

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES  
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

José Fagundes de Souza Santos Júnior

**Edição Crítica da 1º Valsa Brasileira Para Dois Violões de Francisco Mignone**

Maceió – AL

2024

José Fagundes de Souza Santos Júnior

**Edição Crítica da 1º Valsa Brasileira Para Dois Violões de Francisco Mignone**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal de Alagoas, como requisito para obtenção de título de Licenciatura em Música com ênfase em violão.

Orientador: Milson Casado Fireman

Maceió- AL

2024

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Setorial do Espaço Cultural**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
Valdir Batista Pinto – CRB - 4 - 1588

S237e Santos Júnior, José Fagundes de Souza.  
Edição crítica da 1<sup>o</sup> Valsa Brasileira para dois violões de  
Francisco Mignone. / José Fagundes de Souza Santos Júnior –  
2024.

47 f.

Orientador: Milson Casado Fireman.

Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura  
em Música) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de  
Ciências Humanas Comunicação e Artes Maceió.

Bibliografia: f. 35

1. Perícia musical. 2. Musicólogos. 3. Críticos de música.  
I. Título.

CDU: 78.072

## RESUMO

Este trabalho refere-se a uma edição crítica da *1ª Valsa Brasileira para dois violões de Francisco Mignone*. Ele compôs o conjunto de peças em 1970 aos 73 anos de idade, intitulado *Os Manuscritos De Buenos Aires*, possui em sua totalidade uma suíte de quatro movimentos e 4 peças avulsas. As peças foram escritas com lápis e posteriormente cobertas por caneta preta, facilitando o entendimento para algumas observações (lições). Com a investigação da peça central desta pesquisa, apareceram algumas inquietações acerca das ideias do compositor. Não é possível reconhecer suas reais intenções para a peça estudada neste trabalho, uma vez que ele não está presente para relatar. Com os supostos intuitos do autor, o editor expõe sua criticidade e ponto de vista referente as dúvidas pertinentes no decorrer da obra. A pesquisa inicial originou-se em uma disciplina eletiva ofertada pelo professor de violão no curso de licenciatura e discutidas com os colegas de turma e o próprio docente. A análise da *1ª Valsa Brasileira para dois violões de Francisco Mignone*, resultou em uma edição crítica, por meio das lições observadas no decorrer deste artigo. As lições relatam quais foram as conclusões tomadas pelo editor, e qual(is) motivos sustentaram suas hipóteses. Logo após, é mostrado uma comparação entre a edição elaborada e a versão original para piano, intitulada *Valsa de esquina n°2*.

**Palavras-chave:** Edição; Partitura; Manuscrito; Violão.

## ABSTRACT

This work refers to a critical edition of the 1st Brazilian Waltz for two guitars by Francisco Mignone. He composed the set of pieces in 1970 at the age of 73, entitled *Os Manuscritos De Buenos Aires*, it has in its entirety a suite of four movements and 4 separate pieces. The pieces were written with pencil and later covered with a black pen, facilitating understanding for some observations (lessons). With the investigation of the central piece of this research, some concerns about the composer's ideas emerged. It is not possible to recognize his real intentions for the piece studied in this work, since he is not present to report. With the author's supposed intentions, the editor exposes his criticality and point of view regarding pertinent doubts throughout the work. The initial research originated in an elective course offered by the guitar teacher in the undergraduate course and discussed with classmates and the teacher himself. However, the analysis of the 1st Brazilian Waltz for two guitars by Francisco Mignone resulted in a critical edition, through the lessons observed throughout this article. The lessons report what conclusions were reached by the editor, and what reasons(s) supported his hypotheses.

Keywords: Edition; Sheet music; Manuscript; Guitar.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Lento e Mavioso.....	16
Figura 2: Compasso 1, 1ª Valsa Brasileira.....	17
Figura 3: Compassos de 1 a 5, 2ª Valsa Brasileira, Mignone.....	
Figura 4: Compasso 1, 1ª Valsa Mignone, Ligadura do Mi .....	18
Figura 5: Compasso 2, 1ª Valsa.....	18
Figura 6: Compasso de 1 a 4, 1ª Valsa .....	19
Figura 7: Compasso de 5 a 8, 1ª Valsa .....	19
Figura 8: Compasso 6, 1ª Valsa.....	20
Figura 9: Compasso 9 e 10, 1ª Valsa.....	21
Figura 10: Compasso 12, 1ª Valsa.....	21
Figura 11: Compasso 27, 1ª Valsa.....	21
Figura 12: Compassos 14 a 18, 1ª Valsa.....	22
Figura 13: compasso 41- 45, 2º Valsa Brasileira para dois violões .....	23
Figura 14: Maxixando, Compassos 61 a 64.....	24
Figura 15: Compassos 74 a 78, 2ª Valsa Brasileira para dois violões.....	24
Figura 16: Compassos 24 e 25, 1ª Valsa.....	24
Figura 17: Compasso 32, 1ª Valsa.....	25
Figura 18: Compasso 32, 1ª Valsa.....	25
Figura 19: Compassos 35 e 36, 1ª Valsa.....	26
Figura 20: Compassos 54 a 58, 1ª Valsa.....	26
Figura 21: Compassos 59 a 61, 1ª Valsa.....	26
Figura 22: Compasso 41, 1ª Valsa.....	27
Figura 23: Compasso 26.....	27
Figura 24: Compasso 53 .....	27
Figura 25: Compasso 96, 1ª Valsa.....	28
Figura 26: Compasso 67, 1ª Valsa.....	28
Figura 27: Compassos 78 e 79, 1ª Valsa.....	29
Figura 28: Compasso 87, 1ª Valsa.....	29
Figura 29: Compassos 88 a 90, 1ª Valsa.....	30
Figura 30 - Cabeçalho.....	30
Figura 31 - Cabeçalho.....	30

Figura 32 - Compasso 1 - 3.....	31
Figura 33 - Compasso 1 - 4.....	31
Figura 34 - Compasso 4 - 6.....	31
Figura 35 - Compasso 5 - 8.....	
Figura 36 – Compasso 7 – 9 .....	31
Figura 37 - Compasso 9 - 12.....	31
Figura 38 – Compasso 13 – 16 .....	31
Figura 39 – Compasso 13 - 17 .....	31
Figura 40 – Compasso 17 .....	32
Figura 41 – Compasso 17 .....	32
Figura 42 – Compasso 21 - 24.....	32
Figura 43 – Compasso 21 .....	32
Figura 44 – Compasso 22 - 25 .....	32
Figura 45 – Compasso 25 – 28 .....	32
Figura 46 – Compasso 25 .....	32
Figura 47 – Compasso 26 - 29.....	32
Figura 48 – Compasso 29 - 32.....	32
Figura 49 – Compasso 30 - 33.....	32
Figura 50 – Compasso 33 - 36.....	32
Figura 51 – Compasso 34 - 38.....	32
Figura 52 – Compasso 46 - 48.....	33
Figura 53 – Compasso 44 - 47.....	33
Figura 54 – Compasso 49 - 52.....	33
Figura 55 – Compasso 48 - 52.....	33
Figura 56 – Compasso 66 - 68.....	33
Figura 57 – Compasso 66 .....	33
Figura 58 – Compasso 67 - 70.....	33
Figura 59 – Compasso 85 - 87.....	33
Figura 60 – Compasso 84 - 87.....	33

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	12
A Edição Crítica .....	12
FRANCISCO MIGNONE .....	13
OS MANUSCRITOS DE BUENOS AIRES.....	14
Materiais e Métodos .....	15
Lições.....	16
Lição 1 .....	16
Lição 2 .....	17
Lição 3 .....	17
Lição 4 .....	18
Lição 5 .....	19
Lição 6 .....	19
Lição 7 .....	20
Lição 8 .....	20
Lição 9 .....	21
Lição 10 .....	22
Lição 11 .....	23
Lição 12 .....	24
Lição 13 .....	24
Lição 14 .....	25
Lição 15 .....	25
Lição 16 .....	26
Lição 17 .....	27
Lição 18 .....	27

Lição 19 .....	28
Lição 20 .....	28
Lição 21 .....	29
VALSA DE ESQUINA N°2.....	30
Comparações entre a Valsa de Esquina n°2 e 1° Valsa Brasileira Para dois Violões .....	30
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	34
REFERÊNCIAS .....	35
APÊNDICE – Edição Crítica da 1° Valsa Brasileira para Dois Violões.....	36
ANEXO – 1° Valsa Brasileira Para Dois Violões .....	42

## INTRODUÇÃO

O trabalho de realizar uma cópia de material musical manuscrito é uma tarefa comum a muitos músicos. Quando na presença do próprio compositor, arranjador ou aquele que produziu o material, fazer uma cópia pode levar em conta orientações provenientes de consulta pessoal a fim de dirimir dúvidas reveladas a partir de uma simples leitura do material. Contudo, realizar cópia de obras de compositores já falecidos, que não publicaram suas obras ainda com vida, dificulta esse processo. Atualmente se dispõe de muitos recursos digitais que permitem produzir partituras com altos níveis de qualidade gráfica. Outro contexto favorável é o acesso a materiais sem limites geográficos. É possível acessar partituras manuscritas através de cópias digitais disponibilizadas nas bibliotecas digitais espalhadas em vários *sites* na Internet.

Diante dessa perspectiva e facilidade de acesso, a partir de uma proposta de disciplina eletiva do Curso de Licenciatura Música da Universidade Federal de Alagoas, a ideia seria realizar uma edição crítica de uma peça para violão de algum compositor. Preferencialmente, a obra não deveria ter sido editada, mas devido aos limites de tempo e objetivo do trabalho, não se buscou exaustivamente sobre materiais já publicados da peça escolhida. Nas pesquisas bibliográficas realizadas, a obra de Francisco Mignone ficou em mais evidência pelas características instrumentais, a escrita do compositor e acesso aos fac-símiles. A peça escolhida foi a 1ª Valsa Brasileira para dois violões e faz parte do conjunto conhecido como os Manuscritos de Buenos Aires.

O processo de edição foi realizado através de uma busca inicial dos elementos que poderiam ter mais de um entendimento. Esses elementos foram classificados como Lições<sup>1</sup> e buscou-se uma interpretação baseada em conhecimentos teóricos, históricos, harmônicos, técnicos e grafológicos. Em vários momentos essa análise foi *intra-opus* e se deu por meio de elementos semelhantes presentes no conjunto de peças dos Manuscritos de Buenos Aires. Em outros *extra-opus*, sustentando os argumentos sobre as comparações e consultas de elementos comprobatórios para a peça estudada, foram utilizados sites de pesquisas, livros, vídeos, artigos, dentre

---

<sup>1</sup> O termo *lição* refere-se a um assunto ou tema cedido ao estudante, que possui o objetivo de aprender e propagar suas ideias sobre o objeto de estudo. Por esse motivo, foi decido usar *lição(s)*, para abster-se de um pressuposto errôneo acerca do ponto de vista do autor. Como não há certezas sobre suas reais as intenções, não é cabível compreender as lições meramente como problemas ou erros a serem resolvidos, pois abarcam as observações e pretensões de ambas as partes (compositor e editor). Pg. 16.

outros. Essas Lições foram discutidas com um grupo de violonistas da disciplina comentada anteriormente e reavaliadas. Por fim, foi produzida uma edição através de software de PC (Muscore). Essas Lições estão descritas neste artigo.

O artigo apresenta inicialmente uma fundamentação teórica básica a fim de esclarecer o que seria considerado uma edição crítica bem como situar o leitor no entendimento do contexto histórico no qual a peça foi produzida. Em seguida, são apresentados os materiais de métodos utilizados. Na parte seguinte as principais Lições são apresentadas, discutidas e firma o posicionamento do editor. Com o resultado da edição, há uma comparação entre a 1ª Valsa Brasileira para dois violões e Valsa de esquina nº2 composta em 1938. Isso ocorreu porque a versão para violão é uma adaptação (arranjo) desta valsa de esquina que originalmente é para piano. O intuito de tal confrontação foi para perceber algumas das similaridades e distinções entre as versões. Por fim, trazemos as conclusões e considerações finais acerca do que foi discutido.

## **FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA**

### **A Edição Crítica**

De acordo com Grier (1996), o ato de editar sempre envolve uma postura crítica. Não é possível ao editor manter um distanciamento adequado da peça a fim de produzir uma edição final isenta de interferências de quem a produz. Da mesma forma, um performer, realiza a interpretação do conteúdo de uma partitura e estabelece criticamente a performance a apresentar.

É comum encontrar músicos que acreditam que uma partitura representa a ideia original do compositor. Quando o compositor participa da edição de seu próprio trabalho musical, podemos dizer que ela trará informações mais coerentes com a ideia apresentada pelo compositor, ainda assim com interferência de questões econômicas, institucionais e políticas. Sobre isso Grier argumenta:

Com o recurso às intenções do autor (conhecido na crítica literária como “falácia da intenção”), a participação do editor é abstraída e o processo editorial revestido com uma qualidade de impessoalidade e desinteresse. Mas é importante insistir que, na edição, como em toda produção de conhecimento, o fator “quem” é tão importante quanto “o que”. (Hazan, 2004, pg.168)

Ausentar-se das discussões sobre a edição não parece ser o melhor caminho no sentido de oferecer um material capaz de proporcionar fundamentos para a tomada de decisão por parte do intérprete. Dessa forma, apenas produzir uma partitura não é suficiente. É necessário apresentar os problemas encontrados e as decisões tomadas durante o processo de edição. Assim,

para elaborar uma edição crítica é necessário que o editor realize algumas etapas. Hazan apresenta algumas orientações para se realizar uma edição crítica:

Para elaborar uma edição crítica é necessário localizar e identificar as fontes primárias, estabelecer o parentesco entre elas, recompor o contexto histórico em que foram produzidas e consumidas, determinar o texto musical com base em uma sólida concepção de estilo, e, finalmente, apresentar um produto final no qual o raciocínio e as interferências do editor transpareçam de modo inequívoco ao usuário. (HAZAN, 2004, pg. 173-174).

Editar exige criticidade e um amplo conhecimento sobre os assuntos triviais citados anteriormente. Uma vez que, as observações são moldadas de acordo com as os aprendizados adquiridos ao longo da vida. É necessário conhecer o compositor em seus aspectos culturais e sociais, concomitante com o momento histórico em que ele estava inserido.

### **FRANCISCO MIGNONE**

Francisco Mignone nasceu em São Paulo, no dia 3 de setembro de 1897. Exímio instrumentista, começou a tocar em pequenas orquestras de salão como pianista, e flautista em orquestras maiores. Sua primeira esposa foi Liddy Chiaffarelli, uma figura importante, que desenvolveu trabalhos de educação musical no Brasil ao lado de Sá Pereira. O segundo casamento foi com Maria Josephina, pianista consagrada, grande intérprete e divulgadora das obras de Mignone, realizando diversas gravações. Francisco Mignone faleceu no dia 19 de fevereiro de 1986, aos 88 anos de idade, deixando 1024 obras catalogadas (Marcelo Machado, 2004).

Em período do nacionalismo e modernismo no Brasil, Mignone teve bastante influência de Mário de Andrade, que foi um dos grandes incentivadores de seu trabalho em resposta à valorização da cultura nacional, música folclórica e popular.

E na estupenda coleção de Doze Valsas de Esquina, escritas de 1938 a 1943, [Francisco Mignone] procura fixar os ritmos e a cadência melódica dos vários tipos de valsas encontradas na tradição musical brasileira: valsa de violão e valsas de pianeiros, serestas rasgadas ou chorinhos caipiras. Foi Mário de Andrade quem convenceu o compositor da necessidade de tentar essa fixação; ajudava-o a tarimba do ofício adquirido nos tempos juvenis em que batia pianos pelos salões de cinema ou bailarecos da paulicéia. (AZEVEDO, 1947, p. 17) apud MARCELO MACHADO, pg.65.

Com mais de 1000 obras catalogadas, dentre elas, destacam-se em quase um terço de suas composições o ritmo de valsa. Mignone passou parte de sua infância tocando música popular, era acompanhado por violões e cavaquinhos em rodas de música com os amigos, tocavam serestas, chorinhos, maxixes e valsas brasileiras. Por esse motivo, possui uma parcela significativa de valsas em seus trabalhos. Considerando as séries mais conhecidas, valem destacar as Doze Valsas de Esquina, as Doze Valsas-Choro, as 24 Valsas Brasileiras, as Doze Valsas para Violão e as Dezesseis Valsas para Fagote Solo (Marcelo Machado, 2004).

A valsa europeia que partiu de grandes salões, se espalhou pelo Brasil nas camadas mais populares. Em referência as Doze Valsas de Esquina, Mignone menciona que o nome desse conjunto de peças deriva-se justamente dos encontros entre amigos nas esquinas de São Paulo.

“Eu tocava em serenatas noturnas, tacava flauta, violão e as vezes até clarineta. E saíamos anoite, depois de seções cinematográficas, em companhias, em grupos, cantando as nossas belas que nos esperavam atrás das janelas bem serradas... a razão das valsas de esquinas vem disso, que nós tocávamos quase escondidos nas esquinas. Escondidos de apanhar de um irmão, de um pai ou de um parente da bela qual dedicávamos as músicas”. FRANCISCO MIGNONE, 1978 - Documentário "Lição De Piano", sobre Francisco Mignone. 1978).

Francisco Mignone utilizou o violão de várias maneiras: como solista, em duos, trios e na orquestra de violões. Destacam-se composições como o Concerto para violão e orquestra, os Doze Estudos e as Doze Valsas, que compartilham semelhanças com as Valsas de Esquina. Essas peças são escritas em tonalidades menores, com temas românticos e seresteiros.

Chico Bororó, este foi o pseudônimo escolhido por Francisco Mignone na tentativa de ocultar-se da desvalorização da música popular da época. Seu pai, Alfério Mignone não simpatizava com a ideia da música urbana, coisa que era mal vista aos olhos de uma parcela da sociedade. Segundo as palavras do próprio Mignone, em sua entrevista no *Documentário “[lição de piano](#)”*, sobre Francisco Mignone, 1978, “mas naquele tempo, editar música com o próprio nome, era assim, meio defeso, perigoso, desqualificante mesmo. Então publicava com o pseudônimo mesmo, de Chico Bororó”.

## OS MANUSCRITOS DE BUENOS AIRES

Os manuscritos foram descobertos em Buenos Aires, na biblioteca do Instituto Nacional de Musicologia “Carlos Veiga”. Datada em agosto de 1970, essa coleção de peças contém em sua totalidade uma suíte de quatro movimentos e 4 peças avulsas. As obras presentes na coleção são: 1ª Valsa Brasileira, 2ª Valsa Brasileira, Canção, Lundu, Quatro peças Brasileiras – 1º, (Sem numeração) (Sem título), 2º, maxixando, 3º, Nazareth, 4º(Sic) toada.

Boa parte das composições para violão de Francisco Mignone foram feitas a partir de 1970 aos 73 anos. Para o compositor o violão não era um instrumento de seu agrado, alegando que não havia uma variedade sonora no instrumento. De acordo Flavio Apro 2004, em 1953 Francisco Mignone compôs 4 obras para a Mestra Argentina Monina Távora, mas a pedagoga em carta escrita a próprio punho revela que Mignone não sabia escrever para guitarra e não gostava do violão.

Não escrevi nada para violão. Porque, em geral, para violão, [é] ou escrever muito bem, ou nada. Eu confesso: não sou muito admirador do violão, devido àquele negócio de escorregar com o dedo [...], o ruído, que ninguém consegue tirar, nem o Segovia. E depois, outra coisa: o violão é um instrumento muito simpático — durante vinte

minutos. Depois de vinte minutos é cansativo. Ele não tem grande variedade de sonoridade, é sempre aquele negócio de procurar posições complicadas, esfregar a corda pra cá e pra lá. Não tenho muito interesse no violão. É um instrumento romântico, simpático. O Segovia mesmo... Eu não posso ouvir um concerto inteiro de Segovia — depois da primeira metade estou mais do que satisfeito. É realmente um instrumento que não tem grandes possibilidades. É um instrumento bonito. Bem tocado, então, é uma maravilha, mas cansativo, não tem variedade de som (MIGNONE, 1968. Apud ARAÚJO, 2017, pg. 37).

Na concepção de ARAÚJO (2017), supõe-se que os manuscritos de Buenos Aires foram dedicados a um casal de violonistas argentino, até como uma tentativa de exercitar sua escrita para o instrumento.

Do ponto de vista da escrita instrumental, no entanto, parece-nos bastante provável que Mignone tenha escrito as peças para o Duo Pomponio-Zárate antes dos Estudos, até mesmo como forma de exercitar a escrita para o violão, instrumento cujas particularidades, como vimos, não lhe eram realmente familiares. Se nos Estudos já percebermos, desde o primeiro, um padrão de escrita instrumental bem definido, nos Manuscritos de Buenos Aires há, especialmente — mas não apenas — nas Quatro Peças Brasileiras, um claro sentido de exploração das possibilidades e idiossincrasias do instrumento. (ARAÚJO, 2017, pg. 57).

Deste modo, Mignone transcreveu obras para violão, assim como para outros instrumentos. De acordo com a demanda e necessidade, reutilizar obras já existentes era algo comum para a época de Mignone. Por esse motivo, dificultou o trabalho de catalogação das 1024 obras existente. Como exemplo disto, a presente obra analisada neste documento, intitulada 1<sup>o</sup> Valsa Brasileira para dois violões, é uma adaptação (arranjo) da *Valsa de Esquina n<sup>o</sup> 2*, originalmente para piano, da década composta no final de 30. Entretanto, há uma versão para piano e violino, publicada pela Editora Mangione S.A, sucessora de E.S Mangione, São Paulo, Rio de Janeiro, datada de 20/02/1947.

## **Materiais e Métodos**

A escolha da peça a ser editada ocorreu após uma vista geral sobre a coletânea de peças. Os fac-símiles aqui estudados foram retirados da tese de doutorado de Fernando Araújo, intitulado *Francisco Mignone e os manuscritos de Buenos Aires: Contexto histórico, interpretação e edições de obras para duo de violão recém-descobertos*, em formato pdf. Todos os fac-símiles estão em boa qualidade, facilitando o entendimento de tais obras. É possível notar uma escrita a lápis, que em outro momento foi coberta com caneta preta. Ainda sobre a escrita, os traços variam de espessura em decorrência das mudanças de pressão da caneta sobre o papel ou pelo aspecto estrutural da ponta da caneta utilizada.

A partitura foi analisada e os casos duvidosos foram marcados para posterior pesquisa e discussão. Cada elemento da grafia que não estava clara ou for passível de mais de uma interpretação foi tratado como Lição (FIREMAN, 2006). As Lições foram apresentadas em uma

disciplina eletiva ofertada pelo professor de violão no curso de licenciatura e discutidas com os colegas de turma e o próprio docente. A proposta foi produzir um material que, além da crítica do editor, passasse pela crítica de outros violonistas.

As marcações foram realizadas no pdf através software Microsoft Edge. Para a editoração da partitura final foi utilizado o software para PC Muscore, versão 4.1.1.232071023, revisão e4d1ddf. Por fim, há em apêndices a edição crítica aqui elaborada, seguida dos anexos dos manuscritos da 1º Valsa Brasileira para dois violões.

## **Lições**

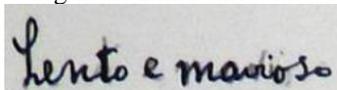
O termo lição refere-se a um assunto ou tema cedido ao estudante, que possui o objetivo de aprender e propagar suas ideias sobre o objeto de estudo. Por esse motivo, foi decido usar lição(s), para abster-se de um pressuposto errôneo sobre do ponto de vista do autor. Como não há certezas sobre suas reais as intenções, não é cabível compreender as lições meramente como problemas ou erros a serem resolvidos, pois abarcam as observações e pretensões de ambas as partes (compositor e editor).

Para uma melhor compreensão, as Lições consideradas relevantes encontradas na peça foram numeradas e discutidas a seguir. É importante compreender que as lições elencadas logo abaixo foram pensadas de acordo com as dúvidas do editor. Os assuntos foram discutidos em sala de aula (Disciplina eletiva), e foi possível perceber que nem sempre as coisas são óbvias para todos. O ponto de vista depende de suas experiências e convivência.

### **Lição 1**

A valsa está em compasso ternário simples, na tonalidade de Mi menor. No início da partitura encontra-se uma indicação de andamento, surge a primeira dúvida e ela está relacionado à caligrafia do compositor. Só é possível reconhecer a expressão “Mavioso”, porque há um ponto sobre uma letra, subentendendo que provavelmente se trata da letra “I”. Levando em consideração que o contexto da palavra está diretamente ligado a um lento doce e suave. Veja a indicação de expressão na figura a seguir:

Figura 1: Lento e Mavioso

A photograph of a handwritten musical score snippet. The text 'Lento e mavioso' is written in a cursive, handwritten style. The word 'Lento' is written in a larger, more prominent script, and 'e mavioso' follows in a similar but slightly smaller script. The handwriting is dark on a light background.

## Lição 2

No primeiro compasso, há um símbolo que se repete no compasso 66. Foi verificado em *Bohumil Med* (4<sup>o</sup> Edição) e *Regras de grafia musical* de Osvaldo Lacerda que não há signos semelhantes. Contudo, após comparar a grafia em outras peças no manuscrito de Buenos Aires, foi possível perceber que a marcação se refere à dinâmica, representando um “p”, ou *piano*. Nas figuras 2 e 3 pode-se observar a presença de símbolos semelhantes.

Figura 2: Compasso 1, 1<sup>a</sup> Valsa Brasileira

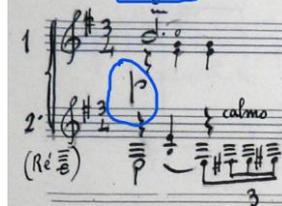


Figura 3: Compassos de 1 a 5, 2<sup>a</sup> Valsa Brasileira, Mignone



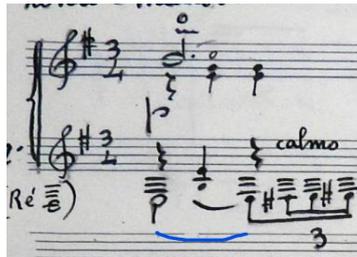
## Lição 3

A ligadura do primeiro compasso poderia ser pensada de três formas: 1<sup>a</sup>) ligaria a partir da nota si<sub>2</sub> (segundo tempo), localizada na segunda casa e quinta corda do violão. É comum na escrita para violão colocar ligaduras que não liguem a outras notas. Quando essa grafia é encontrada normalmente o violonista sustenta a nota que está ligada sem um tempo definido, mas o máximo de tempo que conseguir ou a sustentação que o instrumento permitir. Contudo, essa ligadura parece estar conectada à nota Mi em colcheia o que descartaria essa interpretação.

2<sup>a</sup>) A nota Si<sub>2</sub> poderia estar ligada à nota Mi<sub>2</sub> (Colcheia). Isso mudaria a forma de execução do trecho, pois o violonista precisaria interpretar a ligadura como de expressão e executar as duas notas na mesma corda. Assim não seria possível cumprir as orientações de ligaduras e sustentação de notas contidas na peça ao mesmo tempo.

3ª) Colocando a ligadura de prolongamento na nota Mi2 (mínima), não seria preciso tocar o Mi2 novamente. Dessa forma, após o prolongamento, o intérprete tocaria o cromatismo. Foi decidido utilizar a ligadura de prolongamento, ligando as duas notas Mi2, ligadura de tempo. O mesmo ocorreu com a ligadura presente na Figura 7 (Ligadura de prolongamento).

Figura 4: Compasso 1, 1ª Valsa Mignone, Ligadura do Mi



O círculo que se encontra acima da nota Sí e Sol do violão 1 refere-se à indicação de digitação (Número 0 (zero)), indicando que a nota de ser tocada com a corda solta.

#### Lição 4

No segundo compasso, há um ponto localizado no segundo tempo do violão 2. Como não há haste conectada a essa nota surgem as perguntas: Qual a intenção do compositor? Ele quis deixar essa nota opcional ou obrigatória? É uma nota? e qual seria? Há a possibilidade de ser a nota lá2. Por não estar totalmente sobre a segunda linha suplementar inferior, poderia ser interpretado como a nota sol2, talvez em decorrência de cobrir a escrita a lápis com caneta. Ao observar harmonia dos violões, o mais provável é que se trata da nota lá, completando uma tetrade de SI Maior em segunda inversão. Além de que, ficaria improvável valer-se da nota Sol, por questões de execução. O violão 2 orienta que a nota FÁ seja tocada na sexta corda e sustentada por dois tempos, a nota Sol inicia no segundo tempo o que tornaria impossível a execução das duas notas presas (Sol e Fá) na mesma corda.

Figura 5: Compasso 2, 1ª Valsa



## Lição 5

Do 1º ao 3º compasso (*Figura 6*), o compositor põe a ligadura na nota si<sup>3</sup> na voz do violão 1. A compreensão inicial é de que pode ser uma ligadura de prolongamento até o compasso seguinte. Porém, com o uso do mordente indicado no segundo e terceiro compasso, a ligadura de prolongamento perderia o efeito, pois precisaria executá-lo (mordente). Desta forma, foi decidido que seria uma ligadura de expressão, que perduraria até o terceiro tempo do compasso. No primeiro compasso é possível perceber um pequeno esboço de uma ligadura, entendendo assim que os três primeiros compassos seguem com a mesma ligadura.

*Figura 6: Compasso de 1 a 4, 1ª Valsa*



## Lição 6

No 5º compasso do violão 2, há uma rasura no tempo 2, o que poderia indicar uma possível nota Dó<sup>2</sup>. Com a inserção desta nota, dobraria a terça do acorde lá menor presente em todo o compasso. O que invalida essa possibilidade é a indicação da digitação exposta em lápis, que sugere a execução do trecho na sétima casa, respectivamente nas cordas 6, 5 e 4. Deduz-se então que, a rasura exposta foi a exclusão da nota Dó<sup>2</sup> para viabilizar a execução no local desejado. Uma vez que, com a sexta corda um tom abaixo, fica impossível montar o acorde de lá menor a partir da 5ª ou 6ª corda com a presença da nota Dó<sup>2</sup> na posição em que ela foi escrita.

*Figura 7: Compasso de 5 a 8, 1ª Valsa*



## Lição 7

No segundo tempo do 6º compasso aparecem sustenidos nos dois violões, como pode ser observado na Figura 8. É possível perceber que, os signos representados em pauta não estão adequadamente posicionados nas notas grafadas, foram colocados sobre o primeiro espaço (onde não há notas). Ao levar em consideração que ao estar entre as duas notas tanto no violão 1 quanto no 2, os acidentes poderiam alterar todas as notas. Dito isto, seria consensual o uso de tal forma, porém, após uma análise harmônica foi possível notar que provavelmente se refere a um acorde de dominante secundário. Assim, o sustenido estaria alterando somente a nota Sol, para adequar-se ao acorde de Mi maior com sétima na segunda inversão. A decisão tomada foi alterar apenas a nota sol.

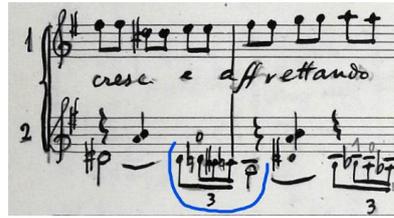
Figura 8: Compasso 6, 1ª Valsa



## Lição 8

No compasso 9 do violão 2, há um cromatismo descendente que vai da ré#3 ao dó3. Nesse cromatismo Francisco Mignone usa as notas ré#, ré, dó#, dó. É provável que, ao perceber que estava na forma descendente, decidiu usar os bemóis para facilitar a leitura e entendimento do trecho. Como nota de passagem, não sofrem alterações referentes ao entendimento da linha melódica. Veja na Figura 9.

Figura 9: Compasso 9 e 10, 1ª Valsa



## Lição 9

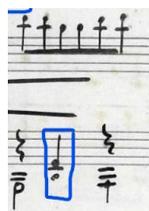
No compasso 12 e 27 do violão 2, figura 10 e 11, há um ponto que a princípio aparentou a um staccato, por estar sem haste, poderia aparentar uma semínima. O primeiro traço da linha suplementar inferior, está indicando que seria uma nota si2. Entretanto, há uma indagação a respeito da intenção do compositor, visto que, o acorde formado é Mi menor na primeira inversão com a décima terceira (dó#5) no segundo tempo do violão 1. A forma como o compositor escreve as notas mi3, sol3 e si2, cria uma dúvida devido o mal posicionamento delas na pauta.

Não é aconselhável a utilização da nota si2 porque inviabiliza a execução no instrumento, uma vez que, o dedo 4 ficará na sexta corda (sol2), quinta casa, o dedo 1 e 2 não alcançarão com facilidade a casa 2 para posicionar o dedo na quarta e quinta corda (mi3, si2). Entretanto, foi decidido deixá-la opcional ao interprete, foi posta entre parênteses e com tamanho reduzido, indicando à não obrigatoriedade.

Figura 10: Compasso 12, 1ª Valsa



Figura 11: Compasso 27, 1ª Valsa



## Lição 10

No violão 2 do compasso 15, Figura 12, no acorde marcado em azul, há um sinal de alteração que aparenta ser um sustenido ou um bemol na nota Ré4. Para dirimir a dúvida sobre qual acidente considerar foi analisado o restante do compasso que apresenta duas repetições do Ré4. Na primeira repetição, no segundo tempo, o compositor incluiu um sustenido. Ao levar em consideração as regras de escrita atuais, não seria necessário utilizar o sustenido no segundo tempo se no primeiro já fosse sustenido. Na segunda repetição o compositor não colocou a alteração, tendo em vista que já estava alterado na primeira repetição.

Há a possibilidade do sustenido da primeira repetição ser um sinal de precaução. O contexto harmônico, é um acorde de Si Maior, e pode se caracterizar como Si Maior com nona, levando em consideração a utilização do “Ré”. Sons enarmônicos são aqueles que possuem a mesma altura, mas carregam nomes diferentes. Considerou-se como acorde de nona, a decisão foi colocar DÓ# em vez de RÉ bemol, gerando um retardo devido à apojatura na formação do acorde de Si maior.

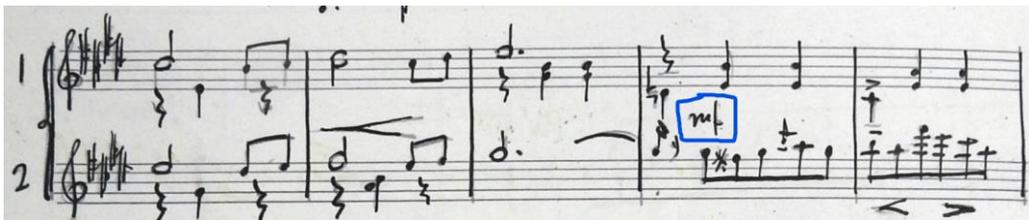
Além da observação harmônica, na digitação que foi escrita a lápis é possível perceber que o “C.2” é uma pestana na segunda casa do violão, dedo 1 na nota SI da quinta corda, dedo 3 no FÁ# na quarta casa, quarta corda. Dedo 1 no lá e dó# (ré bemol) na segunda casa, esboçando um acorde de Si maior com nona.

Figura 12: Compassos 14 a 18, 1ª Valsa

## Lição 11

Surgiram algumas teorias para os símbolos existentes entre as pautas do segundo compasso do trecho anterior (Figura 12). 1º) Poderia indicar um *mezzo forte*, referindo-se à intensidade sonora. 2º) representar um *mezzo piano*, visto que, há um pequeno borrão na segunda letra escrita pelo compositor. As duas possibilidades foram invalidadas, porque não foi possível de identificar a primeira letra como “m”. Ao realizar uma análise comparativa *intra-opus*, não foi verificado nada que assemelhe a letra em questão. A letra “m” é de um formato totalmente diferente da apresentada na figura anterior. Como visto na imagem seguinte, Figura 13, a letra ao lado do “m” está semelhante à do trecho mostrado acima, ainda não deixando claro se é um “f” ou um “p”.

Figura 13: compasso 41- 45, 2ª Valsa Brasileira para dois violões



Após observar as peças *Maxixando* e *2ª Valsa Brasileira*, Figuras 14 e 15, foi possível encontrar indicações de sforzando com *sfz*. Contudo o apresentado no trecho analisado aqui o sforzando aparece apenas com *sf*. De acordo com Bohomil Med (1996, p.218), sforzando pode ser representado como: “sf” = do “pppppp” ao “f”; “sff” = em “ff”; e “sfff” = em “fff”, “sfz” = em *mf* ou *f*, (pg.218). Ou seja, o sforzando representado somente com “sf”, indica que a nota deve ser atacada com a intensidade do pianíssississississimo ao forte. É impossível de utilizar essa dinâmica ao violão, visto que é um instrumento de cordas percutidas, não há como aumentar a intensidade do som depois que a nota é executada. Uma vez que a nota é tocada, sua tendência é sempre diminuir a intensidade até chegar no silêncio por questões naturais de vibração da corda. Mignone utilizou do sforzato “sfz”, e sua execução deverá ser um ataque na corda com a intensidade *mezzo forte* ou *forte* até chegar ao *piano*. A decisão foi incluir um sforzato na partitura final (*sfz*).

Figura 14: Maxixando, Compassos 61 a 64



Figura 15: Compassos 74 a 78, 2ª Valsa Brasileira para dois violões



## Lição 12

No compasso 25, Figura 16, surge uma dúvida sobre a expressão grafada acima do pentagrama do violão 1. Muitas expressões de agógica são escritas em italiano. Assim, a expressão poderia ser animatto ou animado. Assim como em *affrettando*, o compositor escreve a letra “D” de forma semelhante (ver Figura 9). A decisão foi considerar a expressão como *animando*.

Figura 16: Compassos 24 e 25, 1ª Valsa



## Lição 13

A forma como Francisco Mignone escreveu as notas destacadas no compasso 32, Figura 17, poderia corresponder às notas fá#2. Elas se encontram alinhadas, porém, sem o uso do traço para representar a linha suplementar inferior na primeira delas, o que poderia ser interpretado como sol2. Contudo, observando o contexto melódico, foi decidido que se trata da nota sol2.

Mignone escreve o mesmo padrão de notas no compasso anterior (Compasso 31), utilizando as notas: Mi, Si, Sol, Fá. Como a melodia é descendente, a intenção é chegar à nota mi<sup>2</sup>. Provavelmente é uma passagem de notas diatônicas, visto que, não há um bequadro na nota fá<sup>#2</sup>, o que pode ser observado no violão 2, no mesmo compasso, onde há uma passagem cromática e o uso do bequadro na sequência de sol<sup>2</sup>, fá<sup>#2</sup> e fá<sup>2</sup> (bequadro), voltando para o início da peça.

Figura 17: Compasso 32, 1ª Valsa



#### Lição 14

Na casa 2 do compasso 32 do violão 2, Figura 19, não se sabe se a nota marcada em azul é um si<sup>3</sup> ou um lá<sup>3</sup>. Ao observar a casa 1 do compasso 32, é possível perceber que se inicia com a nota si<sup>3</sup>, formando o acorde de Mi menor. Desta forma, entende-se que a repetição na segunda casa deve iniciar com a mesma nota. A decisão foi considerar a nota como si<sup>3</sup>.

Figura 18: Compasso 32, 1ª Valsa



#### Lição 15

Pela primeira vez, Francisco Mignone especifica para os dois violões os sinais de dinâmicas (crescendo e diminuendo). Isso impacta em toda a peça musical, não ficando claro quanto aos sinais de dinâmicas e articulações escritos anteriormente. Foi notado que, no decorrer da música os sinais colocados entre os dois pentagramas se referiam aos dois violões. O compasso 35 (Figura 19) apresenta um *diminuendo* entre os dois violões, isso significa que os dois poderiam ter o mesmo efeito do sinal de dinâmica.

Foi decidido que sinais *crescendo* e *diminuendo* que apareçam entre as duas pautas, seriam considerados para os dois violões. No compasso 36 (Figura 19) será colocado apenas um sinal de crescendo e diminuendo para indicar que os dois violões devem utilizar da expressão. Quando os sinais não tiverem no centro das duas pautas serão considerados dinâmicas individuais, como é o caso do sinal do compasso 57-58 (Figura 20). A figura 21 mostra outro exemplo das expressões de dinâmicas encontradas na peça.

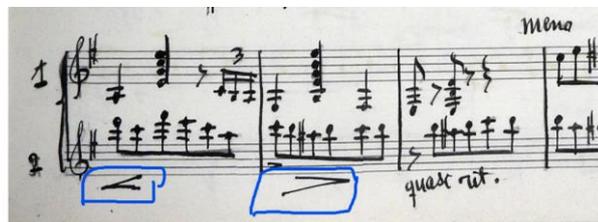
Figura 19: Compassos 35 e 36, 1ª Valsa



Figura 20: Compassos 54 a 58, 1ª Valsa



Figura 21: Compassos 59 a 61, 1ª Valsa

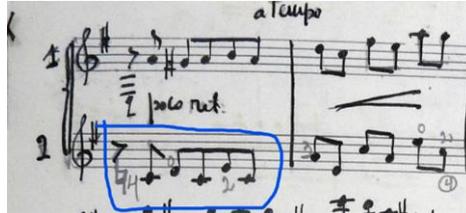


## Lição 16

A figura 22 mostra o uso de um suposto bequadro escrito a lápis encontrada no compasso 41 (Figura 22). No compasso anterior não aparece nenhuma alteração na nota do 3 que

justificasse o uso do bequadro no compasso seguinte como precaução. A decisão foi não utilizar o bequadro.

Figura 22: Compasso 41, 1ª Valsa



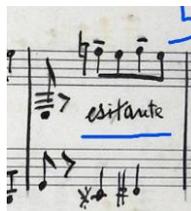
## Lição 17

A expressão no compasso 26 parece *poco esixante* (Figura 23), mas essa expressão não existe. O compasso 53 (Figura 24) apresenta um termo semelhante, *poco esitante*, que traduzido do italiano refere-se a pouco hesitante. A decisão foi utilizar *poco esitante*, nos dois casos.

Figura 23: Compasso 26



Figura 24: Compasso 53



## Lição 18

No compasso 96 (Figura 25) se encontra a expressão *molto ritenuto* - De acordo com o dicionário, *ritenuto* é algo que se retém ou se sustenta. Abaixo da expressão *molto ritenuto* encontramos um texto parecido com *mas despácio* – “um pouco sustentado, mas devagar”. Embora que o *mas* aparente ter uma letra *i* entre o *m* e o *a*, não é possível encontrar a expressão

“*mias*” em italiano (idioma utilizado pelo compositor em grande parte da peça). Entretanto, constatou-se que o termo *mas despácio* é em espanhol, e sua utilização foi mantida na edição.

Figura 25: Compasso 96, 1ª Valsa



### Lição 19

O acorde apresentado no compasso 67 (Figura 26) circulado em azul não está escrito de forma clara. A nota mais grave do grupo marcado poderia ser sol3 ou fá3. Observando o contexto harmônico é viável utilizar um acorde de Si Maior com sétima e com baixo em fá sustenido. Sendo assim, o grupo destacado foi notado como fá#3, lá3, si3.

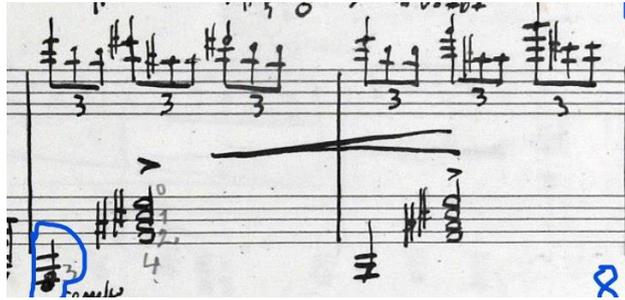
Figura 26: Compasso 67, 1ª Valsa



### Lição 20

No compasso 78 aparece uma grafia aparentemente borrada sugerindo o uso de duas notas. Tecnicamente não daria para tocar essas duas notas ao mesmo tempo. Ao observar a digitação, percebe-se que ele indicou apenas um dedo para executar a grafia. O contexto harmônico do compasso 78 é um fá sustenido maior com sétima menor. No compasso seguinte (79) a nota fá#2 aparece como baixo do acorde de fá# maior com sétima. Então foi decidido deixar apenas a nota fá#2 no compasso 78 (Figura 27).

Figura 27: Compassos 78 e 79, 1ª Valsa



## Lição 21

O acidente grafado na nota fá3 do violão 1 não está claro (Figura 28). Observando o contexto harmônico, foi notado que o primeiro tempo do compasso em questão se refere ao acorde de Mi maior com baixo em si2. É possível entender esse compasso como um acorde de dominante secundário ou como um de sensível secundária. O mi3 utilizado no contorno melódico no violão 1 não parece ter uma função mais melódica que estrutural do acorde. Não é possível sentir o acorde como Mi maior. A tendência nesse compasso é uma função secundária a partir do sol# como sensível de lá menor. A nota fá3 bequadro é apenas uma nota de passagem, assim como o mi3. De qualquer forma, os dois acordes sugeridos seguem para o acorde de lá menor no compasso seguinte, Compasso 88, Figura 29. Decidiu-se incluir o bequadro no fá3.

Figura 28: Compasso 87, 1ª Valsa



Figura 29: Compassos 88 a 90, 1ª Valsa



## VALSA DE ESQUINA N°2

Neste momento, será analisado a relação entre a *Valsa de esquina n°2* e a edição da *1ª valsa Brasileira Para dois Violões*, fruto das lições e observações abordadas anteriormente. As *Doze Valsas de Esquina* foram compostas no período de 1938 a 1943, por Francisco Mignone. De acordo com o autor, o nome surgiu das tocadinhas de serestas em esquinas com os amigos, em oferecimento as supostas ou imaginárias prometidas e donzelas da região. Para esta análise composicional, serão observados aspectos harmônicos, melódicos e rítmicos, bem como as expressões comuns para ambas edições.

Em síntese, a *Valsa de esquina n°2*, se encontra na tonalidade de Eb menor (MI bemol menor), no total de 97 compassos. Ela foi composta em 1938 e dedicada a Andrade Muricy. Foi dividida da seguinte forma: A, B, A'. A seção "A", possui um caráter seresteiro, que vai do compasso 1 ao 32. Há uma forte referência ao baixo violonístico na mão direita, conduzindo a harmonia através das tercinas de semicolcheia, enfatizando, assim, o caráter seresteiro da seção. O que também se justifica pela melodia livre, com indicações de rubato e affretando. A seção "B", possui um caráter romântico, indicado pelo andamento "*um pouco mais vivo*", ela segue do compasso 33 ao 65.

## Comparações entre a Valsa de Esquina n°2 e 1ª Valsa Brasileira Para dois Violões

Tabela 1

<p><i>Valsa de Esquina n°2</i> (Editora Mangione S.A, sucessora de E.S Mangione)</p>	<p><i>1ª Valsa Brasileira para dois Violões</i> (Edição Fagundes Souza)</p>	<p><i>Observações</i></p>
<p><small>As Andrade Muricy</small></p> <p>2ª VALSA DE ESQUINA</p> <p><small>em Mi Bemol menor</small></p> <p>FRANCISCO MIGNONE (1938)</p> <p><i>Figura 30 - Cabeçalho</i></p>	<p>1ª Valsa Brasileira Para dois Violões</p> <p><small>Edição: Fagundes Souza</small> <span style="float: right;"><small>Francisco Mignone 1970</small></span></p> <p><i>Figura 31 - Cabeçalho</i></p>	<p>2ª Valsa de esquina está na tonalidade de Eb menor. A 1ª valsa está em E menor.</p>

Lento e maioso

Figura 32 - Compasso 1 - 3

Lento e maioso

Violino 1

Violino 2

Calmo

Rubato

Figura 33 - Compasso 1 - 4

Os ornamentos indicados diferem nas duas edições. A 2ª valsa de esquina utiliza o tenuto, ao invés do mordente atribuído na versão para violão. Ademais, as representações de dinâmicas divergem, de modo que, uma utiliza o crescendo e a outra o termo “calmo”.

rallato

a tempo

Figura 34 - Compasso 4 - 6

A tempo

Figura 35 - Compasso 5 - 8

Na versão para violão, não há sinais de indicações de dinâmicas (crescendo e diminuindo).

crescendo poco

Figura 36 - Compasso 7 - 9

Cresc. e affrettando

Molto crescendo

Figura 37 - Compasso 9 - 12

No compasso 9 da versão para violão, ele utiliza o termo *Cresc. e affrettando*, enquanto que na versão para piano usa-se a expressão *crescendo poco a poco*, que vai do compasso 9 ao 14.

poco ritard.

sf

ff

Figura 38 - Compasso 13 - 16

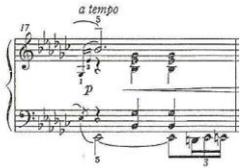
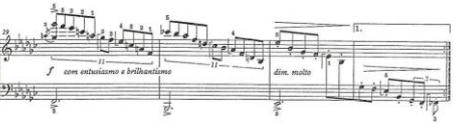
sf

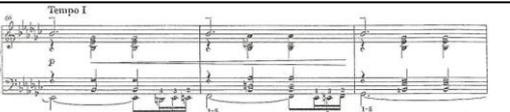
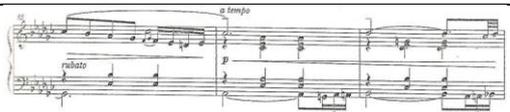
Rit.

a tempo

Figura 39 - Compasso 13 - 17

Houve a remoção de uma das vozes, e a inversão das vozes criando um paralelismo de sexta entre os violões (compasso 15)

 <p>Figura 40 – Compasso 17</p>	 <p>Figura 41 – Compasso 17</p>	<p>No compasso 17 na versão para violão, não há indicações de apoia-turas em nenhuma das vozes. O que altera questões de dinâmicas da obra.</p>
 <p>Figura 42 – Compasso 21 - 24</p>	 <p>Figura 43 – Compasso 21</p>  <p>Figura 44 – Compasso 22 - 25</p>	<p>Compasso 21 ao 24. Falta de indicações de dinâmicas (crescendo e diminuindo)</p>
 <p>Figura 45 – Compasso 25 – 28</p>	 <p>Figura 46 – Compasso 25</p>  <p>Figura 47 – Compasso 26 - 29</p>	<p>Do compasso 25 ao 31, acontece mudanças rítmicas na versão para violão. A semínima (versão piano) transforma-se em duas colcheias (versão Violão). Há também acréscimo na linha do baixo (violão 2) enfatizando os baixos seresteiros.</p>
 <p>Figura 48 – Compasso 29 - 32</p>	 <p>Figura 49 – Compasso 30 - 33</p>	<p>Diferença rítmica, acréscimo de baixos mais soltos, com uma linha melódica menos estática. (Compasso 30 -32).</p>
 <p>Figura 50 – Compasso 33 - 36</p>	 <p>Figura 51 – Compasso 34 - 38</p>	<p>Utilizou as vozes da mão direita (versão piano) para o arranjo de violão. Prática que vai do compasso 33 ao 45.</p>

 <p>Figura 52 – Compasso 46 - 48</p>	 <p>Figura 53 – Compasso 44 - 47</p>	Mudança nos padrões rítmicos (compasso 46-47)
 <p>Figura 54 – Compasso 49 - 52</p>	 <p>Figura 55 – Compasso 48 - 52</p>	Retirou as vozes contralto e baixo para a versão de violão. Alterou as dinâmicas.
 <p>Figura 56 – Compasso 66 - 68</p>	 <p>Figura 57 – Compasso 66</p> <p>Figura 58 – Compasso 67 - 70</p>	Mudança rítmica, é possível perceber que Mignone não utilizou os mordentes para substituir os tenu-tos.
 <p>Figura 59 – Compasso 85 - 87</p>	 <p>Figura 60 – Compasso 84 - 87</p>	Mignone inverteu as vozes no compasso 85.

Fonte: Andréia Miranda De Moraes Nascimento. Mignone E As Valsas Seresteiras, 2007 (2ª Valsa de Esquina). Fonte própria: Fagundes Souza. Edição Crítica da 1ª Valsa Brasileira para dois violões, 2024.

Desta forma, é possível perceber semelhanças e diferenças estruturais das duas obras apresentadas. É notório que a versão para violão (1ª Valsa Brasileira Para dois Violões) é fruto de um arranjo feito por Francisco Mignone. É importante salientar que esta análise comparativa é de cunho geral, ou seja, uma investigação macro da estrutura, formas, caminhos harmônicos, melódicos e rítmicos. Os pontos abordados na coluna observação, apresentado na tabela anterior, é um resumo das distinções distribuídas nas obras. Deste modo, os apontamentos com soluções semelhantes e já mencionadas anteriormente (na tabela) não cabem serem mencionadas em situações posteriores.

Foi possível perceber, que para adaptar a *Valsa de Esquina n.º 2* ao violão, foi necessário a exclusão de algumas linhas melódicas, ora ocultava a voz contralto, ora a voz do baixo, ou ambas. Além do mais, em grande parte das obras, houve uma distinção de dinâmica. Na versão para piano, há mais indicações de intensidade e expressões. Isso atribuirá outro caráter à música, com nuances em momentos diferentes. Outra variação é referente ao ritmo (divisão rítmica), assim como foi apontado nas observações, aconteceram mudanças rítmicas de semínimas ou mínimas para colcheias, mas manteve o contexto harmônico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A edição crítica da peça abordada nesta pesquisa, teve como finalidade discutir questões de interpretação dos signos grafados na peça 1ª Valsa Brasileira para dois Violões. Francisco Mignone, pianista que teve influências Europeias, por viver uma época de sua vida no continente. Algumas expressões musicais utilizadas por ele no decorrer da peça mostram uma escrita idiomática para o violão. Foi possível perceber algumas correções ou erros de lápis, como também, sugestões de digitação. É notável, que ao longo da peça aparecem expressões que vislumbram a possível ideia do compositor. Por não ser violonista e com pouca simpatia ao violão, não deixa claro se as expressões utilizadas como aumentando, diminuindo, *sforzando*, são para os dois violões.

Contudo, a edição crítica aqui elaborada, procurou encontrar caminhos para algumas dúvidas e observações acerca do conteúdo exposto nos fac-símiles. Foram observados os contextos harmônicos, melódicos, cromáticos e grafológicos referente aos textos e abreviações de expressões musicais presentes na peça. O fato dele ter o cuidado em cobrir com caneta e a boa qualidade de imagem do material contribuiu para o reconhecimento de elementos ou a busca para nortear o entendimento de todos os símbolos que trouxeram algum tipo de inquietação e/ou dúvidas. A edição crítica aqui exposta é uma observação do que o compositor desejou transmitir, como também, pode não ter alcançado esse objetivo, visto que será apenas a perspectiva do editor. Desta forma, em alguns casos ficou decidido que ficaria a critério do intérprete decidir qual nota utilizaria para determinada execução ou momento, em partes com ambiguidade e que possuíam notas que não poderiam ser executadas ao mesmo tempo.

É importante salientar que, por ser uma pesquisa em andamento, não foram abordados os problemas e observações quanto a performance musical, também como suas nuances e aplicabilidade (técnicas) das expressões usadas pelo compositor. Resumindo-se as representações simbólicas musicais e caligrafias, adicionando algumas definições para que o sinal estudado esteja de acordo com o intuito ou suposta ideia do compositor.

## REFERÊNCIAS

APRO, FLÁVIO. *12 Estudos Para Violão De Francisco Mignone: reflexões sobre contribuições técnicas ao repertório violinístico e subsídios para realização de passagens "problemáticas"*. Universidade Estadual de Maringá, janeiro, 2004.

ARAÚJO, FERNANDO. *Francisco Mignone E Os Manuscritos De Buenos Aires: contexto histórico, interpretação e edição de obras para duo de violões recém-descobertas*. Belo Horizonte, 2017.

AZEVEDO, LUIZ HEITOR CORRÊA DE. SI ALZA LA TELA. In: MIGNONE, Francisco. A parte do anjo; autocrítica de um cinquentenário. São Paulo: Mangione, 1947.

FIREMAN, MILSON. *Sonata para Violino Solo BWV 1001: uma transcrição crítica para violão*. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), UFBA/ Doutorando, Brasília – 2006.

GLOEDEN, EDELTON. *As 12 Valsas Brasileiras Em Forma De Estudos Para Violão De Francisco Mignone: Um Ciclo Revisitado*. São Paulo, USP, 2002.

GRIER, JAMES. *A edição crítica na música: história, método e prática*. Editora: Cambridge University Press, 1996.

HAZAN, MARCELO CAMPOS. *Afinal, O Que É Uma Edição Crítica? Uma reflexão sobre aspectos da obra The Critical Editing of Music e sua Relevância para a Edição da Música Sacra Brasileira dos Séculos XVIII e XIX*. I Colóquio Brasileiro de Arqueologia e Edição Musical, ANAIS, PG. 165 -176.

KÜHN, CLEMENS. *Tratado De La Forma Musical*. Idea Books, S.A, Spain, 2003.

Lacerda, Osvaldo. *Regras de Grafia Musical*. São Paulo, Rio de Janeiro, Brazil, 1974.

MED, BOHUMIL. *Teoria da Música*. 4ª edição, revista e ampliada. Brasília, DF, 1996.

MIRANDA DE MORAES NASCIMENTO, ANDRÉIA. *Mignone E As Valsas Seresteiras*. Campinas, UNICAMP, 2007.

NOVAES MACHADO, MARCELO. *As Doze Valsas De Esquina De Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular*. Belo Horizonte, Escola de Música da UFMG, 2004.

### Links

Documentário "Lição De Piano", sobre Francisco Mignone. Canal Ernesto Nazareth 150 anos. Acessado em 10/03/2024. - <https://www.youtube.com/watch?v=ehW0Ovy8KYQ>

Depoimento de Francisco Mignone sobre Ernesto Nazareth - Canal Ernesto Nazareth 150 anos. Acessado em 10/03/2024. <https://www.youtube.com/watch?v=NUGoHKag3tM>

Francisco Mignone (1977), canal Arquivo Nacional. Acessado em 10/03/2024. - <https://www.youtube.com/watch?v=32BEz1DnMns>

Francisco Mignone (1977) – Canal Arquivo Nacional. Acessado em 10/03/2024. <https://www.youtube.com/watch?v=32BEz1DnMns>

## **APÊNDICE – Edição Crítica da 1º Valsa Brasileira para Dois Violões**

Esta edição refere-se às análises e observações realizadas nos Manuscritos de Buenos Aires, na 1º Valsa Brasileira para dois violões. Destarte, este é o resultado das supostas decisões do compositor, assim como do ponto de vista do editor.



22 *animado*

Viol. 1

Viol. 2

26 *f com entusiasmo*

Viol. 1

Viol. 2

30 *dim. molto* *Poco Rit.*

Viol. 1

Viol. 2

34 *Molto Vivo* *a tempo* *Poco Rit.*

Viol. 1

Viol. 2

39 *Poco rit.*

Viol. 1

Viol. 2

44

Viol. *8*

Viol. *8*

Quase ritardando

Poco ritardando

48

Viol. *8*

Viol. *8*

Poco esitante

a tempo

53

Viol. *8*

Viol. *8*

hesitante

*p*

59

Viol. *8*

Viol. *8*

Meno

quase rit.

Dim.

64

Viol. *8*

Viol. *8*

Ritardo e sostenuto

I tempo

*p*

0 4 3

1

*p*

Viol. 8 *a tempo*  
Viol. 8 *rubato*

Viol. 8  
Viol. 8

Viol. 8 *Crescendo e affrettando*  
Viol. 8

Viol. 8  
Viol. 8

Viol. 8 *sforzando*  
Viol. 8 *sforzando*

84 *a tempo*

Viol. 1

Viol. 2

*Rubato*

88

Viol. 1

Viol. 2

*cres. e affrettando*

92

Viol. 1

Viol. 2

95

Viol. 1

Viol. 2

*Dim. e rit.*

*molto ritenuto mas despacio*

### **ANEXO – 1º Valsa Brasileira Para Dois Violões**

Os Manuscritos de Buenos Aires foram retirados da tese do Fernando Araújo - *Francisco Mignone E Os Manuscritos De Buenos Aires: contexto histórico, interpretação e edição de obras para duo de violões recém-descobertas*. Entretanto, eles são patrimônio do Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", em Buenos Aires, Argentina.

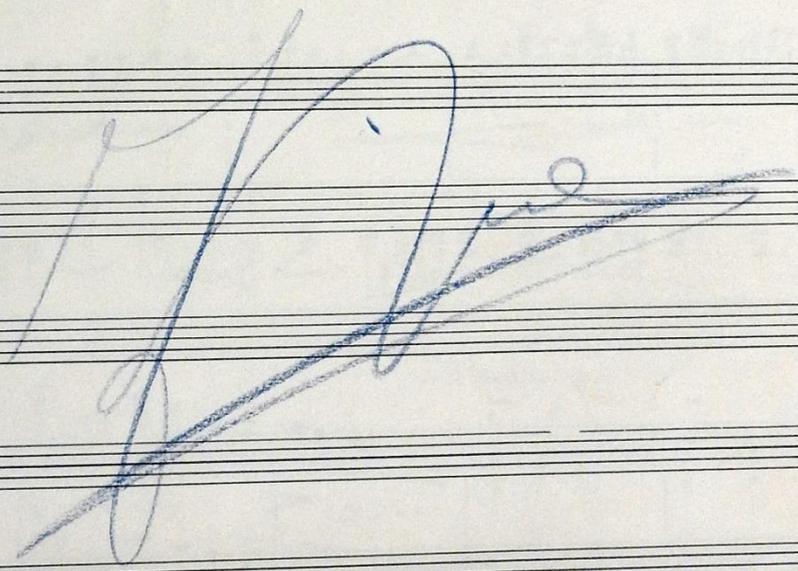
8193

1ª Valsa Brasileira

para 2 violões

de

FRANCISCO MIGRONE

A large, stylized handwritten signature in blue ink, likely the signature of Francisco Migrone, written across several musical staves.

# 1ª VALSA BRASILEIRA

Lento e maioso

para 2 violões

FRANCISCO MIGNONE  
(1970)

The musical score is written for two violões (guitars) in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of two staves each. The first system is marked 'Lento e maioso' and includes the instruction 'calmo' for the second staff. The second system is marked 'a tempo'. The third system is marked 'cresce e affrettando' and 'molto cresce'. The fourth system is marked 'a tempo' and includes the instruction 'rit...'. The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the second staff of the fourth system.

2

*atempo*

*rubato*

*animando* *assai*

*f con entusiasmo* *dim. molto*

*Molto Vivo* *poco rit*

The image shows a handwritten musical score on aged paper, numbered '2' in the top left. It consists of four systems of music, each with two staves labeled '1' and '2'. The first system is marked 'atempo' and 'rubato'. The second system is marked 'animando' and 'assai'. The third system is marked 'f con entusiasmo' and 'dim. molto'. The fourth system is marked 'Molto Vivo' and 'poco rit'. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like 'p.' and 'f'. There are also some performance instructions like 'poco rit' and 'Molto Vivo'.

The image shows a handwritten musical score for two staves, numbered 1 and 2. The score is divided into six systems, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The markings and notes are as follows:

- System 1:** Staff 1: *atempo*. Staff 2: *poco rit.*
- System 2:** Staff 1: *atempo*. Staff 2: *poco rit.* Includes fingerings 1, 2, 3, 4, 2, 1.
- System 3:** Staff 1: *quasi ritardando*. Staff 2: *poco ritardando*. Includes a circled number 9.
- System 4:** Staff 1: *atempo*. Staff 2: *poco esitante*. Includes a circled number 9.
- System 5:** Staff 1: *atempo*. Staff 2: *meno*. Includes a circled number 9.
- System 6:** Staff 1: *meno*. Staff 2: *quasi rit.* Includes a circled number 9.

Additional markings include accents (>), slurs, and dynamic markings like *dim.* and *p*.

I Tempo

The image shows a handwritten musical score for two staves, labeled '1' and '2'. The score is written in a single system with multiple systems of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'I Tempo'. The notation includes various rhythmic figures, including triplets and slurs. Dynamic markings include 'rit. e sostenuto', 'rubato', 'a tempo', and 'cresc. e affrettando'. There are also performance instructions like 'molto vibrato' and 'rit.'. The score is written in ink on aged paper.

rit. e sostenuto

rubato

a tempo

cresc. e affrettando

a tempo

molto vibrato

rit.

Handwritten musical score for two staves, labeled 1 and 2. The score is divided into three systems. The first system includes the instruction *cresc. e. affrettando*. The second system includes *dim. e rit.* and *molto ritenuto mag. despacio*. The notation features numerous triplets and dynamic markings. The bottom half of the page contains several empty musical staves.