

Antônio Afonso Gonçalves

**VALSAS DE FRANCISCO MIGNONE: TRANSCRIÇÃO E  
EDIÇÃO PARA O VIOLONCELO**

Escola de Música  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Junho de 2004

Antônio Afonso Gonçalves

## **VALSAS DE FRANCISCO MIGNONE: TRANSCRIÇÃO E EDIÇÃO PARA O VIOLONCELO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Performance Musical

Ênfase: Violoncelo

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Urgel Pires Cardoso

Escola de Música  
Universidade Federal de Minas Gerais  
Junho de 2004



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
e-mail: [mestrado@musica.ufmg.br](mailto:mestrado@musica.ufmg.br)  
Tel.: (31) 3499-4703 Fax: (31) 3499-4720

Dissertação defendida e aprovada, em 14 de julho de 2004, pela banca examinadora constituída pelos professores:

---

Prof. Dr. Cláudio Urgel Pires Cardoso  
ORIENTADOR/UFMG

---

Prof. Dr. Maurício Veloso Queiroz Pinto  
UFMG

---

Prof. Dr. Paulo César Martins Rabêlo  
UFGO

Aos meus pais Ivan Afonso (*in memorian*) e Maria Sebastiana que, através do seu exemplo de vida, construíram em mim um caráter cristão.

Aos meus queridos irmãos Maria José (e família), Fátima de Oliveira, Aparecida Gonçalves, Afonso Bosco, Ivan Arcanjo (*in Memorian*), Sebastião Afonso (e família), pelo carinho, estímulo e consideração.

À Minha querida esposa Siomara Brito pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

## **Agradecimentos**

A Deus por conceder-me vida e saúde.

Ao Prof. Dr. Cláudio Urgel Pires Cardoso que, com paciência e dedicação, me acompanha desde o curso de formação musical.

Ao Prof. Dr. Oiliam Ianna pela paciência e apoio.

Aos amigos Ricardo Rodrigues, Washington Vitalino, Haiffi Dantas pelas opiniões, entrevistas e disponibilidade de tempo dedicados a mim durante a realização deste trabalho.

E a todas as pessoas que colaboraram, direta ou indiretamente, na realização desta dissertação.

*“Suportai-vos uns aos outros, perdoai-vos mutuamente, caso alguém tenha motivo de queixa contra outrem. Assim como o Senhor nos perdoou, assim também perdoai vós.” Colossenses 3:13.*

Devemos neste mundo enfrentar pessoas de espíritos diversos e diferentes temperamentos e considerar que elas não diferem de nós mais do que nós delas diferimos. Cumpre-nos cultivar o domínio próprio, a longanimidade, a brandura, a bondade e o amor, ligando-nos todos pelos laços da fraternidade humana.

ELLEN G. WHITE

## SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS .....	i
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS .....	iii
LISTA DE TABELAS .....	v
RESUMO .....	vi
ABSTRACT .....	vii
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO 1 O COMPOSITOR E OS INSTRUMENTOS ENVOLVIDOS .....</b>	<b>4</b>
1.1 Francisco Mignone .....	4
1.2 O violoncelo .....	14
1.3 O Fagote .....	17
<b>CAPÍTULO 2 ASPECTOS HISTÓRICOS E PRÁTICOS DA TRANSCRIÇÃO MUSICAL .....</b>	<b>19</b>
2.1 Aspectos históricos da transcrição na Renascença e no Barroco...	19
2.2 Considerações sobre composição, interpretação e transcrição musical.....	22
2.3 A transcrição como ferramenta de manipulação do material musical.....	26
2.4 Considerações sobre a metodologia utilizada neste trabalho.....	27
<b>CAPÍTULO 3 ANÁLISE E ADAPTAÇÃO TÉCNICO-MUSICAL DAS VALSAS SELECIONADAS.....</b>	<b>32</b>
3.1 Valsa <i>Mistério</i> .....	32
3.1.2 Análise e adaptação técnico-musical .....	32
3.2 Valsa <i>Quase Modinheira</i> .....	39
3.2.1 Análise e adaptação técnico-musical .....	39

3.3	<i>Valsa Improvisada</i> .....	45
3.3.1	Análise e adaptação técnico-musical .....	49
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	54
	<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	57
	<b>ANEXO A</b> Transcrição e edição das valsas selecionadas .....	60
	<b>ANEXO B</b> Manuscritos das valsas selecionadas .....	69
	<b>ANEXO C</b> Capa de partitura com indicação instrumental .....	77
	<b>ANEXO D</b> Programas de recitais .....	79

## LISTA DE ABREVIATURAS

c.	- Compasso
CEFAR	- Centro de Formação Artística
Concl.	- Conclusivo
D	- Dominante
Da	- Anti-relativo da dominante
Dr	- Relativo da dominante
EMUFMG	- Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais
Ed.	- Edição
FUNARTE	- Fundação Nacional de Arte
MB	- Motivo básico
Mec.	- Ministério da Educação e Cultura
M.e.	- Mão esquerda
MP	- Melodia principal
OSMG	- Orquestra Sinfônica de Minas Gerais
OSB	- Orquestra Sinfônica Brasileira
OMSP	- Orquestra Municipal de São Paulo
PRO-MEMUS	- Projeto Memória Musical Brasileira

S	- Sub-dominante
Sa	- Anti-relativo da sub-dominante
Séc.	- Século
Sr	- Relativo da sub-dominante
Susp.	- <i>Suspensivo</i>
T	- Tônica
Ta	- Anti-relativo da tônica
Tr	- Relativo da tônica
UFMG	- Universidade Federal de Minas Gerais
UFRJ	- Universidade Federal do Rio de Janeiro

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

EXEMPLO 1	Resoluções interpretativas na música barroca .....	25
EXEMPLO 2	Tipos de arcadas sugeridas .....	29
EXEMPLO 3	Melodia principal, motivo básico e legato na partitura original	34
EXEMPLO 4	MP e MB com arcadas sugeridas para o violoncelo .....	35
EXEMPLO 5	Sugestão interpretativa .....	35
EXEMPLO 6	Transição (c.33 a 36) .....	36
EXEMPLO 7	Recorrência variada da MP e sugestão de arcadas .....	37
EXEMPLO 8	Ponto culminante com sugestões de arcadas (c. 52 a 61) .....	37
EXEMPLO 9	Arpejo em Si <sup>b</sup> (c. 68), partitura original .....	38
EXEMPLO 10	Transposição do Si <sup>b</sup> para uma 8 <sup>a</sup> acima .....	38
EXEMPLO 11	Transposição do Fá, Ré e Si <sup>b</sup> .....	38
EXEMPLO 12	MP e MB da valsa <i>Quase Modinheira</i> (c. 1 a 8) .....	42
EXEMPLO 13	MP e MB da seção <b>B</b> e transposição do Si <sup>b</sup> 8 <sup>a</sup> acima .....	43
EXEMPLO 14	Variação da MP <b>A</b> .....	44
EXEMPLO 15	<i>Scordatura</i> na valsa <i>Improvvisada</i> .....	45

EXEMPLO 16	<i>Scordatura</i> Suíte V de J. S. Bach .....	46
EXEMPLO 17	<i>Scordatura</i> na Sonata OP. 8 de Kodàly .....	47
EXEMPLO 18	<i>Scordatura</i> na Sagração da Primavera.....	48
EXEMPLO 19	MP <b>A</b> e MB <b>A</b> com reproduções variadas .....	51
EXEMPLO 20	Elaboração da melodia principal <b>A</b> .....	51
EXEMPLO 21	MP da seção <b>B</b> .....	52
EXEMPLO 22	Motivo ( <b>a</b> ) da seção <b>C</b> .....	53
EXEMPLO 23	Motivo ( <b>b</b> ) da seção <b>C</b> .....	53
EXEMPLO 24	Mudança de articulação em fragmentos melódicos .....	53

**LISTA DE TABELAS**

TAB. 1	Unidade estrutural da Valsa <i>Mistério</i> .....	33
TAB. 2	Unidade estrutural da Valsa <i>Quase Modinheira</i> .....	40
TAB. 3	Unidade estrutural da Valsa <i>Improvvisada</i> .....	50

## RESUMO

As 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone compõem uma coleção escrita em 1979 e 1981. Elas são consideradas o primeiro método brasileiro para o fagote e preenchem o repertório do mesmo com uma característica exclusivamente brasileira. É uma obra conhecida mundialmente pelos fagotistas e considerada uma verdadeira obra-prima. Seu colorido sonoro relembra a juventude musical do compositor Francisco Mignone.

A presente dissertação concentra-se na transcrição de três valsas desta coleção para o violoncelo. Ela compõe-se de uma análise de cada uma das valsas selecionadas, discussões técnicas, sugestões de arcadas e uma edição especial para a performance das valsas no violoncelo. Nela também está incluído um breve histórico do compositor Francisco Mignone, alguns aspectos sobre a transcrição musical e um pequeno histórico dos instrumentos envolvidos.

## **ABSTRACT**

The 16 valzes for bassoon solo by Francisco Mignone were written in 1979 and 1981. They are considered the first Brazilian method to the bassoon. This musical collection is known by many instrumentists around the world and considered a masterpiece. Their colourful sound is genuinely Brazilian and remember the musical youth of the composer Francisco Mignone.

This research is about the transcription of the three valtzes from this collection to the cello. It presents a musical analysis of the selected valtzes, discussions about technical aspects, bows suggestion and a special performance edition for cello of the mentioned valtzes. It presents also the historical background of the composer, some aspects of the musical transcriptions and a short historical background of the referred instruments.

## INTRODUÇÃO

Francisco Mignone escreveu as *16 valsas para o fagote solo*. Duas foram escritas em 1979, as demais em 1981, quando o compositor vivia sua maturidade pessoal e musical. Essas valsas fazem parte de uma coleção dedicada ao grande fagotista Noel Devos, que em 1982 fez a primeira gravação desta obra pela PRÓ-MEMUS (Projeto Memória Musical Brasileira) e FUNARTE (Fundação Nacional de Arte). Juntamente com a gravação foram editadas as partituras. Trata-se de um trabalho sem precedentes no repertório mundial do fagote onde o compositor utiliza toda sua habilidade na arte da composição e retrata momentos de sua longa trajetória de vida e de música (DEVOS, 1982). Sua fase como “Chico Bororó”<sup>1</sup> e suas melodias *cantabiles* são evidenciadas em boa parte das valsas para o fagote solo (MEDEIROS,1995).

Nessas valsas Mignone compõe de maneira livre, apresentando elementos musicais diferentes em cada uma delas. “As valsas para fagote solo vieram preencher uma lacuna no repertório de fagote e são consideradas o primeiro método brasileiro para o fagote solo” (DEVOS,1982, capa de CD).

A presente dissertação se concentra em transcrever e editar três valsas desta coleção para o violoncelo, analisá-las e realizar adaptações técnico-musicais para sua performance nesse instrumento. Em cada composição procuramos

---

<sup>1</sup> Pseudônimo sugerido pelo editor A. de Franco, e usado devido ao preconceito contra a música popular na época.

manter as características principais como dinâmica, articulação e as expressões do compositor. As valsas transcritas são: *Mistério...(Quanto amei-a!)*, *Valsa Quase Modinheira (A implorante)* e *Valsa Improvisada*.

Devido à consagração de repertórios conhecidos e mundialmente tocados, faz-se necessário que obras tão importantes como as valsas de Mignone ganhem maior atenção por parte de instrumentistas brasileiros. A grande carência de repertório nacional para violoncelo solo e a negligência dos instrumentistas brasileiros com o pequeno repertório existente foram o que nos motivou na elaboração deste trabalho, que tem como finalidade aumentar o repertório solo para o violoncelo, estimular compositores para esse gênero musical e incentivar a prática da transcrição musical.

O trabalho de transcrição se ocupou de: adaptação e reorganização das frases, tradução das idéias musicais para a linguagem idiomática do violoncelo, compreensão do texto musical escrito originalmente para o fagote, resolução dos problemas de tessitura e articulação nos dois instrumentos como ataques de ponta de língua no fagote e golpes de arcos no violoncelo *staccato*, *legato*, *meio legato*, *tenutos* etc.

Esta dissertação está estruturada em três capítulos: no primeiro fizemos uma pequena biografia do compositor Francisco Mignone e relatamos um breve histórico dos instrumentos envolvidos. O segundo capítulo contém algumas discussões sobre a história da provável origem da transcrição musical e sua

prática. Neste capítulo também expomos nossa metodologia de trabalho. O terceiro capítulo é o nosso objeto de pesquisa, contendo análise e adaptação técnico-musical das valsas na linguagem idiomática do violoncelo. No anexo (A) desta dissertação apresentamos o trabalho de transcrição feito especialmente para o violoncelo.

Nos dias 12 de Março, e 19 de novembro de 2003, apresentamos nossos recitais. Eles foram gravados, e nessas gravações encontra-se o registro de nossa performance musical das valsas selecionadas. No anexo (D) desta dissertação estão os programas referentes aos recitais apresentados.

## CAPÍTULO 1

### O COMPOSITOR E OS INSTRUMENTOS ENVOLVIDOS

#### 1.1 – Francisco Mignone

Francisco Paulo Mignone nasceu em São Paulo, no dia 3 de setembro de 1897. Filho de imigrantes italianos, iniciou seus estudos musicais aos cinco anos de idade com seu pai, o flautista e violinista Alfério Mignone. Quando criança Mignone acompanhava seu pai aos concertos e espetáculos. Em 1903 aos seis anos de idade, na companhia de seu pai, assistiu à ópera *La Bohème*, o que o marcou profundamente, pois aos oitenta anos de idade ainda lembrava o nome dos protagonistas italianos que realizaram o espetáculo. O regente era o bolonhês Ricardo Galleani. Nesta época Francisco Mignone já produzia seus primeiros acordes ao piano (KIEFER, 1983).

Segundo CHIAFFARELLI<sup>1</sup> (1947), dos 13 aos 22 anos de idade, Mignone escreveu muita música popular com o pseudônimo de “Chico Bororó”. Francisco Mignone foi pianista de cinema na época em que os filmes eram mudos. Foi nesse mesmo período de sua vida que surgiu Chico Bororó para assinar as valsas, os maxixes, os tangos e as canções populares. Chico Bororó recebeu, aos 15 anos de idade, o segundo prêmio por concurso realizado pelo

---

<sup>1</sup> CHIAFFARELLI, Liddy. 1ª esposa do compositor Francisco Mignone falecida em acidente aéreo em 1962.

Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, concorrendo com a valsa *Manon* e o tango *Não se Impressiona* (Idem).

Em 1910 o rádio<sup>2</sup> ainda não existia e a indústria do disco era incipiente. As editoras de música eram praticamente o único meio de divulgação, além do próprio músico e das pequenas orquestras. O comércio de partituras era movimentado e a música popular era de fácil aceitação, o que fazia com que muitos músicos eruditos da época procurassem também essa alternativa (IKEDA, 1986).

Em sua juventude Francisco Mignone, além de compor canções e danças como Chico Bororó, participava como pianista acompanhando pequenas orquestras de salão. Como flautista tocava em orquestras maiores. Tudo isso sustentava seus estudos e garantia-lhe experiência na arte da composição. Essa experiência ajudou Mignone a criar peças com uma temática nacional (CHIAFFARELLI *apud* IKEDA, 1986).

Os contatos com músicas e músicos populares lhe serviram de experiência para a elaboração de peças de cunho nacionalista. Tendo sido influenciado pelo mentor do movimento nacionalista, o escritor Mário de Andrade, as músicas de Mignone atenderam ao espírito nacionalista que São Paulo viveu no século passado (IKEDA, 1986).

---

<sup>2</sup> O rádio na década de 20 passou de mero instrumento de curiosidade a meio de comunicação e diversão em escala mundial. O primeiro programa de rádio foi transmitido em 1920 pela KDKA de Pittsburgh (USA).

Em 1912, aos 15 anos de idade, Francisco Mignone matriculou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde foi aluno de Sílvio Motto (piano), Agostinho Cantù (piano e composição), Saviano de Benedictis (harmonia) e de seu pai, o flautista Aufério Mignone (flauta). Concluiu os cursos de flauta, composição e piano aos vinte anos de idade (KIEFER, 1983).

A primeira experiência profissional do compositor Francisco Mignone foram seus trabalhos feitos no período em que ele usava o pseudônimo de “Chico Bororó”, experiência essa que o acompanhou a vida toda. Influenciado que foi pela música produzida pelos chorões e seresteiros, essa fase marca sua adolescência e traça seu perfil musical estabelecendo sua personalidade e o estilo de suas composições.

“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, 1997: 11).

Em 1920, aos vinte e três anos de idade, Francisco Mignone seguiu para Itália com bolsa de estudos concedida pela comissão do pensionato artístico de São Paulo. Na Itália Francisco Mignone estudou no Conservatório Giuseppe Verdi (Milão), onde foi aluno de Vincenzo Ferroni (1858-1934), músico de formação francesa e aluno de Jules Massenet. Aos 24 anos de idade, ainda sob a

orientação de Vincenzo Ferroni, Mignone escreveu sua primeira ópera: *O contratador de diamantes*, com libreto em três atos de Girolamo Bottoni. Essa ópera teve estréia mundial em 20 de setembro de 1924 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a direção de Emil Cooper. Na Itália Mignone escreveu também os poemas sinfônicos *Momus*, *Festa dionisiaca* e *No Sertão* (Idem).

A *Congada* faz parte do segundo ato da ópera *O contratador de diamantes*. Foi interpretada em janeiro de 1923, na cidade do Rio de Janeiro pela Filarmônica de Viena sob a regência de Richard Strauss. Esse movimento da ópera mostra os negros dançando no adro da igreja de Santo Antônio, no Tejuco. A *Congada* influenciou o caminho no qual Mignone seguiu um pouco mais tarde. Sob a inspiração dessa composição Francisco Mignone compôs uma série de músicas com a temática da música afro-brasileira (DUARTE, 1997).

Em 1928, sob a direção musical de Tulio Serafin, estreou-se a segunda ópera de Francisco Mignone, *L'innocent*. Essa ópera e todo o repertório escrito por Mignone durante sua estadia na Itália mostram grande influência italiana, razão pela qual Mignone foi duramente criticado pelo escritor Mário de Andrade, que tinha a intenção de influenciar e estimular os compositores brasileiros para uma produção musical usando características “genuinamente” nacionais (AZEVEDO, 1997).

Francisco Mignone ficou nove anos na Europa. Em 1929 retornou definitivamente para o Brasil, passando a residir em São Paulo. Em 1931 as críticas de Mário de Andrade surtiram efeito, pois nesse mesmo ano estreava a *Primeira Fantasia Brasileira*, obra para piano e orquestra que traz de volta os traços característicos da música produzida em sua adolescência. Francisco Mignone compôs quatro *Fantasias*, todas elas lembram Chico Bororó (Idem).

Em 1932 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde foi professor de Regência no I.N.M Instituto Nacional de Música atual E.M.UFRJ, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, aposentando-se em 1967 (KIEFER, 1983).

Graças à amizade de Francisco Mignone e de Mário de Andrade, ainda em São Paulo, Mignone iniciava a composição de *Maracatu de Chico Rei*, obra para coro e orquestra onde o compositor utiliza em sua instrumentação grandes efeitos rítmicos e sonoros. *Maracatu de Chico Rei* é a primeira obra cujo tema literário é fornecido por Mário de Andrade. Trata-se de um bailado afro-brasileiro, baseado na construção da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Vila Rica. Nessa linha de composição seguem *Batucajé* e *Babaloxá* (1935), *Leilão*, *Cânticos de Obaluayê* (1934), *Dona Janaína* (1938). Esse período da vida de Francisco Mignone ficou marcado pela influência da música afro-brasileira em suas composições (AZEVEDO, 1997).

Em 1937 e 1938 Francisco Mignone volta à Europa e rege a Filarmônica de Berlim na Alemanha e a orquestra da Academia de Santa Cecília na Itália. Em 1939 Mignone escreveu *A Suíte Sinfônica Festa das Igrejas*, que foi interpretada pela Orquestra Filarmônica de Nova York sob a direção de Arturo Toscanini. Em 1942 nos Estados Unidos dirigiu as orquestras da National Broadcasting Company e da Columbia Broadcasting System (AZEVEDO, 1987).

“Em 1938 Francisco Mignone iniciou a composição das *12 Valsas de esquina* gravadas por Arthur Moreira Lima, entre janeiro de 1980 e julho de 1982, na sala Cecília Meireles (Rio de Janeiro). Essa iniciativa o levou a ser o compositor merecedor do cognome “*O Rei da Valsa*” conferido por Manuel Bandeira. Essa foi a primeira coleção de valsas escritas por Mignone. Todas elas são distintas e compostas em tonalidades menores. Essas valsas foram compostas a partir de profundo estudo sobre os *24 prelúdios* de Chopin, escritos nas 24 tonalidades maiores e menores (MEDEIROS, 1995: 02)

As grandes obras sinfônicas como *A Sinfonia do trabalho*, *O Espantalho*, *Festa das igrejas*, *Quadros Amazônicos*, escritas de 1939 a 1942 revelam as interpelações de Mignone sobre si mesmo nesse período de sua vida. A influência do amigo Mário de Andrade foi importante e ajudou o compositor a superar a crise em que vivia (AZEVEDO, 1997).

Aos 50 anos de idade Francisco Mignone escreveu o livro *A parte do anjo* com a colaboração do musicólogo Luís Correa de Azevedo, do escritor e crítico musical Mário de Andrade e de sua esposa, a pianista Liddy Chiafarelli. Este livro trata de um momento de autocrítica e reflexão sobre a vida e a personalidade do compositor (MEDEIROS, 1995).

Em 1950 chegou ao Brasil o fagotista Noël Devos, que foi convidado pelo maestro Eleazar de Carvalho para ocupar a cadeira de primeiro fagotista da OSB (Orquestra Sinfônica Brasileira). Na mesma época Francisco Mignone era diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi quando Devos e Mignone se conheceram (MEDEIROS *apud* DEVOS, 1995).

Em 1946 Mignone iniciou a composição das 12 *valsas-choro* para piano, terminando essas composições em 1957. Essas valsas foram escritas também em tonalidades menores (MEDEIROS, 1995 ).

Na década de 60, a partir de um profundo estudo da *Missa em Si<sup>b</sup>* de Palestrina, Francisco Mignone compôs várias Missas para vozes mistas. Mignone escreveu essas composições com textos em latim. A primeira delas foi a *1ª Missa*, em Si<sup>b</sup> *maior* composta em 1962. Em 1963 compôs a *2ª Missa*, em Ré Menor. A composição de Missas não parou por aí: em 1965, 66, 67 e 68, Mignone compôs respectivamente a *4ª Missa* em Sol Maior, a *5ª Missa*, *6ª Missa* e a *7ª Missa*, a última da série (AZEVEDO, 1997).

Francisco Mignone casou-se em 1964 com Maria Josephina, dessa união surgiu um harmonioso duo pianístico que divulgou a música brasileira em seus recitais por todo o Brasil. Maria Josephina (1923) foi a segunda esposa do compositor. Ela estudou com Lorenzo Fernandez, Arnaldo Estrela, Madalena Tagliaferro e com o próprio Mignone (MEDEIROS, 1995).

Ainda na década de 60 Francisco Mignone compôs várias obras sob a inspiração da música de Igor Stravinsky, entre elas estão as *Sonatas nº2 e nº3* para piano. Francisco Mignone era grande admirador de Igor Stravinsky, inclusive estudou várias de suas obras com o intuito de aprender mais sobre a arte da composição (MEDEIROS, 1995).

Francisco Mignone iniciou na década de sessenta a composição das *24 Valsas Brasileiras* compondo duas delas. A continuação deste trabalho se deu em 1975 com a composição da *Valsa Brasileira nº 3*. Somente em 1979 o trabalho prosseguiu com a composição das *Valsas Brasileiras* de nº 4 a 12. Em 1984 Mignone compôs mais 12 Valsas, completando a coleção das *24 Valsas Brasileiras* para piano. Oito valsas dessa coleção foram dedicadas à sua esposa Josephina Mignone que, segundo ela, ressaltam o aspecto seresteiro do compositor (JOSEPHINA MIGNONE *apud* MEDEIROS, 1994).

Em 1971, Francisco Mignone escreveu as *12 valsas choro* para violão. Em 1979 e 1981 Francisco Mignone compôs as *16 valsas para o fagote solo*. Existem hoje três gravações das 16 valsas para o fagote solo. A primeira

gravação foi interpretada pelo fagotista Noël Devos, citada na introdução desta dissertação. A segunda gravação foi produzida na Rússia, em 1989, pela gravadora MELODIA, interpretada pelo fagotista Andris Arnicans. A terceira gravação foi um Compact Disc produzido pela Mark Customs Recording Service, NY., interpretado pelo fagotista Barrick Stees (MEDEIROS, 1995).

Francisco Mignone foi um dos compositores brasileiros mais significativos. Ele é autor de grandes trabalhos orquestrais além de diversas obras de câmara. Infelizmente Mignone não escreveu nenhuma valsa para o violoncelo solo. Seu repertório escrito para o violoncelo compreende: *Lenda Sertaneja* (original para piano, 1930), transcrição feita pelo próprio compositor em 1931, *Variações sobre um tema brasileiro* (original para violino e piano), transcrição para violoncelo e orquestra também feita por Mignone, *Variações sobre um tema brasileiro* para violoncelo e piano, *Seresta* (1935), violoncelo e piano, *Modinha* (1938), violoncelo e piano, *Sonata para violoncelo e piano* (1967).

Já o fagote foi bastante agraciado pelo compositor devido à sua amizade com o fagotista Noël Devos. Essa parceria rendeu bons frutos ao fagote, que tem em seu repertório um número significativo de composições feitas por Francisco Mignone dedicadas a Noël Devos. Segundo o fagotista Elione Medeiros, Francisco Mignone é o compositor brasileiro que mais escreveu para esse instrumento (MEDEIROS, 1995).

Para uma interpretação mais fiel das valsas para fagote solo é importante compreender e buscar a atmosfera musical que evoque o ambiente musical no qual viveu Francisco Mignone em sua juventude. As serestas, os choros, os maxixes e a modinha foram as reminiscências na memória de Francisco Mignone ao compor essa obra. Em seus últimos anos de vida Mignone buscou Chico Bororó através de suas composições (MEDEIROS, 1998).

.....Na década de 80 nos últimos anos de vida, Mignone confessa a sua busca pelos elementos musicais que o motivaram no passado da sua juventude em São Paulo, quando se deleitava em tocar flauta nas serestas vividas nas esquinas da grande paulicéia, sob a luz dos lampeões de gás. Foi com essa atmosfera musical que o compositor impregnou as 16 valsas para fagote solo e as valsas para piano (MEDEIROS 1998: 43).

A última composição do gênero valsa escrita por Francisco Mignone foi dedicada a Josephina Mignone, que nomeou a composição de *Última valsa*. E no leito de um hospital, Francisco Mignone escreveu a última composição de sua vida, uma peça para clarineta, a pedido de uma enfermeira, mãe de um jovem clarinetista (MARIA JOSEPHINA *apud* MEDEIROS, 1994).

Francisco Mignone faleceu no dia 19 de fevereiro de 1986 aos oitenta e oito anos de idade deixando um acervo que, segundo Elione Medeiros, ultrapassa 1000 peças. A obra de Francisco Mignone é extensa e eclética, Graças à versatilidade as composições de Mignone são muito tocadas. Segundo o próprio compositor, experimentou quase tudo, só não fez música eletrônica por falta de instrumentos para realizá-la, mas deixou claro que qualquer empenho em prol da boa música lhe era desejado.

## 1.2 - O Violoncelo

O violoncelo surgiu no início do século XVI, como membro de uma família de instrumentos musicais conhecidos como “*viola da braccio*”. Segundo Marx a primeira fonte, Agricola (1529), descreve quatro instrumentos no formato do violino com tamanhos diferentes. O violoncelo equivalia ao baixo destes instrumentos e tinha apenas três cordas, afinadas em F-C-G. Posteriormente essa extensão foi aumentada com acréscimo de uma quarta corda afinada uma quinta abaixo, B<sup>b</sup>-F-C-G (MARX, 1980).

Atualmente o violoncelo possui quatro cordas afinadas em Lá, Ré, Sol, Dó. É um instrumento de cordas friccionadas e suas cordas são de aço para o uso no violoncelo moderno, ou de tripa, usadas no violoncelo barroco. A madeira utilizada para sua construção é o pinho europeu. Seu arco é feito de pau-brasil e crina de cavalo. Com a utilização de uma resina especial para passar na crina do arco, sua produção sonora é feita através da fricção das cerdas do arco nas cordas.

O termo “*violoncello*” é italiano e significa literalmente, pequeno *violone* (COWLING, 1998) ou “*violonecino*”, termo encontrado pela primeira vez em um volume de sonatas de Giovanni Battista Fontana, Veneza, 1641 (MARX, 1980). O nome violoncelo primeiramente começou a ser usado na metade do séc. XVII, porém, no início desse mesmo século ainda foi referido em vários tratados como *bass violins*. O conhecimento do uso do termo ‘*violoncello*’

ocorreu na sonata op.4 de Giulio Cesare Arresti, Veneza, 1665. O termo *violoncello* foi inicialmente aceito na Itália e na Alemanha. Depois de 1700, esse novo nome já era comum na França e na Inglaterra. Antes disso o violoncelo também era chamado de *violonecino* e até mesmo de *violone* (MARX, 1980).

O violoncelo era considerado um violino com proporções maiores. No séc. XVI a transcrição era uma praxe devido à ausência de repertório e ao início do desenvolvimento do pensamento dos músicos e compositores quanto à escrita idiomática para os instrumentos musicais. Alguns violoncelistas se consideravam como violinistas, e isto dava a estes instrumentistas a liberdade de assumir o repertório do violino tocando uma oitava abaixo. Conseqüentemente a transcrição era bastante praticada, pois não se fazia distinção entre as vozes dos vários instrumentos da família da *viola da braccio*, assim como os cantores fazem com seu repertório solo hoje em dia (PLEETH, 1982).

Os primeiros trabalhos escritos para o violoncelo solo foram os *Ricercaris* de Antoni Degli OP.1, Bolonha, 1687 e de Domenico Gabrielli, Modena, 1689 (MARX 1980). Uma década depois surgiram composições de Leonardo Leo, Cattaneo, Jacchini e Taglietti (PLEETH, ibidem).

A necessidade de aumentar o repertório estimulou os instrumentistas mais ousados a tocarem o repertório escrito para o violino ou para a *viola da gamba*;

assim nasciam as primeiras transcrições para o violoncelo, conseqüentemente este procedimento provocou o desenvolvimento da técnica e o aumento significativo do repertório escrito originalmente para o violoncelo, o qual era até então inexpressivo.

No séc. XVIII Bach escreveu as seis suítes para violoncelo solo tocadas e conhecidas mundialmente. Bach, ao escrever esse gênero de composição, demonstrou as possibilidades de alcance do violoncelo, despertando o interesse de outros compositores e ajudando no desenvolvimento técnico do instrumento e no repertório do mesmo.

A primeira gravação dessas suítes foi feita pelo grande violoncelista Pablo Casals. Certamente esta gravação estimulou outros compositores a escreverem músicas para o violoncelo solo. Depois das suítes de Bach, compostas para o violoncelo solo, somente no séc. XX, outros compositores escreveram peças solo para esse instrumento. Podemos citar alguns dos principais compositores que escreveram peças para violoncelo solo no século passado: Kodály, Max Reger, Frans Renzenstein, Benjamin Britten, HansWerner Henze, Halsey Stevens, Alexander Tcherepnin, Paul Hindemith Toshio Mayuzumi. No Brasil podemos citar: André Dolabella, Gilberto de Carvalho, Ernani Aguiar, Villani Cortêz.

### 1.3 – O Fagote

O fagote é o instrumento de sopro que representa o tenor e o baixo da família das madeiras. Ele é um tubo cônico dobrado em si mesmo composto de quatro junções. Sua produção sonora é através de uma paleta dupla feita de bambu (junco). Atualmente sua família compõe-se de dois instrumentos, o fagote e o contrafagote, respectivamente o tenor e o baixo do naipe das madeiras. O fagote se originou de um instrumento chamado dulciana. Sua extensão vai do Bb<sub>-1</sub> ao F<sub>4</sub> ou G<sub>4</sub>. A clave utilizada para sua escrita é a de fá e a de dó de 4<sup>a</sup> linha. O termo *fagot* em francês significa 'Feixe de lenha', em italiano *fagotto* significa 'trouxa' (WATERHOUSE, 2001).

A dulciana, principal instrumento precursor do fagote, era construído com apenas uma peça, já o fagote moderno se compõe de quatro partes acopladas em forma de um feixe de lenha. "Afranio Degli Albonesi denominou "*phagotus*" o primeiro com tubo dobrado". O Francês Almenraeder e o alemão Heckel abriram uma fábrica de instrumentos em 1831, e graças a essa união existem hoje dois modelos de fagote: o sistema *Buffet* (francês), desenvolvido por Almenraeder e o sistema *Heckel* (alemão), desenvolvido por Heckel (Idem).

É importante observar que as valsas para fagote solo de Francisco Mignone gravadas por Noel Devos foram interpretadas com um fagote francês. O modelo alemão é o sistema que possui maior número de chaves e oferece mais recursos sonoros, ele tem maior quantidade de harmônicos que o fagote

francês, e isso ajuda na combinação timbrística com outros instrumentos, razão pela qual ele é o instrumento utilizado nas orquestras (VITALINO, 2003).

O uso mais antigo do fagote era reforçar a linha do baixo, e devido a essa função na Inglaterra e na França o termo utilizado para nomeá-lo é bassoon e basson, respectivamente. As composições de Schutz e Bertoli do início do séc. XVII contribuíram com o repertório do fagote ajudando-lhe, a partir desse período, a desenvolver um papel mais independente. Antônio Vivaldi escreveu 39 concertos para fagote. Podemos citar vários compositores que utilizaram o fagote como instrumento solista: J.S. Bach, Telemann, Boyce, Boismortier, J.C. Bach, Mozart, Elgar, Francisco Mignone, Villa Lobos, Strauss e Hindemith (WATERHOUSE, 2001).

## CAPÍTULO 2

### ASPECTOS HISTÓRICOS E PRÁTICOS DA TRANSCRIÇÃO MUSICAL

#### 2.1 - Aspectos históricos da transcrição na Renascença e no Barroco

“A essência da transcrição musical remonta à pré-história, quando os cantos de pássaros ou ruídos da natureza eram provavelmente imitados pela voz humana, flauta primitiva e instrumentos de percussão.” (BORÉM 1998: 17). Isso sugere que a própria composição musical seja uma forma de transcrição, pois o homem inventou os instrumentos musicais para imitar a voz humana que, segundo Schaeffner, foi o nosso primeiro instrumento musical. Um exemplo que podemos demonstrar é o da família do violino, ela representa respectivamente todas as vozes do canto: o soprano, o contralto, o tenor e o baixo.

“ (de Meados do séc. XIII até final do séc. XVI) - período em que a música vocal é mais importante que a instrumental - os instrumentos eram executados tendo como modelo a voz humana, limitando-se muitas vezes a dobrá-la; os seus âmbitos sonoros eram reduzidos por comparação aos instrumentos mais tardios, uma vez que não havia necessidade de produzir notas impossíveis de cantar” (HENRIQUE 1994: 16).

“A música vocal via transcrição, tornou-se a principal fonte do repertório instrumental em desenvolvimento na Renascença. Grupos instrumentais, como o consorte de violas da gamba, eram formados em número correspondente ao número de vozes dos motetos e madrigais, geralmente de três a seis. Prática comum, os instrumentistas liam diretamente das partes originais e não requeriam a figura do transcritor, que permaneceu anônima até pelo menos o século XVI” (BORÉM 1998: 18).

A escassez de repertório sempre promoveu a transcrição musical, e esta por sua vez ajudou no desenvolvimento do repertório instrumental. Jean Rousseau escreveu no séc. XVI um tratado sobre a viola da gamba. Nesse tratado Rousseau dedicou um capítulo às transcrições, onde ele ensina transpor sem transcrever as notas, simplesmente mudando a clave da partitura. Essa prática ainda é comum em *consortes* de violas e nos instrumentos *transpositores*.<sup>1</sup> Em alguns casos, quando a partitura não está adaptada para o instrumento, o instrumentista lê e transpõe simultaneamente, abstraindo-se do que está escrito.

Os compositores da Idade Média e da Renascença não tinham como experiência a prática da escrita idiomática para os instrumentos musicais. Isso fazia com que as composições pudessem ser tocadas em qualquer instrumento, já que não havia recomendação em qual instrumento tocar, exceto no caso das *tablaturas* para *Lute*. Não se exploravam as qualidades instrumentais como efeitos estéticos e coloridos sonoros (KREITNER, 2001).

As partituras da Idade Média e da Renascença nos revelam que nem sempre era registrado para qual instrumento serviam as composições. As partituras que contêm a indicação do *instrumentarium* demonstram a liberdade com que os compositores permitiam a execução de suas obras em duas ou mais combinações instrumentais diferentes. As partituras eram adaptadas para os grupos instrumentais existentes (ver anexo C).

---

<sup>1</sup> Instrumentos que ressoam em tom diferente daquele que corresponde à nota escrita.

O repertório instrumental se desenvolveu a partir do séc. XVI, graças também a essa prática e eficiência dos músicos que na ausência de condições não deixavam de produzir musicalmente. Praticavam a transposição e faziam adaptações constantes através da prática da transcrição musical.

A orquestração nasceu do coro a *capella* que dominou a polifonia das canções na igreja e na vida secular durante toda a Renascença. A formação do coro a capela é possivelmente o protótipo de todos os conjuntos instrumentais (KREITNER, 2001).

“A invenção da *polifonia* marcou o início do aproveitamento de materiais reciclados dando assim origem a materiais novos e novas pesquisas na área da música possibilitando seu desenvolvimento” (BORÉM, 1998).

No período Barroco o desenvolvimento da harmonia e das técnicas de performance possibilitou a diferenciação da música instrumental da música vocal, dando margem também ao desenvolvimento de uma aplicação da linguagem instrumental quanto à estética, timbre e colorido sonoro. Foi o início do pensamento e da aplicação de uma escrita idiomática para os instrumentos musicais (BORÉM, 1998). Foi neste período que Monteverdi compôs a ópera Orfeu (1607) e especificou o uso de violinos, violoncelos (Basso da viola da braccio) e violas da gamba em suas composições (KREITNER, 2001).

A *intabulação* era uma prática amplamente difundida nos séculos XV e XVI, ela foi uma das heranças que deram origem aos arranjos de J. S. Bach para teclados. O velho costume dos organistas de transcrever música de grupos para instrumentos solo possibilitou a J. S. Bach suprimimento de repertório e familiarização com a música de seus contemporâneos<sup>2</sup> (HINSON, *apud* BORÉM 1998).

Bach é o exemplo que demonstra a utilidade da transcrição musical. Ela ajuda nas pesquisas de materiais musicais como experimentos de timbres, coloridos sonoros, articulações, estética etc.

## **2.2 Considerações sobre composição, interpretação e transcrição musical**

“Efetivamente a obra de arte só se mostra como tal a quem a sabe ler e verdadeiramente executar”. Esta afirmação de Pareyson demonstra a autonomia e ao mesmo tempo a dependência da obra de arte. A atividade do instrumentista e do ator é exprimir e traduzir a obra, executá-la em sua plena realidade audível e visível. Não se trata apenas de uma decifração, mas sim de fazê-la viver em sua ‘plena e acabada realidade’ (PAREYSON, 1993).

Segundo Pareyson, “Ler não quer dizer abandonar-se ao efeito da obra, sofrendo passivamente, mas assenhorear-se da própria obra tornando-a presente e viva”, ou seja, fazendo-lhe o efeito operativo. Este é também o

---

<sup>2</sup> HINSON, Maurice. *The pianist's guide to transcriptions, arrangements, and paraphrases*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

conceito descrito pelo círculo hermenêutico, que descreve a interpretação como uma atividade inteiramente interativa (PAREYSON, 1993).

A obra depende do intérprete e vice-versa. A interação entre os dois é que faz a obra viver. Pareyson sugere que o intérprete tenha autonomia diante de uma obra de arte, que sua interpretação não seja meramente a maneira como está prefixada em uma gravação de alguém famoso, mas, sim que cada intérprete tenha a liberdade de realizar sua própria interpretação sem descaracterizar a obra. A obra de arte tem autonomia e sua forma guarda a autenticidade, porém cabe ao interprete respeitar os princípios estruturais que a caracterizam, e isso é exigido pela própria obra.

“O efeito operativo”, proposto por Pareyson, é a mesma proposição de Haroldo Campos para o conceito de tradução poética. Segundo Campos é “através da tradução que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes da literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos” (CAMPOS, *apud* BARBEITAS, 2000: 94). Este efeito operativo deve ser aplicado também para a transcrição musical, pois ela representa uma das ferramentas de manipulação do material de experimentação musical.

Segundo Barbeitas a prática da transcrição nos permite aprofundar o estudo dos conceitos de interpretação, autoria e obra. Para ele a própria atitude de compor caracteriza uma transcrição ao retirar a obra da memória e materializá-

la em uma obra escrita. A reflexão e a reorganização de componentes internos da música como a harmonia, melodia e ritmo nos transportam para o momento de sua criação interagindo efetivamente com a prática da composição. Acredita-se que a transcrição (poética e musical) esteja junto com a criação artística, ou seja, na sua origem. Assim, para Barbeitas, compor é transcreever assim como escrever é traduzir (BARBEITAS, 2000).

A interpretação, segundo Gadamer, é sempre uma mediação entre autor e leitor, passado e presente, baseada na historicidade e nos pré-conceitos do leitor, mas permitindo ao texto falar por si mesmo. Nesse processo a compreensão vai além do autor do texto: a compreensão não é apenas uma atitude reprodutiva, mas também uma atitude produtiva (GADAMER, 1975).

A interpretação, sendo uma tradução segundo a hermenêutica, revela também a íntima relação existente entre ela e a transcrição musical. Observe-se que as várias formas de leituras de uma mesma peça caracterizam essa relação entre interpretação e transcrição. Por exemplo: quando uma abertura barroca é lida em estilo francês estamos realizando uma transcrição, ainda que certos princípios já estejam gravados em nossa memória, essa realização implica em mudanças de figuras e de estilo. Outro exemplo é a realização de ornamentos na interpretação da música barroca. Existem várias forma de realizações que varia de intérprete para intérprete. Mesmo com a padronização dos estilos, existem diferenças nas execuções e nas realizações. Ao escrever ou registrar essas peculiaridades conseguimos enxergar como a prática musical é sempre

ajustada e reorganizada. Tudo isso demonstra como a música é carregada de pequenas mudanças em sua execução que justificam pensar na hipótese de que a própria interpretação seja também uma atitude de transcrição.

Veja-se o pequeno trecho que tiramos da pesquisa de Patrícia McCarty, que demonstra a realização de uma passagem do Concerto de Brandenburg nº 6 de Bach, onde vários intérpretes escrevem e falam sobre suas performances. Repare-se como a realização de cada um se distingue. Isso só foi possível graças à transcrição da execução (EX. 1).

Viola 1

c. 5-6

Chancey 6

leve acento

Jeppesen

acelerando e apogiatura expressiva.

Kimber

3 5

Miller

devagar e acelerando poco a poco

EXEMPLO 1 – Resoluções interpretativas na música barroca.

### 2.3 - A Transcrição como ferramenta de manipulação do material musical

A matéria da música segundo Pareyson é a forma, ela é antes de tudo objeto físico e material, a obra não pode existir a não ser como objeto físico e material (PAREYSON 1993). E como ferramenta de manipulação do material musical, nós temos a transcrição musical.

A manipulação de uma obra, adaptando-a para instrumentos diferentes ou rearranjando sua harmonia e oferecendo colorido diferente para a mesma, exige reflexão e criação. “A recriação da obra dentro das características do novo idioma interpreta essa obra numa nova linguagem. A recriação do idioma dentro das características de uma obra amplia as possibilidades desse idioma” (WOLNEY, 1998: 44).

As obras de piano adaptadas ou transcritas para uma orquestra sinfônica é uma maneira de ampliar o alcance expressivo da obra, como é o caso de *Quadros de uma exposição* de Mussorgsky recriada em 1929 por Ravel. Se a transcrição é feita da orquestra para o piano, este ganha uma linguagem orquestral, deixando indelévels marcas sinfônicas na interpretação pianística (Idem).

A transcrição da *Sonata Arpeggione* é outro exemplo de ampliação de possibilidades, pois Franz Schubert (1797-1828) escreveu esta obra para um instrumento já extinto chamado arpeggione. Hoje em dia esta obra sobrevive

em interpretações no violoncelo, contrabaixo, viola e na flauta. A transcrição desta peça é o elemento de preservação que garantiu sua existência (BORÉM, 1995).

Segundo Janet Woolf (1982), a estrutura do texto é o limite, e isto impossibilita o subjetivismo total. Também na música, um arranjo diferente dos componentes internos é limitado pela estrutura melódica, ou seja, o tema não muda, pois é ele que anuncia o nome da obra e a torna reconhecível.

#### **2.4 - Considerações sobre a metodologia utilizada neste trabalho**

O método de análise utilizado nesta pesquisa foi trabalhado à luz dos conceitos de Arnold Schoenberg e Joaquim Zamacois. Dedicamo-nos ao estudo da construção musical das valsas de Francisco Mignone nos aspectos de fraseologia, morfologia, melodia e harmonia. As edições de performance das referidas valsas transcritas para o violoncelo foram feitas no programa *Finale* da empresa *CODA MUSIC*.

As valsas para fagote solo de Francisco Mignone são harmônico-homofônicas, seu conteúdo essencial é concentrado em uma única voz, que possui uma harmonia implícita. As harmonias demonstradas nas tabelas estruturais de cada valsa foram trabalhadas sob orientação de Kolleoreuter, através de seu livro de harmonia funcional. Sugerimos estas harmonias simplesmente para demonstrar a região harmônica onde as melodias estão construídas.

Nosso estudo teve como referencial as partituras originais do compositor Francisco Mignone, a gravação feita pelo fagotista Noel Devos e seus textos referentes às valsas publicadas pela FUNARTE. Para os aspectos interpretativos utilizamos como guia a dissertação de Elione Medeiros, que fez várias entrevistas com Noel Devos sobre as questões de interpretação das referidas valsas.

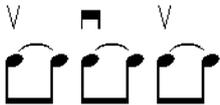
O critério de escolha dessas valsas foi: primeiro, aquelas com que mais me identifiquei em performance técnica e interpretativa no violoncelo; segundo, são composições que se adequaram melhor à técnica e à linguagem idiomática do violoncelo. Além da observação de características peculiares a cada uma delas, fizemos algumas tentativas de adequação ao violoncelo, sendo aceita a alternativa que melhor se ajustou à técnica, à estética e à sonoridade do violoncelo. O primeiro procedimento foi a tentativa de preservação da tonalidade original das composições, o que não foi possível na Valsa Improvisada; nela fizemos uma transposição integral e propomos duas opções para sua transcrição.

A intenção de preservar a tonalidade original nos motivou a fazer a *scordatura* na corda *Dó*, experiência pouco comum no repertório solo de violoncelo, realizada por Bach (*Suíte V* para violoncelo solo), e Kodaly (*Sonata OP. 8* para violoncelo solo). Nesta pesquisa experimentamos *scordatura* na Valsa Improvisada. Trata-se de afinar a corda *Dó* uma segunda maior inferior, possibilitando ao violoncelo alcançar duas notas abaixo da extensão

padronizada para o instrumento, fazendo-o coincidir com o  $\text{Si}^{\flat -1}$ , a nota mais grave do fagote, abrangendo toda a extensão do mesmo. As discussões e os resultados desse experimento estão no Capítulo 3 dessa dissertação.

Transcrever as valsas para o violoncelo evidenciou dificuldades estéticas e técnicas, pois apesar de serem dois instrumentos que trabalham em registros próximos, diferem quanto à escrita idiomática e dificuldades. Ao compor e grafar suas partituras Mignone é muito claro, cada melodia tem sentido e suas frases são bem definidas com ligaduras de expressão e sinais de respiração, porém nem sempre é viável ao instrumentista de arco executar uma frase inteira com ligadura em uma mesma arcada. Observando-se as ligaduras de frase e ligaduras de arco, foram feitas as sugestões para as adaptações.

Uma ligadura de arco longa para esse tipo de repertório não é a mais apropriada; assim, em todos os casos de ligaduras de fraseados, fizemos sugestões de ligaduras de arco por compasso. Procuramos manter a idéia da ligadura de expressão da frase através de ligaduras pontilhadas, e sugerimos a ligadura de arco. Pequenas padronizações de mudanças de arco foram feitas para as divisões de membros das frases, e fragmentos menores como incisivos ou motivos. Procuramos dar ênfase às idéias e pronúncias musicais explicando o texto com uma escrita idiomática para o violoncelo (Ex. 2).

Arco expressivo	Ênfase no crescendo.	Arco por compasso dando maior fluência musical.
		

#### EXEMPLO 2- Tipos de arcos utilizados

As tabelas colocadas no início da análise de cada valsa resumem suas estruturas. Nosso propósito ao introduzi-las é mapear todos os eventos dessas composições de Francisco Mignone, facilitando o entendimento e organizando as indicações do compositor. Ela serviu como índice para facilitar o trabalho de análise, e tem também como função ajudar na consulta das passagens musicais de cada valsa. Através dela temos de imediato o número de compassos, as frases, as seções e todos os eventos que compõem a peça.

A primeira coluna com o título da seção define a forma e suas estruturas maiores. A segunda coluna é a tonalidade, e a partir da terceira coluna os eventos são direcionados para as frases: são os números de compassos, a harmonia implícita inerente à melodia, a dinâmica e o andamento, que, nas valsas *Improvisada* e *Quase Modinha*, é sugerido de maneira evocativa através de expressões como “*como uma saudosa valsa suspirada*”, “*Moderadamente*”.

As frases foram também classificadas como conclusivas ou suspensivas de acordo com o final de cada uma. Esta definição do final de cada frase, em alguns trechos, gerou uma impressão contraditória se comparada com a harmonia que, em alguns momentos, se encontra na tônica, no mesmo instante em que a melodia é suspensiva terminando às vezes na quinta ou na terça do acorde da tônica. Nesses casos prevaleceu a resolução melódica para a definição de frases.

## CAPÍTULO 3

### ANÁLISE E ADAPTAÇÃO TÉCNICO-MUSICAL DAS VALSAS SELECIONADAS

#### 3.1 - Valsa *Mistério*

A sugestão do fagotista Noel Devos para a performance da valsa *Mistério* é a observação de uma sonoridade aveludada e com pouco *vibrato*. “Dentro do *legato*, as notas devem produzir a sensação de estarem estáticas”. A indicação “*valsa sentimental e doentia*” no início da partitura ajuda na inspiração para sua interpretação (DEVOS 1981, capa CD).

A valsa *Mistério* demonstra o romantismo de Francisco Mignone. É uma peça introspectiva que requer calma e tranquilidade para a sua interpretação. Segundo Devos, a valsa *Mistério* sugere um ambiente meditativo, devendo ser interpretada com grande força interior (Op. cit.).

#### 3.1.2 – Análise e adaptação técnico-musical

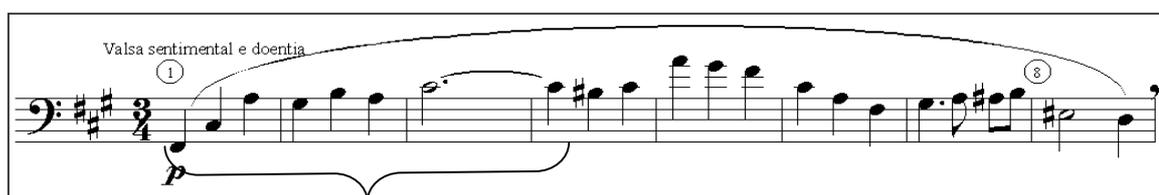
A valsa *Mistério* contém 80 compassos com a métrica empregada, de maneira geral, segundo um princípio de quadratura fraseológica. A forma utilizada pelo compositor é estruturada em duas seções A e A'. Sua tonalidade é F# menor (TAB. 1).

TABELA 1  
Unidade estrutural da Valsa *Mistério*

Seção	Tom	Estrutura de frases		Compasso	Região harmônica	Dinâmica	Indicação de Andamento
A	F# Menor	1º Período	1ª frase suspensiva	01 a 08	T - D	<i>P</i>	Tempo de valsa sentimental e doentia
			2ª frase "suspensiva"	09 a 16	D - T		_____
			3ª frase suspensiva	17 a 24	T - S	<i>P</i>	_____
			4ª frase conclusiva	25 a 32	S - T		Conclusivo
Transição	_____	_____	_____	33 a 36	D	<i>P</i>	Preludiando, Rallentando
A'	F# Menor	2ª período	1ª frase suspensiva	37 a 44	T - D	<i>P</i>	Tempo primo
			2ª frase "suspensiva"	45 a 53	D - T	<i>f</i>	_____
			3ª frase suspensiva	54 a 61	S - T [D <sub>sa</sub> ]		Apaixonado
			4ª frase conclusiva	62 a 70	Sa - T	<i>f</i> ,	Affretando, Rallentando
		Coda	frase conclusiva com extensão de três compassos de confirmação	70 a 80	T - D - T	<i>P</i> , <i>PP</i> , <i>PPP</i>	A tempo, Molto lento

NOTA: A Segunda frase de cada período, por terminarem uma na terça da tônica e a outra na quinta da tônica, dão a impressão de prosseguimento, o que deixa em aberto a definição das frases, podendo serem do ponto de vista melódico suspensivas e do ponto de vista harmônico conclusivas.

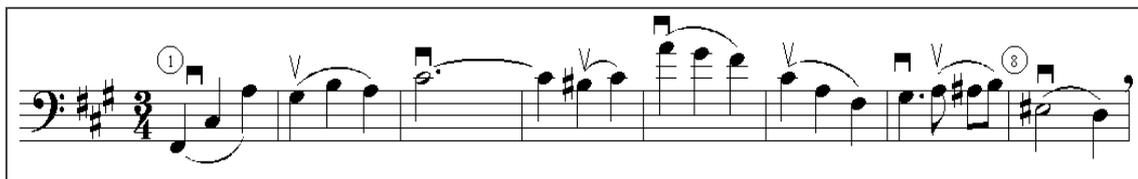
A seção **A** é o primeiro período da valsa e contém quatro frases de oito compassos cada. A Melodia Principal (MP) é construída com arpejos de semínimas no primeiro grau de F# menor. Ela é apresentada nos oito compassos iniciais e constitui-se a primeira frase do período. Francisco Mignone usa ligadura de expressão para a MP inteira (EX. 3, c. 1 a 8). Segundo o fagotista Washington Vitalino, instrumentista da OSMG (Orquestra Sinfônica de Minas Gerais) e professor do CEFAR (Centro de Formação Artística do Palácio das Artes), no fagote é possível a execução dessa frase com a ligadura de expressão sugerida no texto musical. Em alguns casos instrumentistas de sopro utilizam a técnica de respiração contínua, o que permite a realização de frases longas sem a interrupção sonora provocada pela troca de ar do instrumentista (VITALINO, 2003).



EXEMPLO 3 – Melodia principal (MP) e Motivo básico (MB), *legato* na partitura original.

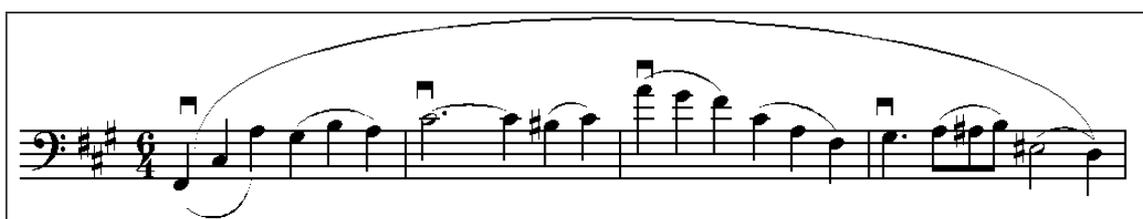
Para dar a idéia de som *legato* na melodia principal da valsa, é necessário que o violoncelista tenha uma boa técnica de arco; as mudanças de arco devem ser realizadas com leveza para que não haja acento e a interrupção sonora seja quase imperceptível ao ouvido. Uma boa organização de dedilhado com auxílio do *vibrato* também ajuda na realização do *Legato*. As adaptações que fizemos na MP sugerem quase sempre a utilização de um arco para cada compasso,

considerando a sonoridade necessária e a linguagem da técnica violoncelística que melhor se adequou em cada trecho (EX. 4, c. 1 a 8).



EXEMPLO 4 – MP e MB com arcadas sugeridas para o violoncelo

As figuras rítmicas dessa frase são construídas com a figura do motivo básico. Os incisos ocorrem de dois em dois compassos sugerindo a idéia de um compasso binário composto. Analisando a valsa do ponto de vista interpretativo, notamos uma fórmula de compasso implícita, onde acontece um pequeno apoio na adjunção dos incisos. Essa marcação subentendida ajudou-nos na colocação das arcadas, que sugerimos para baixo em cada início de inciso (EX. 5).



EXEMPLO 5 – Sugestão interpretativa

A segunda frase (c. 9 a 16) é uma elaboração da MP na região da dominante. Na terceira frase da seção **A** (c. 17 a 24), temos a utilização de materiais apresentados na MP. Nessas duas frases utilizamos também um arco para cada compasso.

Do compasso 25 até o final da seção **A**, invertemos o arco iniciando cada inciso com a arcada para cima, coordenando o movimento do arco com as mudanças de posições, que, neste trecho, são dois saltos de oitava na corda Lá. Essa mudança na direção do arco ofereceu melhor condução e mais expressividade ao fraseado musical e, conseqüentemente, ajudou também a técnica de m.e. (mão esquerda), já que o movimento do arco para baixo ajuda no deslizamento da m.e. para as posições mais altas.

Os motivos básicos são trabalhados até a conclusão da seção **A**, onde o compositor coloca na partitura a expressão “*conclusivo*” (c.32 ).

Do compasso 33 ao 36 existe uma breve transição com a indicação “*Preludiando*”, trecho que sugere uma ligeira mudança de andamento. Essa transição contém quatro compassos onde o compositor utiliza a figura de colcheias preparando a segunda seção **A'**. Para dar movimentação neste trecho e ajudar na tensão da frase, sugerimos um pequeno *accelerando* para atenuar o *rallentando* no final da transição (EX. 6).

EXEMPLO 6 – Transição (c. 33 a 36)

## Seção A'

A seção **A'** é uma recorrência variada da MP. Ela é apresentada com variação rítmica em colcheias (Ex. 7, c. 37 a 44). As duas frases iniciais da seção **A'** (c.37 a 53) repetem o percurso harmônico da exposição. As sugestões de arcadas para a primeira frase da seção estão no EX. 7.

EXEMPLO 7 – Recorrência variada da MP com sugestões de arcadas

Na segunda frase (c. 45 a 53), mantivemos as ligaduras de prolongamento rítmico, utilizando apenas um arco para as ligaduras de união. Do compasso 54 a 68 acontece o ponto culminante da valsa. A indicação de expressão na partitura sugere tocar este trecho apaixonadamente. Observemos a arcada que empregamos para enfatizar o fraseado musical: na terceira frase começamos com o arco para cima, sugerindo um crescendo, apoiando o Ré com o arco para baixo e também valorizamos a *appoggiatura* alcançando-a sempre com o arco para baixo em todas as vezes que ela aparece (EX. 8, 54 a 61).

EXEMPLO 8 – Ponto culminante com sugestão de arcadas (c. 54 a 61)

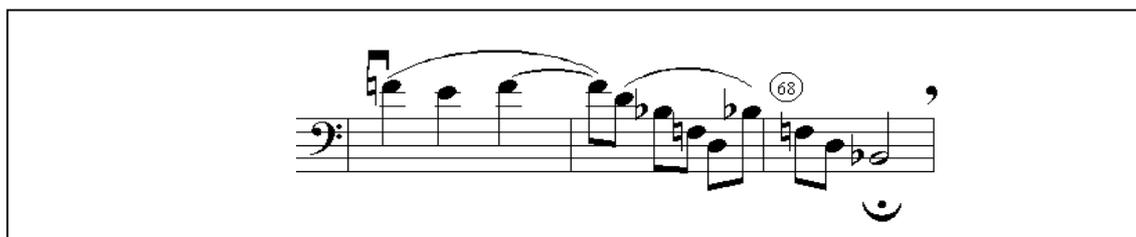
Na quarta frase ocorre um afastamento tonal para uma tônica mediântica<sup>1</sup> do anti-relativo, trata-se de um arpejo descendente em Si<sup>b</sup> (c. 66 a 68). Essa frase se conclui em F#m no compasso setenta. A nota Si<sup>b</sup><sub>-1</sub> tocada nesse trecho foge da extensão do violoncelo, e foi transposta para uma oitava acima (EX. 9, 10 e 11)<sup>2</sup>. No EX. 11 temos a transposição das notas Si<sup>b</sup>, Fá, Ré e Si<sup>b</sup>.



EXEMPLO 9 – Arpejo em Si<sup>b</sup> (c. 66-68), original de Francisco Mignone.



EXEMPLO 10 - Transposição do Si<sup>b</sup> 8<sup>a</sup> acima (seta).



EXEMPLO 11 – Transposição do Si<sup>b</sup> Fá, Ré e Si<sup>b</sup> (c. 68)

Em seguida temos a última frase acrescida de três compassos de extensão conclusiva. Aqui sugerimos arcos de acordo com a direção melódica dos fragmentos da frase (c. 69 a 80).

<sup>1</sup> Tônica Mediântica: são todos os acordes que mantém uma relação de Terça, maior ou menor, ascendente ou descendente, com algum eixo tonal ou tônica.

<sup>2</sup> Observação: nas valsas *Mistério* e *Quase Modinheira* não utilizamos a *scordatura* por se tratar de alteração em apenas uma nota fora da extensão do violoncelo.

### 3.2 – Valsa *Quase Modinha*

As indicações de expressões sugeridas por Francisco Mignone ajudam no espírito de cada composição. A expressão “*como uma saudosa valsa suspirada*”, nos compassos iniciais, é também uma sugestão de andamento, ela ajuda na interpretação inspirando-nos com sentimentos de saudades, que, para o fagotista Elione Medeiros, evocam aspectos melódicos da modinha (MEDEIROS 1995).

O próprio nome dessa valsa já diz muito sobre ela. Sua melodia principal composta de motivo básico com âmbito de duas oitavas é bastante sugestiva e transmite a idéia de súplica. O subtítulo “*A Implorante*” também ajuda a reforçar essa idéia.

#### 3.2.1 – Análise e adaptação técnico-musical

A valsa *Quase Modinha* contém 72 compassos estruturados na forma **ABA'**. Sua tonalidade é Lá menor. A seção **A** é composta de 32 compassos distribuídos em duas frases e quatro membros de frase. A estrutura das frases dessa seção é binária. A seção **B** é uma frase de 15 compassos com estrutura ternária, ela é dividida em três membros. A seção **A'** contém 26 compassos distribuídos em duas frases (TAB. 2).

TABELA 2  
Unidade estrutural da valsa *Quase Modinha*

Seção	Tom			Frases	compasso	Região harmônica	Dinâmica	Indicações de andamento
<b>A</b>	Lá Menor	período	Frase 1	1º membro suspensivo	01 a 08	[S] - T - S [D]	<b>P</b> <>	Como saudosa canção suspirada, <i>Retenez en peu</i>
				2ª membro suspensivo	09 a 16	S - D -	<b>P</b> < <i>mp</i> < <b>f</b>	a tempo. <i>Meno</i>
			Frase 2	1º membro suspensivo	17 a 24	S - D	<b>P</b>	1º tempo, Sem precipitação
				2º membro conclusivo	25 a 32	D - T	<b>P</b> , molto cresc Cresc. Decresc.	<i>Poco rit., Afrettando, rallentando, a tempo</i>
<b>B</b>	Lá Menor	Frase com estrutura ternária	1ª membro concl.	33 a 36	T	<b>mf</b>	Insistente <i>piu vivo</i> ,	
			2ª membro susp.	37 a 40	S - D	<> <>	-----	
			3ª membro susp.	41 a 46	D	<b>p, mp, mf, f</b>	<i>Sostenuto</i> ,	
<b>A'</b>	Lá Menor	período	Frase	1º membro conclusivo	47 a 53	T - S	<b>F</b>	Largamente
				2º membro e cadência suspensivos	54 a 66	T - S D - T	<b>F dim.</b> <b>p</b>	<i>Rall. Meno, rit. piu lento, affret.</i>
			Codeta	extensão conclusiva	67 a 72	T	<b>PP</b> , >> <b>f</b>	Largamente, brusco

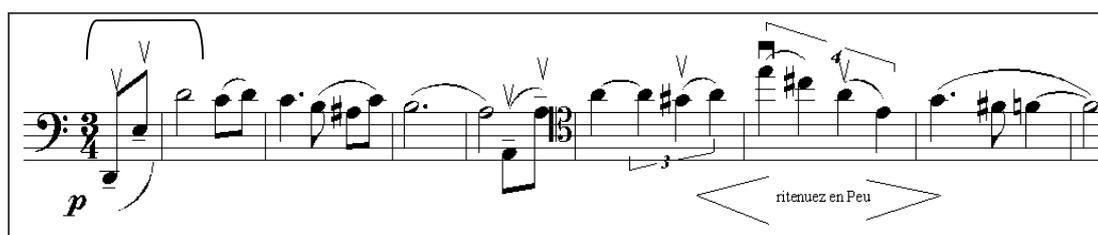
## Seção A

A primeira frase é construída com uma tessitura que vai do ré<sup>1</sup> ao mi<sup>4</sup> (c. 1 a 16), nela está contida a MP **A** (c. 1 a 8). O motivo básico dessa seção é constituído de duas colcheias ligadas a uma *mínima*. Como já dissemos, esse motivo está contido no âmbito de duas oitavas com dois saltos sucessivos. As duas frases da seção são iniciadas com esse motivo básico (EX. 12).

O salto de nona no início da primeira frase é, no original, ligado. Para adequar esse trecho ao violoncelo, a articulação foi mudada para *tenuto*, utilizando-se ligadura com traço em cada *colcheia*, ajustando-se o salto às condições de realização no violoncelo.

Podemos tocar no violoncelo o Mi<sub>2</sub> nas cordas Ré, Sol ou Dó. A realização do salto de nona na corda Dó provocaria um *portamento* (um *glissando*), assim a continuação do fraseado ficaria prejudicada, pois o *timbre* nessa região escureceria a sonoridade e dificultaria muito a execução da passagem musical. Tocando o Mi<sub>2</sub> na corda Sol a distância diminuiria, porém a continuação da frase perderia seu brilho, pois a mesma nota tocada em posição diferente também muda o *timbre*. A melhor opção foi tocar o Mi<sub>2</sub> na corda Ré, assim ficamos numa mesma região, apesar de saltar a corda Sol provocando uma ligeira interrupção sonora, onde sugerimos o uso de *tratinas*. Observa-se que o desenho seguinte não tem salto e não requer a mudança de corda, nesse caso sugerimos as duas *colcheias* ligadas. Sempre que o MB da seção **A** aparece em salto sugerimos *tratinas* e arcadas para cima. Quando esse motivo aparece

em graus conjuntos ligamos as duas colcheias sem articulá-las. Os demais fragmentos de frases que apresentam ritmos diferentes dos ritmos contidos no MB **A** foram adaptados de acordo com a peculiaridade de cada um (EX. 12, c.1 a 8).



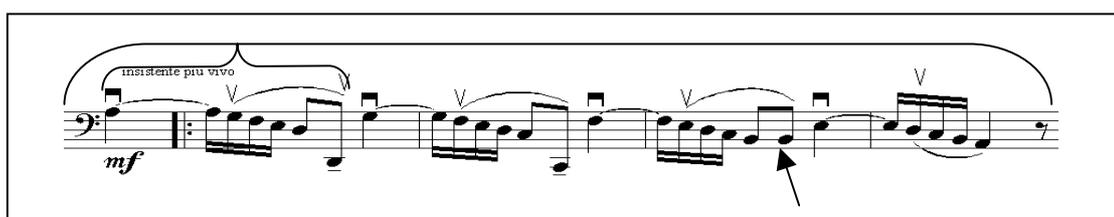
EXEMPLO 12 - MP **A** e MB da valsa *Quase Modinha* (c. 1 a 8)

A indicação “*retenez en peu*” colocada no compasso seis sugere uma pequena flexibilidade rítmica que, segundo Devos, quando interpretada pelo autor ao piano, sugeria a perda do sentido ternário nesses trechos (DEVOS, *apud* MEDEIROS). A elasticidade rítmica continua com o ritmo de quiálteras no compasso 10. No 2º membro da frase 1, em sua maior parte, sugerimos um arco para cada compasso com adequação de fragmentos da frase.

No 1º membro da Frase 2 (c. 17 a 24), a sugestão de arco é igual para as figuras que contêm o motivo básico e adequação dos demais membros da frase constituídos de ritmos diferentes. A sugestão de arco para o 2º membro da frase 2 (c. 25 a 32) foi a estabelecida para o motivo básico e uma arcada para cada compasso. No compasso vinte e sete usamos o *staccato volante*.

## Seção B

A seção **B** é apresentada com um motivo rítmico constituído por uma *semínima* ligada a um grupo de quatro *semicolcheias* e duas *colcheias*. Esse motivo é reproduzido provocando a idéia de “*insistente piu vivo*”, expressão indicada pelo compositor na partitura da valsa *Quase Modinheira*. O andamento da seção **B** é vivo e medido, contrastando com o anterior, lento e flexível. No MB da seção **B** equilibramos a passagem utilizando o arco para baixo, acentuando a nota sempre com o peso do braço e o talão do arco. Mantivemos a ligadura de união da nota inicial (Lá), separamos o grupo restante de *semicolcheias*, ligando-o até a primeira *colcheia* e articulando a segunda na mesma direção de arco para realizar a reprodução deste motivo com a mesma intenção e ataque. No compasso 35 fizemos adaptação de altura, oitavando o Si<sub>(-1)</sub> para o Si<sub>(1)</sub> (EX. 13, c. 33 a 36).

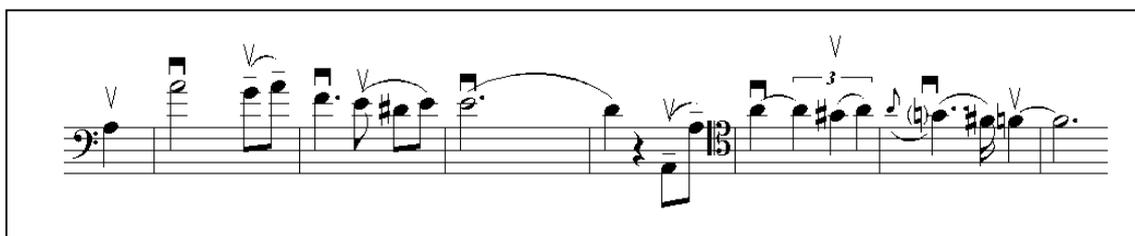


EXEMPLO 13 – MP da seção **B** e seu motivo básico (c. 33 a 36). Si<sub>(1)</sub> adaptado (c. 35)

O segundo membro lembra os bordões de um violão seresteiro, ele é reproduzido por uma variação elaborada uma oitava acima, trata-se do terceiro membro da frase. No segundo e terceiro membros da frase sugerimos um arco para cada compasso (c. 37 a 45).

## Seção A'

A terceira seção **A'** é uma breve variação onde a MP da seção (**A**) é trabalhada. A sugestão de arco para o 1º membro da frase é a mesma sugerida para a MP da seção **A**. (EX. 14, c. 46 a 53). Do compasso 54 a 62, sugerimos um arco para cada compasso com exceção do compasso 56, onde sugerimos dois arcos para enfatizar o crescendo e um *rallentando*.



EXEMPLO 14 – Variação da MP **A** (c. 46 a 53)

Para finalizar, Mignone constrói uma pequena cadência concluindo a valsa com uma preparação e conclusão com extensão de dois compassos, confirmando a finalização com uma *codeta*, que vai do compasso 67 ao 72. Nos compassos 58 a 62 sugerimos arcadas ajustando as figuras de acordo com a direção melódica dos fragmentos de frase. Nos compassos 64, 65, e 66 Francisco Mignone confirma a resolução da peça com a célula de conclusão da seção **A**. Nos compassos 63 a 72, sugerimos um arco para cada compasso e ajustes de pequenos fragmentos da frase.

### 3.3 - Valsa *Improvisada*

“O fagote é utilizado principalmente no registro grave, sugerindo um monólogo de espírito sonhador, dentro de um ambiente de improvisação”.(DEVOS, 1982: capa CD). Nessa valsa fizemos duas versões para sua adaptação ao violoncelo, uma transposta para a tonalidade de Ré menor e outra na tonalidade original, usando do recurso da *Scordatura*.

Na valsa *Improvisada* experimentamos o uso da *Scordatura* trocando a afinação da quarta corda para uma segunda maior inferior, aumentando assim o alcance grave da extensão do violoncelo possibilitando-lhe alcançar o  $Si^b_{(-1)}$ , abrangendo toda a extensão do fagote. Os problemas de leitura são resolvidos com a adaptação da partitura. A técnica de leitura no violoncelo não muda, o instrumentista faz a leitura normalmente no instrumento, porém a quarta corda soa sempre uma segunda maior inferior (Ex. 15).

Escreve-se:

soa:

EXEMPLO 15 – Scordatura na valsa improvisada

A experimentação da *Scordatura* produz novas pesquisas de materiais na construção de instrumentos musicais e amplia as possibilidades técnicas para a performance das composições (BORÉM, 1995). Lembramos que o

violoncelo, quando surgiu, como já citado nesta pesquisa, tinha como padrão de afinação Si<sup>b</sup>, Fa, Dó, Sol (COWLING, 1975).

Johan Sebastian Bach utilizou em sua 5ª suíte para o violoncelo<sup>3</sup> a *scordatura* na corda Lá, afinando-a em sol. Esse procedimento proporcionou uma expansão de possibilidades técnicas para a performance desta composição no violoncelo. Com a afinação padrão alguns dos acordes nela contidos não são realizáveis no violoncelo. Hoje existem duas versões, uma com *scordatura* e outra com a afinação padrão. A *scordatura* feita por Bach proporcionou novo timbre à obra, favorecendo o estilo e o colorido sonoro que a peça exige. Na suíte nº V de Bach temos duas opções para sua performance. Na opinião de instrumentistas como Antônio Menezes, Ráif Dantas e Carlos Prietto, a opção com a *scordatura* atende melhor as exigências da composição de J. S. Bach (EX.16).

Toca-se	Soa
	

EXEMPLO 16 - *Scordatura* suíte V de J.S. Bach

Outro exemplo que podemos citar na história do repertório do violoncelo é a sonata de Kodály (1882-1967), escrita em 1915.<sup>4</sup> Nela é realizada a *scordatura* abaixando as cordas Dó e Sol uma segunda menor. A afinação das cordas soltas soa: Lá, Ré, Fa<sup>#</sup>, Si, ou seja, um acorde de Si<sup>m7</sup>. Este procedimento

<sup>3</sup> BACH, J. S. *Suíte V*, BWV 1011. Editado por August Wenzinger. Londres. New York. Prag BA 320.

<sup>4</sup> KODÁLY, Zoltán. Sonata op. 8 Violoncelo Solo. Universal Edition. 1952 Londres.

beneficia a execução de acordes que são impossíveis na afinação padrão. Assim, as notas tocadas nas respectivas cordas alteradas soam uma segunda menor inferior, cabendo ao compositor indicar o dedilhado para a realização em trechos que envolvem problemas, já que a alteração implica em padrões de dedilhados específicos (Ex. 17).

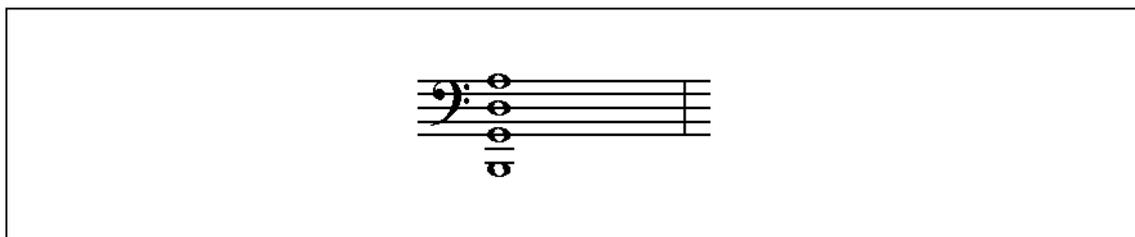
Toca-se	Soa:
	

EXEMPLO 17 - *Scordatura* na sonata de Kodàly

Nesse caso o instrumentista não precisa reaprender o esquema geográfico da disposição das notas no instrumento, pois muda apenas a sonoridade. O raciocínio é o mesmo, apenas as notas soarão diferente da escrita.

No repertório sinfônico podemos citar como exemplo Igor Stravinsky com sua obra *A Sagração da Primavera*,<sup>5</sup> na qual a *scordatura* acontece no naipe de violoncelos. No movimento *Cercles Mystérieux des Adolescents*, o compositor recomenda que um dos instrumentistas abaixe a afinação da corda Dó para Si para tocar o FA# harmônico. Trata-se de um harmônico natural, ele é produzido colocando-se o dedo levemente sobre a corda Dó onde se toca a nota Sol, porém com a *scordatura*, a nota tocada nessa região soará uma segunda menor inferior, ou seja, o FÁ# (EX. 18).

<sup>5</sup> STRAVINSKY, Igor. *Sagração da Primavera*. Edwin F. Kalmus, Publisher of Music, New York, N. Y.



EXEMPLO 18 – *scordatura* de *Sagração da Primavera*

O que nos estimulou a experimentar a *scordatura* na valsa *Improvizada* foi a melodia principal apresentada no registro grave (EX. 19, c. 1-8), e também a nossa proposta de manter a tonalidade original. O trecho original no qual mudaríamos as alturas é grande; alterando somente a ele descaracterizaríamos a melodia construída por Francisco Mignone. Assim, nessa valsa fizemos duas versões, uma com o uso da *scordatura*, e outra transpondo a peça inteira. A tonalidade foi mudada de Dó menor para Ré menor. A versão transposta para a tonalidade de Ré menor foi a escolhida para minha performance no recital de 19/11/2003.

A pesquisa com a *scordatura* apresentou os seguintes resultados: 1) Alteração na estrutura do instrumento, já que as cordas não foram projetadas para uma tensão mais fraca, isso gera mudança no timbre; 2) Necessidade de especificar quando tocar na quarta corda; 3) Somente uma possibilidade de dedilhado, já que no violoncelo é possível tocar uma mesma nota em cordas diferentes.

### 3.3.1 Análise e adaptação técnico-musical

A valsa *Improvisada* oferece contraste de tonalidade apresentando sua primeira parte em tonalidade menor e a segunda parte no homônimo maior. As seções **A** e **B** constituem a primeira parte que, apesar de se apresentarem na tonalidade menor, não dão à valsa um caráter triste. A segunda parte que é a seção **C**, com os ritmos apresentados e com a tonalidade maior, acrescenta à valsa um caráter bastante gracioso, oferecendo maior leveza e graça à melodia.

A valsa *Improvisada* é constituída de três seções, são oitenta e um compassos estruturados na forma **ABACA**. As seções **A** e **B** estão compostas na tonalidade de Dó menor, e a seção **C** no homônimo maior. A seção **A** é constituída de duas frases, trata-se da exposição e sua elaboração com pequenas variações motivicas. A seção **B** é apresentada com motivos que lembram uma improvisação. A seção **C** contém dois motivos (**a** e **b**) apresentados na tonalidade de Dó maior (TAB. 3).

TABELA 3  
Unidade Estrutural da Valsa *Improvizada*

Seção	Tom	Período e frases		Compasso	Região harmônica	Dinâmica	Indicação de andamento
A	Ré menor	Período	1º frase suspensiva	01 a 08	T - D	<i>mp, p, mp</i>	Moderadamente
			2º frase conclusiva	08 a 16	D - T	<i>mp</i>	Fim
B	Ré menor	Período	1º frase suspensiva	17 a 24	_____D	<i>mp</i>	-----
			2º frase conclusiva	25 a 32	_____T	<i>P</i>	Poco rit. Devagar
A	Ré menor	Período	1º frase suspensiva	01 a 08	T - D	<i>mp, p, mp</i>	Moderadamente
			2º frase "conclusiva"	08 a 16	D - T	<i>mp</i>	Fim
C	Ré Maio	1ª período (motivo a)	1º frase suspensiva	33 a 40	T - D	<i>P</i> < , >	-----
			2º frase conclusivo	41 a 49	T - D - S - T	-----	-----
			3º frase suspensiva	50 a 57	<sup>(D)</sup> Sr ____ <sup>(D)</sup> Tr	-----	-----
			4º frase conclusiva	58 a 65	S ____T	-----	Rall.
		2º Período (motivo b)	1º frase suspensiva	66 a 73	T - D	< >	A tempo
			2º frase suspensiva	74 a 81	T - D	< >	<i>Dal seno al fim</i>

Da capo *A* e fim

A MP **A** da valsa *Improvizada*, como nas outras valsas aqui analisadas, é apresentada na frase inicial. Para a primeira frase (c. 1 a 8) sugerimos um arco para cada compasso (EX. 19). Na primeira frase da valsa *Improvizada* os motivos são apresentados como reproduções de dois em dois compassos. Neste trecho aproveitamos estas conexões a para colocação das arcadas sugerindo arco para baixo sempre no início de cada reprodução motívica.

EXEMPLO 19 – MP Seção **A** e Motivo básico com reproduções variadas

Na segunda frase, o motivo básico é trabalhado como reprodução variada da MP **A** (EX. 20, c. 9 a 16).

EXEMPLO 20 – Elaboração da MP **A**

## Seção B

Na primeira frase da seção **B** Francisco Mignone apresenta a MP (EX. 21, c. 17 a 24). A segunda frase é uma elaboração, onde a introdução de novos motivos lembra um improviso. Do compasso 9 ao 32, usamos predominantemente dois arcos para cada compasso, ajustando as subdivisões das frases e seus fragmentos, oferecendo maior fluência para a execução do texto musical ao violoncelo.

EXEMPLO 21 – MP da seção **B**.

## Seção C

A seção **C** (c. 33 a 81) evoca a lembrança de um trio; parte contrastante de um minueto, ela é composta na tonalidade do homônimo maior, oferecendo contraste de tonalidade e de ritmo. Essa seção contém dois motivos **a** e **b**. A tonalidade maior e o ritmo apresentados aqui trazem maior leveza ao caráter da valsa contrastando com o anterior, apresentado nas seções **A** e **B**. Na primeira parte dessa seção (c. 33 a 65), quando o motivo **a** é trabalhado, sugerimos um arco para cada compasso (EX. 22).

EXEMPLO 22 – Motivo **(a)** da seção **C** (c. 33 a 40)

No compasso sessenta e seis é apresentado o motivo **b**, com um ritmo mais gracioso e contrastando com a melodia apresentada na primeira parte desta seção (EX. 23).

EXEMPLO 23 – Motivo **(b)** da seção **C**

Mudamos a articulação nos compassos 78, 79 e 80, onde tivemos a intenção de destacar a melodia com arcadas separadas (EX. 24).

EXEMPLO 24 – Mudança de articulação em fragmentos melódicos destacando melodia.

## CONCLUSÃO

A espontaneidade das transcrições feitas em outros tempos nos deixou um legado valioso. Com a prática da transcrição musical e com a tradução poética, compositores, escritores e tradutores produziram grandes obras, o que certamente não aconteceria sem essa ferramenta de estudo e de manipulação do material. Através da transcrição e da tradução, como disse H. Campos, é que entramos na intimidade da escrita, buscamos sua essência, e ampliamos as possibilidades do conteúdo de cada material. Isto é o que fazemos na composição, na transcrição e na interpretação.

A expectativa de um repertório maior e dentro do idioma dos instrumentos musicais impulsiona a prática da transcrição que indiretamente promove as pesquisas de materiais como cordas, cavaletes móveis etc. A prática da transcrição musical também contribui para o aumento de repertório e possibilita o desenvolvimento da técnica instrumental. Através dela aumentam-se as exigências técnicas de performance e de composição musical.

A transcrição musical para a mudança do meio fônico normalmente é feita pelos próprios instrumentistas, pois estes conhecem bem a técnica de seus instrumentos e são os mais habilitados a resolver os problemas de linguagem referentes a seus instrumentos musicais. A técnica instrumental pôde ser melhorada graças à ousadia destes especialistas, que vencem dificuldades de peças escritas originalmente para instrumentos diferentes dos seus,

oferecendo, através da transcrição musical, recursos de composição mais elaborados para seus instrumentos.

No desenvolvimento deste trabalho tivemos a oportunidade de tocar com o violoncelista Rãif Dantas, instrumentista da OMSP. Na ocasião ele nos revelou que fazia um trabalho pessoal sobre as 16 valsas para fagote de Francisco Mignone, objetivando uma gravação em CD. Ao compararmos nosso trabalho percebemos muitas coincidências no emprego de arcadas e articulações. Fizemos uma entrevista com o mesmo, e ele nos contou sobre a escassez de peças brasileiras para violoncelo solo.

Rãif criticou a formação do instrumentista que se gradua nos conservatórios brasileiros tocando muito pouco do repertório nacional, e que por vários motivos o repertório de música brasileira é subjugado. Alguns dos motivos são: materiais ainda em manuscritos inviabilizando uma boa leitura e carência de repertório; o repertório de música brasileira carece de boas edições, boas transcrições e revisões para uma melhor organização e conseqüentemente a valorização da música produzida aqui no Brasil.

Francisco Mignone escreveu em uma carta dirigida a Vasco Mariz dizendo que aceitava qualquer empreitada para fazer boa música. Em outro momento de sua vida ele revela que só não fez música eletrônica por falta de instrumentos para realizá-la (MIGNONE, apud MARIZ, 1986). Francisco Mignone é um dos compositores brasileiros mais significativos, compôs em vários gêneros e

estilos, e é autor de grandes trabalhos orquestrais além de diversas obras de câmara.

Francisco Mignone, o rei da valsa, não escreveu nenhuma valsa para o violoncelo solo. Nosso trabalho vem contribuir para a ampliação do repertório de música brasileira para violoncelo e divulgar a obra deste compositor que, com suas composições, demonstra a essência musical do povo brasileiro. O “Chico Bororó” a partir de agora também se encontra no repertório do violoncelo solo.

## BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Hermínio. *Releitura possibilidade ou heresia?* Musica Hoje – Revista de Pesquisa Musical, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG. v.3, 1997. p. 90-94.

ARAÚJO, Mozart de. *Rapsódia Brasileira: Textos reunidos de um militante do nacionalismo musical*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1994.

BARBEITAS, Flavio Terrigno. *Circularidade cultural e Nacionalismo nas Doze valsas para Violão de Francisco Mignone*. 1995. 137 f. Dissertação (mestrado em música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas Relações com a Interpretação na Música e na Poesia*, PerMusi – Revista de performance musical Escola de música da UFMG, Belo Horizonte, 2000, v. 1, p.89-97.

\_\_\_\_\_. *Vivência, Pesquisa e Criação*. Musica Hoje – Revista de Pesquisa Musical, Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2002, v.8, p. 52-60

BANDEIRA, Manoel. *Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: 1956. (publicações do Teatro Municipal).

BOYDEN, David D. et al. *The Violin Family*. 1ª ed. Stanley Sadie, 1989, Nova York W. W. Norton and Company, 315 p. (The New Grove Musical Instruments Series).

BORÉM, Fausto. *Henrique Oswald's Sonata op.21: Transcription and Edition for Double Bass and Piano*. 1993 (tese de doutorado) Athens, Georgia, USA.

\_\_\_\_\_. *Improvisação na música de Bach: em transcrições para contrabaixo*. Revista da ABC, São Paulo, nº1, maio de 1993.

\_\_\_\_\_. *A Brief History of Double Bass Transcriptions*. International Society of Bassists. Dallas 1996.

\_\_\_\_\_. *Pequena História das transcrições*. Polifonia 2º semestre, Faculdade de música FAAM, São Paulo, 1998, p. 17-30.

COWLING, Elizabeth. *The cello*. New York : Charles Scribner's Sons 1975. 224p.

DANTAS, Ráiff. Entrevista pessoal a Antônio Afonso Gonçalves em 26 de novembro de 2003 (Gravação em fita cassete).

DEVOS, Noel. *Francisco Mignone: As 16 valsas para Fagote solo*. Rio de Janeiro: Pro-Menus, 1981. 1 CD. (Fundação Nacional de Arte Acervo Funarte). Remasterização, Atração fonográfica. 1998.

IKEDA, Alberto. “Chico Bororó: Um Erudito na Música Popular”. O Estado de São Paulo. 09 de Março 1986. Suplemento de Cultura, pag. 05-06.

KREITNER, Kenneth et al. *Orquestration*: In: SADIE, Stanley ed. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York; Macmillan & Co., 2001. V. 12. p. 405-418.

KIEFER, Bruno. *Mignone, Vida e Obra*. Porto Alegre: Movimento, 1983. 90 p. (obra completa de Bruno Kiefer nº 8)

KINNEY, Gordon James. *The Musical Literature For Unaccompanied Violoncello*. 1962. Volumes 1,2,3. (Dissertação de Mestrado) – Faculdade de Música, Universidade Estadual da Flórida, Flórida, 1962.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Harmonia funcional*, 2 ed. São Paulo: Ricordi, 1978.

MARCONDES, Marcos Antônio. ed. *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, folclórica e Popular*. São Paulo: Art. 1998. 2º ed.

MARIZ, Vasco. *Mignone, Uma Reavaliação*. O Estado de São Paulo. 13 de agosto 1986. Suplemento de Cultura, nº326, ano VI, p.4-6

MARX, Klaus. *The Violoncello*. In: BOYDEN. *The Violins Family*. The New Grove Musical Instruments Series. 1ª ed. Londres: Papermac, 1989. Capítulo VI, p. 153-155.

MEDEIROS, Elione Alves de. *Uma abordagem técnica e interpretativa das 16 valsas para Fagote solo de Francisco Mignone*. 1995. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ.

\_\_\_\_\_. *Traços interpretativos e o cantábile nas valsas para fagote solo de Francisco Mignone*. Revista Eldorado, Buenos Aires – Argentina, nº2, P42-45, 1998.

\_\_\_\_\_. *As Valsas para Fagote Solo de Francisco Mignone sob a Visão do Autor*. Revista Eldorado, Buenos Aires – Argentina, nº4, P32-35, 1999.

MENEZES, FLO. *Apoteose de Schoenberg*. Granja Viana – Cotia – SP : Ateliê Editorial, 2002.

MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo*. São Paulo, E.S. Mangione, 1947.

MIGNONE, Francisco. *As Dezesesseis Valsas para o Fagote Solo*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1982. Dezesesseis partituras (32 p.) Fagote solo.

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

PAREYSOM, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*; tradução Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ : Vozes, 1993.

PLEETH, Willian. *The Cello* . 1ª ed. Great Britain: Mcdonald e Co Ltd. 1982. 290p.

PRIETTO, Carlos *As Aventuras de um Violoncelo: Histórias e Memórias*. Tradução de Pedro Lyra. Rio de Janeiro: Univer-,cidade, 2001. 512 p. Título original *Las aventuras de un violonchelo – Historias y Memorias*

ROUSSEAU, Jean. De La Transposition. *Traite De La Viole. A Paris Par Christophe Ballard, feul Imprimeur du Roy pour la Musique 1682*. Chapitre II P. 116-121, 130-131, 140-141.

SCELBA, Anthony. *In Defense of arrangement*. PerMusi- Revista de Performance Musical, Escola de Musica da UFMG. Belo Horizonte v. 3, p. 17-26, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos de composição musical* (tradução Eduardo Seincman)- São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1991.

UNES, Wolney. *Entre Músicos e tradutores: A figura do intérprete*. Goiana, editora da UFG,1998.

VITALINO, Whashington. Entrevista pessoal a Antônio Afonso Gonçalves no dia 23 de janeiro de 2003, (Gravação em fita cassete).

WATERHOUSE, Wiliam. *Bassoon* In: SADIE, Stanley ed. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. New york; Macmillan & Co., 2001. V.2, p.873-893.

WOLF, Janet. *A produção Social da Arte*. Rio de Janeiro 1982. Zahar Editores, tradução Waltensir Dutra.

ZAMACOIS, Joaquim. *Curso de Formas Musicais*. Barcelona, 9ª edição Editorial Labor, S. A., 1993. 275 p.

# **ANEXO A**

Transcrição e edição das valsas seleccionadas

MISTÉRIO  
(Quanto amei-a!)  
Violoncelo solo

Transcrição  
Afonso Gonçalves

Francisco Mignone

Cello

Valsa sentimental e doentia  
♩ = 72

*p*

C.II

7

13

19

25

Conclusivo

31

Preludiando

Rall.

37

I Tempo

C.I

43 *Apassionado*

49 *f*

55

61 *a tempo* *fretando*

67 *pp*

71 *Molto lento*

75 *p* *pp* *ppp*  
C.II

VALSA QUASE MODINHEIRA

(A Implorante)

Transcrição  
Afonso Gonçalves

Violoncelo Solo

Francisco Mignone

Como saudosa canção suspirada

5

ritenez en Peu

a tempo

10

Meno

C.III

15

1º Tempo

Sem precipitação

*p* < *mp* < *f*

22

C.I

*p* < Molto cresc.

27

Poco rit.

Cresc. Affret.

Rall

a tempo

32 *mf* *insistente piu vivo*

Musical staff 32-36 in bass clef. It begins with a dynamic marking of *mf* and the instruction *insistente piu vivo*. The music consists of a series of eighth-note patterns with slurs and accents. There are several *V* (Vibrato) markings above the notes. The staff ends with a *<* symbol.

37 *p* *mp*

Musical staff 37-42 in bass clef. It starts with a dynamic marking of *p* and later changes to *mp*. The music features slurs and accents, with *V* markings. There are also some *x* and *o* symbols under the notes. The staff ends with a *>* symbol.

43 *mf* *f* *Sostenuto* *f* *Largamente*

Musical staff 43-47 in bass clef. It starts with *mf*, then *f*, followed by *Sostenuto*, and ends with *f* and *Largamente*. The music includes slurs, accents, and *V* markings. The staff ends with a *>* symbol.

48

Musical staff 48-53 in bass clef. It features slurs, accents, and *V* markings. There are also some *3* and *2* markings above the notes. The staff ends with a *>* symbol.

54 *dim.* *Rall.*

Musical staff 54-57 in bass clef. It starts with a dynamic marking of *dim.* and later has *Rall.* markings. The music includes slurs, accents, and *V* markings. The staff ends with a *>* symbol.

58 *Meno* *Piu lento* *p* *Rit.* *Affret.*

Musical staff 58-65 in bass clef. It starts with *Meno*, then *Piu lento*, followed by *p*, *Rit.*, and ends with *Affret.* The music includes slurs, accents, and *V* markings. There are also some *3* and *2* markings above the notes. The staff ends with a *>* symbol.

66 *Largamente* *pp* *f* *Brusco*

Musical staff 66-71 in bass clef. It starts with *Largamente*, then *pp*, followed by *f* and *Brusco*. The music includes slurs, accents, and *V* markings. There are also some *3* and *4* markings above the notes. The staff ends with a *>* symbol.

# VALSA IMPROVISADA

Transcrição e Edição  
Afonso Gonçalves

Violoncelo Solo

Francisco Mignone  
1981

Moderadamente

*p*

6

11

16

Fim

21

24

27

Poco rit.

3

3

4

2

2

2

4

1

2

4

5

4

4

3

3

3

30 *Devagar* Do *ao* 66

33 *p*

47

55

62 *Rit.* *A tempo* *IV*

69

73

78 *Rit.* Do *ao fim*

Afinação

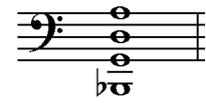
VALSA IMPROVISADA

Violoncelo solo

Francisco Mignone

1981

Transc. A. Gonçalves



Moderadamente

Devagar

D.C. e 68

30

C.III

4

1 1

Detailed description: This staff contains measures 30, 31, and 32. It begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a series of eighth notes with slurs and ties. A dashed line above the staff indicates a slur across measures 30 and 31. A fermata is placed over the final note of measure 32. Fingering numbers 4, 1, and 1 are shown below the notes in measures 31 and 32. The label 'C.III' is centered below the staff.

33

4

Detailed description: This staff contains measures 33 through 38. It continues with eighth notes and slurs. A dashed line above the staff spans from measure 33 to the end of the staff. A fermata is placed over the final note of measure 38. A fingering number 4 is shown below the first note of measure 33.

39

3

Detailed description: This staff contains measures 39 through 46. It features eighth notes with slurs and ties. A dashed line above the staff spans from measure 39 to the end of the staff. A fermata is placed over the final note of measure 46. A fingering number 3 is shown below the first note of measure 46.

47

Detailed description: This staff contains measures 47 through 54. It continues with eighth notes and slurs. A dashed line above the staff spans from measure 47 to the end of the staff. A fermata is placed over the final note of measure 54.

55

Detailed description: This staff contains measures 55 through 61. It features eighth notes with slurs and ties. A dashed line above the staff spans from measure 55 to the end of the staff. A fermata is placed over the final note of measure 61.

A tempo

62

RII.

Detailed description: This staff contains measures 62 through 68. It features eighth notes with slurs and ties. A dashed line above the staff spans from measure 62 to the end of the staff. A fermata is placed over the final note of measure 68. The label 'RII.' is positioned below the first note of measure 62.

69

4

Detailed description: This staff contains measures 69 through 72. It features eighth notes with slurs and ties. A dashed line above the staff spans from measure 69 to the end of the staff. A fermata is placed over the final note of measure 72. A fingering number 4 is shown below the first note of measure 72.

73

3

Detailed description: This staff contains measures 73 through 77. It features eighth notes with slurs and ties. A dashed line above the staff spans from measure 73 to the end of the staff. A fermata is placed over the final note of measure 77. A fingering number 3 is shown below the first note of measure 77.

78

4

Do ao fim

Detailed description: This staff contains measures 78 through 84. It features eighth notes with slurs and ties. A dashed line above the staff spans from measure 78 to the end of the staff. A fermata is placed over the final note of measure 84. A fingering number 4 is shown below the first note of measure 84. The text 'Do ao fim' is positioned above the final measure.

# **ANEXO B**

Manuscrito das valsas selecionadas

# MISTÉRIO...

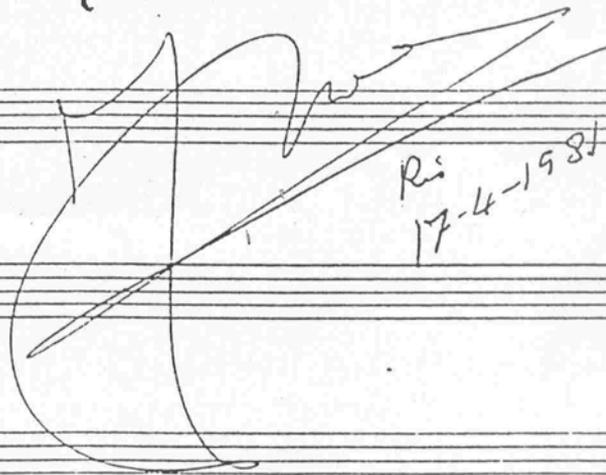
(QUANTO AMEI-RA!)

VALSA DOENTIA

para Fagote solo

de

FRANCISCO MIGNONE  
(1981)



Ris  
17-4-1981

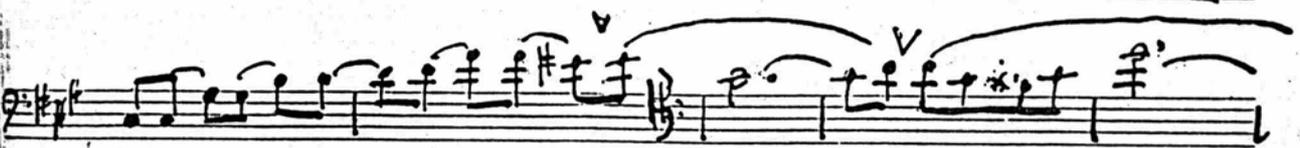
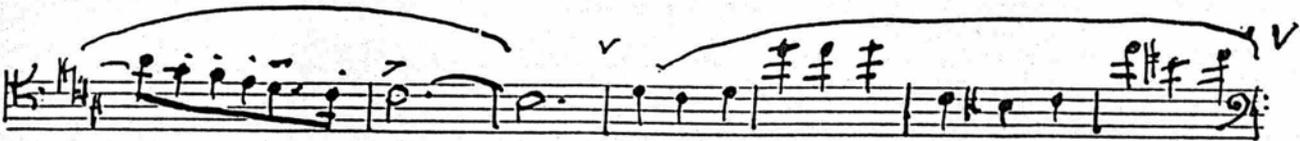
# MISTÉRIO...

(QUANTO AMEIA!)

FRANCISCO MIGNONÉ  
(1980)

(♩ = 72)

mpo de Valha sentimental. doentia



MOLTO LENTO

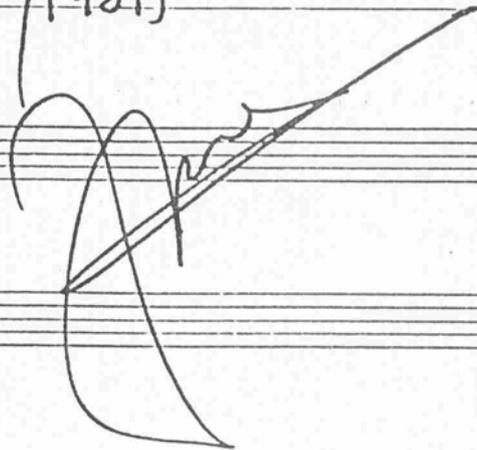
VALSA QUASE MODINHEIRA

para fagote solo

de

FRANCISCO MIGNONE

(1981)

A large, stylized handwritten signature in black ink, likely the name of the composer or arranger, written over the musical staves.

# VALSA QUASE MODINHEIRA

(A IMPLORENTE)

FRANCISCO MIGNO 1

1981

Como saudosa canção suspirada

Handwritten musical notation for the first system, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like "a tempo" and "ritenuto".

Handwritten musical notation for the second system, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like "1º TEMPO" and "sans précipitation".

Handwritten musical notation for the third system, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like "molto cres" and "poco rit".

Handwritten musical notation for the fourth system, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like "riva e affet" and "rall a tempo".

Handwritten musical notation for the fifth system, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like "insistente e Più Vivo".

Handwritten musical notation for the sixth system, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like "mp" and "mf".

Handwritten musical notation for the seventh system, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like "f" and "Largamente".

Handwritten musical notation for the eighth system, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like "drit" and "rall".

Handwritten musical notation for the ninth system, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like "meno" and "Piu lento".

Handwritten musical notation for the tenth system, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like "affret" and "LARGAMENTE".

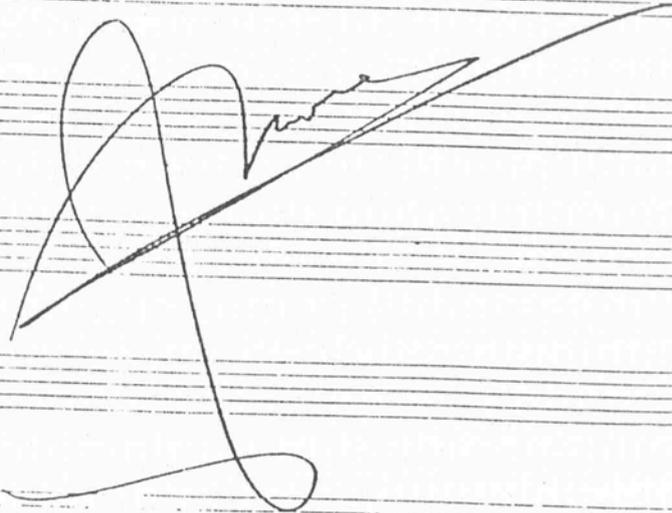
Handwritten musical notation for the eleventh system, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like "f" and "burquo".

Mignol  
10-20-1981  
Rio

VALSA-IMPROVISADA

para fagote solo  
de

FRANCISCO MIGNONÉ

A large, stylized handwritten signature in black ink, likely the signature of Francisco Mignone, written across several musical staves. The signature is highly fluid and abstract, with a prominent loop and a long, sweeping tail that extends across the staves.

# VALSA IMPROVISADA

Moderatamente

parte fugata solo

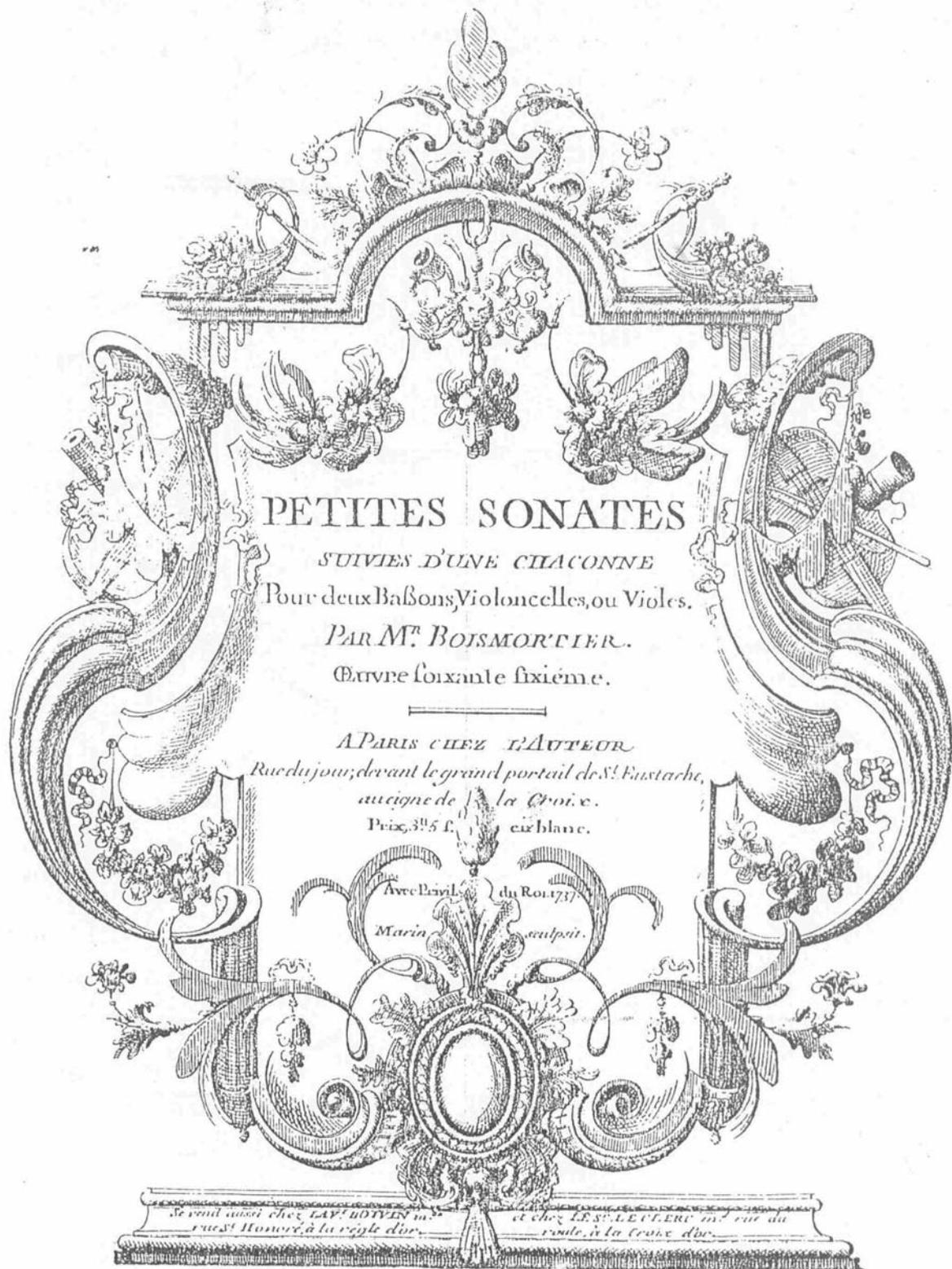
Francisco Miguone:  
(1981)

Handwritten musical score for "VALSA IMPROVISADA" by Francisco Miguone. The score consists of 12 staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is "Moderatamente". The first staff has a "p" dynamic marking. The second staff has a "5" fingering. The third staff has a "FIM" marking. The fourth staff has a "v" marking. The fifth staff has a "3" marking. The sixth staff has a "poco rit." marking. The seventh staff has a "cresc." marking and "A.C. do 8 depois var ao 6" text. The eighth staff has a "p" marking. The ninth staff has a "v" marking. The tenth staff has a "rit" marking. The eleventh staff has an "a tempo" marking. The twelfth staff has a "rit" marking and "poco rit." text. The score ends with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

Do 8.  
Ao FIM.

# **ANEXO C**

Capa com indicação instrumental



PETITES SONATES

SUIVIES D'UNE CHACONNE

Pour deux Bassons, Violoncelles, ou Violes.

PAR M.<sup>r</sup> ROISMORTIER.

Œuvre soixante sixième.

À PARIS CHEZ L'AUTEUR

Rue du jour, devant le grand portail de S.<sup>t</sup> Eustache,  
au signe de la Croix.

Prix, 3<sup>l</sup> 5 s. en blanc.

Avec Priv. du Roi 1737

Maria seulpit.

Se vend aussi chez LAY, BOUVEN in.  
rues<sup>s</sup> Honoré à la règle d'or.

et chez LESLECLERC in. rue du  
roule, à la Croix d'or.

# **ANEXO D**

Programas de recitais apresentados durante o curso



# Recital de Violoncelo

Afonso Gonçalves, aluno do curso de mestrado em música da UFMG, tem o prazer de convidar Vsa. para seu Recital de Violoncelo.

## PROGRAMA

- F. Mignone  
Valsa Macunaíma  
Aquela Modinha que o  
Villa não escreveu  
Valsa Ingênuia
- J. S. Bach  
Sonata nº 2 em Ré Maior  
Adágio  
Allegro  
Andante  
Allegro
- S. Prokofieff  
Sonata opus 119  
Andante Grave – Moderato  
animato – Allegro Moderato  
Moderato  
Allegro ma non troppo

Orientador: Prof. Cláudio Urgel  
Participações Piano: Rodrigo Miranda  
Cravo: Robson Bessa

Senhor, tu me sondaste  
E me conheces.  
Tu conheces o meu assentar e o meu  
levantar:  
De longe entendes o meu pensamento.  
Cercas o meu andar, e o meu deitar;  
E conheces todos os meus caminhos.  
Sem que haja uma palavra na minha língua,  
Eis que, ó Senhor, tudo conheces.  
Tu me cercastes em volta; e pusestes sobre  
mim a tua mão.  
Tal ciência é para mim maravilhosíssima;  
Tão alta que não a posso atingir.  
Eu te louvarei, porque de um modo  
terrível e tão maravilhoso fui formado,  
Maravilhosas são as tuas obras,  
E a minha alma o sabe muito bem.

*Salmos 139*

Afonso Gonçalves

31 3374-3043 – 9668-1174

afoncello@hotmail.com



12/3/2003 – 16:00 horas – Auditório da Escola de Música da UFMG



# Recital de Violoncelo

Afonso Gonçalves aluno do curso de Mestrado em música da UFMG, tem o prazer de convidar Vsa. Para seu Recital de violoncelo, Dia 19/11/03 às 14:30 no auditório da Escola de Música da UFMG.

## Programa

Heitor Villa Lobos

Bachianas Brasileiras nº 2

*O Canto do Capadócio*  
*O Canto da Nossa terra*  
*O Trenzinho do Caipira*

Francisco Mignone

*Valsa Quase Modinheira*  
*Valsa Improvisada*  
*Valsa Choro*

Brahms

Sonata Opus 38

*Allegro nom troppo*  
*Allegretto quase Menuetto*  
*Allegro*

Orientador: Prof. Cláudio Urgel  
piano: Rodrigo Miranda