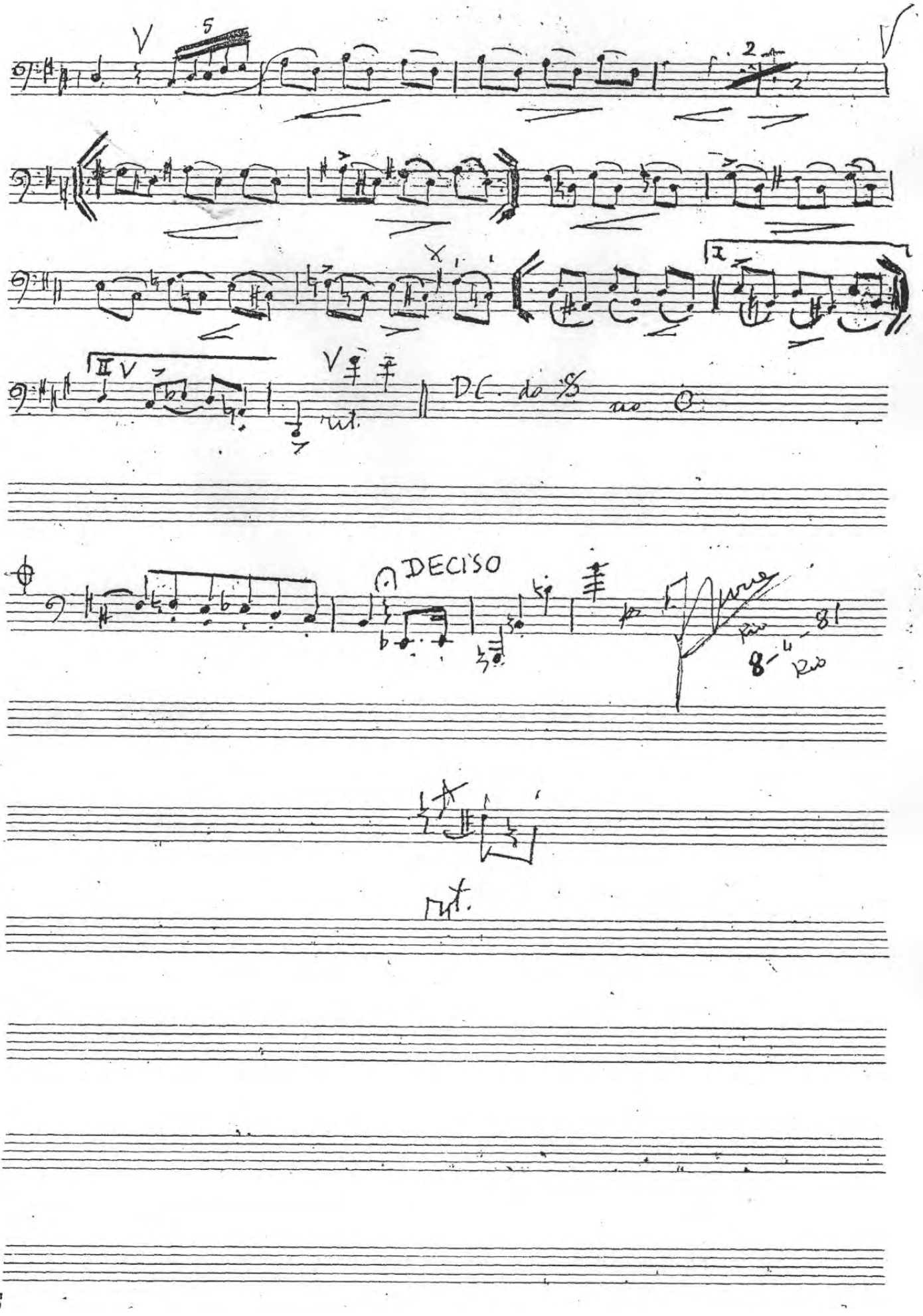


(*) PATTAPIO DA SILVA, FLAUTISTA CARIOCA, MULATO, CELEBRE PELA VIRTUOSIDADE ALCANÇADA NO SEU INSTRUMENTO. VIVEU NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DESTE SÉCULO (1900). FOI UM DOS PIONEIROS DA GRAVAÇÃO DE MUSICA POPULAR NO RIO DE JANEIRO. TEVE VIDA CURTA MINADO QUE FOI PELA TUBERCULOSE.

PATTAPIADA

FRANCISCO MIGNONE
(1981)
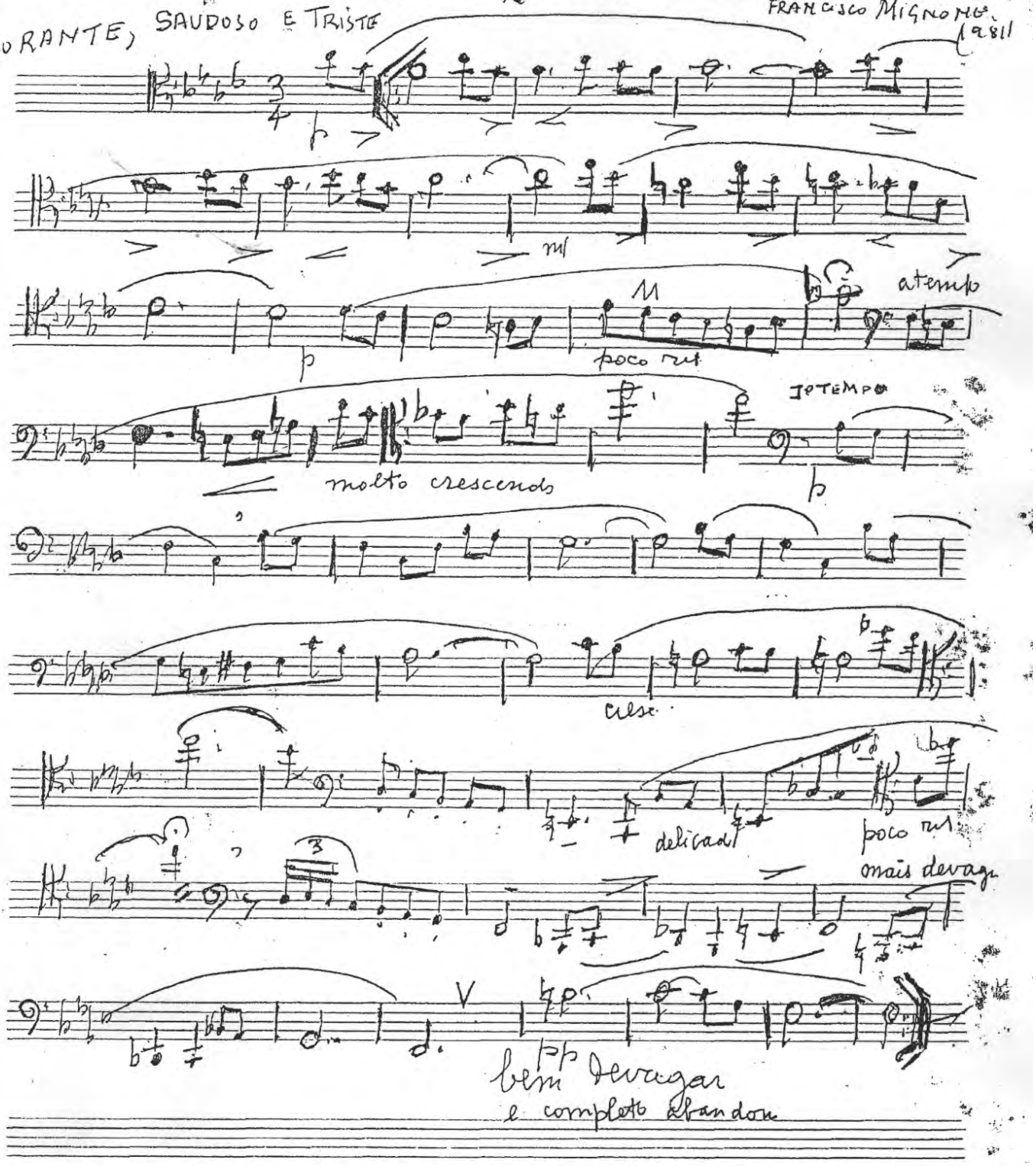



V
5
2
V
X
I
II V
V
rit.
D.C. do %
ao ⊙
DECISO
8va
rit.

AQUELA MODINHA QUE O VILLA NÃO ESCREVEU

FRANCISCO MIGNONE (1911)

(IMPLORANTE) SAUDOSO E TRISTE



MISTÉRIO...

(QUANTO AMEI - N.)

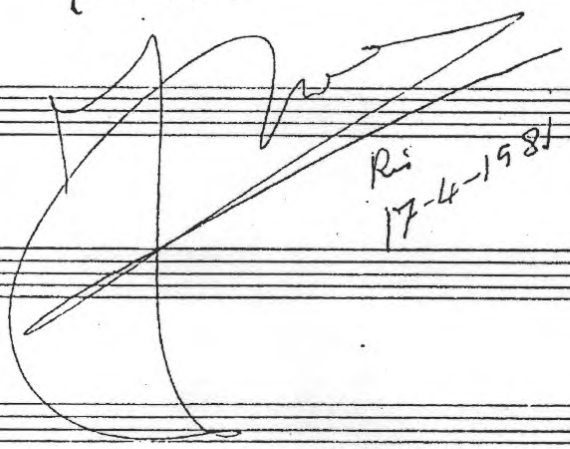
VALSA POENTIA

para Fagote solo

de

FRANCISCO MIGNONE

(1981)
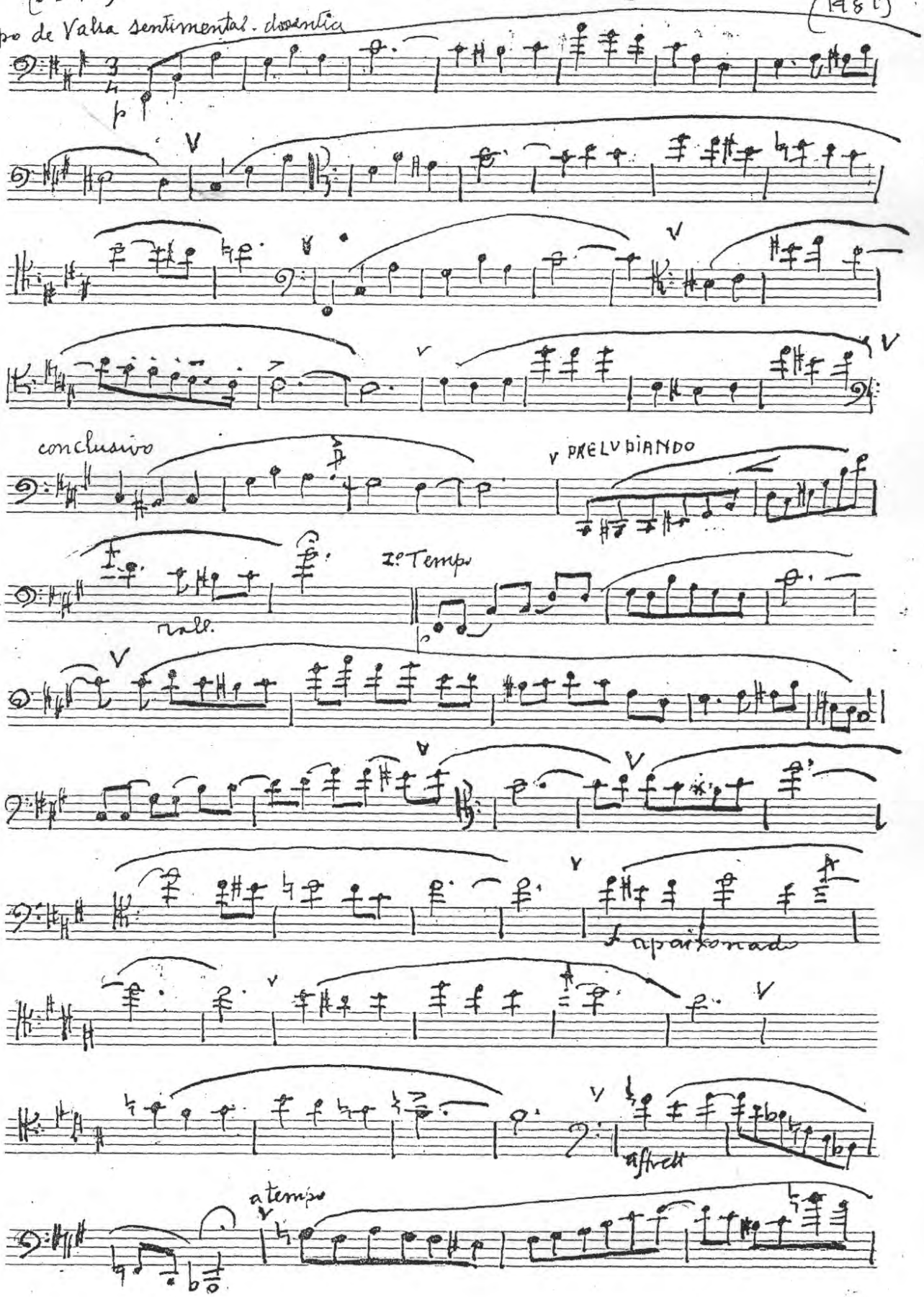


MISTÉRIO...

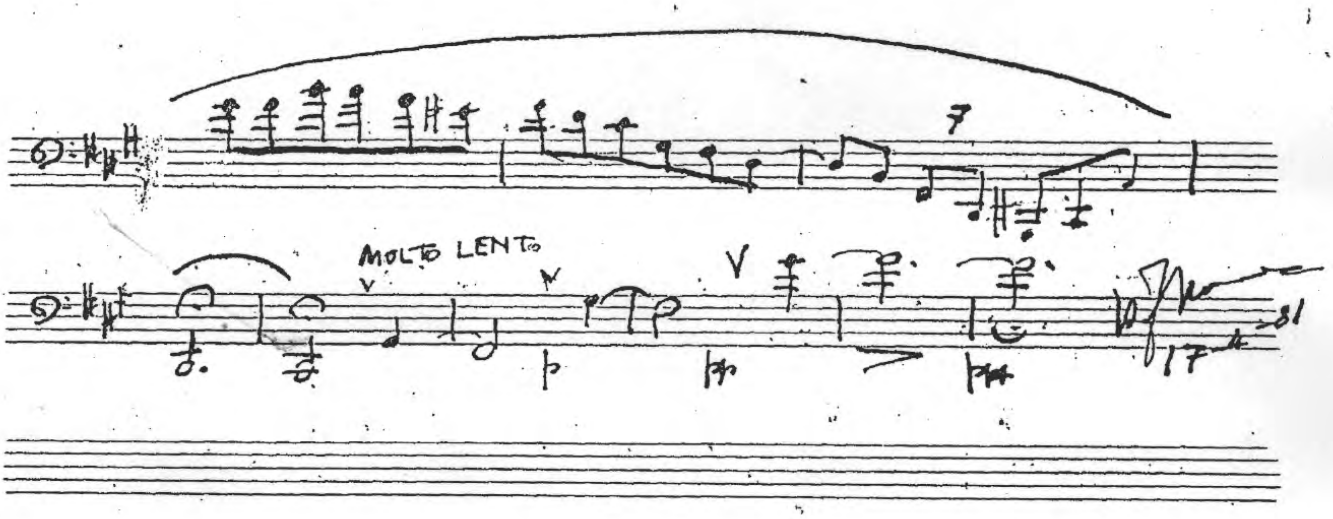
(QUANTO AMEIA!)

FRANCISCO MIGNONE (1898)

(♩= 72)

Tempo de Valsa sentimental. dolente




7
MOLTO LENTO
V
V
V

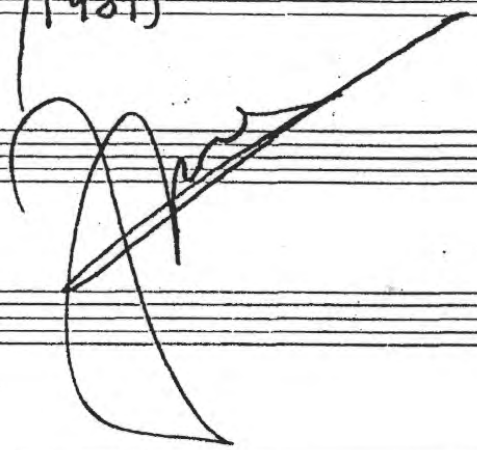
VALSA QUASE MODINHEIRA

para fagote solo

de

FRANCISCO MIGNONE

(1981)
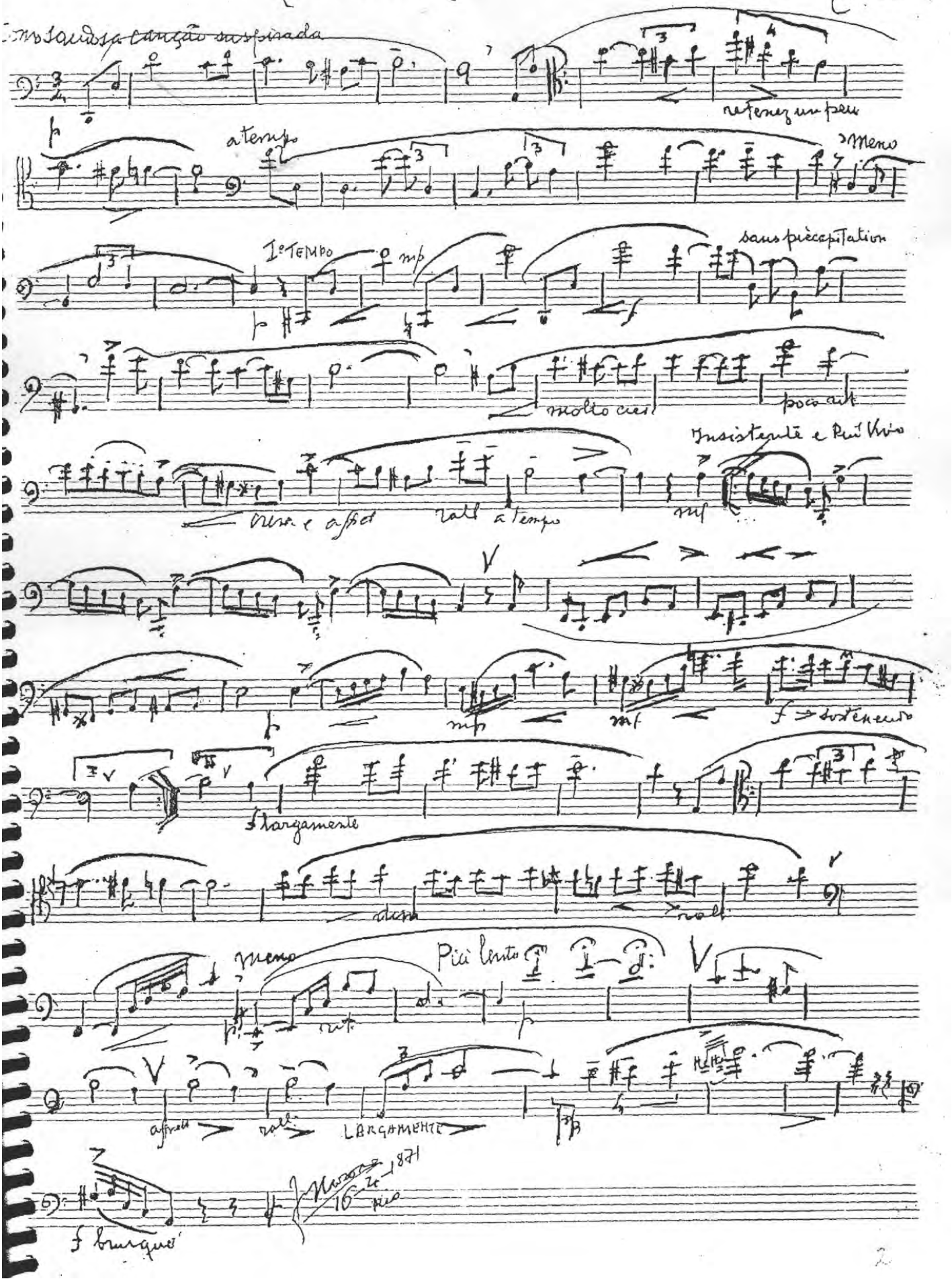


VALSA QUASE MODINHEIRA

(A IMPLORANTE)

FRANCISCO MIGNONE

(1981)



a Noel Devos

A BOA PÁSCOA PARA VOCÊ

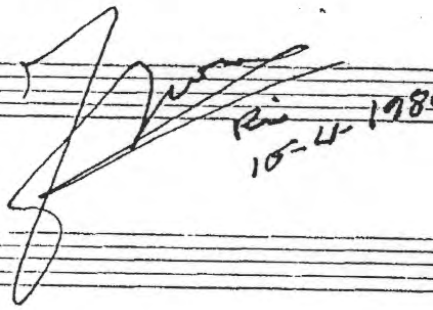
VALSA EM LÁ MENOR

PARA FAGOTE SOLO

DE
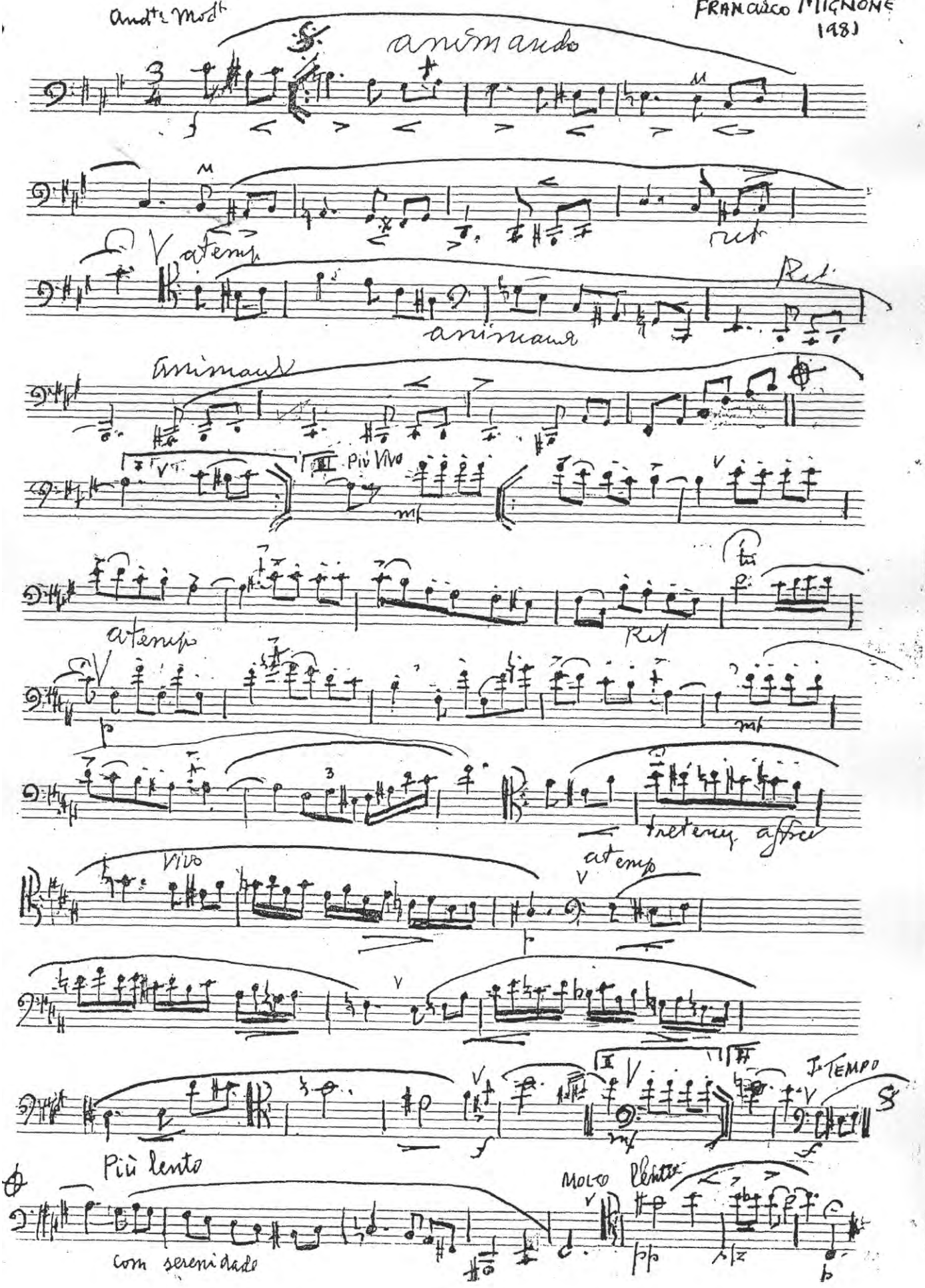
FRANCISCO MIGNONE

(1981)



A BOA PASCOA PRA VOCÉ, DEVOS!

FRANCISCO MIGNONE
1981



+ 1 3/4

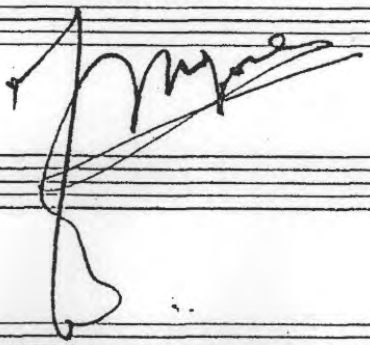
para fagote solo

de

FRANCISCO MIGNONE

21-4-981

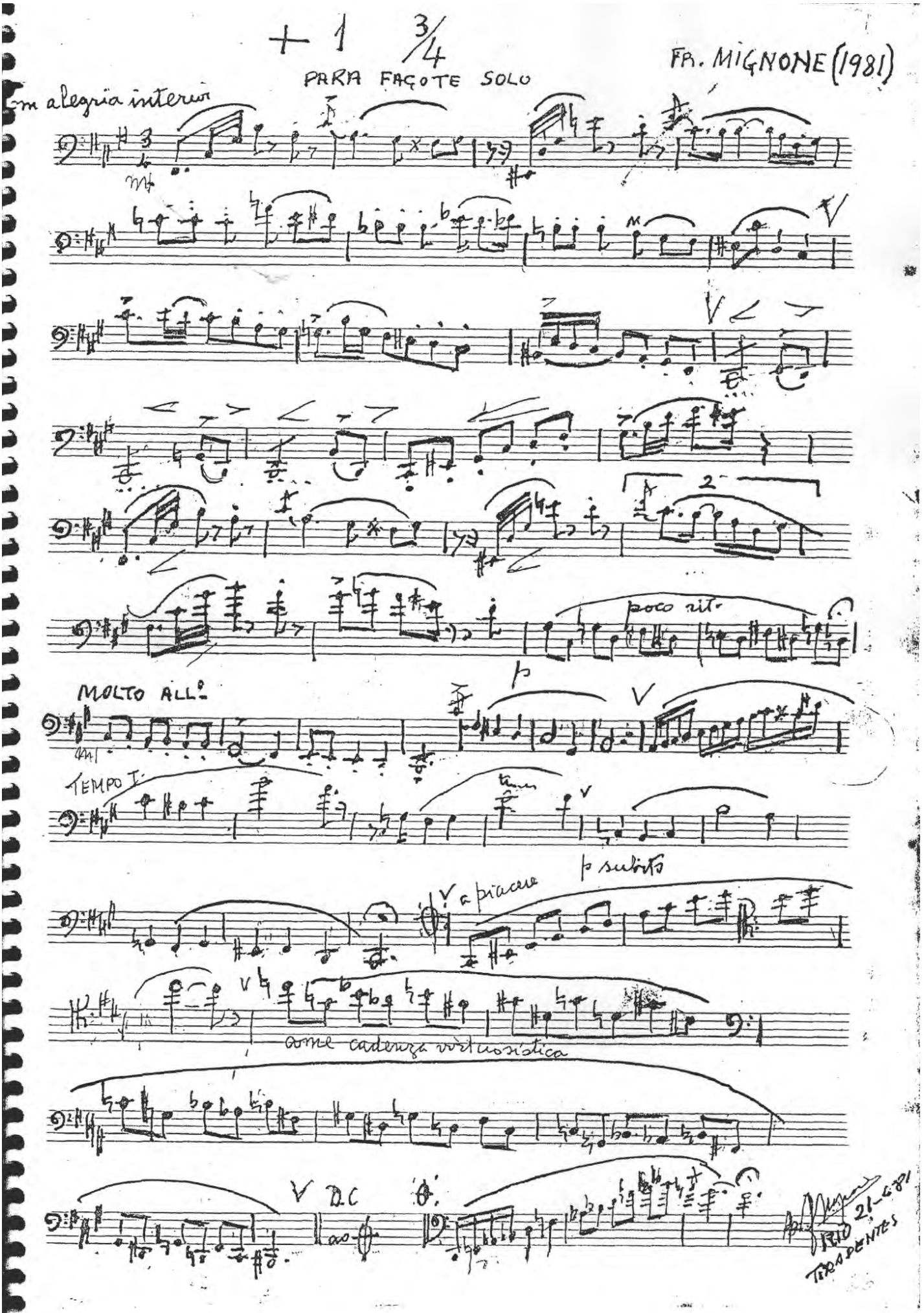
Rio de Janeiro



+ 1 3/4

PARA FAGOTE SOLO

FR. MIGNONE (1981)



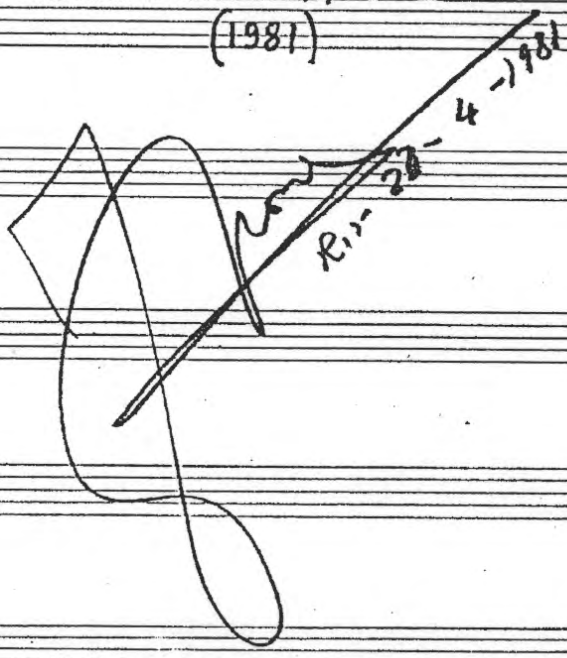
6ª VALSA BRASILEIRA

PARA FAGOTE SOLO

DE

FRANCISCO MIGNONE
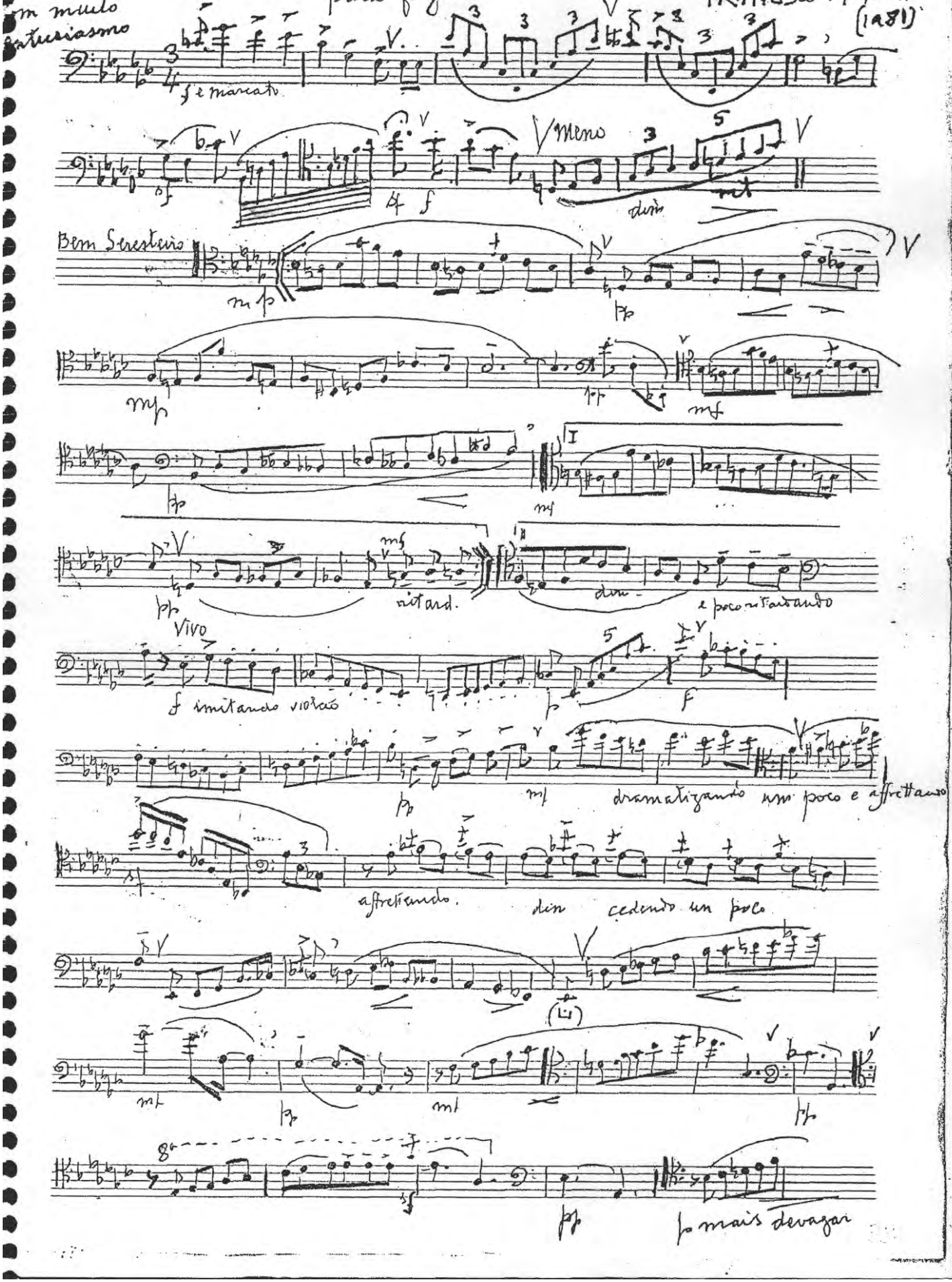
(1981)
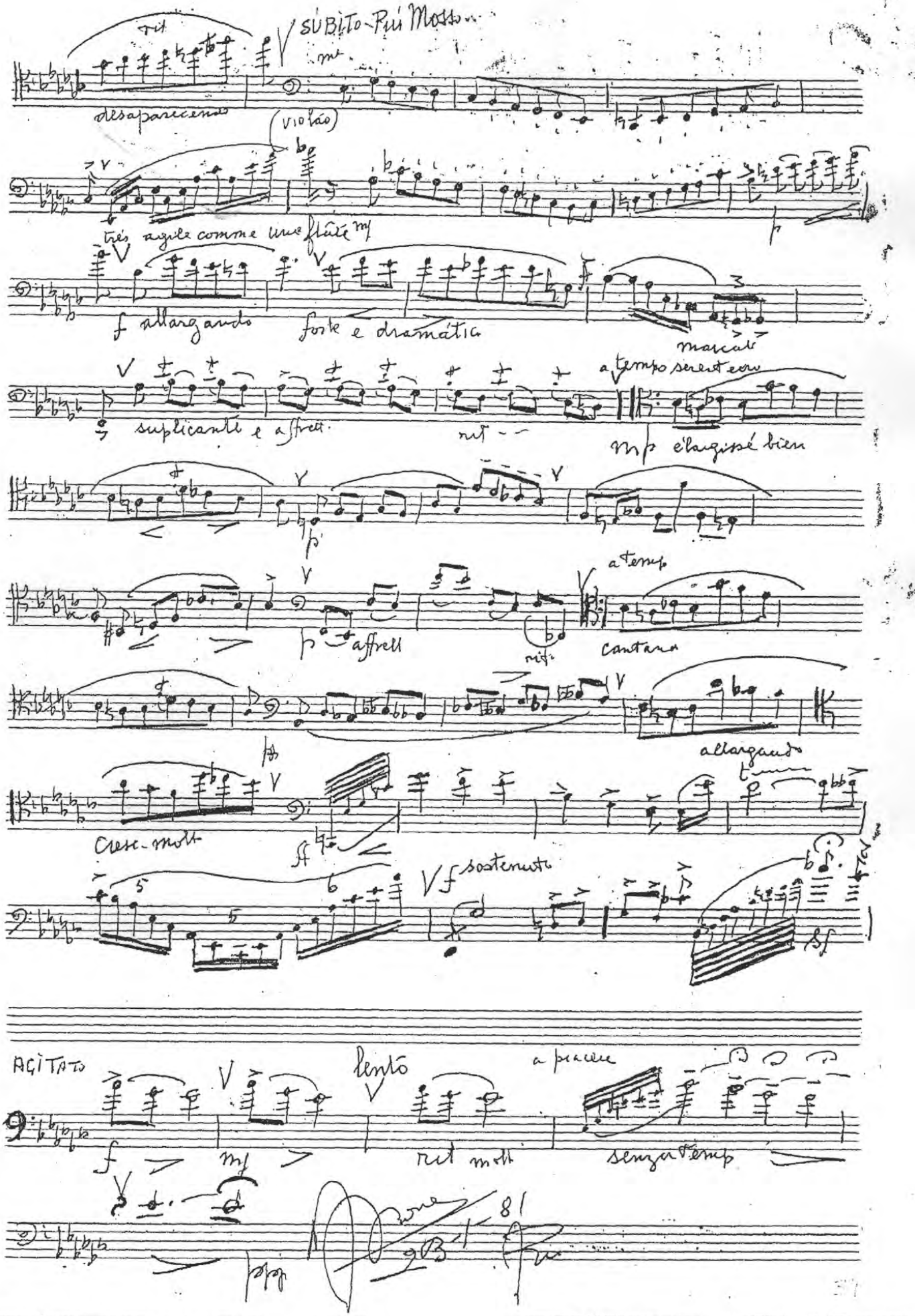


6ª VALSA BRASILEIRA

para fagote solo

FRANCISCO MIGNONE (1981)




SUBITO Più Mosso
desaparecendo
(violão)
três agile comme une flûte
f allargando
forte e dramática
marcato
a tempo serenissimo
suplicante e affrett.
mp élargissez bien
affrett
a tempo
cantando
allargando
Cresc. molto
ff
Vf sostenuto
AGITATO
lento
a piacere
rit molto
senza tempo
pp
81

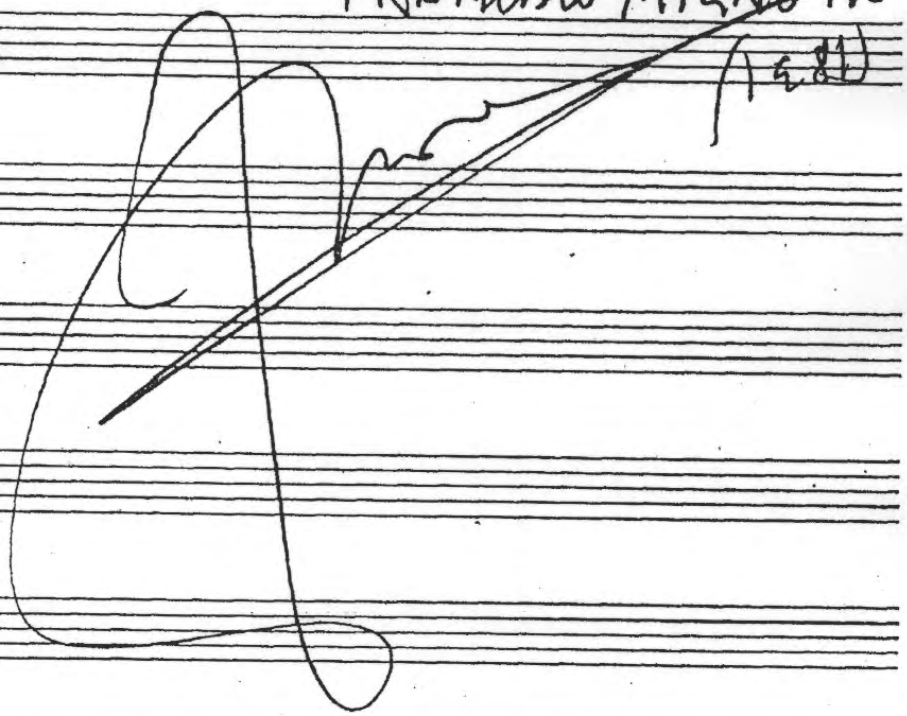
VALSA EM Si♭ MENOR.

para

FAGOTE SOLO

DE

FRANCISCO MIGNONE
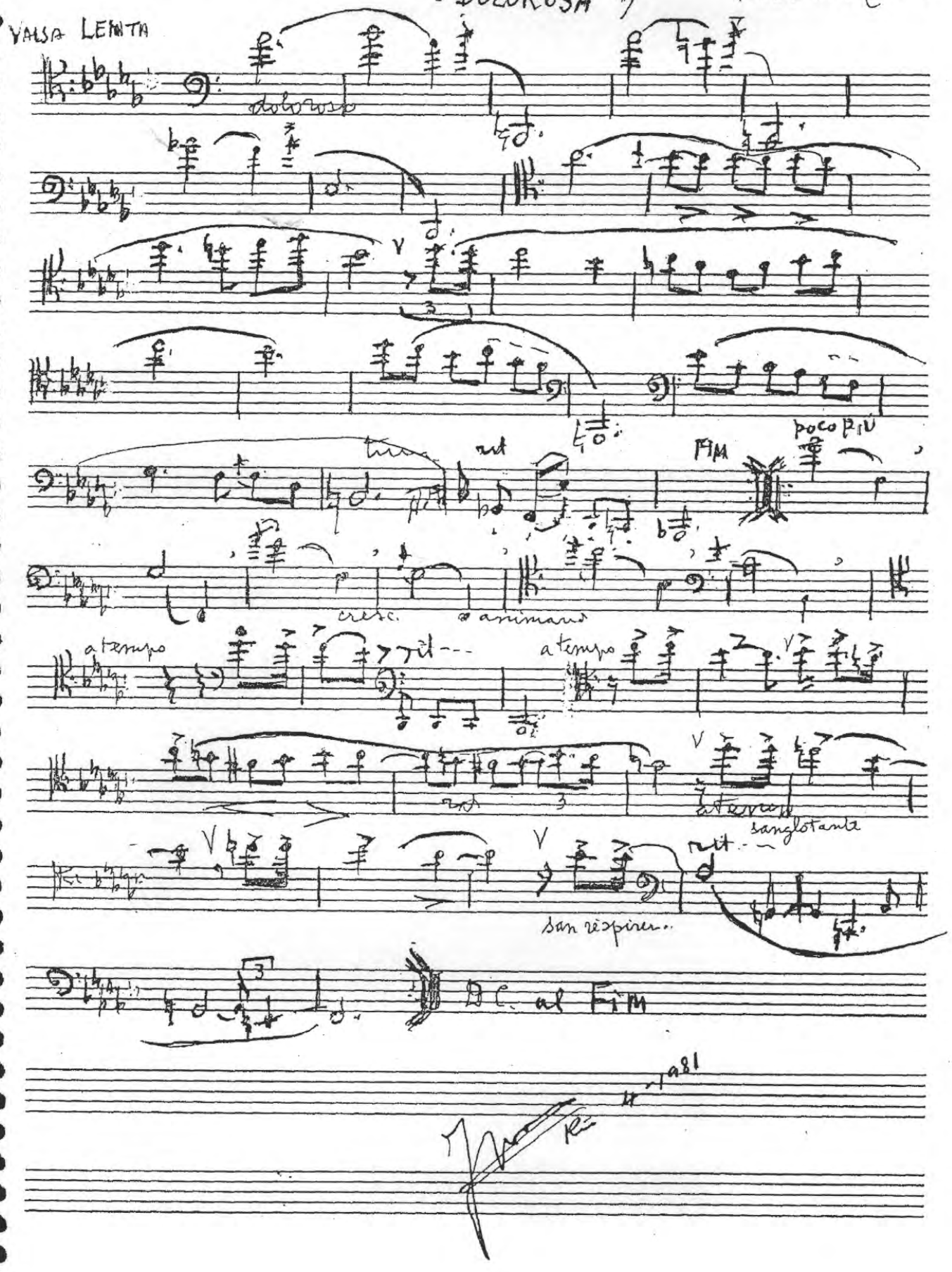


para fagote

VALSA EM Si b MENOR

(DOLOROSA)

F. MIGNONE (1981)



VALSA DECLAMADA

(o VIUVO)

para fagote solo

de

FRANCISCO MIGNONE
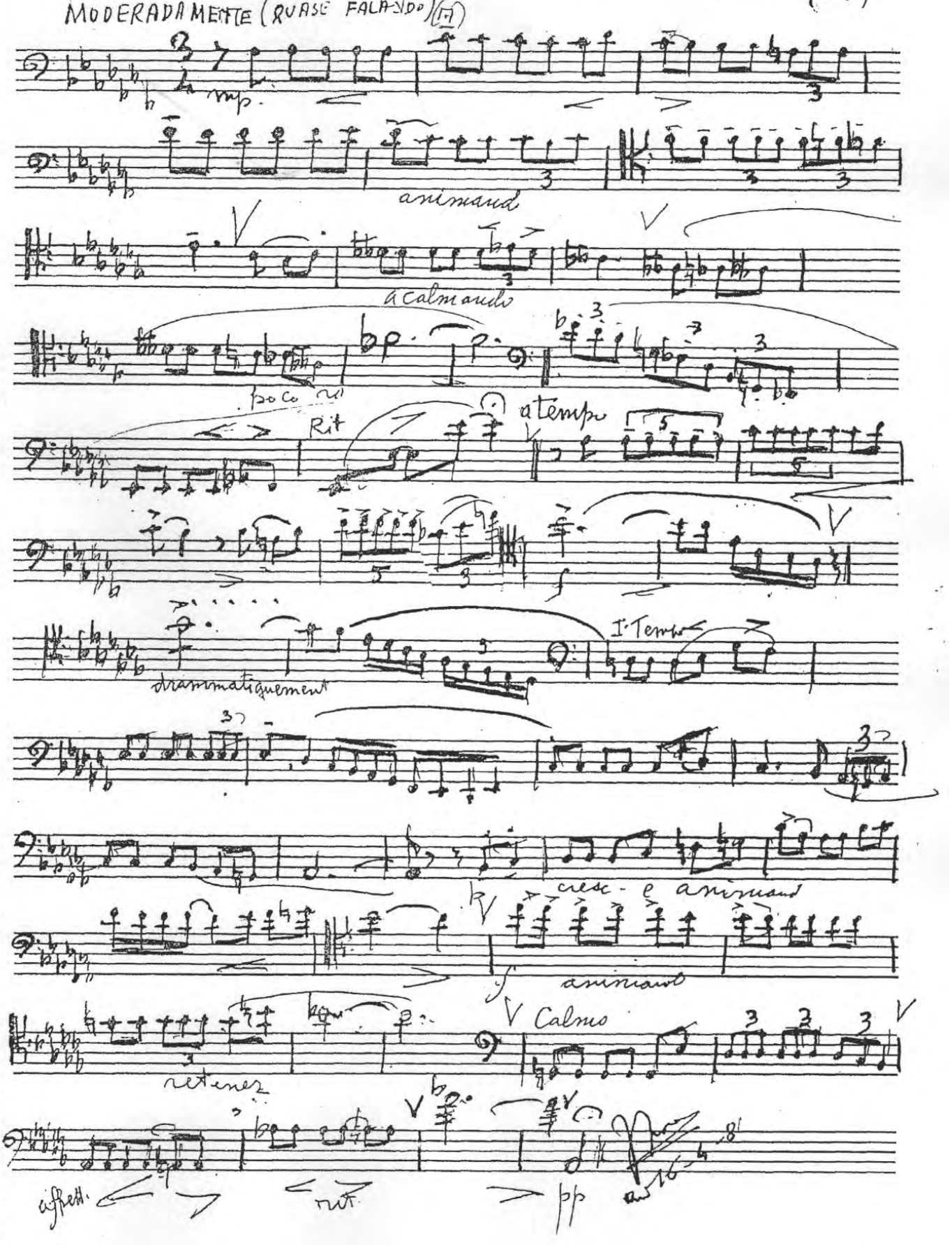
1980



VALSA DECLAMADA

(O VIUVO)

FRANCISCO MIGNONE (1981)



VALSA INGÊNUA

para fagote solo

DE

FRANCISCO MIGNONE

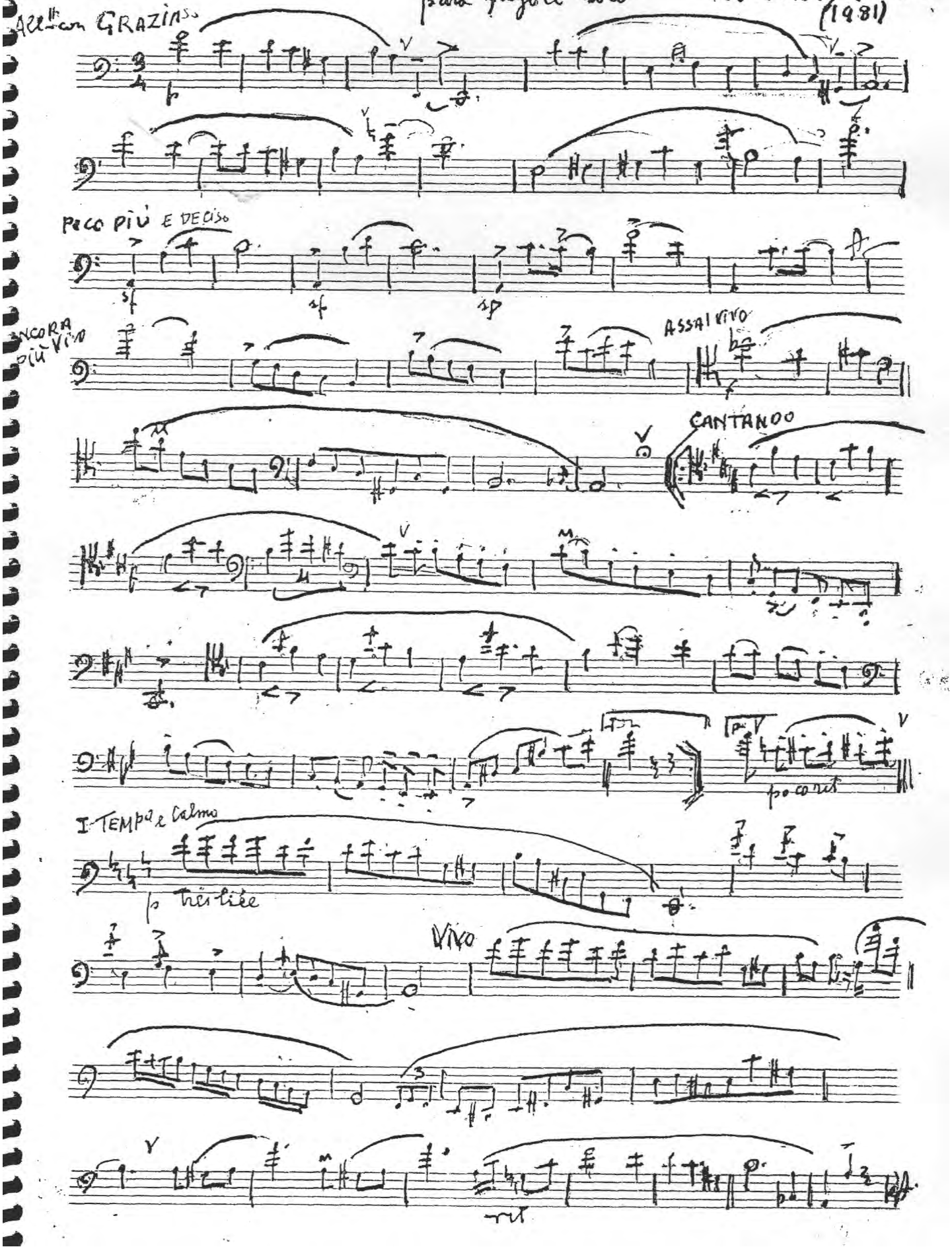
(1981)



VALSA INGÊNUA

para fagote solo

FRANCISCO MIGNONE (1981)

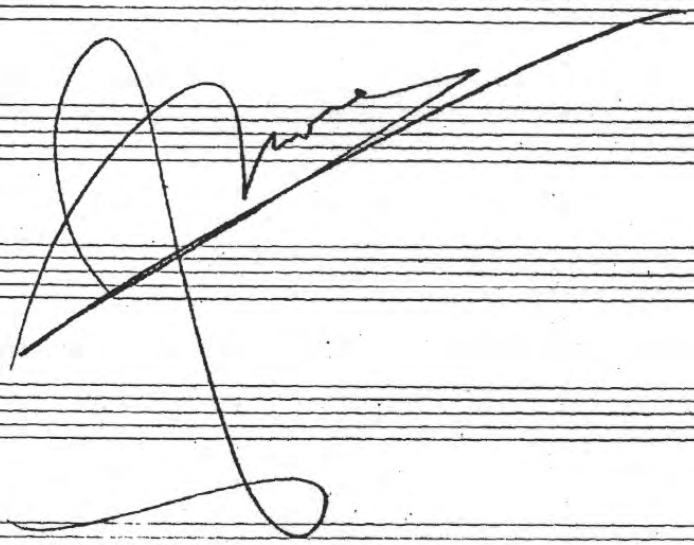


VALSA-IMPROVISADA

para fagote solo

de

FRANCISCO MIGNONÉ



VALSA IMPROVISADA

Moderatamente

para flauta Solo
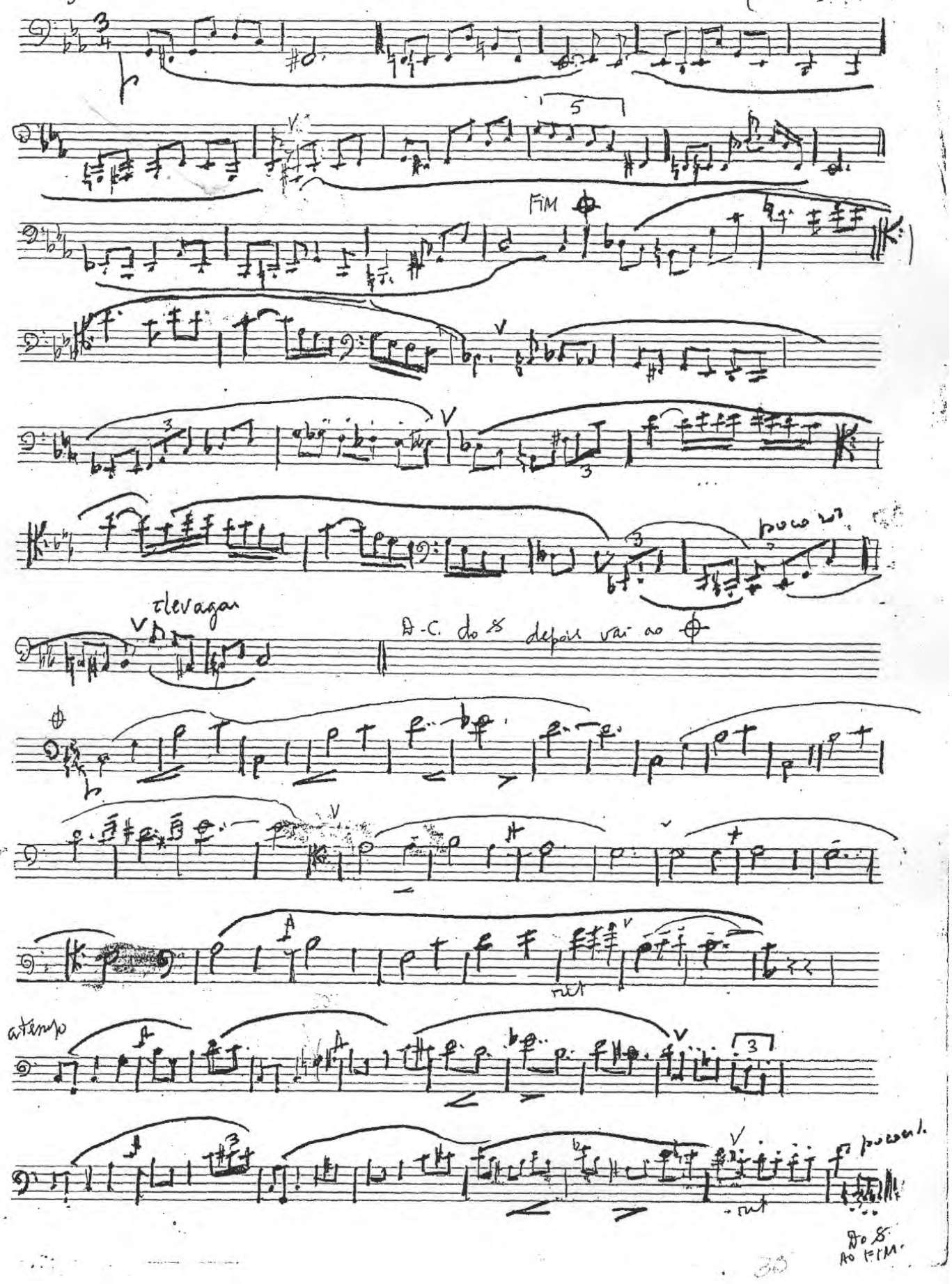
Francisco Mignone
(1981)

