

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

**TIAGO JOSÉ TEIXEIRA**

*AS 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO* DE FRANCISCO MIGNONE: registro fonográfico  
das transcrições para clarinete baixo

Rio de Janeiro  
2018

TIAGO JOSÉ TEIXEIRA

*AS 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO* DE FRANCISCO MIGNONE: registro fonográfico  
das transcrições para clarinete baixo

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

Orientador: Prof. Dr. Cristiano Siqueira Alves

Rio de Janeiro  
2018

## FICHA CATALOGRÁFICA

### CIP - Catalogação na Publicação

T266d      Teixeira, Tiago José  
              As dессesseis valsas para fagote solo de  
              Francisco Mignone / Tiago José Teixeira. -- Rio de  
              Janeiro, 2018.  
              132 f.

              Orientador: Cristiano Siqueira Alves.  
              Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
              Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós  
              Graduação Profissional em Música, 2018.

              1. Clarinete baixo. 2. Registro fonográfico. 3.  
              Francisco Mignone. I. Alves, Cristiano Siqueira,  
              orient. II. Título.

**TIAGO JOSÉ TEIXEIRA**

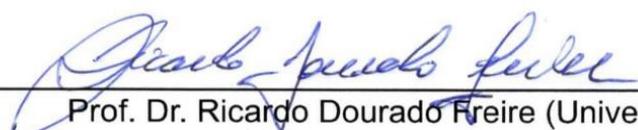
*AS 16 VALSAS PARA FAGOTE SOLO* DE FRANCISCO MIGNONE: registro fonográfico  
das transcrições para clarinete baixo

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

Aprovada em 01 de novembro de 2018.

  
Prof. Dr. Cristiano Siqueira Alves (PROMUS-UFRJ)

  
Prof. Dr. Aloysio Moraes Rego Fagerlande (PROMUS-UFRJ)

  
Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire (Universidade de Brasília)

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus, que pela fé tornou essa realização possível.

Aos meus pais Maria Adalzisa e Miguel, que me incentivaram na constante busca pelo conhecimento e por me apresentarem a simplicidade e os valores, sem os quais, jamais teria me tornado esta pessoa.

Minha esposa Daniela, que entrou em minha vida e me deu oportunidade de crescer ao seu lado, que me apoia incondicionalmente, compartilhando ideais, visões, conhecimento, força, altas risadas e que está me dando o maior presente da vida, nossa primeira filha, Helena. Espero tê-las sempre perto, pois com vocês meus dias serão mais alegres e divertidos. O meu muito obrigado, jamais conseguirei expressar toda minha admiração e felicidade.

Minha irmã Taiane, sempre presente, partilhando das minhas conquistas e frustrações, que mesmo longe, sempre me incentivou.

Também agradeço todas as pessoas importantes em minha carreira. Em especial, meu orientador Prof. Dr. Cristiano Alves, exemplo de competência. Sou grato por todo incentivo, dedicação, paciência e conselhos. Grande responsável por meu crescimento intelectual, profissional e pessoal. Foram valiosas suas contribuições! Muito obrigado por todas as oportunidades até hoje concedidas.

Aos meus queridos amigos de Barra Mansa, aos que conheci em Niterói e no Rio de Janeiro, aos amigos do trabalho. Sou muito grato por tê-los em minha vida.

Ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS-UFRJ), pelo incentivo à minha pesquisa e por todo o suporte. Em especial ao Prof. Dr. Aloysio Fagerlande, pela excelente coordenação do PROMUS, além dos ensinamentos em sala de aula. Agradeço também aos professores Dr. Marcelo Fagerlande, Dra. Ana Paula da Mata, Dr. Marcus Ferrer e Dr. Pedro Bittencourt pelas valiosas contribuições durante as disciplinas.

Aos amigos do “A Casa Estúdio”, nas figuras de Cristiano Alves, Matheus Dias, PC Victoriano, Kelly e Beatriz, agradeço pelo excelente trabalho e suporte.

À banca de defesa da dissertação, pela avaliação e contribuição na versão final deste trabalho.

Muito obrigado a todos que contribuíram de forma direta ou indiretamente para esta conquista. Nunca conseguirei demonstrar em palavras o quanto sou grato.

## RESUMO

TEIXEIRA, Tiago José. **As 16 Valsas para Fagote Solo de Francisco Mignone**: registro fonográfico das transcrições para clarinete baixo. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

O presente trabalho tem como objetivo central o registro fonográfico das *16 Valsas para Fagote Solo* de Francisco Mignone. Como material de referência foram utilizados os manuscritos autógrafos do compositor e a nova versão deste conjunto de obras transcritas para clarinete baixo. Este produto artístico (CD) encontra-se disponível apenas em trechos que podem ser acessados a partir de links existentes ao longo do trabalho. Estes links redirecionam para a plataforma de armazenamento do PROMUS – UFRJ. Nesta pesquisa encontram-se descritas as ferramentas empregadas e que resultaram do processo, além da revisão das transcrições para clarinete baixo. Buscou-se também, por meio da gravação integral do conjunto de obras, a incorporação deste repertório para o instrumento e a divulgação da música brasileira de Francisco Mignone.

**Palavra Chave:** Clarinete Baixo. Registro Fonográfico. Francisco Mignone

## ABSTRACT

TEIXEIRA, Tiago José. **The *16 Valsas para Fagote Solo* by Francisco Mignone:** phonographic record of transcriptions for bass clarinet. Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The present work has as main objective, the phonographic record of the *16 Valsas para Fagote Solo* by Francisco Mignone. As reference material were used the composer's autograph manuscripts and the new version of this set of works, transcribed for bass clarinet. This artistic product (CD) is only available in snippets that can be accessed from existing links throughout the work. These links redirect to the storage platform of PROMUS - UFRJ. In this research the tools used and that resulted from the process, besides the revision of the transcriptions for bass clarinet are described. The incorporation of this repertoire for the instrument and the dissemination of the Brazilian music of Francisco Mignone was also sought through the complete recording of the set of works.

**Keywords:** Bass Clarinet. Phonographic Record. Francisco Mignone

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Capa do CD DUO CLARONES, lançado em 2007.....	15
Figura 2 Capa do CD "Clarone no Choro" lançado em 2018.....	15
Figura 3 Clarinete baixo com formato reto de Adolf Sax. ....	17
Figura 4 Clarinete Baixo de Heinrich Grenser, com formato de fagote e em Si bemol. ....	18
Figura 5 Clarinete Baixo de Papalinni em formato de serpente, 1810. ....	18
Figura 6 Clarinete Baixo de August Grenser de 9 chaves.....	19
Figura 7 Clarinete baixo moderno.....	20
Figura 8 Giacomo Meyerbeer, Solo de Clarinete Baixo, Trio, “ <i>Interrogatoire,</i> ” Act 5, <i>Les Huguenots.</i> .....	21
Figura 9 Programa do primeiro recital de clarone solo, realizado em 22 de maio de 1955. ....	22
Figura 10 Emma e Josef tocando em Praga em 1986.....	22
Figura 11 Ilustrações de Fagote. A – Sistema francês e B – Sistema alemão. ....	24
Figura 12 Esquema de numeração das chaves e orifícios do clarinete baixo utilizado no trabalho.....	40
Figura 13 Exemplo para nota Ré# 4.....	41
Figura 14 Francisco Mignone, <i>Valsa-Choro</i> , compassos 64 ao Fim. ....	41
Figura 15 Dedilhado sugerido.....	42
Figura 16 Dedilhado sugerido.....	42
Figura 17 Francisco Mignone, <i>Pattapiada</i> , início até o compasso 4. ....	43
Figura 18 Dó sustenido 3. ....	43
Figura 19 Ré sustenido 3.....	44
Figura 20 Dó sustenido 3. ....	44
Figura 21 Francisco Mignone, <i>Pattapiada</i> , compasso 6.....	44
Figura 22 Ré 4 e Dó sustenido 4. ....	45
Figura 23 Francisco Mignone, <i>Pattapiada</i> , compassos 16 e 18.....	45
Figura 24 Francisco Mignone, <i>Pattapiada</i> , compassos 21 ao 30.....	46
Figura 25 Dó sustenido 4. ....	46

Figura 26 Francisco Mignone, <i>Pattapiada</i> , compassos 35 ao 44.....	47
Figura 27 Sol sustenido 3.....	47
Figura 28 Passagem de Si 3, Sol sustenido 3, Dó sustenido 4, Sol sustenido 3.....	47
Figura 29 Passagem Lá 3, Fá sustenido 3, Si 3, Fá sustenido 3.....	48
Figura 30 Francisco Mignone, <i>Pattapiada</i> , compassos 55 a 59.....	48
Figura 31 Passagem de Lá sustenido 3, Fá dobrado sustenido 3, Si sustenido 3 e Fá dobrado sustenido 3.....	48
Figura 32 Francisco Mignone, <i>Apanhei-te meu fagotinho</i> , compassos 10 ao 17.....	49
Figura 33 Dedilhado sugerido para os compassos 10 ao 12.....	50
Figura 34 Dedilhado sugerido para o compasso 14. ....	50
Figura 35 Dedilhado sugerido para o compasso 15. ....	50
Figura 36 Francisco Mignone, <i>Apanhei-te meu fagotinho</i> , compassos 20 e 22.....	51
Figura 37 Dedilhado sugerido para o compasso 20. ....	51
Figura 38 Dedilhado sugerido para o compasso 22. ....	51
Figura 39 Francisco Mignone, <i>A escrava que não era Isaura</i> , compassos 82 a 86.....	52
Figura 40 Francisco Mignone, <i>A Boa Páscoa para você, Devos!</i> compassos 9 a 12.....	52
Figura 41 Face posterior do clarone. A seta vermelha indica em quais direções o polegar da mão direita pode escorregar. A seta azul indica a roldana, que também encontra-se na cor azul.....	52
Figura 42 Francisco Mignone, <i>Valsa da outra esquina</i> , compassos 41 e 43. A seta vermelha indica o local.....	53
Figura 43 Face frontal do clarinete baixo. A seta vermelha indica a direção em que o dedo mínimo da mão esquerda deve escorregar, saindo da chave 8 Bis para a 14.....	53
Figura 44 Francisco Mignone, <i>Valsa-Choro</i> , compassos 1 a 8. A seta vermelha aponta o local.....	54
Figura 45 Francisco Mignone, <i>Valsa-Choro</i> , compasso 27.....	54
Figura 46 Dedilhado para Mi bemol 4.....	55
Figura 47 Dedilhado sugerido para Ré 4.....	55
Figura 48 Francisco Mignone, <i>Valsa-Choro</i> , compassos 35 e 36.....	56
Figura 49 Re 4, dedilhado experimentado.....	56
Figura 50 Dedilhado sugerido para o Ré 4.....	56

Figura 51 Francisco Mignone, <i>Valsa-Choro</i> , compassos 44 a 45.....	57
Figura 52 Dedilhado testado para o Fá 4.....	57
Figura 53 Dedilhado sugerido para o Fá 4. ....	58
Figura 54 Francisco Mignone, <i>Aquela modinha que o Villa não escreveu</i> , início ao compasso 14. ....	59
Figura 55 Dedilhado para o Ré 4. ....	59
Figura 56 Dedilhado de Ré 4.....	60
Figura 57 Dedilhado para Si bemol 2.....	60
Figura 58 Francisco Mignone, <i>Aquela modinha que o Villa não escreveu</i> , compassos 15 a 29.....	60
Figura 59 Francisco Mignone, <i>Aquela modinha que o Villa não escreveu</i> , compassos 30 a 34.....	61
Figura 60 Dedilhado para o Mi bemol 4. ....	61
Figura 61 Francisco Mignone, <i>Aquela modinha que o Villa não escreveu</i> , compassos 41 a 44.....	61
Figura 62 Dedilhado par ao Si bemol 2.....	62
Figura 63 Francisco Mignone, <i>Mistério...</i> compassos 25 a 28.....	62
Figura 64 Dedilhado para o compasso 26. ....	63
Figura 65 Dedilhado sugerido para o compasso 28. ....	63
Figura 66 Francisco Mignone, <i>Valsa em Si b menor</i> , compassos 9 a 12. ....	64
Figura 67 Dedilhado para o Mi 4, Fá 4 e Sol 4 do compasso 11.....	64
Figura 68 Francisco Mignone, <i>6ª Valsa Brasileira</i> , compassos 69 a 71. ....	65
Figura 69 Dedilhado para as notas Ré bemol 4, Mi 4, Sol bemol 4 e Fá 4. ....	65
Figura 70 Francisco Mignone, + 1 3/4, início ao compasso 4.....	66
Figura 71 Francisco Mignone, + 1 3/4, compassos 25 a 32.....	66
Figura 72 Francisco Mignone, + 1 3/4, início ao compasso 4. ....	66
Figura 73 Francisco Mignone, + 1 3/4, compassos 25 a 29.....	67
Figura 74 Francisco Mignone, + 1 3/4, início ao compasso 4. ....	67
Figura 75 Francisco Mignone, + 1 3/4, compassos 25 a 29.....	67
Figura 76 Francisco Mignone, <i>Macunaíma</i> , compassos 67 a 72. ....	68
Figura 77 Francisco Mignone, <i>Macunaíma</i> , compassos 70 a 72. ....	68

Figura 78 Francisco Mignone, <i>Macunaíma</i> , compassos 70 a 72. ....	68
Figura 79 Francisco Mignone, <i>Valsa quase modinheira</i> , compasso 42. ....	69
Figura 80 Francisco Mignone, <i>Valsa quase modinheira</i> , compasso 42. ....	69
Figura 81 Francisco Mignone, <i>Valsa quase modinheira</i> , compasso 42. ....	69
Figura 82 Francisco Mignone, <i>6ª Valsa Brasileira</i> , compassos 59 a 64. ....	70
Figura 83 Francisco Mignone, <i>6ª Valsa Brasileira</i> , compassos 58 a 68. ....	70
Figura 84 Francisco Mignone, <i>6ª Valsa Brasileira</i> , compassos 56 a 66. ....	70
Figura 85 Francisco Mignone, <i>Valsa Ingênua</i> , compasso 26. ....	71
Figura 86 Francisco Mignone, <i>Valsa Ingênua</i> , compasso 26. ....	71
Figura 87 Francisco Mignone, <i>Valsa Ingênua</i> , compasso 26. ....	71
Figura 88 Francisco Mignone, <i>Valsa Ingênua</i> , compasso 37. ....	71
Figura 89 Francisco Mignone, <i>Valsa Ingênua</i> , compasso 37. ....	72
Figura 90 Francisco Mignone, <i>Valsa Ingênua</i> , compasso 37. ....	72
Figura 91 Programa da I Jornada PROMUS. ....	73
Figura 92 Programa da III Jornada PROMUS. ....	73
Figura 93 Programa do IV FIC – RJ. ....	74
Figura 94 Programa do V FIC – RJ. ....	74
Figura 95 Programa do concerto na Sala Cecília Meirelles. ....	75
Figura 96 Trecho do edital do I Concurso Nacional de Claronistas FIC-RJ. ....	76
Figura 97 Mapa da Sala de Gravação. ....	78
Figura 98 Foto do local da gravação. ....	79
Figura 99 Foto do local da gravação mostrando a concha acústica formada pelos rebatedores. ....	79

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>2</b>	<b>CAPÍTULO I - O CLARINETE BAIXO.....</b>	<b>17</b>
2.1	Breve Histórico .....	17
2.2	Música Orquestral.....	20
2.3	Música de Câmara.....	21
2.4	O Clarone no Brasil.....	22
2.5	O Fagote e o Clarinete Baixo .....	23
<b>3</b>	<b>CAPÍTULO II - FRANCISCO MIGNONE .....</b>	<b>25</b>
3.1	Breve Histórico .....	25
3.2	Mignone e o Nacionalismo Brasileiro .....	27
3.3	Mignone e a Valsa.....	28
3.4	<i>As 16 Valsas para Fagote Solo de Francisco Mignone .....</i>	<b>30</b>
3.4.1	<i>Macunaíma (A valsa sem caráter) .....</i>	30
3.4.2	<i>Valsa-choro .....</i>	30
3.4.3	<i>Apanhei-te meu Fagotinho (Valsa Paródia) .....</i>	30
3.4.4	<i>A escrava que não era Isaura (Valsa sem quadratura) .....</i>	30
3.4.5	<i>Valsa da outra esquina .....</i>	31
3.4.6	<i>Pattapiada .....</i>	31
3.4.7	<i>Aquela modinha que o Villa não escreveu .....</i>	31
3.4.8	<i>Valsa quase Modinheira (a implorante).....</i>	31
3.4.9	<i>A boa páscoa para você, Devos! (valsa em fá sustenido menor) .....</i>	32
3.4.10	<i>Valsa declamada (o viúvo) .....</i>	32
3.4.11	<i>Mistério... (Quanto amei-a!).....</i>	32
3.4.12	<i>+ 1 ¾ .....</i>	33
3.4.13	<i>6ª Valsa brasileira .....</i>	33
3.4.14	<i>Valsa em Sib menor (dolorosa) .....</i>	33
3.4.15	<i>Valsa ingênua .....</i>	33
3.4.16	<i>Valsa improvisada .....</i>	34
<b>4</b>	<b>CAPÍTULO III - PROCESSOS DE REELABORAÇÃO MUSICAL .....</b>	<b>35</b>
4.1	Breve Histórico .....	35

4.2	Arranjo .....	36
4.3	Adaptação.....	36
4.4	Versão .....	37
4.5	Transcrição .....	37
4.6	Mignone e a Transcrição.....	37
5	<b>CAPÍTULO IV- CAMINHOS PERCORRIDOS (RELATO DE EXPERIÊNCIA).</b>	<b>39</b>
5.1	<b>Dedilhado como auxílio técnico.....</b>	<b>41</b>
5.1.1	<i>Valsa-Choro</i> .....	41
5.1.2	<i>Pattapiada</i> .....	42
5.1.3	<i>Apanhei-te meu fagotinho</i> .....	49
5.1.4	<i>A escrava que não era Isaura e A Boa Páscoa para você, Devos!</i> .....	51
5.2	<b>Dedilhado como auxílio de emissão.....</b>	<b>54</b>
5.2.1	<i>Valsa-Choro</i> .....	54
5.2.2	<i>Aquela modinha que o Villa não escreveu</i> .....	58
5.2.3	<i>Mistério</i> .....	62
5.2.4	<i>Valsa em Si b menor</i> .....	63
5.2.5	<i>6ª Valsa Brasileira</i> .....	64
5.3	<b>Revisão das Transcrições .....</b>	<b>65</b>
5.3.1	<i>+ 1 3/4</i> .....	65
5.3.2	<i>Macunaíma</i> .....	67
5.3.3	<i>Valsa quase modinheira</i> .....	68
5.3.4	<i>6ª Valsa Brasileira e Valsa Ingênua</i> .....	69
5.4	<b>Performances Públicas.....</b>	<b>72</b>
5.5	<b>Incorporação do Repertório .....</b>	<b>75</b>
5.6	<b>Registro fonográfico .....</b>	<b>76</b>
6	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>80</b>
7	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>82</b>
8	<b>APÊNDICE A – REVISÃO DAS TRANSCRIÇÕES PARA CLARONE.....</b>	<b>86</b>
9	<b>ANEXO A – VALSAS TRANSCRITAS POR BATISTA JÚNIOR (2013).....</b>	<b>101</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O clarinete baixo<sup>1</sup> pode ser considerado um instrumento relativamente recente, cuja utilização encontra-se em franca expansão no panorama internacional da música de concerto. Neste cenário, quatro artistas podem ser destacados: Eric Dolphy<sup>2</sup>, Josef Horák<sup>3</sup>, Henri Bok<sup>4</sup> e Harry Sparnaay<sup>5</sup>. Além de terem desenvolvido expressivas carreiras artísticas, foram responsáveis pelo pioneiro trabalho de divulgação e fomento de repertório original para o clarone (Iles, 2015). No panorama nacional, o instrumento vem sendo valorizado de forma notória em distintas esferas artísticas, derivando, sobretudo, da expertise alcançada por artistas em todo país. Seu idiomatismo revela abundante manancial de possibilidades referentes a matizes sonoras, articulações, dinâmicas e técnicas expandidas.

Na intenção de levantar dados sobre o instrumento, observou-se haver uma restrita literatura brasileira original para o clarinete baixo, bem como reduzida quantidade de fonogramas para clarone solista, exclusivamente. Foram levantados até o momento da conclusão deste trabalho, dois discos brasileiros com essa característica: o CD “DUO CLARONES”, gravado por Luís Afonso “Montanha” e Henri Bok, lançado em 9 de março de 2007 (Figura 1) e o CD “Clarone no Choro” de Sérgio Albach, lançado em 3 de junho de 2018 (Figura 2).

---

<sup>1</sup> Chamado popularmente no Brasil de clarone.

<sup>2</sup> Claronista de Jazz, Dolphy começou sua carreira com o Chico Hamilton Quintet, em Los Angeles e, em 1960, mudou-se para Nova York, juntando-se ao grupo Charles Mingus (ILES, 2015, p. 39).

<sup>3</sup> Em 1955, Josef Horák realizou o primeiro recital solo com clarinete baixo no século XX, em 23 de maio de 1955 (BELLOVÍ, 2013).

<sup>4</sup> Conhecido por criar conjuntos de câmara de instrumentações pouco usuais, ajudou a florescer a música nova para o instrumento e atuou como professor de clarinete baixo no Codarts / Rotterdam Superior Conservatoire (Holanda) e Musikene (San Sabastian, Espanha). Lecionou como professor convidado, na Robert Schumann Hochschule für Musik (Düsseldorf, Alemanha) (ILES, 2015, p. 38).

<sup>5</sup> Solista de clarinete baixo, iniciou sua carreira como acordeonista e saxofonista. Adotou a clarineta ao entrar no Conservatório de Amsterdã, onde estudou com Ru Otto. Durante este período, fora inspirado pelas gravações de Jazz de Eric Dolphy, decidindo estudar exclusivamente clarinete baixo (ILES, 2015, p. 39).

Figura 1 Capa do CD DUO CLARONES, lançado em 2007.



. Fonte: <[http://www.ybmusic.com.br/gravadora\\_disco.asp?artista\\_id=Duo+Clarones&disco\\_id=20](http://www.ybmusic.com.br/gravadora_disco.asp?artista_id=Duo+Clarones&disco_id=20) Consultado em 21/08/2018>

Figura 2 Capa do CD "Clarone no Choro" lançado em 2018.



Fonte: <[http://www.tratore.com.br/um\\_cd.php?id=12927](http://www.tratore.com.br/um_cd.php?id=12927) Consultado em 21/08/2018>

A presente pesquisa se propõe ao inédito registro fonográfico – ao clarinete baixo – da integral das *16 Valsas para Fagote Solo* de Francisco Mignone, através do qual pretende-se divulgar e valorizar tal repertório, bem como a literatura brasileira voltada ao instrumento. Como material de referência para seu desenvolvimento, foram utilizados os manuscritos autógrafos do compositor e a nova versão deste conjunto de obras reelaboradas para clarinete baixo, proposta por José Batista Júnior.

Sobre a importância dos registros fonográficos, observa-se um texto de 2002, apresentado pela Associação Brasileira de Etnomusicologia:

Para os artistas e o público, o registro fonográfico sempre foi um importante meio de aprendizagem. Nele está presente a cristalização da memória pessoal ou coletiva. Para o pesquisador, o registro fonográfico ou gravação é sobretudo, um privilegiado instrumento de investigação. A gravação nasceu junto com a pesquisa musical moderna e foi uma das condições de sua possibilidade. No Brasil, como em tantos outros países, estudiosos da música têm nestes últimos cem anos, feito suas próprias gravações para pesquisa e/ou estudado gravações de outros, comerciais ou não. De fato, boa parte de nossa produção acadêmica sobre música e também da não acadêmica, baseia-se ao menos em parte, na audição e análise de gravações (Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2002).

Consta no primeiro capítulo desta dissertação breve histórico abarcando o clarinete baixo e suas transformações, o que possibilitou listar informações concernentes à produção artística em questão. Salientam-se importantes momentos históricos, bem como as primeiras obras brasileiras para o instrumento. Ainda dentro deste capítulo são listadas características confluentes com o fagote, instrumento para o qual fora composto originalmente o repertório em questão.

Verifica-se, no segundo capítulo, um pequeno panorama histórico a respeito de Francisco Mignone e as *16 Valsas para Fagote Solo*, proporcionando elencar acontecimentos e dados que conduzam a uma melhor compreensão do contexto que permeia a produção. Vale ressaltar que o produto final (CD) será comercializado, e que, por essa razão, será disponibilizado apenas parcialmente no sítio eletrônico do PROMUS – UFRJ.

O terceiro capítulo aborda, através de levantamento bibliográfico, características de quatro tipos de processos de reelaboração musical, a saber: arranjo, adaptação, versão e transcrição. Este capítulo evidencia relevantes informações acerca de cada processo, auxiliando o leitor na compreensão da escolha pelo termo transcrição, utilizado no decorrer do trabalho.

No quarto capítulo, são verificados os caminhos percorridos durante a produção do registro fonográfico, descrevendo o trabalho desenvolvido. Faz-se presente neste capítulo as revisões das transcrições para clarone, propostas por José Batista Júnior.

Por último, as considerações, finais que entrelaçam conclusões obtidas ao término desta dissertação, tais como seu desenvolvimento artístico, a importância da pesquisa em relação a música brasileira para clarinete baixo e a divulgação do repertório em pauta por meio de seu registro fonográfico.

## 2 CAPÍTULO I - O CLARINETE BAIXO

### 2.1 Breve Histórico

O clarinete baixo foi desenvolvido em diferentes formatos e por diversos fabricantes. Os instrumentos modernos são baseados no formato reto (Figura 3), desenvolvido por Adolphe Sax, mas somente no início do século XX chegou-se ao padrão vigente. Podiam variar drasticamente de formato, como de prancha, curvo, de fagote, de serpente, em linha reta, de ophicleide e em linha reta com junção no topo (Iles, 2015). Hoeprich (2008) afirma que para ser classificado como tal, deve alcançar uma oitava abaixo das clarinetas sopranos em Si bemol, Dó ou Lá e ter as seguintes características básicas: tubo cilíndrico e o registro de duodécima<sup>6</sup> ou décima segunda.

Figura 3 Clarinete baixo com formato reto de Adolf Sax.

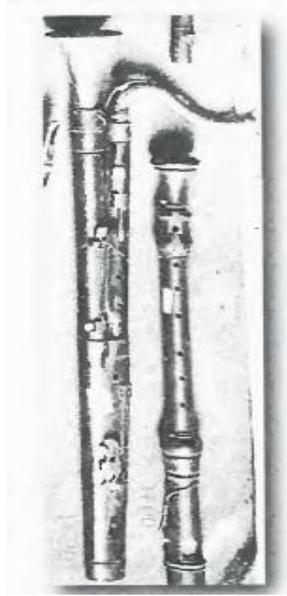


Fonte: <[http://www.mim.be/bass-clarinet-adolphe-sax?from\\_i\\_m=1](http://www.mim.be/bass-clarinet-adolphe-sax?from_i_m=1) Consultado em 22/08/2018>

---

<sup>6</sup> Nos instrumentos da família das clarinetas (clarineta, clarinete baixo, requinta e etc), quando a chave de registro é acionada, obtém-se um intervalo de uma décima segunda acima, diferentemente do saxofone e oboé, que tem como resultante, uma oitava acima da posição ao acionar a chave de registro.

Figura 4 Clarinete Baixo de Heinrich Grenser, com formato de fagote e em Si bemol.



Fonte: <<http://www.circb.info/?q=node/8319> Consultado em 22/08/2018>

Figura 5 Clarinete Baixo de Papalinni em formato de serpente, 1810.



Fonte: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/504937> Consultado em 22/08/2018>

Figura 6 Clarinete Baixo de August Grenser de 9 chaves.



Fonte: <<http://www.circb.info/?q=node/8319> Consultado: 22/08/2018>

De acordo com Carneiro (2008), a primeira menção documentada concernente ao clarinete baixo ocorrera em 11 de maio de 1772, por meio de uma nota no jornal parisiense *L'Avant-Coureur*, referindo-se à criação de um *bass-tube*, pelo construtor Gilles Lot. Tal instrumento possuía o formato de fagote e era capaz de produzir três oitavas e meia, alcançando notas tão graves quanto o fagote e tão agudas quanto a flauta (BOK, 2011). Segundo Gabucci (1954) outro possível ancestral do clarinete baixo descendia do *cornò di basseto*<sup>7</sup>, concebido em 1783, na cidade de Dresden, Alemanha, por Heinrich Grenser, construtor de instrumentos.

Em 1807 na França, Desfontenelles e Dumas desenvolveram independentemente o *basse guerrière*, instrumento que possuía características do clarinete baixo atual. Dumas, antes de morrer, entregou este instrumento a Isac Franco Dacosta, clarinetista solista da Guarda Imperial Francesa, que o aperfeiçoou em parceria com Louis Auguste Buffet, importante construtor de instrumentos (CARNEIRO, 2008).

Bok (2011) afirma que, ao inserir uma campana curva de metal, chaves com platôs e um registro duplo, Adolphe Sax contribuiu de forma substancial para o desenvolvimento do instrumento utilizado atualmente.

<sup>7</sup> O *cornò di basseto* pertence à família das clarinetas. É possível encontrar esses instrumentos afinados em Fá ou Sol e sua forma pode ser variada. Lot aperfeiçoou-o, ampliando sua extensão em uma terça maior abaixo da clarineta tradicional (POULIN, 1982, p. 67)

Figura 7 Clarinete baixo moderno



Fonte: <<http://wpmanager.buffet-group.com/buffet/wp-content/uploads/sites/4/2016/06/1193.jpg> Consultado em 02/08/2018>

## 2.2 Música Orquestral

Na música orquestral, Carneiro (2008) afirma que um dos primeiros solos de clarinete baixo foi escrito por Saverio Mercadante (1795-1870), em 1834, na ópera *Emma d'Antiochia*, especificando, na introdução do segundo ato, na cena de *Emma*, o instrumento *Glicibarfono*<sup>8</sup>. Bok (2011) afirma que o solo na música *Les Huguenotes*, de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) (Figura 8), foi escrito para o *basse guerrière*, tocado em sua estreia por Dacosta. Desde então, por sua riqueza timbrística e amplas possibilidades expressivas, o clarinete baixo fora utilizado na música orquestral de compositores como Giuseppe Verdi, Gustav Mahler e Richard Wagner (CARNEIRO, 2008). Segundo Iles (2015), Wagner reconheceu verdadeiramente o instrumento como parte integrante da família dos sopros e, conseqüentemente, como solista.

A mais antiga performance conhecida de clarone ocorreu em Estocolmo, em 1794, pelo clarinetista sueco Johann Ignaz Stranensky, no clarinete baixo de Grenser, em 1793. Stranensky tornou-se membro da orquestra do Royal Theatre de Estocolmo em 1791, na maioria das vezes tocando clarinete baixo. Também compositor, Stranensky escreveu um concerto para clarinete (1806), um rondo para clarinete (1806) e um quinteto para dois clarinetes, fagote e duas trompas. Relatos anteriores indicam que a primeira performance de clarinete baixo foi de "*Ahl the younger*" em 1809. Pouco se sabe sobre Ahl, exceto uma publicação de 1815 do *Allgemeine Musikalische Zeitung*, periódico alemão da época, indicando que ele era clarinetista na Orquestra de Mannheim e que era conhecido como "o queridinho do público". Hoepfich observa um relatório posterior no *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 1830, que descreve um recital de Wilhelm Deichert e Conrad Bänder. A performance aconteceu em Kassel e as peças tocadas foram *Volklied für Bass-um Contravass- Klarinette* e um *Adagio mit variationen* nos instrumentos feitos por Gottfried Streitwolf (ILES, 2015, p. 36-37).

<sup>8</sup> Antecessor do clarinete baixo moderno, instrumento construído em 1834 pelo italiano Catterino Catterini (Carneiro, 2008, p. 3).

Figura 8 Giacomo Meyerbeer, Solo de Clarinete Baixo, Trio, “Interrogatoire,” Act 5, *Les Huguenots*.

**Les Huguenots**  
Act V Trio - Bass Clarinet Solo      Giacomo Meyerbeer

**Molto Maestoso**       $\text{♩} = 63$

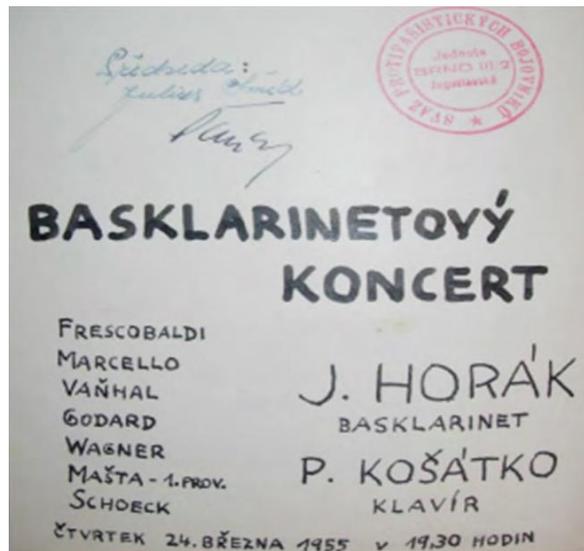
The musical score is written for Bass Clarinet in 3/4 time, B-flat major. It begins with a tempo marking of 'Molto Maestoso' and a metronome marking of 63 quarter notes per minute. The first staff starts with a piano (*p*) *cantabile* marking and a *cresc.* marking. The second staff features a forte (*f*) marking and a pianissimo (*pp*) marking. The third staff has a forte (*f*) marking. The fourth staff has a piano (*p*) marking. The fifth staff has a piano (*p*) marking. The sixth staff concludes the piece with a double bar line.

Fonte: First edition, Paris: Maurice Schlesinger, n.d.[1836]. Plate M.S. 2134, 847, Domínio Público.

### 2.3 Música de Câmara

Na música de câmara podem ser observadas obras significativas para clarinete baixo como *Pierrot Lunaire Op.20* de Arnold Schoenberg, composta em 1912, e a primeira *Sonata para Clarinete Baixo e Piano*, composta em 1927 por Othmar Schoeck (BELLOVÍ, 2013). Segundo Carneiro (2008), compositores contemporâneos nutrem certa predileção pelo instrumento devido à sua capacidade de produzir novos sons e uma gama de efeitos e técnicas expandidas. Importantes compositores dedicaram obras para instrumentistas como Josef Horák (que realizou o primeiro recital de clarone solo em 22 de maio de 1955), Harry Sparnaay, Henri Bok, Michael Devenport, Michael Lowenstern, Roco Parisi e Sauro Berti.

Figura 9 Programa do primeiro recital de clarone solo, realizado em 22 de maio de 1955.



Fonte: (SIMONS, 2009, p 3)

Figura 10 Emma e Josef tocando em Praga em 1986



Fonte: (SIMONS, 2009, p 9)

## 2.4 O Clarone no Brasil

No concernente ao cenário brasileiro, Carneiro (2008) afirma que o clarone foi empregado em diversas formações, como bandas de coreto e sinfônicas, tocando maxixes, dobrados e valsas. Era utilizado também em formações orquestrais nas obras de compositores como Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandez. Nos anos 1950, Carneiro (2008) destaca dois claronistas brasileiros importantes: Sandoval Dias e Moacyr Marques da Silva (também conhecido como Bijou). Atualmente estão em atividade no país importantes claronistas, como Luís Afonso “Montanha” (Universidade de São Paulo),

Cristiano Alves (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Thiago Tavares (Orquestra Sinfônica Brasileira), José Batista Júnior (Universidade Federal do Rio de Janeiro), Paulo Passos (Orquestra Petrobras Sinfônica), Nivaldo Orsi (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo), Diogo Maia (Orquestra Sinfônica Municipal/SP), Sérgio Albach, Watson Cardozo, Mário Marques (Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas) e Ney Campos (Orquestra Filarmônica de Minas Gerais).

Na música de câmara, Carneiro (2008) realizou um levantamento sobre o repertório para clarone, listando peças solo para o instrumento, no período compreendido entre 1970 e 1990. Constam da referida lista, obras como: *Peças Crônicas e Anacrônicas n.ºs 16, 17 e 18* (1970), de Ernst Widmer; *Tempo-espço XIII* (1978), de Luiz Carlos Vinholes; *Nostalgie Tropicale* (1986) de Lourival Silvestre; *Grund* (1988) de Roberto Victório; *Claro Clarone* (1988) de Gilberto Mendes (dedicada a Harry Sparnaay); *Temas Brasileiros* (1990) de Wagner Tiso (dedicada a Henri Bok) (BATISTA JÚNIOR, 2013, p. 24-25 *apud* CARNEIRO, 2008, p.14).

## 2.5 O Fagote e o Clarinete Baixo

O fagote é um instrumento de sopro da família das madeiras, constituído por um tubo cônico. O som é produzido por meio de palheta dupla, constituída por uma espécie própria de cana. O termo fagote é relacionado às palavras fagot, *curtal*, *dulciana* e *bassoon*. A palavra *dulciana* refere-se à qualidade sonora suave do fagote e também nomeia seu instrumento ancestral. Esta era construída por uma única peça, diferentemente do fagote moderno, que possui quatro partes (WATERHOUSE, 2011).

“O fagote não é um instrumento transpositor. Ele é afinado em Dó. Sua extensão é considerável e vai do Si bemol abaixo do Dó grave do violoncelo até o Fá, três oitavas acima” (DEVOS, 1996). As claves utilizadas para sua escrita são as de Fá e Dó, ambas se iniciando na 4ª linha da pauta. Existem dois modelos de fagote, cada um com um sistema diferente: o alemão e o francês (Figura 11).

Figura 11 Ilustrações de Fagote. A – Sistema francês e B – Sistema alemão.



Fonte: <<https://olivrodaareia.blogspot.com/2014/05/o-fagote-bassoon-basson.html> Consultado em 22/08/2018>

No que concerne as características compartilhadas entre clarone e fagote, ambos os instrumentos são constituídos de madeira e partem da mesma nota grave, Si bemol – 1 (som real). Apesar de possuírem a mesma fonte de produção sonora, a palheta, esta difere entre dupla para o fagote e simples para o clarone.

### 3 CAPÍTULO II - FRANCISCO MIGNONE

#### 3.1 Breve Histórico

Francisco Paulo Mignone, filho de imigrantes italianos, nasceu em São Paulo no dia 3 de setembro de 1897. Iniciou seus estudos de música em 1902, instruído por seu pai, o violinista e flautista Alfério Mignone. Ainda em tenra idade, acompanhava-o em concertos e espetáculos, assistindo pela primeira vez em 1903, a ópera *La Bohème*<sup>9</sup>. Segundo Kiefer (1983), tal obra marcou Francisco Mignone profundamente, uma vez que, aos oitenta anos de idade, ainda recordava os nomes de todos os protagonistas italianos, até mesmo do regente, o bolonhês Ricardo Galleani. Em 1912 matriculou-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde cursou piano, composição, harmonia e flauta, formando-se por volta de 1917 (GROSMAN, 2017).

Utilizando o pseudônimo “Chico Bororó”, escreveu grande quantidade de trabalhos no universo da música popular, como valsas, maxixes, tangos e canções, o que Barros (2013) chamou de “uma espécie de segunda natureza”. “[...] naqueles anos pôde desfrutar de uma ‘fase boêmia’, comparável à que tivera Villa-Lobos entre os chorões cariocas” (BARROS, 2013, p. 38). Chico Bororó recebeu o segundo prêmio do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo pela valsa *Manon* e o tango *Não se Impressiona*. Concomitantemente a essas atividades, atuava também como pianista de cinema mudo (GONÇALVES, 2004).

Segue abaixo um relato concedido pelo compositor ao Jornal da Tarde (1975):

[...] bem, eu tocava nos cinemas, e à noite, após a sessão, saía em companhia de outros músicos: eu com violão ou flauta, os outros com clarinetas, pandeiros, etc. Íamos cantando pelas ruas da cidade...cantando e improvisando. Em geral as serenatas eram destinadas a alguma moça – namorada - ou conhecida. Íamos até a casa delas, tocávamos e cantávamos. Isso quando os pais permitiam. Às vezes éramos surrados, ou levávamos boas bacias de água na cabeça [...] (JORNAL DA TARDE, Caderno de Sábado, 1975, p. 5, *apud* GLOEDEN, 2002, p. 40).

No âmbito da música de concerto, no ano de 1918, Mignone estreou como solista no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, executando o *Concerto nº 1 para Piano e Orquestra* de Edvard Grieg (1843-1907) (ONOFRE, 2005). De acordo com Grosman (2017), o piano ocupa lugar privilegiado na carreira do compositor e, dentro de sua magnífica produção, tornou-se um dos compositores brasileiros que melhor escreveu, idiomáticamente, para o instrumento. Barros (2013) afirma que as composições *Caramuru*, *Farândola das Horas* e *Suíte Campestre*, programadas neste concerto, despertaram grande interesse da Comissão do Pensionato Artístico

<sup>9</sup> Ópera escrita por Giacomo Puccini (1856-1924) em 1896 (SANSON, 2009, p. 91).

de São Paulo, resultando no convite e financiamento de uma viagem à Itália para seu aperfeiçoamento musical, ocorrida em 1920.

Em Milão, sob orientação de Vincenzo Ferroni<sup>10</sup>, compôs em 1923 sua primeira ópera, *O Contratador de Diamantes*. Esta peça, segundo Barros (2013), possui influências da música italiana, mesmo construída a partir do enredo de Afonso Arinos<sup>11</sup>. Um de seus movimentos apresenta uma congada<sup>12</sup> e um antigo tema lundu<sup>13</sup>, explorados junto a rítmica afro-brasileira.

Entre 1927 e 1928, Mignone decidiu viajar pela Espanha. Neste período escreveu três obras, *Las Mujeres son las Moscas*, *Porque Lloras, Morenita?* e *Suíte Asturiana para Orquestra*. Esta última foi construída a partir de um processo de pesquisa onde o compositor empregou registros de suas impressões culturais e musicais colhidas durante sua visita ao país. Em 1929 decidiu retornar ao Brasil, após nove anos na Europa (BARROS, 2013).

De acordo com Barros (2013), há algum tempo o compositor recebia insistentes críticas, sobretudo para que se dedicasse mais à linguagem musical brasileira. Majoritariamente essas críticas eram feitas por Mário de Andrade<sup>14</sup> (1893-1945), colega desde os tempos do Conservatório de São Paulo, que fustigava veementemente o “italianismo” de Mignone e certa vez manifestou a seguinte crítica sobre a ópera *O Inocente*, de autoria do compositor:

Ora, diante de tantas circunstâncias, Francisco Mignone se vê constrangido a compor o que? *O Inocente*. É uma peça que prova bem a cultura do músico e as suas possibilidades. Mas que valor nacional tem *O Inocente*? Absolutamente nenhum. E é muito doloroso, no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porque em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível (ANDRADE, 1976, p.202-203).

---

<sup>10</sup> Vincenzo Ferroni foi professor, compositor de óperas e músico de formação francesa, aluno de Jules Massenet (KIEFER, 1983, p. 14).

<sup>11</sup> Jurista, político, historiador, ensaísta e crítico brasileiro. Destaca-se pela autoria da Lei Afonso Arinos contra a discriminação racial em 1951 (CPDOC).

<sup>12</sup> A Congada é considerada um produto genuinamente brasileiro, classificada como folguedo: brincadeira, divertimento, dança e canto de improviso. Destaca-se pelas tradições históricas e míticas do Congo (SANTOS, 1983, p. 15-23).

<sup>13</sup> O Lundu, juntamente com a modinha, são gêneros musicais que acompanharam a história da música luso-brasileira há pelo menos dois séculos (LIMA, 2010, p. 10).

<sup>14</sup> Foi uma das personalidades chave do movimento nacionalista no Brasil. Além disso, é considerado um dos grandes artistas e intelectuais brasileiros, cuja prolífica atividade foi decisiva para a literatura, artes plásticas e música da primeira metade do século XX no país. Foi também idealizador da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo (CIPRIANO, 2011, p. 1).

Apesar deste comentário, Mignone estabeleceu uma relação profissional e de amizade com Andrade alguns anos mais tarde, o que acabou influenciando suas futuras composições (GONÇALVES, 2004).

### 3.2 Mignone e o Nacionalismo Brasileiro

As representações do nacionalismo no Brasil estão relacionadas diretamente ao cenário histórico, político, social e suas relações com o contexto internacional da época. A literatura exerceu papel fundamental neste cenário, atuando como um dos principais veículos de propagação e fomento da discussão no que concerne à identidade e à constituição de uma consciência nacional. Estes fatores, em parte, mostram-se presentes em algumas obras literárias do século XIX (CIPRIANO, 2011).

No início da década de 1920 a cidade de São Paulo vivenciou um furor de otimismo social, político e intelectual. Paralelamente às comemorações dos 100 anos de Independência do Brasil, um grupo de intelectuais realizou no Teatro Municipal de São Paulo “A Semana de Arte Moderna”, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, tendo Mário de Andrade como um dos principais idealizadores do evento (GONÇALVES, 2008).

No âmbito da música de concerto, o nacionalismo absorveu e se apropriou de temas do folclore nacional utilizados para a composição da música camerística e sinfônica. Essa tendência mostrou-se predominante entre as décadas de 1920 e 1940 (ONOFRE, 2005).

“[...] na constelação de compositores ligados ao nacionalismo musical brasileiro do século passado, o nome de Francisco Mignone ocupa inevitável lugar de destaque” (BARROS, 2013, p. 38). Em 1931, o compositor apresentou a *Primeira Fantasia Brasileira para Piano e Orquestra*, na Sociedade Sinfônica de São Paulo (BONIS, 2006).

Desta vez, Mário de Andrade simpatizou-se com a obra e escreveu a seguinte crítica:

É, pois, com tanto maior prazer, que tive da *Fantasia*, a “milhor” das impressões. [...] me parece que nessa orientação conceptiva, em que a nacionalidade não se desvirtua pela preocupação do universal, é que está o lado por onde Francisco Mignone poderá nos dar obras valiosas e fecundar sua personalidade (ANDRADE, 1976, p. 239 e 240).

Em 1932, Francisco Mignone mudou-se para o Rio de Janeiro ao assumir o cargo de professor de regência do Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) (KIEFER, 1983). No ano de 1939, a convite de Mário de Andrade (que residia em São Paulo), o compositor aceitou trabalhar em um projeto idealizado pelo escritor, “uma grande obra dramática que contemplaria questões sociais

pertinentes à época” (BARROS, 2013, p. 46). Em determinado momento, Mignone não pôde dar seguimento ao trabalho. No entanto, influenciado por Andrade durante aquele período, escreveu uma segunda obra, *Sinfonia do Trabalho* (BONIS, 2006).

Abaixo, Mignone relata a influência que Mário de Andrade exerceu sobre sua música:

Amparado da cordial e espontânea amizade de Mario de Andrade, embrenhei-me no cipoal da música nacionalista e, também, para não ser considerado [...] uma "reverendíssima besta"... Compus, compelido, *Quatro Fantásias Brasileiras*, o *Maracatu do Chico-Rei*, *Festa das Igrejas* e a *Sinfonia do Trabalho*. Mas, voltando à minha fase nacionalista, devo declarar que não andava contente do que produzia. Dediquei-me, para esconder-me de mim mesmo, a acompanhar ao piano, reger orquestras.... Depois de dobrar o cabo das boas resoluções, aos sessenta e mais anos, entreguei-me a escrever música pela música. Agrado a mim mesmo e é quanto basta. Aceito e emprego todos os processos de composição conhecidos. Transformo-os à minha maneira. (SILVA, 1999 *apud* CIPRIANO, 2011, p.88).

Motivado pela proximidade mantida com o escritor, Mignone compôs grandes obras sinfônicas, como *Sinfonia do Trabalho*, *Festa das Igrejas* e *Maracatu do Chico Rei*. Nesta última, utilizou tema literário fornecido por Andrade, revelando a importância dessa parceria para seu trabalho (GONÇALVES, 2004).

A vertente nacionalista de Mignone está presente em composições de caráter urbano, como valsas e modinhas e, ainda, naquelas associadas ao folclore, que evocam lendas e ritmos africanos. Em muitas obras, é possível observar a fusão entre os elementos universais e nacionais (GROSMAN, 2017). De acordo com Barros (2013), é comprovado que Mignone alternou seu estilo composicional até assumir sua identidade nacionalista e, após evidenciá-la, tornou-se um dos mais autênticos representantes da música brasileira de concerto.

### 3.3 Mignone e a Valsa

Mignone foi considerado por Manuel Bandeira “O Rei da Valsa”. Toda a fertilidade de sua produção musical neste gênero e sua contribuição para o formato não encontram precedentes (GLOEDEN, 2002). De acordo com Grosman (2017), o compositor escreveu mais de 100 valsas que retratam dentro do espírito da música popular urbana, seu caráter seresteiro, facilmente identificado nas rodas de choro por instrumentos como a flauta, o violão e o cavaquinho.

Inserido neste universo, encontra-se o objeto deste estudo, quais sejam as *16 Valsas para Fagote Solo*, dedicadas ao grande fagotista e professor Noël Devos<sup>15</sup>. Segundo Medeiros (2015), este conjunto de obras fora composto a pedido da professora Irany Leme, que programou, em 1979, uma série com seis recitais específicos para Valsa. Noël Devos foi convidado a participar do evento, mas mencionou não conhecer na literatura do fagote tal repertório. Leme solicitou a ajuda de Mignone, que concordou em colaborar, escrevendo duas valsas para fagote solo, *Macunaíma* (em homenagem a Mário de Andrade) e *Valsa-Choro*. Mais tarde, estimulado por Devos e por sua execução das peças, deu seguimento ao ciclo de composição das demais.

Sobre a importância desse conjunto de obras, Medeiros (2015) ressalta que:

É importante acrescentar que as valsas para fagote solo são utilizadas frequentemente em ementas de curso de graduação para o instrumento. [...] estas obras são também requeridas em provas para concursos internacionais e testes para ingresso em orquestras. As valsas solo foram registradas em diversas gravações. A primeira que surgiu foi em vinil de 33 rotações, e os registros fonográficos posteriores foram realizados em vinil (Andris Arnicans) e CD. (MEDEIROS, 2015, p. 31).

Esta colocação é endossada por Devos: “A coleção dessas 16 peças, não somente dará prazer ao intérprete e ao ouvinte, mas servirá como um verdadeiro método de estudos para aperfeiçoamento dos fagotistas” (DEVOS, 1982, p. 2, *apud* BATISTA JÚNIOR, 2013, p. 16). Da mesma forma, Batista Júnior afirma que “esse conjunto de obras é, portanto, considerável, não apenas por suas características nacionalistas, mas também pelo gênero valsa solo” (BATISTA JÚNIOR, 2013, p. 43-44).

Estrada (2015) propõe que estas peças, de carácter virtuosístico, demonstram amplo conhecimento do fagote e, além disso, adquiriram importante lugar no repertório internacional do instrumento. Segundo Medeiros (2015), foram integralmente gravadas sete vezes: no Brasil, foram gravadas por Noël Devos (1982), Elione de Medeiros (2007) e Fábio Cury (2014), na Rússia por Andris Arnicans (1986) e nos EUA por Barrick Stees (1993), Arthur Grossman (1994) e Frank Morelli (2005). Em 2009 o violoncelista da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, Raïff Dantas Barreto gravou as peças na íntegra, entretanto, transcritas para violoncelo (CELLISTS, 2012).

---

<sup>15</sup> Nascido na cidade de Calais, França, o fagotista iniciou os estudos musicais com seu pai, tubista amador e, depois, já no Conservatório em Calais, com Julien Clouet. Em seguida estudou no Conservatório Nacional de Paris, sob a orientação de Gustave Dhérin, obtendo por unanimidade o primeiro prêmio. A convite da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e do então maestro Eleazar de Carvalho, Devos mudou-se para o Rio de Janeiro em 1952, onde passou a atuar como primeiro fagotista solista, lá permanecendo por mais de 40 anos (BATISTA JÚNIOR, 2013, p. 43).

### 3.4 As 16 Valsas para Fagote Solo de Francisco Mignone

#### 3.4.1 *Macunaíma (A valsa sem caráter)*

*Macunaíma* foi escrita em 10 de outubro de 1979, sendo esta, a primeira peça desta coletânea de obras dedicadas a Noël Devos (Medeiros, 2015). Foi composta como uma “clara homenagem” ao escritor e amigo do compositor, Mário de Andrade. Seu título faz menção ao personagem principal (*Macunaíma*) de um dos Romances Modernistas mais conhecidos no Brasil, escrito por Andrade em 1928 – tendo como protagonista o índio, considerado “o anti-herói sem caráter” que é atraído pela metrópole –, concebido como uma crítica ao povo brasileiro. Esta valsa se encontra na tonalidade de Ré menor e não possui nenhuma indicação de andamento (BATISTA JÚNIOR, 2013).

#### 3.4.2 *Valsa-choro*

*Valsa-Choro* foi a segunda valsa da coleção a ser escrita, composta apenas um dia após *Macunaíma*, portanto em 11 de outubro de 1979. Trata-se de uma valsa relativamente lenta e com caráter melancólico, escrita na tonalidade de Fá menor. Caracteriza-se por sua brasilidade, principalmente nas passagens melódicas descendentes à região grave do clarone, fazendo referência ao violão de sete cordas, instrumento muito usado na música brasileira.

#### 3.4.3 *Apanhei-te meu Fagotinho (Valsa Paródia)*

Composta em 16 de janeiro de 1981, é a única valsa escrita em tonalidade maior (Dó Maior). Apresenta em seu subtítulo as palavras “Valsa Paródia”, referindo-se à Polca *Apanhei-te, Cavaquinho!* de Ernesto Nazareth (compositor dos famosos *Brejeiro* e *Odeon*). *Apanhei-te meu Fagotinho* é uma peça de caráter ágil e alegre, trazendo em seu início a expressão “bem rápido”. Sua seção “B” apresenta relevante demanda técnica, na qual notam-se saltos melódicos repetitivos, em andamento agitado, representando considerável desafio ao claronista.

#### 3.4.4 *A escrava que não era Isaura (Valsa sem quadratura)*

Escrita em 6 de abril de 1981, esta valsa encontra-se na tonalidade de Dó sustenido menor. A peça traz como indicação inicial a expressão “Valsa Lenta”. Seu título é homônimo ao texto escrito por Mário de Andrade em 1922 (este dedicado ao escritor e dramaturgo Oswald de Andrade). Segundo Batista Júnior (2013), o subtítulo desta obra (*Valsa sem quadratura*), faz menção à proposta de quebra da quadratura evidenciada em frases com padrões de 4 e 8 compassos, presente na maioria das outras peças.

#### 3.4.5 *Valsa da outra esquina*

Mignone é muitas vezes lembrado por suas famosas *Valsas de Esquina*. A presente valsa, composta em 7 de abril de 1981, traz em seu título uma referência à esta sua conhecida coletânea de obras compostas para o piano. Em 1975, o compositor concedeu entrevista ao *Jornal da Tarde*, na qual relata participação em serestas durante sua juventude em São Paulo. Estes eventos aconteciam, na maioria das vezes, em esquinas, onde eram executadas grande quantidade de valsas (BATISTA JÚNIOR, 2013).

#### 3.4.6 *Pattapiada*

Composta em 8 de abril de 1981, encontra-se na tonalidade de Si menor. Essa valsa foi escrita em homenagem a um grande artista brasileiro. Mignone escreveu na folha de rosto de seu manuscrito o seguinte texto:

Pattapio da Silva, flautista carioca, mulato, célebre pela virtuosidade alcançada no seu instrumento, viveu nas primeiras décadas deste século [1900]. Foi um dos pioneiros da gravação de música popular no Rio de Janeiro. Teve vida curta, minado que foi pela tuberculose (MIGNONE, manuscrito autógrafo, 1981).

A virtuosidade apontada por Mignone em Pattapio fora evocada nesta valsa, provavelmente a de maior dificuldade técnica dentre as dezesseis. Verifica-se, de início, as expressões “*Molto vivo (le plus vite possible)*”, ou seja: muito vivo (o mais rápido possível).

#### 3.4.7 *Aquela modinha que o Villa não escreveu*

A presente valsa, composta em 9 de abril de 1981, está entre as de menor duração na coletânea em questão. Mignone faz menção a Heitor Villa-Lobos, bem como ao gênero “Modinha”, muito utilizado por este em suas obras. Escrita na tonalidade de Fá menor, traz em seu início as expressões “Implorante, saudoso e triste”.

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

#### 3.4.8 *Valsa quase Modinheira (a implorante)*

A presente valsa, escrita na tonalidade Lá menor, foi composta em 16 de abril de 1981 e traz, no início, a expressão “Como saudosa canção suspirada”. Segundo Gonçalves

(2004), tal expressão proposta por Francisco Mignone traz em si uma sugestão de andamento. Medeiros (2015, p. 46) afirma que:

[...]nesta peça podemos perceber a intenção personalista de Mignone, que parecia confiar mais na sensibilidade de seu intérprete do que em números frios de uma máquina pulsante. Nessa valsa o andamento é plenamente evocativo: ‘como saudosa canção suspirada’. Essas expressões de caráter romântico podem suscitar andamentos mais lentos por lembrar a Modinha que remete ao mesmo caráter; por evocação de sentimentos profundos, identificados pelo tom menor de uma atmosfera introspectiva (MEDEIROS, 2015, p. 46).

#### 3.4.9 *A boa páscoa para você, Devos! (valsa em fá sustenido menor)*

Valsa composta em 16 de abril de 1981, traz a indicação “Andante Moderato”. Era normal que Mignone dedicasse suas músicas a pessoas importantes do seu convívio, assim como grandes intérpretes. Esta peça, por sua vez, é dedicada a Noël Devos, grande fagotista e amigo do compositor, para quem o conjunto das dezesseis valsas fora escrito.

Na peça em questão, nota-se em sua parte B uma mudança de caráter, evidenciada pelos *staccatos* e *appoggiaturas* seguidos de acentos executados de forma rápida. Segundo Batista Júnior (2013), essas alterações sugerem uma atmosfera lúdica.

#### 3.4.10 *Valsa declamada (o viúvo)*

Valsa composta em 16 de abril de 1981, encontra-se na tonalidade Lá bemol menor. Segundo Batista Júnior (2013), Mignone transcreve a tristeza após a morte de sua primeira esposa, Liddy Chiafarelli, que faleceu em 1962 em um trágico acidente de avião. No início da peça, o compositor indica “moderadamente (quase falando)”, o que denota a maneira por ele proposta de articular as sequências de notas repetidas.

#### 3.4.11 *Mistério... (Quanto amei-a!)*

A valsa em questão foi escrita em 17 de abril de 1981, encontrando-se na tonalidade de Si menor. Traz em seu início a descrição “Tempo de valsa sentimental e doentia”. Batista Júnior (2013, p. 68), faz duas importantes observações acerca desta. A primeira, em relação ao fato de o título da peça apresentar reticências.

Na língua portuguesa, tal sinal expressa a ideia de algo que ficou por terminar ou algo imaginário, podendo ter o leitor a sua versão sobre o que poderia ser escrito. Tais reticências facilmente são omitidas em outras gravações e edições, a exemplo da própria edição FUNARTE, que a apresentou apenas como *Mistério*.

A segunda observação se faz em relação ao andamento da valsa.

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

Sobre a interpretação da mesma, Devos (1981) afirma que, “Dentro do legato, as notas devem produzir a sensação de estarem estáticas”.

#### 3.4.12 + 1 $\frac{3}{4}$

Valsa em Fá sustenido menor, foi escrita em 1981, a 21 de abril, dia de Tiradentes (Joaquim José da Silva Xavier) grande mártir da Inconfidência Mineira e herói brasileiro. O compositor homenageia *Tiradentes*, escrevendo tal palavra logo após sua assinatura e a data de composição. O título dessa valsa sugere, segundo Batista Júnior (2013), o bom humor do compositor em leve referência ao grande número de valsas e outros tantos “3/4” escritos em sua carreira. Nessa composição são apresentadas passagens de caráter virtuosístico, bem como uma grande cadência em progressão melódica descendente. No início da valsa, o compositor propõe o espírito da interpretação, indicando “Com alegria interior”.

#### 3.4.13 6ª Valsa brasileira

A 6ª Valsa Brasileira, composta em Mi bemol menor, foi escrita em 23 de abril de 1981. A presente obra é transcrição de uma valsa intitulada *Valsa Brasileira nº 6*, para piano. Os processos de reelaboração musical são muito presentes na obra do compositor, sobretudo as transcrições. Volatas são observadas nesta valsa, gerando um caráter virtuosístico, comumente observado na música popular brasileira, em instrumentos como a flauta e a clarineta.

#### 3.4.14 Valsa em Sib menor (dolorosa)

A presente valsa, escrita na tonalidade Si bemol menor, fora composta em abril de 1981, não havendo a indicação da exata data em que fora finalizada. O termo “Dolorosa” propõe o caráter sôfrego, indicando a intenção interpretativa esperada. Esta valsa faz parte do grupo das três últimas valsas escritas por Mignone (BATISTA JÚNIOR, 2013).

#### 3.4.15 Valsa ingênua

Esta valsa possui apenas o ano de sua composição, 1981. Foi escrita na tonalidade de Lá menor e traz a inscrição “*allegro con grazia*”. As propostas melódica e harmônica são

singelas, assim como sua estruturação formal, podendo sugerir uma interpretação que prime por uma sonoridade mais “leve” e “velada” (BATISTA JÚNIOR, 2013).

#### 3.4.16 *Valsa improvisada*

Segundo Batista Júnior (2013), esta é a valsa com maior número de gravações na internet, bem como a mais transcrita para outros instrumentos. Composta na tonalidade de Dó menor, não possui dia e mês de composição. Sabe-se apenas que fora composta também no ano de 1981. Devos (1982) propõe que: “O fagote é utilizado principalmente no registro grave, sugerindo um monólogo de espírito sonhador, dentro de um ambiente de improvisação”.

## 4 CAPÍTULO III - PROCESSOS DE REELABORAÇÃO MUSICAL

### 4.1 Breve Histórico

As práticas de reelaboração musical eram comuns durante o período da renascença até o fim do séc. XVIII. A música instrumental constituía-se, em sua maioria, de transcrições, arranjos e adaptações da música vocal. Em meados do séc. XIX, o contexto musical sofreu transformações que afetaram o pensamento musical e, conseqüentemente, suas práticas. Pode-se observar neste período duas tendências no campo da música, uma mais popular e humorística, chamada de “música ligeira<sup>16</sup>” e outra, apreciada por um público mais erudito, a “música séria<sup>17</sup>” (PEREIRA, 2011).

Adorno (1975) afirma que as técnicas de reelaboração musical provinham da “música ligeira” e eram utilizadas apenas para o entretenimento. Contrapondo essa ideia, Szendy (2001) diz que o arranjador é o artista que assina sua escuta crítica. Por outro lado, Pereira (2011) afirma que a reelaboração musical busca autenticidade, não originalidade. Seu propósito não é criar uma obra inteiramente nova, mas comentar uma já existente, em um novo contexto.

A prática de reelaborar requer uma reflexão, não apenas em relação aos problemas que as mudanças instrumentais produzem, como também à possibilidade de se preservar a coerência e a proposta contidas na obra original, ao mesmo tempo em que procura sua própria autenticidade (PEREIRA, 2011, p. 3).

Em sua dissertação de Mestrado, José Batista Júnior (2013) reelaborou, para clarinete baixo, as “16 Valsas para Fagote Solo” e denominou este processo de transcrição. A partir deste ponto, faz-se necessário compreender através da ótica dos processos de reelaboração musical, porquê o termo transcrição é utilizado ao longo do presente trabalho.

Foram selecionadas quatro propostas distintas: arranjo, adaptação, versão e transcrição. Esses termos, em muitos casos, são utilizados como sinônimos. Veja o exemplo abaixo:

Na enciclopédia *Larousse de la Musique*, transcrição e adaptação aparecem como definições do verbete “arranjo”.

A transcrição de uma obra musical para um, ou vários instrumentos diferentes daqueles para os quais ela tem sido inicialmente escrita. A adaptação de uma obra sinfônica para uma orquestra de câmara é um arranjo, da mesma forma que uma

<sup>16</sup> Música para o entretenimento do público: danças de salão e óperas cômicas (PEREIRA, 2011, p. 16).

<sup>17</sup> Música de concerto: para a apreciação do público erudito (PEREIRA, 2011, p. 16).

transcrição de um solo de clarineta para um violino é outro tipo de arranjo (Larousse, 1971, p. 143).

Embora tais palavras sejam similarmente empregadas no cotidiano musical, possuem distintas definições, vistas a seguir.

## **4.2 Arranjo**

Bessa (2009) propõe que o arranjo musical nascera na Europa durante a segunda metade do século XIX, utilizado como forma de transpor, para a linguagem pianística, obras orquestrais. Esse termo pode ser utilizado para a música baseada em material pré-existente, podendo também, ser considerado transferência composicional de um meio para outro (BOYD, 1980).

De acordo com Teixeira (2009), a construção de um arranjo não gravita em torno do compromisso rígido com a peça original, podendo apresentar uma quantidade mínima de elementos existentes e reconhecíveis do material primário. Os arranjos são construídos de forma independente, não sendo necessária a manutenção da estrutura formal (BOTA, 2008). Podem ser gerados com materiais adicionais, inseridos pelo arranjador e executados de maneira distinta do objeto inicial (ELTON, 2011). Pereira (2011) considera o arranjo uma prática de maior liberdade de manipulação, permitindo que aspectos como ritmo, forma, harmonia e melodia sejam afetados.

## **4.3 Adaptação**

Para Pereira (2011) adaptar é uma forma de adequar uma obra a determinada situação, modificando-a para que se encaixe em algum molde. Nesse caso, a peça pode ser ajustada a diversos fatores, como o meio instrumental ou o contexto. As adaptações passam por alterações, tanto nas suas estruturas (melodia, harmonia, ritmo e forma) como no meio instrumental (mudanças de timbre, altura, textura, articulação, acento e dinâmica). Essas modificações são feitas em função da adequação da obra a algo, como um instrumento, um determinado público, contexto ou gênero. Sendo assim, as adaptações musicais, quando não envolvem mudança de linguagem, são aquelas em que as obras passam por alterações nas estruturas, mas não o suficiente para serem consideradas um arranjo, contudo, ultrapassam o conceito de transcrição.

#### 4.4 Versão

No campo da música, todas as formas de reelaboração apontam para o caminho da criação musical. Os produtos gerados a partir dessas reelaborações podem ser chamados de versões da obra original. Considera-se versão, uma adaptação, uma transcrição, um arranjo e, além disso, todas as etapas de algum processo composicional. As propriedades estruturais (forma, harmonia e melodia) e instrumentais (timbre, textura e altura), não são fundamentais para a construção de uma nova versão do material primário (GOEHR, 1992). Para exemplificar, é observada a obra *Les Noces* de Igor Stravinsky. Tal peça passou por alterações até chegar à sua última versão. A primeira versão foi concebida para orquestra, com aproximadamente 150 instrumentistas, concluída em 1917. Na segunda, foram adicionados pianola e harmônio, em 1919. Em 1921, o compositor escreveu a terceira versão, desta vez para soprano, mezzo soprano, tenor, baixo, coral misto, dois grupos de percussões e quatro pianos (SANTOS, 2015).

#### 4.5 Transcrição

“A transcrição é estrita, literal, objetiva e busca revelar a obra original, da forma mais fidedigna possível” (Walker, 1970 *apud* Goehr, 1992, p. 61). A transcrição não é apenas uma cópia de seu modelo, exigindo que quem a realize considere alguns limites básicos (DAVIES, 2003). Pereira (2011) aponta dois aspectos importantes que delimitam a transcrição: o maior grau de fidelidade em relação ao original, o que implica na preservação de seus aspectos estruturais (forma, ritmo, melodia e harmonia) e a necessidade de haver uma mudança de meio instrumental, considerada fundamental, pois a partir dessa troca, outros aspectos podem ser afetados, como timbre, articulação e dinâmica.

A partir destas constatações e definições referentes às técnicas de reelaboração musical, o termo transcrição mostra-se mais adequado à presente proposta, posto que a transcrição para clarinete baixo das *16 Valsas para Fagote Solo* apresentam mudança de meio instrumental (fagote para clarinete baixo) e compromete-se com a fidelidade ao material original, mantendo intactos seus aspectos estruturais (forma, melodia, ritmo e harmonia).

#### 4.6 Mignone e a Transcrição

Francisco Mignone transcrevia suas obras para outros instrumentos, como a *Valsa Brasileira n. 6 para Piano*, reelaborada para fagote solo pelo próprio compositor em 1979, através do contato com o fagotista Noël Devos. Mignone nomeou esta nova versão de *6ª Valsa*

*Brasileira para Fagote Solo*<sup>18</sup>, peça que faz parte do seu ciclo das *16 Valsas para Fagote Solo* (BATISTA JÚNIOR, 2013). De acordo com Gloeden (2002), Mignone contribuiu significativamente para a literatura violonística brasileira, produzindo obras originais e uma quantidade relevante de transcrições. Provavelmente o principal motivo da composição dessas obras tenha sido seu contato com grandes intérpretes do instrumento, como observado a seguir:

O encontro com intérpretes, como Monina Távora, Carlos Barbosa-Lima, Isafias Sávio, o Duo Marly e Miriam Colla, o Duo Sérgio e Odair Assad, Maria Lúcia Godoy e Sérgio Abreu, nos trabalhos para voz e violão, e Turíbio Santos, motivou a realização de um grande número de composições e de transcrições para o violão (GLOEDEN, 2002, p. 49).

No início do século XX no Brasil, a quantidade de claronistas era limitada. Somente algumas bandas militares e orquestras possuíam clarinete baixo, devido ao seu alto custo financeiro. Diferentemente do exemplo supracitado acerca dos violonistas, não havia àquela época, especialistas ou grandes intérpretes de clarinete baixo no Brasil. Tal observação pode justificar a escassez de repertório solo e de câmara para o instrumento neste período (BATISTA JÚNIOR, 2013).

As transcrições feitas para clarinete baixo das *16 Valsas para Fagote Solo* de Francisco Mignone, apresentam-se como um vasto universo de possibilidades. Seu estudo e registro fonográfico integral objetivou divulgar tal repertório brasileiro para clarinete baixo, apresentando uma nova perspectiva deste conjunto de obras através do instrumento.

---

<sup>18</sup> De 1963 a 1984, Mignone escreveu o conjunto de *24 Valsas Brasileiras para Piano Solo*, dedicando cada uma destas a uma pessoa diferente. A transcrição para fagote foi dedicada a Irany Leme, responsável e intermediadora das primeiras valsas para fagote, em 1979 (BATISTA JÚNIOR 2013, p.88).

## 5 CAPÍTULO IV- CAMINHOS PERCORRIDOS (RELATO DE EXPERIÊNCIA)

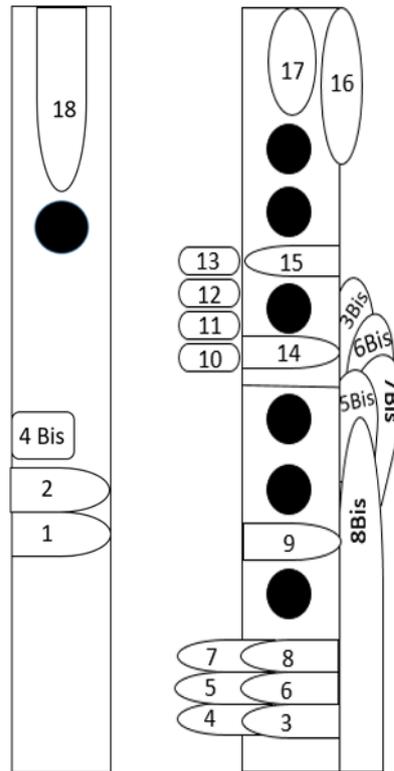
Destacam-se no capítulo IV os processos desenvolvidos sob a óptica do clarinete baixo durante a preparação para a gravação do disco contendo as *16 Valsas para Fagote Solo* de Francisco Mignone. No decorrer deste, evidenciam-se os caminhos percorridos, assim como o desenrolar do trabalho artístico durante este período de imersão. A proposta encontra-se dividida da seguinte forma:

- Dedilhado como auxílio técnico
- Dedilhado como auxílio de emissão
- Revisão das Transcrições
- Performances Públicas
- Incorporação do Repertório
- Registro Fonográfico

Diante das dificuldades técnicas apresentadas por cada valsa que compõe o conjunto de obras, foram selecionados fragmentos musicais considerados complexos e de difícil execução no clarinete baixo. Dessa forma, enfatiza-se o problema e, logo em seguida, uma proposição técnica relacionada à digitação no instrumento, ou outra possível sugestão de equacionamento da demanda em questão é apresentada.

A figura abaixo (Figura 12) apresenta a disposição de chaves e orifícios do clarinete baixo. Durante o período de desenvolvimento da presente dissertação e das gravações a esta relacionadas, foi utilizado um instrumento da marca *Selmer*, modelo *Privilège*. Por conseguinte, o leitor pode encontrar divergências no que concerne o número de chaves e, até mesmo, em alguma possível digitação sugerida neste ambiente.

Figura 12 Esquema de numeração das chaves e orifícios do clarinete baixo utilizado no trabalho.

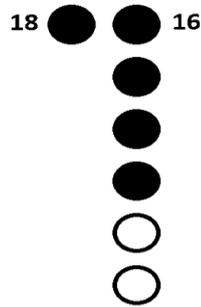


Fonte: Elaboração própria

Na figura acima, logo a esquerda do leitor, consta a representação da face posterior do clarone e, ao lado direito, sua face dianteira. As sete esferas pintadas com a cor preta simbolizam os orifícios. Durante o desenvolvimento do modelo com as sugestões de digitação, a representação dos orifícios indica que, sem a cor preta em seu interior, o orifício encontra-se aberto e, quando preenchido pela cor preta, o mesmo encontra-se fechado.

No que se refere a representação quanto ao acionamento das chaves, o modelo se traduz da seguinte forma: quando da utilização de determinada chave, a mesma estará listada junto ao desenho. A figura abaixo, com o dedilhado sugerido para a nota Ré sustenido 4, ilustra o exposto (Figura 13).

Figura 13 Exemplo para nota Ré# 4.



Fonte: Elaboração própria

## 5.1 Dedilhado como auxílio técnico

### 5.1.1 Valsa-Choro

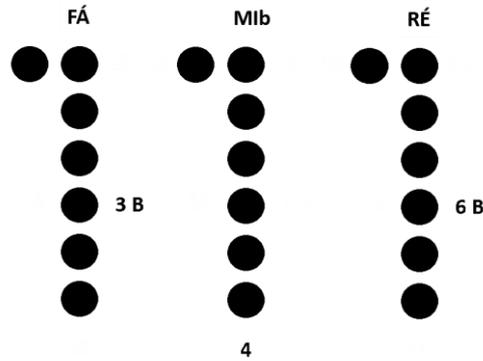
O trecho abaixo se refere a parte “C” da *Valsa-Choro*, também chamada de “Trio” ou “Coda”. Ao observar a anacruse para o compasso 72 e o trecho subsequente, verifica-se certa complexidade a ser analisada na sequência (Figura 14).

Figura 14 Francisco Mignone, *Valsa-Choro*, compassos 64 ao Fim.

Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Recomenda-se que o último tempo do compasso 71 (Fá 1) seja tocado com o dedilhado da mão “esquerda”, utilizando a chave 3 Bis. Para o Mi bemol 1 (primeira colcheia do compasso 72), pode ser utilizado o dedilhado priorizando a mão direita, utilizando a chave 4, enquanto que a nota Ré 1 (segunda colcheia do compasso 72), pode retornar a mão “esquerda”, utilizando a chave 6 Bis, como proposto na figura abaixo (Figura 15):

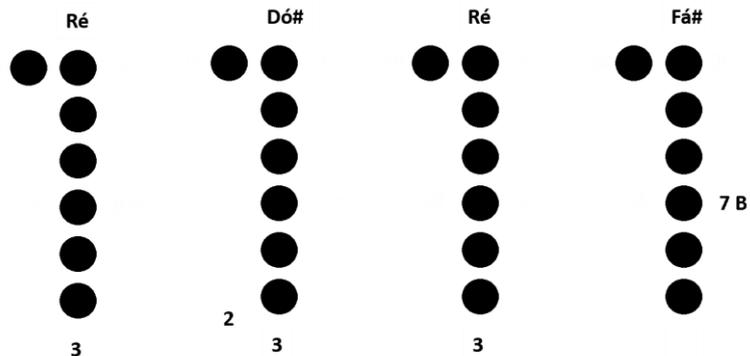
Figura 15 Dedilhado sugerido.



Fonte: Elaboração Própria

No compasso 74, recomenda-se o uso do Ré 1 (primeira colcheia) no dedilhado da mão direita, chave 3. O Dó sustenido 1 (segunda colcheia do mesmo compasso), pelo polegar da mão direita, utilizando a chave 2 e mantendo concomitantemente pressionada a chave 3 para a volta do segundo Ré 1 (terceira colcheia do compasso 74). Para finalizar, o Fá sustenido 1 (quarta colcheia do compasso 74), utilizando o dedilhado da mão esquerda na chave 7 Bis (Figura 16):

Figura 16 Dedilhado sugerido.



Fonte: Elaboração Própria

### 5.1.2 *Pattapiada*

Esta valsa, de caráter virtuosístico, possui relevante demanda técnica em relação às demais peças desta coleção. A presente valsa possui duas seções contrastantes e uma “Coda”. A primeira seção vai do início ao primeiro tempo do compasso 35, e a segunda, do segundo tempo do compasso 35 ao primeiro tempo do compasso 68.

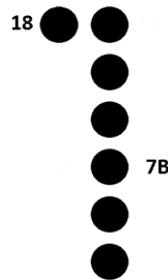
No início da primeira parte, o compositor propõe “*Molto Vivo (le plus vite possible)*”, ou seja, “Muito vivo (o mais rápido possível)”. A grande dificuldade desta parte, além de suas passagens virtuosísticas, é tornar leves as articulações no clarone. Por ser um instrumento de grandes proporções, possui chaves extensas que, ao serem acionadas, exigem determinada pressão, o que pode resultar em tensão excessiva nos dedos, principalmente nos mínimos de ambas as mãos. No que concerne às digitações, aconselha-se a utilização da seguinte digitação (Figura 18) para todas as notas Dó sustenido 3 do compasso 1 (Figura 17):

Figura 17 Francisco Mignone, *Pattapiada*, início até o compasso 4.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 18 Dó sustenido 3.



Fonte: Elaboração Própria

Tal digitação auxilia na próxima sequência, qual seja Dó sustenido 3 (última colcheia do compasso 1) para Ré sustenido 3 (primeira colcheia do compasso 2), como ilustra a Figura 19:

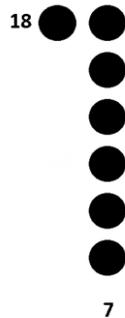
Figura 19 Ré sustenido 3.



Fonte: Elaboração Própria

No compasso 4 e início do compasso 5 (Figura 17), observa-se que o Dó sustenido 3 possa ser executado com a posição descrita abaixo (Figura 20), a fim de minimizar problemas técnicos na execução do Sol sustenido 3 subsequente.

Figura 20 Dó sustenido 3.



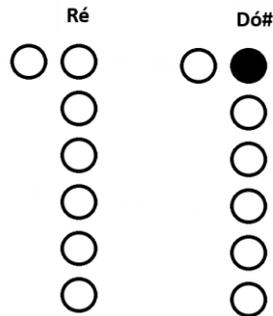
Fonte: Elaboração Própria

Aconselha-se que, ao tocar o compasso 6 (Figura 21), as notas Ré 4 e Dó sustenido 4 sejam executadas com as posições “abertas”, como visto no exemplo abaixo (Figura 22).

Figura 21 Francisco Mignone, *Pattapiada*, compasso 6.

Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 22 Ré 4 e Dó sustenido 4.



Fonte: Elaboração Própria

Durante o processo de preparação desta valsa observou-se que o salto de oitava ascendente Si sustenido 2-Si sustenido 3 (última colcheia do compasso 17 e primeira semicolcheia do compasso 18) apresentava relevante dificuldade à execução do Si sustenido 3 (Figura 23). Constatou-se um pequeno esbarrão do dedo anelar da mão direita em um dos eixos do corpo inferior do instrumento. Esse eixo quando pressionado acionava uma chave, que por sua vez prejudicava a execução da nota em questão.

Figura 23 Francisco Mignone, *Pattapiada*, compassos 16 e 18.

Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Após atenta análise da questão, observou-se que, ao tocar o clarinete baixo de pé somente com o espigão<sup>19</sup>, ocorria indesejada movimentação do clarinete baixo face a extensa haste que sustenta o instrumento não ser efetivamente robusta a ponto de frear tal ação. Havia, portanto, menor grau de sustentação face ao exposto, provocando certa instabilidade, sobretudo em notas de posição “aberta”. Isso provavelmente justificava o esbarrão no eixo provocado pelo dedo anelar da mão direita.

Logo, fora procedido o uso do talabarte (também conhecido como correia). Este auxiliou sobremaneira a sustentação do clarone, minimizando possíveis movimentações

<sup>19</sup> Haste de metal construída na maioria das vezes de aço inox e composta de duas extremidades. Uma extremidade é inserida dentro de uma presilha de metal encontrada na campana do clarinete baixo e a outra extremidade possui uma peça de borracha que é apoiada no chão durante a performance.

indesejadas, sobretudo ao tocar de pé. Sua utilização proporcionou significativa melhora de apoio físico durante a performance, conduzindo ao equacionamento do problema verificado.

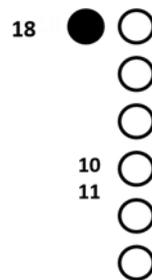
No compasso 27 (Figura 24), sugere-se a utilização da posição para o Dó sustenido 4 (primeira colcheia deste compasso) constante na figura 25. Tal posição auxilia na sequência cromática descendente verificada:

Figura 24 Francisco Mignone, *Pattapiada*, compassos 21 ao 30.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 25 Dó sustenido 4.



Fonte: Elaboração Própria

A segunda parte desta valsa aponta uma questão relevante. Os intervalos descendentes ligados de duas em duas colcheias (segundo tempo do compasso 35 ao fim do compasso 41) são de difícil execução no clarinete baixo, principalmente se procedidas em andamento devéras acelerado (Figura 26). Mais uma vez chama-se à atenção para o tamanho e o peso das chaves. Devido a alternância de posições, “fechadas” e “abertas”, seu mecanismo tende a responder aos comandos com relativa lentidão, fazendo com que as passagens tendam a soar “pesadas”, com pouca fluência.

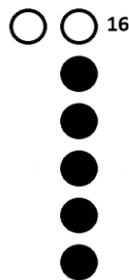
Figura 26 Francisco Mignone, *Pattapiada*, compassos 35 ao 44.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Ciente de tal particularidade, convém a observância de alguns artifícios para “driblar” esta situação. A partir do segundo tempo do compasso 35 até o fim do compasso 37, sugere-se a utilização da seguinte posição para o Sol sustenido 3 (Figura 27):

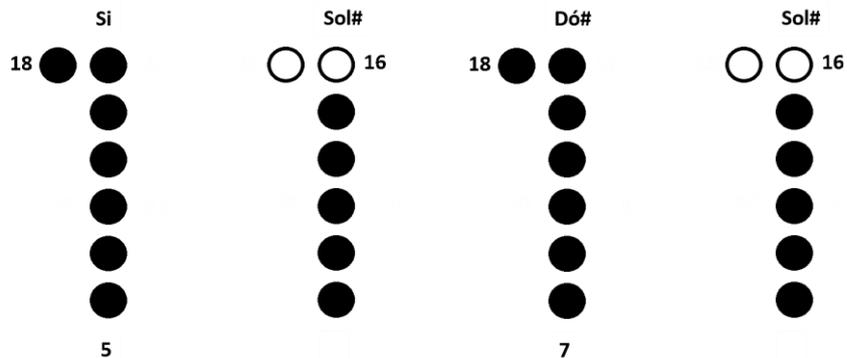
Figura 27 Sol sustenido 3.



Fonte: Elaboração Própria

A passagem ficaria, portanto, assim constituída (Figura 28):

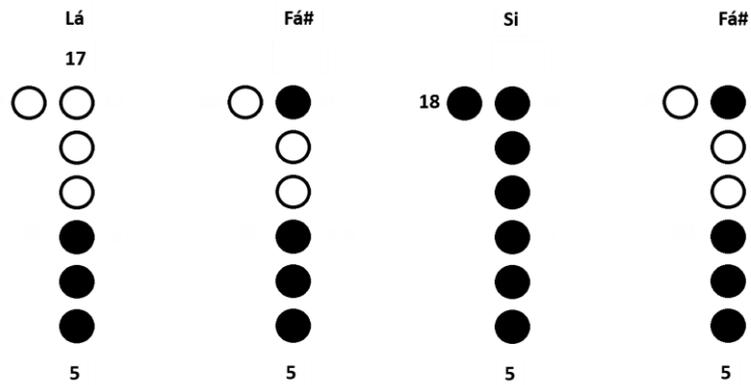
Figura 28 Passagem de Si 3, Sol sustenido 3, Dó sustenido 4, Sol sustenido 3.



Fonte: Elaboração Própria

Do compasso 38 ao fim do 41 (Figura 26), propõe-se a seguinte digitação (Figura 29):

Figura 29 Passagem Lá 3, Fá sustenido 3, Si 3, Fá sustenido 3.



Fonte: Elaboração Própria

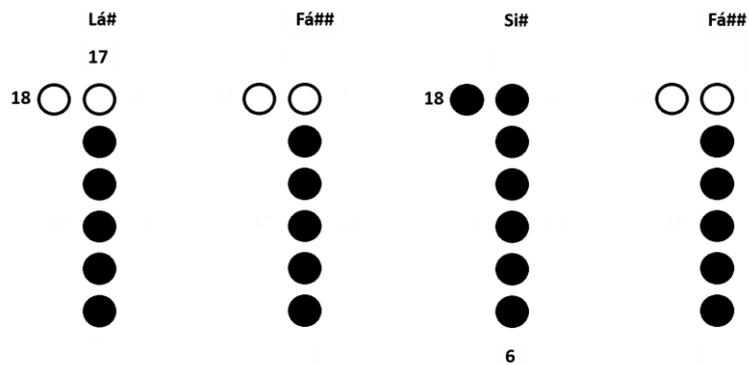
A partir do compasso 56 até o fim do compasso 59 (Figura 30), apresenta-se a seguinte digitação (Figura 31):

Figura 30 Francisco Mignone, *Pattapiada*, compassos 55 a 59.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 31 Passagem de Lá sustenido 3, Fá dobrado sustenido 3, Si sustenido 3 e Fá dobrado sustenido 3.



Fonte: Elaboração Própria

Com as digitações sugeridas na segunda parte dessa valsa, a quantidade de dedos que se deslocam em direção à próxima posição é reduzido, permitindo maior leveza e fluidez durante as mudanças de posição. Além disso, tais sugestões tendem a reduzir, com certa eficiência, o ruído resultante do movimento oriundo da utilização de posições “cheias”.

### 5.1.3 *Apanhei-te meu fagotinho*

Nesta valsa observa-se a complexidade contida na demanda de execução do trecho que se inicia no compasso 10 e termina no compasso 17 (Figura 32). O mesmo é composto por saltos em colcheias descendentes e ligadas na região média e média aguda do clarone. Como observado no exemplo anterior (*Pattapiada*), esse tipo de passagem é potencialmente complexa no instrumento. Considera-se duas causas principais para tal complexidade. A primeira deve-se a grande movimentação e peso do mecanismo, e a segunda ocorre pela difícil emissão das notas graves durante os saltos descendentes. As notas mais graves da passagem encontram-se ligadas às notas mais agudas, como ilustra a figura 32:

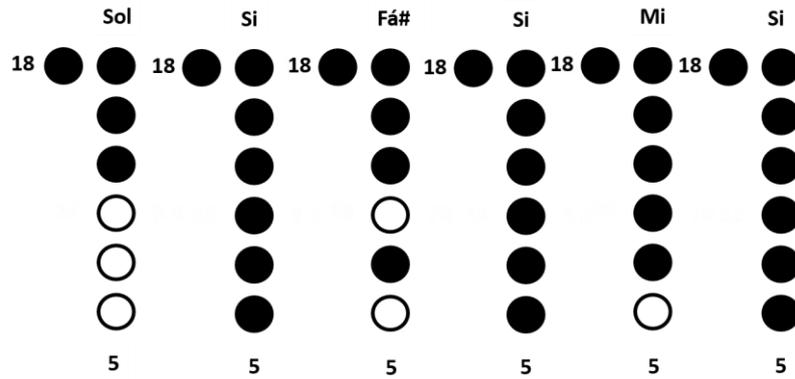
Figura 32 Francisco Mignone, *Apanhei-te meu fagotinho*, compassos 10 ao 17.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Entre os compassos 10 e 12, aconselha-se manter a chave 5 pressionada durante a mudança de posição para a execução das demais notas (Figura 33).

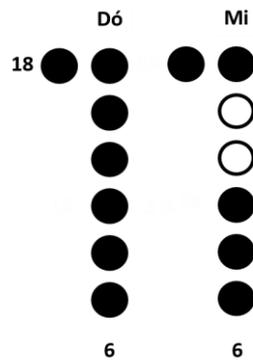
Figura 33 Dedilhado sugerido para os compassos 10 ao 12.



Fonte: Elaboração Própria

No compasso 14 (Figura 32) sugere-se a seguinte digitação (Figura 34):

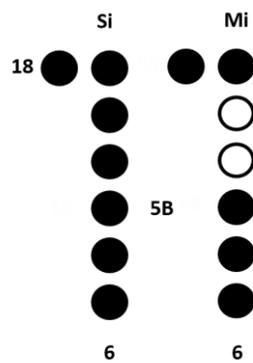
Figura 34 Dedilhado sugerido para o compasso 14.



Fonte: Elaboração Própria

No compasso 15 (Figura 32) propõe-se o uso da seguinte digitação (Figura 35).

Figura 35 Dedilhado sugerido para o compasso 15.



Fonte: Elaboração Própria

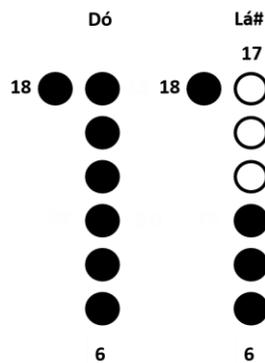
Observa-se a perspectiva de utilização do seguinte modelo de digitação (Figuras 37 e 38) nos compassos 20 e 22 (Figura 36). As setas vermelhas indicam os locais.

Figura 36 Francisco Mignone, *Apanhei-te meu fagotinho*, compassos 20 e 22.



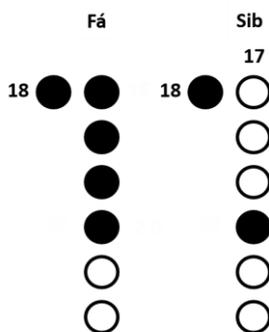
Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 37 Dedilhado sugerido para o compasso 20.



Fonte: Elaboração Própria

Figura 38 Dedilhado sugerido para o compasso 22.



Fonte: Elaboração Própria

#### 5.1.4 *A escrava que não era Isaura* e *A Boa Páscoa para você, Devos!*

Nas duas valsas aqui abordadas, cabe expor um recurso muito utilizado na execução ao clarone. Este consiste em “escorregar” o dedo (principalmente o polegar da mão direita e os

dedos mínimos), seja na roldana da parte posterior do instrumento (entre as chaves 1 e 2 [ver Figura 41]), ou ainda nas demais chaves, como observado (Figuras 39 e 40):

Figura 39 Francisco Mignone, *A escrava que não era Isaura*, compassos 82 a 86.



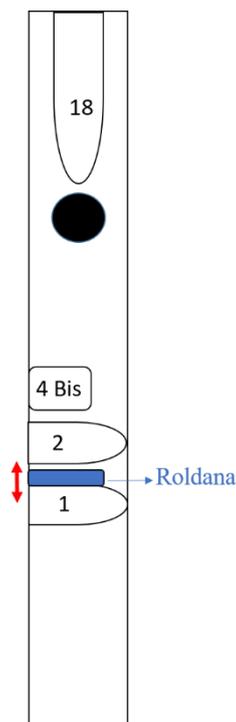
Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 40 Francisco Mignone, *A Boa Páscoa para você, Devos!* compassos 9 a 12.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 41 Face posterior do clarone. A seta vermelha indica em quais direções o polegar da mão direita pode escorregar. A seta azul indica a roldana, que também encontra-se na cor azul.



Fonte: Elaboração Própria

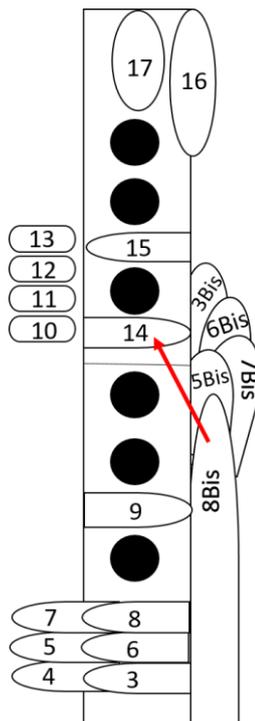
Já na obra *Valsa de outra esquina*, no compasso 43 (segunda colcheia [Sol sustenido 2] para a terceira colcheia [Dó sustenido 3]) (Figura 42), sugere-se outra forma de escorregar o dedo entre as chaves. Dessa vez não existem roldanas para auxiliar a ação. No esquema abaixo, observa-se na seta vermelha (Figura 43) a direção em que o dedo mínimo da mão esquerda pode deslizar (saindo da chave 8 Bis e acionando a chave 14). Todavia, esta forma de deslizar o dedo pode não ser considerada a mais comum e intuitiva. Na maioria das vezes, optar-se-ia por escorregar o dedo mínimo da mão esquerda da chave 14 para a 6 Bis (Dó sustenido do compasso 42 e o primeiro Mi sustenido do 43 [Figura 42]). No entanto, para a solução deste trecho, decidiu-se pela primeira forma, como visto na figura 43:

Figura 42 Francisco Mignone, *Valsa da outra esquina*, compassos 41 e 43. A seta vermelha indica o local.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 43 Face frontal do clarinete baixo. A seta vermelha indica a direção em que o dedo mínimo da mão esquerda deve escorregar, saindo da chave 8 Bis para a 14.



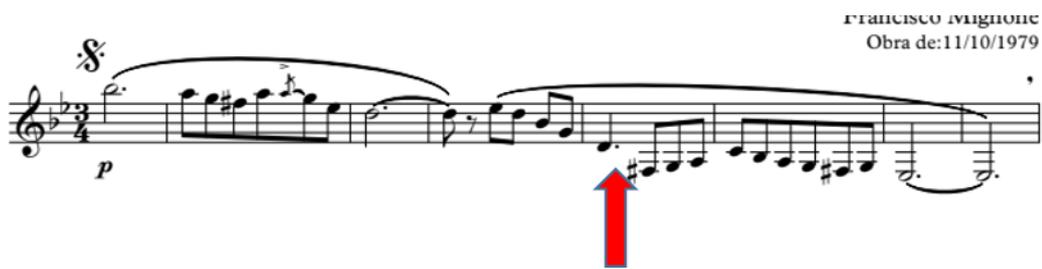
Fonte: Elaboração Própria

## 5.2 Dedilhado como auxílio de emissão

### 5.2.1 Valsa-Choro

A escolha dos dedilhados pode auxiliar sobremaneira a execução de trechos de difícil emissão. Durante a parte “A” da *Valsa-Choro* (compasso 1 ao 34), observa-se considerável complexidade face a manutenção da qualidade de emissão nas ligaduras entre os intervalos ali contidos. Extensos saltos descendentes, como no do compasso 5 – ligadura Ré 2-Fá 1 (Figura 44) –, e ligaduras entre notas agudas, como no compasso 29 – Mi bemol 4-Ré 4 (Figura 45) –, exigem relevante controle sobre o fluxo de ar e o relaxamento da pressão do lábio inferior. Por sua vez, a ligadura do compasso 29 – Mi bemol 4-Ré 4 – pode ser melhor executada a partir da escolha de uma digitação que forneça conforto e controle de emissão do som (Figura 45).

Figura 44 Francisco Mignone, *Valsa-Choro*, compassos 1 a 8. A seta vermelha aponta o local.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

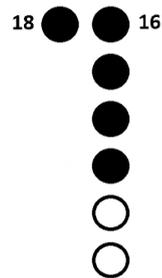
Figura 45 Francisco Mignone, *Valsa-Choro*, compasso 27.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Para a posição do Mi bemol 4 é indicada a seguinte posição (Figura 46).

Figura 46 Dedilhado para Mi bemol 4.



Fonte: Elaboração própria

Sugere-se, como digitação para a nota Ré 4, a posição “aberta”<sup>20</sup>, na qual nenhum orifício deve ser tapado e nenhuma chave acionada, como no exemplo abaixo (Figura 47).

Figura 47 Dedilhado sugerido para Ré 4.



Fonte: Elaboração própria

Mais enérgica e articulada que a primeira seção, a parte “B” desta valsa (compassos 45 a 47), apresenta complexidade específica, qual seja a verificação, logo nos dois primeiros compassos, de três oitavas melódicas em curto intervalo de tempo. Para o salto de oitava Ré 3- Ré 4 (última colcheia do compasso 35 e semínima pontuada do compasso 36, Figura 48), o dedilhado “aberto” para a nota Ré 4 mostra-se pouco eficaz, embora consideravelmente efetivo em tantas outras passagens.

<sup>20</sup> Posições onde aciona-se pouco, ou nenhum recurso mecânico do instrumento (chaves, orifícios e platôs), como nas notas Sol 2 e Ré 4.

Figura 48 Francisco Mignone, *Valsa-Choro*, compassos 35 e 36.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Para esta passagem, em um primeiro momento, fora observada a posição “aberta” para o Ré 4, acionando, contudo, a chave 18, ou chave de registro, como mostrado abaixo (Figura 49).

Figura 49 Re 4, dedilhado experimentalado.



Fonte: Elaboração própria

No entanto, observou-se tendência de elevação de afinação no clarinete baixo em questão, optando-se, portanto, por tapar os orifícios correspondentes aos dedos médio e anelar, ambos da mão esquerda, como visto abaixo (Figura 50).

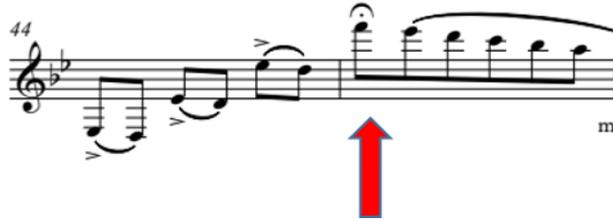
Figura 50 Dedilhado sugerido para o Ré 4.



Fonte: Elaboração própria

Ainda na sessão “B”, compasso 45 (Figura 51), observa-se que o F4, nota mais aguda desta valsa, resultava em melhor execução ao lançar mão de um dedilhado muito utilizado e normalmente de fácil emissão, como visto abaixo (Figura 52).

Figura 51 Francisco Mignone, *Valsa-Choro*, compassos 44 a 45.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

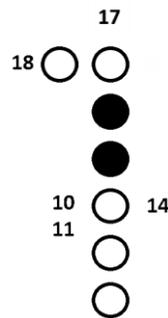
Figura 52 Dedilhado testado para o F4.



Fonte: Elaboração própria

Na possibilidade de verificação de tendência a afinação mais baixa para tal nota, recomenda-se a inserção de chaves auxiliares (10, 11 e 14) e o fechamento dos orifícios correspondentes aos dedos médio e anelar da mão esquerda (Figura 53).

Figura 53 Dedilhado sugerido para o Fá 4.



Fonte: Elaboração Própria

Apesar das digitações sugeridas acima mostrarem-se boas opções durante a gravação, percebeu-se que, ao utilizar o clarinete baixo com o suporte apoiado no chão (seja tocando sentado ou de pé), notas de posição “aberta” apresentavam menor nível de sustentação do instrumento, ocasionando indesejadas alterações no manuseio do trato vocal, variações na pressão do lábio inferior, bem como pequenos esbarrões em eixos ou chaves. O uso do talabarte mais uma vez mostrou-se uma boa opção para o equacionamento das questões supracitadas. Tal recurso incrementou consideravelmente o equilíbrio de emissão, conferindo maior nível de relaxamento da embocadura.

### 5.2.2 *Aquela modinha que o Villa não escreveu*

Nesta valsa Mignone faz referência a Villa-Lobos e à Modinha (gênero da canção brasileira). No início, o compositor escreve “Implorante, saudosos e triste” (Figura 54). Durante o processo de preparação para esta valsa, buscou-se explorar consideravelmente as diferenças de dinâmica representadas pelos sinais de *crescendos* e *decrescendos*. No que concerne à digitação, foram testadas algumas posições para o Ré 4 (compassos 8 e 9). Embora aparentemente mais propícia a boa execução, a posição totalmente aberta mostrou-se pouco eficaz no contexto em questão. Face a verificação de dificuldades na emissão sonora, optou-se por utilizar outra posição, acionando a chave 18, ou chave de registro. Apesar da emissão da nota ter se mostrado mais fácil, seu resultado apresentou tendência de elevação de afinação.

Figura 54 Francisco Mignone, *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, início ao compasso 14.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Por conseguinte, a posição que trouxe maior benefício (com afinação equilibrada e boa emissão para o Ré 4 do compasso 8) foi a seguinte (Figura 55):

Figura 55 Dedilhado para o Ré 4.



Fonte: Elaboração Própria

Para o Ré 4 do compasso 9 (Figura 54) é sugerida uma mudança de digitação, para a posição “aberta”, como visto na Figura 56. A razão para tal mudança deriva da demanda por mudança de colorido sonoro e dinâmica.

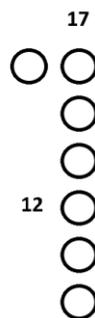
Figura 56 Dedilhado de Ré 4.



Fonte: Elaboração Própria

A partir do compasso 19, sugere-se que o Si bemol 2 (Figura 58), seja tocado acionando a chave 12, com o polegar da mão direita. Essa posição tende a proporcionar maior qualidade sonora para a nota em questão, no contexto exposto, otimizando sua emissão e afinação (Figura 57).

Figura 57 Dedilhado para Si bemol 2.



Fonte: Elaboração Própria

Figura 58 Francisco Mignone, *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, compassos 15 a 29.

Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

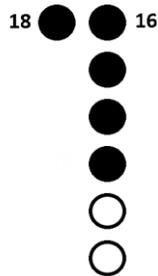
No compasso 33, para o salto melódico Ré 3-Mi bemol 4 (último tempo do compasso), constatou-se a eficácia da posição abaixo (Figura 60) para o Mi bemol 4, optando-se pela utilização do Ré 4 subsequente em posição “aberta”.

Figura 59 Francisco Mignone, *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, compassos 30 a 34.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 60 Dedilhado para o Mi bemol 4.



Fonte: Elaboração Própria

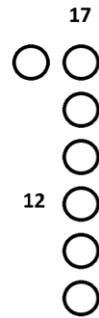
No compasso 42, sugere-se que o Si bemol 2 seja executado com o polegar direito na chave 12 (Figura 62). Tal manobra tende a promover uma melhor qualidade na ligadura e na emissão da nota (Figura 61).

Figura 61 Francisco Mignone, *Aquela modinha que o Villa não escreveu*, compassos 41 a 44.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 62 Dedilhado par ao Si bemol 2.



Fonte: Elaboração Própria

### 5.2.3 *Mistério...*

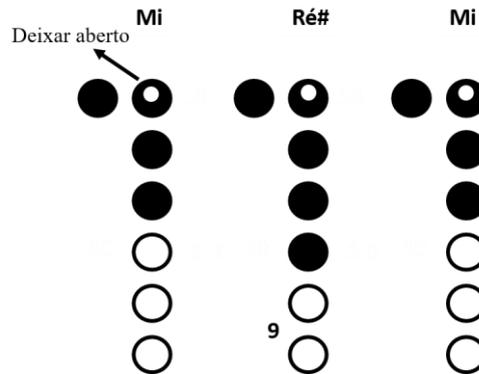
Na valsa em questão observa-se, uma vez mais, a importância de promover uma escolha adequada de digitação. Há, no clarone, um furo no primeiro platô de cima para baixo. Este furo é considerado como uma espécie de registro para as notas agudas e superagudas. Para a passagem do compasso 26 (Figura 63), recomenda-se a utilização do recurso, qual seja a não vedação do orifício acima descrito. Convém notar que, mesmo sendo uma passagem aguda, não utilizar-se-á da chave de registro, ou chave 18 (Figura 64).

Figura 63 Francisco Mignone, *Mistério...* compassos 25 a 28.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

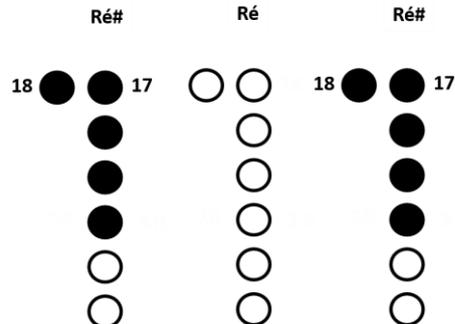
Figura 64 Dedilhado para o compasso 26.



Fonte: Elaboração Própria

Convém ressaltar que, ao utilizar-se de tal recurso na referida passagem, deve-se girar o dedo indicador da mão esquerda, de modo que este libere o registro (orifício no primeiro platô), mas não deixe de acionar (vedar) o primeiro platô. A Figura 65 apresenta o dedilhado sugerido para o compasso 28.

Figura 65 Dedilhado sugerido para o compasso 28.

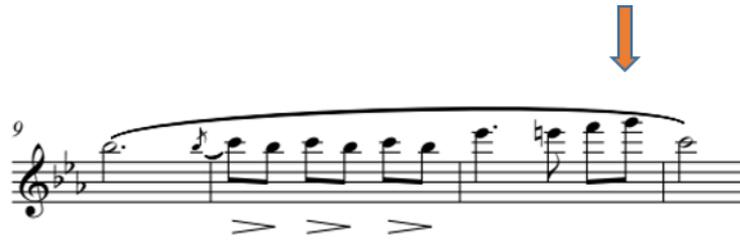


Fonte: Elaboração Própria

#### 5.2.4 Valsa em Si b menor

Na “Valsa em Si b menor” encontra-se, no compasso 11 (Figura 66), a nota mais aguda utilizada por Mignone na composição desta coletânea, o Sol 4.

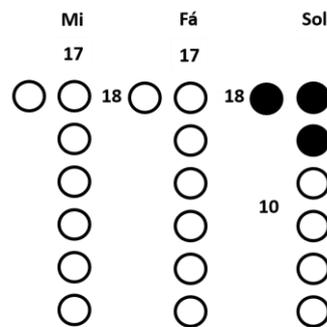
Figura 66 Francisco Mignone, *Valsa em Si b menor*, compassos 9 a 12.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Para a presente passagem melódica, aconselha-se utilizar as posições abaixo propostas para Mi 4, Fá 4 e Sol 4 (Figura 67).

Figura 67 Dedilhado para o Mi 4, Fá 4 e Sol 4 do compasso 11.

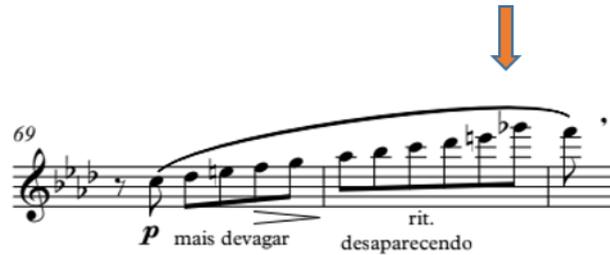


Fonte: Elaboração Própria

### 5.2.5 6ª Valsa Brasileira

Ao abordar os compassos 70 e 71 da 6ª *Valsa Brasileira*, observa-se, uma vez mais, a perspectiva de utilização do registro (orifício) que se encontra no primeiro platô. No tocante a emissão do som e afinação, o presente trecho (Figura 68) se mostra um dos mais difíceis de execução entre todas as peças da coletânea.

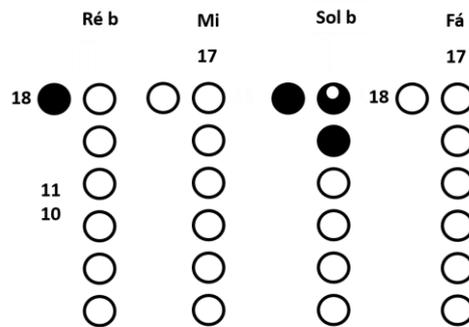
Figura 68 Francisco Mignone, 6ª Valsa Brasileira, compassos 69 a 71.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

O desafio contido na presente demanda fora trabalhado tendo-se por base as posições descritas a seguir (Figura 69), para as notas Ré bemol 4, Mi 4, Sol bemol 4 e Fá 4.

Figura 69 Dedilhado para as notas Ré bemol 4, Mi 4, Sol bemol 4 e Fá 4.



Fonte: Elaboração Própria

### 5.3 Revisão das Transcrições

#### 5.3.1 + 1 3/4

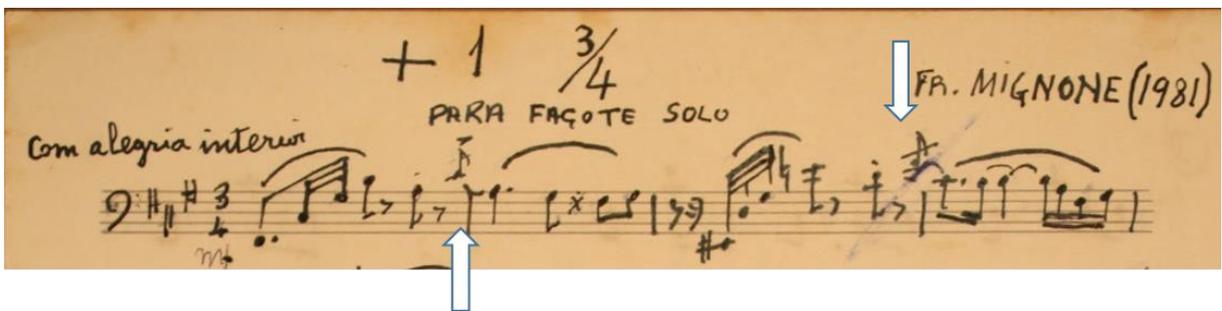
Fora selecionada a valsa + 1 3/4 de modo a destacar uma relevante questão relativa às *apoggiaturas*. Medeiros (2005) menciona em seu artigo a verificação de supressões de informações e termos em edição das partes de fagote, como observado a seguir:

A maioria das figuras que simbolizam as *apoggiaturi* encontra-se deslocada, isto é, em vez de localizada antes da barra de compasso ligada imediatamente a nota do compasso seguinte, como se apresenta no autógrafo, a *apoggiatura* encontra-se no primeiro tempo do compasso seguinte, imediatamente ligada a outra figura ou nota. Esse fato contribui sem a menor dúvida para uma execução onde se permuta o tempo fraco para o tempo forte, isto pode não transmitir da melhor forma as intenções musicais do compositor, pois ao executar essas figuras de ornamento, o intérprete vai colocar mais ênfase ou importância no tempo forte. Quando se define esses dados pela escrita, o intérprete pode ter mais liberdade de escolha. Podem-se observar no autógrafo do compositor algumas *apoggiaturi* iniciando-se no tempo forte e outras na sua maioria no tempo fraco. Na edição da Funarte esses traços têm um comportamento

padrão, ou seja, todas, sem exceção, iniciam-se no tempo forte do compasso, esvaziando assim, um pouco das possibilidades de nuances interpretativas para o intérprete (MEDEIROS, 2005, p. 314).

Ao analisar os manuscritos autógrafos (Figuras 70 e 71), observa-se que as setas mostram as apogiaturas começando antes da barra do compasso seguinte, o que não acontece na segunda versão (Transcrição proposta para clarone). Dessa forma, durante o trabalho de revisão das transcrições para clarone (Figuras 72 e 73), julgou-se importante grafar as apogiaturas da maneira descrita pelo compositor em seus manuscritos autógrafos, neste caso, antes das barras dos compassos seguintes (Figuras 74 e 75).

Figura 70 Francisco Mignone, + 1 3/4, início ao compasso 4.



Fonte: Manuscritos autógrafos (Mignone, 1981)

Figura 71 Francisco Mignone, + 1 3/4, compassos 25 a 32.



Fonte: Manuscritos autógrafos (Mignone, 1981)

Figura 72 Francisco Mignone, + 1 3/4, início ao compasso 4.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 73 Francisco Mignone, + 1 3/4, compassos 25 a 29.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 74 Francisco Mignone, + 1 3/4, início ao compasso 4.



Fonte: Elaboração Própria

Figura 75 Francisco Mignone, + 1 3/4, compassos 25 a 29.

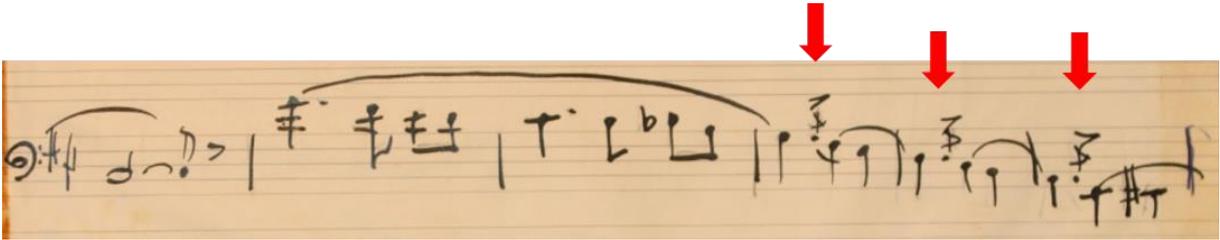


Fonte: Elaboração Própria

### 5.3.2 Macunaíma

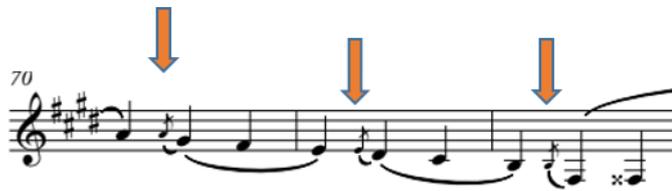
Na valsa *Macunaíma* observa-se certa discrepância no tocante às acentuações contidas no manuscrito do compositor e na transcrição procedida para clarone por Batista Jr. Estas se fazem presentes nos compassos 70, 71 e 72. Optou-se por manter a proposta original do compositor, conforme pode ser observado nas figuras abaixo apresentadas.

Figura 76 Francisco Mignone, *Macunaíma*, compassos 67 a 72.



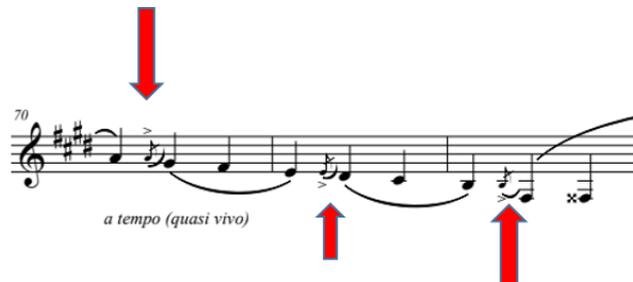
Fonte: Manuscritos autógrafos (Mignone, 1979)

Figura 77 Francisco Mignone, *Macunaíma*, compassos 70 a 72.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 78 Francisco Mignone, *Macunaíma*, compassos 70 a 72.

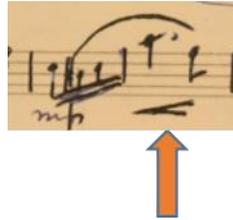


Fonte: Elaboração Própria

### 5.3.3 Valsa quase modinheira

Verifica-se, na *Valsa quase modinheira* certa divergência no concernente ao posicionamento de um sinal de crescendo, apontado por uma seta vermelha no manuscrito autógrafo (Figura 79). Neste, o mesmo se inicia no segundo tempo do compasso 42, ao passo que na transcrição para clarone, tal sinal se encontra no primeiro tempo do compasso 42 (Figura 80). Na revisão encerrada no presente trabalho, o referido sinal faz-se presente apenas no segundo tempo do compasso 42, em consonância com o manuscrito autógrafo do compositor (Figura 81).

Figura 79 Francisco Mignone, *Valsa quase modinheira*, compasso 42.



Fonte: Manuscritos autógrafos (Mignone, 1981)

Figura 80 Francisco Mignone, *Valsa quase modinheira*, compasso 42.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 81 Francisco Mignone, *Valsa quase modinheira*, compasso 42.

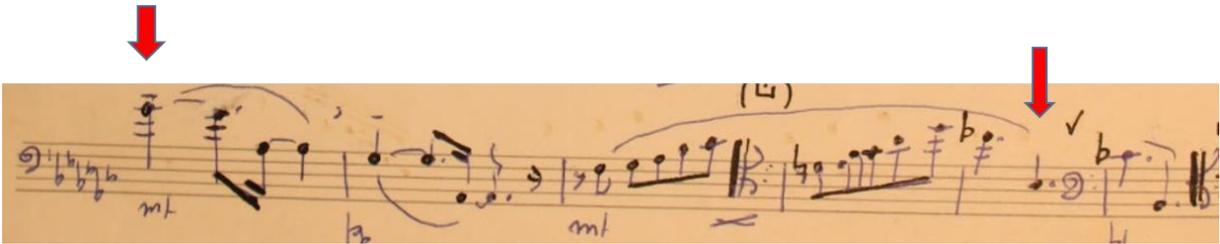


Fonte: Elaboração Própria

#### 5.3.4 6ª Valsa Brasileira e Valsa Ingênua

Quando da análise comparativa entre os manuscritos autógrafos do compositor e as transcrições procedidas para clarone, foram encontradas, na 6ª *Valsa Brasileira*, duas notas divergentes, indicadas nas figuras 82 e 83.

Figura 82 Francisco Mignone, 6ª Valsa Brasileira, compassos 59 a 64.



Fonte: Manuscritos autógrafos (Mignone, 1981)

Figura 83 Francisco Mignone, 6ª Valsa Brasileira, compassos 58 a 68.

Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

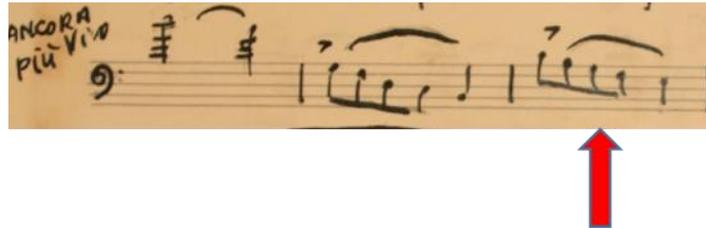
Na versão apresentada no presente trabalho, optou-se por seguir o manuscrito autógrafo, portanto, Lá bemol (para o clarone) no compasso 59, e Dó (para o clarone) no compasso 63 (Figura 84).

Figura 84 Francisco Mignone, 6ª Valsa Brasileira, compassos 56 a 66.

Fonte: Elaboração Própria

Foram verificadas, na *Valsa Ingênua*, duas divergências entre o manuscrito autógrafo do compositor e as transcrições propostas para clarone. As mesmas ocorrem nos compassos 26 e 37. Para a elaboração da versão apresentada neste projeto, foram mantidas, novamente, as informações contidas no manuscrito do compositor. As figuras abaixo ilustram o exposto.

Figura 85 Francisco Mignone, *Valsa Ingênua*, compasso 26.



Fonte: Manuscritos autógrafos (Mignone, 1981)

Figura 86 Francisco Mignone, *Valsa Ingênua*, compasso 26.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 87 Francisco Mignone, *Valsa Ingênua*, compasso 26.



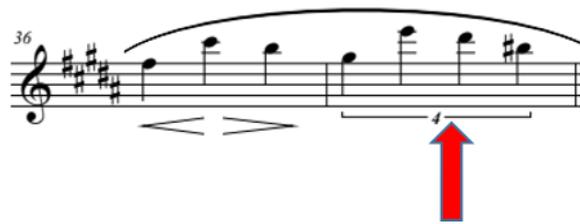
Fonte: Elaboração Própria

Figura 88 Francisco Mignone, *Valsa Ingênua*, compasso 37.



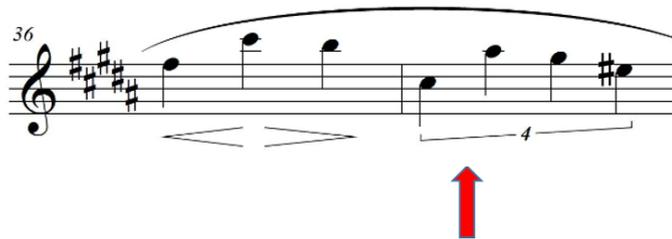
Fonte: Manuscritos autógrafos (Mignone, 1981)

Figura 89 Francisco Mignone, *Valsa Ingênua*, compasso 37.



Fonte: (BATISTA JÚNIOR, 2013)

Figura 90 Francisco Mignone, *Valsa Ingênua*, compasso 37.



Fonte: Elaboração Própria

#### 5.4 Performances Públicas

No transcorrer do percurso que caracterizou a realização do presente projeto, as transcrições para clarone das *16 Valsas para Fagote Solo* de Francisco Mignone foram apresentadas em diversos recitais públicos. Tais eventos mostraram-se consideravelmente relevantes do ponto de vista da otimização de performance, inclusive com vistas ao registro fonográfico. Cada apresentação pública representava uma oportunidade de divulgação desta importante coletânea, sendo este um dos objetivos do presente projeto.

Algumas valsas foram apresentadas, inicialmente, no recital de fim de semestre do “Curso livre em clarone”, ministrado pelo claronista da OSB (Orquestra Sinfônica Brasileira) Thiago Tavares. O mesmo ocorrera na Escola de Música da Uni-Rio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) e, na ocasião, foram executadas as seguintes obras: *Valsa-Choro*, *Aquela Modinha que o Villa não escreveu* e *Pattapiada*.

Em momento posterior, valsas foram apresentadas na I, II e III Jornada PROMUS (Programa de Mestrado Profissional) da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), como observado nos programas abaixo (Figuras 91 e 92).

Figura 91 Programa da I Jornada PROMUS.



17:15	Recital- Conferência	Tiago José Teixeira tiagojose@gmail.com	Registro fonográfico integral das transcrições para clarinete baixo das 16 Valsas para Fagote Solo de Francisco Mignone	Francisco Mignone (transc.: José Batista Júnior) <b>Valsa - Choro</b> <b>Aquela Modinha que o Villa não escreveu</b> <b>Pattapiada</b>	Tiago Teixeira, clarinete baixo
-------	-------------------------	--	---	---	------------------------------------

Fonte: Arquivo Pessoal do autor

Figura 92 Programa da III Jornada PROMUS.



**15:40 – 15:52 | Apresentação de trabalho**  
Rômulo Barbosa, flauta  
**Novas obras brasileiras para quinteto de sopros: construção da performance.**

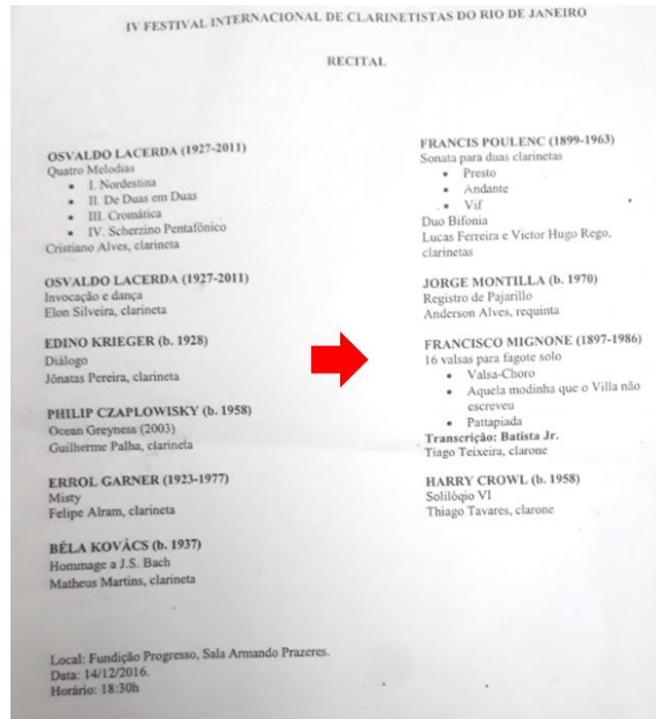
**15:53 – 16:05 | Apresentação de Trabalho**  
Tiago Teixeira, clarone  
**Registro Fonográfico Integral das transcrições para clarone das 16 Valsas para Fagote Solo de Francisco Mignone.**  
Francisco Mignone | transcrição : Batista Júnior  
1 - Valsa-Choro, 2 - Aquela Modinha que o Villa não escreveu, 3 – Pattapiada

**16:06 – 16:17 | Apresentação de Trabalho**  
Ramon Feitosa, violino  
**Octeto Opus 27 para cordas de Henrique Oswald - Primeiro Movimento.**

Fonte: Arquivo Pessoal do autor

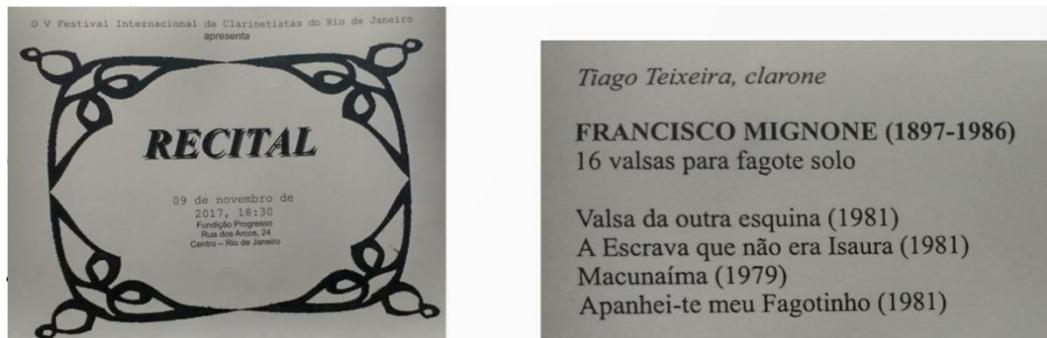
Novas apresentações foram procedidas por ocasião do IV e do V FIC – RJ (Festival Internacional de Clarinetistas do Rio de Janeiro), conforme programas a seguir.

Figura 93 Programa do IV FIC – RJ.



Fonte: Arquivo Pessoal do autor

Figura 94 Programa do V FIC – RJ.



Fonte: Arquivo Pessoal do autor

Outra ocasião na qual fora procedida apresentação pública contendo as valsas de Mignone, ocorrera no dia 19 de Julho do corrente ano, no palco da Sala Cecilia Meireles (vide programa a seguir).

Figura 95 Programa do concerto na Sala Cecília Meirelles.

**QUI 19 jul**  
**SÉRIE SALA MÚSICA DE CÂMARA**  
**20h**  
**Ingressos: R\$ 40,00**  
**SALA CECÍLIA MEIRELES**  
**PRESENTE**  
**SERGIO ROBERTO DE OLIVEIRA**  
**CRISTIANO ALVES**  
**IGOR CARVALHO**  
**THIAGO TAVARES**  
 CLARINETA  
**TIAGO TEIXEIRA**  
 CLARINETA E CLARONE  
**TIAGO VIEIRA**  
 TROMPETE E FUGELHORN  
**MIRIAM GROSMAN**  
**INGRID BARANCOSKI**  
**TAMARA UJAKOV**  
**THALYSON RODRIGUES**  
 PIANO  
**ABSTRAI ENSEMBLE**  
**PEDRO BITTENCOURT**  
 SAX-ALTO  
**MARIANA SALLES**  
 VIOLA  
**TRIO**  
**CRISTIANO ALVES**  
 CLARINETA  
**FERNANDO THEBALDI**  
 VIOLA  
**YUKA SHIMIZU**  
 PIANO  
**GABRIELA GELUDA**  
 SOPRANO  
**RICARDO SANTORO**  
 VIOLONCELO  
**LEO SOUSA**  
 PERCUSSÃO  
**PROGRAMA**  
**Sergio Roberto de Oliveira**  
 Pangea  
 Cristiano Alves, Igor Carvalho, Tiago Teixeira, Thiago Tavares clarinetas  
**Francisco Mignone**  
 Valsa Improvisada  
 Valsa-Choro  
 Tiago Teixeira clarone  
**Sergio Roberto de Oliveira**  
 Brasileiro  
 Miriam Grosman piano  
**Ricardo Tacuchian**  
 Le Tombeau de Aleijadinho  
 Ingrid Barancoski piano  
**Edmundo Villani-Córtés**  
 Luz  
**Jayoleno dos Santos**  
 Sonata  
 Cristiano Alves clarineta

Fonte: Arquivo Pessoal do autor

## 5.5 Incorporação do Repertório

Como mencionado anteriormente, um dos objetivos centrais deste projeto reside na perspectiva de divulgação de tal repertório, fomentando a incorporação deste ao conteúdo literário de claronistas por todo o país, e também no exterior. A gravação do CD faz parte da referida proposta.

A Figura 96 apresenta trecho do edital do I Concurso Nacional de Claronistas FIC-Rio, no qual o presente autor participou como membro de bancas examinadoras nas fases eliminatórias e final. Nesta ocasião, algumas das valsas constavam do conteúdo programático, sendo estas: *Valsa da outra esquina*, *Valsa quase modinheira*, *Mistério* e *Pattapiada*.

Figura 96 Trecho do edital do I Concurso Nacional de Claronistas FIC-RJ.



<Fonte: <https://quintoficrio.wixsite.com/quintoficrio/inscricao> Consultado em 30/09/2018>

## 5.6 Registro fonográfico

As sessões de gravação foram iniciadas ao fim do primeiro período do ano de 2017. As três primeiras valsas gravadas foram: *Valsa-Choro*, *Aquela modinha que o Villa não escreveu* e *Pattapiada*. Essas três peças já tinham sido apresentadas, pelo menos, em duas ocasiões, conferindo maior segurança e confiança ao intérprete no sentido de registrá-las em estúdio. No entanto, para a construção do CD, utilizou-se a ordem cronológica de composição de cada valsa. Vale ressaltar que as peças *Valsa em Si b Menor*, *Valsa Ingênua* e *Valsa Improvisada* não possuem datas de composição completas e, que por esse motivo foram alocadas respectivamente como as três últimas peças do disco.

Entre a primeira e a segunda sessões de gravação, houve um “hiato” de alguns meses. Neste espaço de tempo, ao retornar ao estúdio, iniciava-se um ciclo mais intenso de trabalho. Cada sessão de gravação durava em média quatro horas e, na maioria das vezes, fora dispensada uma hora para cada valsa.

Outro importante elemento no contexto que cercava as sessões de gravação residiu no fato de contar com a presença e orientação do Professor Doutor Cristiano Alves, orientador deste projeto, durante todo o processo de construção deste trabalho. Sua larga experiência como solista de clarineta e clarone proporcionou grande segurança no ato da gravação. Um bom número de sugestões, tanto na parte de interpretação das valsas, assim como na parte técnica de direção das ações em estúdio, fora fornecido por ele.

Na parte técnica pode-se evidenciar a busca e o estabelecimento de um paradigma sonoro inicial, que norteou toda a sequência do projeto. Além de todo o registro do *setup*

funcional enquanto uso dos equipamentos e equalização sonora, procedeu-se também a minuciosa análise e consequente reimplantação da configuração de microfones utilizados. Não apenas a quantidade e a qualidade destes era mantida, bem como o justo posicionamento (fotos auxiliaram neste intuito) e ajuste funcional (ver Figuras 97, 98 e 99). Foram utilizados rebatedores para formar uma concha acústica assim como 6 microfones, descritos abaixo:

- (1) Cascade Fathead – Avalon 737, colocado a 130 cm de altura.
- (2) Neumann U89 – Neve 108, colocado a 35 cm de altura.
- (3) Neumann U87 – Neve 1064, colocado a 190 cm de altura.
- (4) Neumann U87 – Neve 1064, colocado a 190 cm de altura.
- (5) Royer R121 – SSL 4000 G, colocado a 145 cm de altura.
- (6) Royer R121 – SSL 4000 G, colocado a 145 cm de altura.

Para informações de distância entre os microfones, observe a Figura 97.

Antes de iniciado o processo de gravação do CD, cuidou-se para que o instrumento utilizado passasse por uma reforma completa, minuciosa e especializada. Foram eliminados ruídos de mecanismo, além de proceder a adequada regulagem de chaves e reparos de molas e todo tipo de ajuste possível.

Através do link ou do QR Code abaixo, é possível acessar parcialmente o conteúdo do produto artístico.



<http://promus.musica.ufrj.br/index.php/estrutura-curricular/pesquisas-encerradas/?&pesquisa=27#produto-artistico-ou-pedagogico>

Figura 97 Mapa da Sala de Gravação.

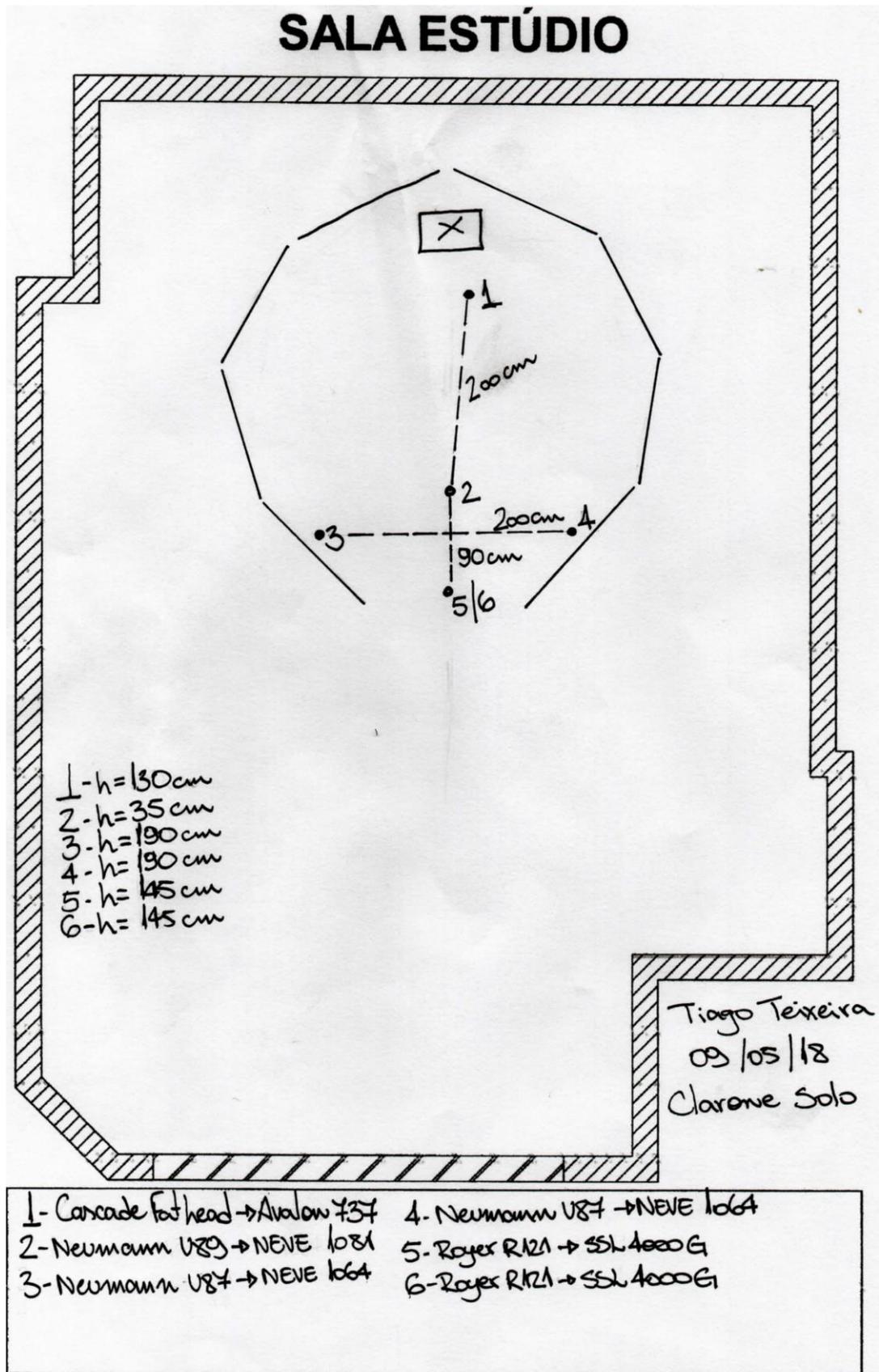


Figura 98 Foto do local da gravação.



Fonte: Paulo César Victoriano

Figura 99 Foto do local da gravação mostrando a concha acústica formada pelos rebatedores.



Fonte: Paulo César Victoriano

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como cerne do presente trabalho, considerou-se de vital importância a valorização e a difusão da música brasileira em todas as suas formas, assim como o estabelecimento de uma posição de destaque para a figura do clarone perante a mesma. *As 16 Valsas para Fagote Solo* de Francisco Mignone, agora em sua versão para o clarinete baixo, agrega, sem dúvida, imenso valor à literatura brasileira para o instrumento. Desse modo, o presente projeto procurou reivindicar a inegável importância da coletânea em questão, já estabelecida na literatura musical do fagote, promovendo novo registro fonográfico por meio do clarinete baixo (o primeiro trabalho do gênero). Esta importante coletânea de obras explora o clarinete baixo em seus diferentes aspectos, expondo dessa forma, sua versatilidade, qualidades idiomáticas e musicais.

O relato de experiência foi baseado e contruído através da vivência e prática de construção da performance desde o primeiro contato com as transcrições para clarone deste conjunto de obras, até o momento de finalização deste trabalho. Seja para recitais ou para os períodos de gravação em estúdio, foram abordados e percorridos aspectos específicos do instrumento, subsídios técnicos, além de constatações advindas de habilidades alcançadas, tendo como finalidade o auxílio do resultado artístico final.

A exemplo destes pontos, foi apontado como importante observação deste trabalho, especialmente para a atividade em estúdio, a utilização do talabarte durante a performance com o clarinete baixo. Este acessório, aliado ao uso do espigão, possibilitou considerável ganho de sustentação durante a execução e gravação do repertório, o que resultou, sobretudo, em relevante diminuição de movimentação indesejada, otimizando a emissão do som. Ademais, atentou-se para a regulagem fina do instrumento, muitas vezes ignoradas no dia a dia do instrumentista. Esta conduta mostrou-se de fundamental diligência para um desempenho satisfatório em estúdio e, que se fosse ignorada, poderia ter invalidado grande parte do trabalho desenvolvido.

Além da documentação destes dados, foi possível a materialização do repertório em questão, através de seu registro fonográfico, assim como a realização de performances ao vivo em concertos e recitais. Tais feitos foram atingidos com o objetivo de divulgar e intensificar a abrangência deste importante repertório, contribuindo, por conseguinte, com o acervo musical brasileiro para clarone e, além disso, colaborando para a produção acadêmica brasileira concernente ao clarinete baixo, com intuito de auxiliar como ferramenta de pesquisa na área, tanto do ponto de vista técnico quanto artístico.

À vista disso, espera-se que este trabalho contribua para o fomento e desenvolvimento de novos repertórios para clarone, sobretudo brasileiro, através de obras originais e, inclusive, frutos de reelaboraões musicais como a transcrição, construção musical tratada no presente trabalho.

Reitera-se a importância encerrada no desenvolvimento do trabalho para a produção e realização do disco e, dessa forma, é possível destacar a construção de um paradigma sonoro que norteou toda a continuidade do registro fonográfico. Fato de considerável importância, visto que anteriormente a este trabalho de registro em fonograma, o presente autor possuía pouca experiência que abarcasse as habilidades de caráter profissional necessárias em estúdio, exigidas em gravações. Dessa forma, com o desenvolvimento do trabalho, constatou-se relevante expansão no leque de experiências e nichos. Além disso, enfatiza-se todas as informações obtidas ao longo do curso, bem como a incorporação de novas e importantes ferramentas cognitivas a auxiliar no processo de preparação e na própria realização da performance. Acessorado pelo orientador e pelos demais professores do Programa de Pós-graduação Profissional em Música da UFRJ, verificou-se a efetiva otimização de performance, bem como na forma de proceder em situações de recitais e gravações, agregando valor à carreira profissional. Tais ferramentas técnicas e metodologias serviram de base para a concretização a contento do produto artístico final, proposto no presente trabalho.

## 7 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. In: Os Pensadores. Vol. XLVIII; São Paulo; abril Cultural, 1975, pp 65- 108.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Livraria Martins, 1976.

BARROS, José. **Francisco Mignone e sua obra orquestral nacionalista**. Revista Música e Linguagem – Vitória/ES. Vol.1 nº 3 (2013), p.38-56. Francisco Mignone e sua obra orquestral nacionalista José D'Assunção Barros (UFRRJ/UFRJ).

BATISTA JÚNIOR, José. **As 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone: Transcrição para Clarone**. 2013. Dissertação de Mestrado em Práticas Interpretativas – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

BELLOVÍ, Daniel. **El clarinete bajo, ese gran desconocido "No es un saxfón negro, es un clarinete bajo"**. Valência: Música i poble Actualitat La revista de la musica valenciana, n. 173, 2013, p. 42-43.

BESSA, Virgínia de Almeida. **Apontamentos para o estudo do arranjo na música popular brasileira: história, fontes e perspectivas de análise**. In VI Congresso de La Rama Latinoamericana de La Asociacion Internacional para el Estudio de La Música Popular, Buenos Aires, 2005.

BONIS, Maurício de. **Aspectos e repercussões do pensamento musical de Mário de Andrade**. In Ouvirouver, n.2, 2006 p. 113-131 Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/224/229> Acesso em: mai. de 2017.

BOYD, Malcon. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians – Arrangement**. Vol. I. Macmillan Press Ltda. Londres, 1980.

BOK, Henry. **New techniques for the bass clarinet**. Holanda: Shoepair Music Edition, 2011. p. 2-3.

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

BOWEN, Keith. **The rise and fall of the bass clarinet in A**. MA in Music, Oxford, 92 p. 2009.

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

CELLIST. Disponível em: < <http://www.cellist.nl/database/showcellist.asp?id=2958> >. Acesso em: 21 de set. 2016.

CIPRIANO, Luís Alberto. **Mário de Andrade e o conceito de nacionalismo na música**. São Paulo: USP. Dissertação de Mestrado.

DAVIES, Stephen. **Transcription, Authenticity, and Performance. Part One: Ontology**. In: *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press, p. 47–59, 2003.

ESTRADA, Ana María García. **16 Valsas para Fagote solo de Francisco Mignone: análisis ecléctico para la interpretación**. 2015. Maestría en Música – Medellín, Universidad EAFIT, Escuela de Humanidades, Medellín, 2015.

GABUCCI, Agostino. **Origine e storia del clarinetto**. Milão, Carisch, s.a., 1954

GLOEDEN, Edelson Martins. **As 12 Valsas Brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado**. São Paulo: USP, 2002. Tese de doutorado.

GOEHR, Lydia. **The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

GONÇALVES, Leandro Pereira. **Literatura integralista: o projeto nacionalista de Plínio Salgado**. Revista Eletrônica Cadernos de História, vol. V, ano 3, n. ° 1. Abril de 2008.

GONÇALVES, Antonio Afonso. **Valsas de Francisco Mignone: transcrição e edição para o violoncelo**. Belo Horizonte: UFMG, Dissertação de Mestrado, 2004.

GROSMAN, Mirian. **Francisco Mignone, 120 anos de nascimento (1897-1986) – o Tri Mignone celebra o compositor em 18 de abril no Rio** In: Tutti Clássicos Disponível em: <http://tutticlassicos.com.br/francisco-mignone-120-anos-de-nascimento-1897-1986/> Acesso em: 11 de abr. 2017.

HOEPRICH, Eric. **The Clarinet**. New Haven: Yale University Press, 2008.

ILES, Jennifer Beth. **The Changing Role of the Bass Clarinet: Support for Its Integration into the Modern Clarinet Studio**. Nevada, Las Vegas: Universidade de Nevada. Tese de doutorado, 2015.

LARROUSE ENCYCLOPEDIA OF MUSIC- Editor Geoffrey Hindley, Published by Hamlyn, London e New York, 1971.

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

MEDEIROS, Elione Alves de **Um discurso sobre edição e interpretação Das "16 Valsas Para Fagote Solo De Francisco Mignone**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/2005.

MEDEIROS, Elione Alves de **Transmissão aural e edição: as 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone**, 2015 Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade federal do Estado do Rio de Janeiro

ONOFRE, Cintia Campolina de. **A obra de Francisco Mignone no cinema brasileiro: análise das músicas compostas para os filmes da Cia. Vera Cruz**. 08/2007, XVII Congresso Nacional da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Vol. 1, pp.1-10, São Paulo, SP, Brasil, 2005

O PORTAL DO FAGOTE. Disponível em:

< [Https://www.haryschweizer.com.br/Textos/DEVOS\\_1\\_origem.htm](https://www.haryschweizer.com.br/Textos/DEVOS_1_origem.htm) > Acesso em: 12 de jun. 2017

PAES LEME, Beatriz Campello. **A transcrição de Guerra-Peixe para a canção Machadinha do Guia Prático de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: UniRio, Cadernos do Colóquio, p. 31-39, 1999.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. **O corpo no processo ensino-aprendizagem de instrumentos musicais: percepção dos professores**, Dissertação de Mestrado, Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2005, pg 77

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração Música**. São Paulo: USP. Tese de doutorado, 2011.

POULIN, Pamela. **The basset clarinet of Anton Stadler and its music**. New York: The University of Rochester, dezembro de 1976. Dissertação de Mestrado

PRIMEIRO ENCONTRO NACIONAL DA ABET, 1. 2002. Recife. Anais... Universidade Federal de Pernambuco: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2002. 144 p.

SANTOS, Diogo Maia. **A reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática da reelaboração musical**. São Paulo: USP, 2015. Dissertação de mestrado.

SIMONS, Melissa. **The bass clarinet recital: the impacto f Josef Horák on recital repertoire for bass clarinet and piano and a list of original Works for that instrumentation**. Tese de Doutoramento. Northwestern University. Evanston. Illinois, 2009

SZENDY, Peter. **Écoute, une histoire de nos oreilles**. Les editions de Minuit, Paris 2001.

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

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

## **8 APÊNDICE A – REVISÃO DAS TRANSCRIÇÕES PARA CLARONE**

Ouçã as 16 Valsas a partir do QRCode abaixo ou pelo link:

+1  $\frac{3}{4}$ 

Transcrição: Batista Jr.  
Revisão: Tiago Teixeira

Clarinete Baixo Bb Solo

Francisco Mignone  
Obra de: 21/04/1981

Com alegria interior

*mf*

5

9

12

15

19

22

*p*

*poco rit.*

2

25 **Molto allegro**  
*mf*

30 **Tempo I**

35 *tr*  
*p sub.*

42 *a piacere*  
*come cadenza virtuosistica*

46

50 **D.C. ao**

53

## 6ª Valsa Brasileira

Transcrição: Batista Jr.  
Revisão: Tiago Teixeira

Clarinete Baixo Bb Solo

Francisco Mignone  
Obra de: 23/04/1981

**Com muito entusiasmo**

*f e marcado*

5 *sf sf f* **Meno**

8 *bem seresteiro*  
*rit.* *mp pp*

12 *mp pp*

17 *mf pp*

21 *mf pp mf rit.*

25 *a tempo*  
*mp pp mp*

30 *pp mf*

2

35 *pp* *dim.* *e poco rit.*

39 **Vivo**  
*f* *imitando violão* *p*

43 *f* *pp*

47 *mf* *dramatizando um pouco e affrettando* *sf* *affrettando*

52 *dim.* *cedendo un poco*

56 *mf* *pp*

61 *mf* *pp*

67 *sf* *pp* *p* *mais devagar* *desaparecendo* *rit.* **Súbito Più mosso** *(violão)*

73 *très agile comme une flûte* *mf*

77 *p* *f* *allargando* *forte e dramático*

82 *marcato* *suplicante e affrett.*

85 *rit.* *a tempo, seresteiro* *mp* *élargissé bien* *p*

89 *p* *affrett.*

93 *rit.* *a tempo* *pp*

97 *allargando* *cresc. poco a poco* *ff*

101 *f* *sostenuto* *5* *6*

105 *Agitato* *sf* *f* *mf*

108 *Lento* *rit. molto* *a piacere* *senza tempo* *p* *ppp*

# Valsa em si $\flat$ menor

(Dolorosa)

Transcrição: Batista Jr.  
Revisão: Tiago Teixeira

Clarinete Baixo Bb Solo

Francisco Mignone  
Obra de: Abril/1981

**Valsa lenta**

*doloroso*

9

14

*f* *mf*

20

*rit.* **Fim**

24

**Poco più**

*cresc.* *animando*

30

*a tempo* *rit.* *a tempo*

35

*rit.* 3 *a tempo* *sanglotante*

40

*rit.* *sans respirer* 3 **D.C. ao Fim**

# Macunaíma

(A valsa sem caráter)

Transcrição: Batista Jr.  
Revisão: Tiago Teixeira

Clarinete Baixo Bb Solo

Francisco Mignone  
Obra de: 10/10/1979

*p cantando*

6

13

18 *sem precipitar* *f* *poco rall.*

23 *a tempo* *p cantando*

28

35

39

44 *sf* *sf* *sf* *sf*

2

50

56

60 *élargissante* **f** *molto legato*

66

70 *a tempo (quasi vivo)* *rall.* 3 3 3

74 **Meno** **ff** **f** 3

78 *dim.* *rall.* 3 3

82 **Poco meno** *rall.* **p** *aisement* *cedendo un pouco*

87 *più piano*

91

# Valsa improvisada

Transcrição: Batista Jr.  
Revisão: Tiago Teixeira

Clarinete Baixo Bb Solo

Francisco Mignone  
Obra de: 1981

♩ Moderadamente

*p*

7

11 Fim

17

22 3

26

29 3 *poco rit.* *devagar* *p* Do ♩ ao Ⓟ

2

33 *p*

41

49

57 *rit.*

65 *a tempo*

69

73

77 *rit.* **Do**  $\text{\textcircled{S}}$  **ao fim**  
*poco rit.*

# Valsa Ingênua

Clarinete Baixo Bb Solo

Transcrição: Batista Jr.  
Revisão: Tiago Teixeira

Francisco Mignone  
Obra de: 1981

**Allegro com grazia**



2

Musical staff 40-44. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 40 starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 41 has a half note G4. Measure 42 has a half note G4. Measure 43 has a half note G4. Measure 44 has a half note G4. A slur covers measures 42-44. Accents are present under the notes in measures 40, 41, 42, 43, and 44.

Musical staff 45-48. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 45: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 46: quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Measure 47: quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Measure 48: quarter note A3, quarter note G3, quarter note F#3, quarter note E3.

Musical staff 49-51. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 49: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 50: quarter rest, quarter rest, quarter rest, quarter rest. Measure 51: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. First and second endings are indicated above the staff.

Tempo I *calmo*

Musical staff 52-56. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 52: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 53: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 54: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 55: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 56: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. A slur covers measures 52-56. *p* *très liée* is written below the staff.

Vivo

Musical staff 57-61. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 57: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 58: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 59: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 60: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 61: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. A slur covers measures 57-61.

Musical staff 62-64. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 62: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 63: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 64: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. A slur covers measures 62-64. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 64.

Musical staff 65-68. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 65: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 66: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 67: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 68: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. A slur covers measures 65-68.

Musical staff 69-72. Treble clef, key signature of three sharps. Measure 69: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 70: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 71: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Measure 72: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. A slur covers measures 69-72. *rit.* is written below the staff.

# Valsa quase modinheira

(A implorante)

Transcrição: Batista Jr.  
Revisão: Tiago Teixeira

Clarinete Baixo Bb Solo

Francisco Mignone  
Obra de: 16/04/1981

Como saudosa canção suspirada

*p*

*a tempo*

*Meno* *Tempo I*

*p* *mp*

*sans précipitation*

*f*

*molto cresc.* *poco rit.* *cresc. e affrett.*

*a tempo* *Insistente e Più vivo*

*rall.* *mf*

7

13

19

25

30

35

2

Musical staff 39-42. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 39 starts with a quarter rest, followed by eighth notes. Measure 40 has a *p* dynamic marking. Measure 41 has a *mp* dynamic marking. Measure 42 ends with a quarter rest.

Musical staff 43-45. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 43 has a *mf* dynamic marking. Measure 44 has a *f* dynamic marking with an accent (>) and the instruction *sostenuto*. Measure 45 has a *f* dynamic marking. A first ending bracket (1.) spans measures 44 and 45, and a second ending bracket (2.) spans measure 45.

Musical staff 46-49. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 46 has the instruction **Largamente**. Measure 47 has a quarter rest. Measure 48 has a quarter rest. Measure 49 has a triplet of eighth notes.

Musical staff 51-56. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 51 has a quarter rest. Measure 52 has a *dim.* dynamic marking. Measure 53 has a *rall.* dynamic marking. Measure 54 has a quarter rest. Measure 55 has a quarter rest. Measure 56 has a quarter rest.

Musical staff 57-61. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 57 has a *p* dynamic marking. Measure 58 has the instruction **Meno**. Measure 59 has the instruction *rit.*. Measure 60 has the instruction **Più lento**. Measure 61 has a *p* dynamic marking.

Musical staff 62-66. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 62 has a quarter rest. Measure 63 has a *affrett.* dynamic marking. Measure 64 has a *rall.* dynamic marking. Measure 65 has a quarter rest. Measure 66 has a triplet of eighth notes and the instruction **Largamente**.

Musical staff 67-70. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 67 has a *pp* dynamic marking and a fourth-note group. Measure 68 has a quarter rest. Measure 69 has a quarter rest. Measure 70 has a *f* dynamic marking and the instruction **brusqué**.

**9 ANEXO A – Valsas transcritas por Batista Júnior (2013)**

# MACUNAÍMA

(A valsa sem caráter)

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de: 10/10/1979

1 *p cantando*

6

13

18 sem precipitar *f* *poco rall.*

23 *a tempo*  
*p cantando*

28

35

39

44 *sf*

50 *sf sf sf*

56

60 *elargissante* *f* *molto legato*

66

70 *rall.*

74 *a tempo (quasi vivo)* *ff* *f* *Meno*

78 *dim.* *rall.*

82 *Poco meno* *rall.* *aisement* *p cedendo um pouco*

88 *piu piano*

91

# VALSA-CHORO

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de:11/10/1979

The musical score is written for Clarinet Solo in 3/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The first measure is marked with a forte dynamic (*p*) and a fermata. The melody is characterized by flowing eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. Measure 9 is marked with a fermata. Measure 17 is marked with a piano dynamic (*p*). Measure 25 is marked with a fermata. Measure 29 is marked with a fermata and the instruction "a última vez bem rall." (the last time very slow). Measure 35 is marked with a fermata. Measure 41 is marked with a fermata and the instruction "a tempo" (at tempo). Measure 44 is marked with a fermata and the instruction "Do ao" (from the beginning). The piece concludes with a fermata and the instruction "molto rall....." (very slow).

9

17

25

29

35

41

44

*p*

*p*

a última vez bem rall.

rall.

Fim

a tempo

rall.

Do  $\text{S}$  ao  $\text{O}$

molto rall.....

$\Phi$

48

Trio

56

60

64

72

75

rit.

Do  e Fim



# APANHEI-TE MEU FAGOTINHO

(Valsa paródia)

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de:16/01/1981

**Bem rápido** 



*f* *p* *f* *p*

4 *crescendo poco a poco*

7 *p* *f* 1. 2.

10 *p* *presque indifférente*

18

26 *p*

34 *sf* *sf* *poco rit.*  e 

41 *f* toujours très rapide *p* Scherzando

47 *sf* *sf* *f* *p*

53 *f* 1. 2. rit. devagar ao e

56 *p* *mp* *mf* subito *P*

60 *mp* *mf* *f* tenez un peu *ff*

"À memória de Mário de Andrade"

# A ESCRAVA QUE NÃO ERA ISAURA

(Valsa sem quadratura)

Transcrição: Batista Jr.

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de: 06/04/1981

**Valsa lenta**

*p*

6

12

17 *un peu rall...*

*rit.*

21 *a tempo*

27 *f*

34 *cedendo um pouco*

40 *f cantando élargissant un peu*

2

48 *tr* *rall.*

55 *a tempo* *allargando* *bien rendu*

62 *a tempo* *f*

70 *molto cresc.* *con anima* *tr*

77 *mp* *rit.* *p* *Andante* *D.C. e.* *en ralentissant*

82 *en mouvement*

87 *retenez* *a tempo* *calme* *tr*

93 *un peu rall...* *p* *pp* *ppp*

# VALSA DA OUTRA ESQUINA

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de: 07/04/1981

**Valsa Viva**

*f*

7

13 rit...

18 a tempo *f* *sfz*

24 seco *p* *f*

31 poco allargando *f*

35 A tempo Vivo *mf* *sfz* *sfz*

41 *p*

44 *p*

48 *sfz* rit. 1. 2. rit. Do  $\text{S}$  ao  $\text{C}$

51 Cantabile *mp* cresc. *f*

59 *p* cresc. *espressivo* poco rit.

66 a tempo *p*

73

80 affret. rit.... D. C.  $\text{S}$  ao  $\text{C}$

85 *f*

90

93 *sf* 3

# PATTAPIADA

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de: 08/04/1981

***Molto vivo (le plus vite possible)***

rit.

6

11

16 *p* *molto rit.* ***Molto vivo***

21 rit.

27 *a tempo*

31

35 un poco calmo  
*p*

40

45

50

55

60

64 Do  $\text{♩}$  ao  $\text{♩}$   
 rit.

69 Deciso

# AQUELA MODINHA QUE O VILLA NÃO ESCREVEU

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de: 09/04/1981

**Implorante, saudoso e triste**

*p*

*mf*

*p* poco rit.

15 *a tempo* **Tempo I**

*p* molto crescendo

22 cresc.

30 *poco rit.* *delicado*

35 *mais devagar*

39 *pp* bem devagar e completo abandono

# MISTÉRIO...

(Quanto amei-a!)

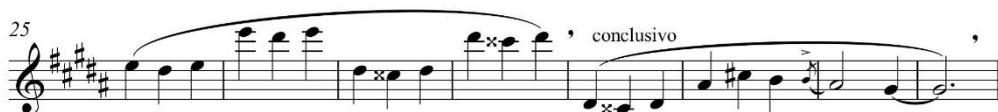
Francisco Mignone

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Obra de: 17/04/1981

Tempo de Valsa sentimental doentia (♩ = 72)



45

51

*f* apaixonado

58

64

affrett.

69

a tempo  
*pp*

72

75

Molto lento  
*p* *pp* *ppp*

# VALSA QUASE MODINHEIRA

(A implorante)

Francisco Mignone

Obra de: 16/04/1981

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Como saudosa canção suspirada

7 a tempo Meno

14 Tempo I sans précipitation

21 molto cresc.

27 poco rit. cresc. e affret. rall. a tempo mf

33 Insistente e Più vivo

38 p

42 mp mf f sostenuto 1.

45 *Largamente*  
*f*

53  
*dim.* *rall.*

58 *Meno* *Più lento*  
*p* *rit.* *affret.* *rall.*

66 *Largamente*  
*pp* *f brusqué*

"A Noél Devos"  
**A BOA PÁSCOA PARA VOCÊ, DEVOS!**  
(Valsa em Fã sustenido menor)

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de:16/04/1981

**Andante moderato**

*f* **animando**

5 **a tempo**  
*rit.*

9 **animando** **animando**  
*rit.*

13 1.  
2.

16 **Più vivo**  
*mf*

21 **a tempo**  
*rit.* *p* **tr**

25 *mf*

29

*f*

32

Vivo

*f* retenez affret.

35

a tempo

*p*

38

41

1. 2. Tempo I

*f* *mf* *f*

ao  $\text{S e } \text{O}$

45

Più lento

com serenidade

48

Molto lento

*pp* *sfz* *p*

# VALSA DECLAMADA

(O viúvo)

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de: 16/04/1981

Moderadamente (quase falando)

1  
2  
3  
4  
5

*mp* *animando*

6  
7  
8

*acalmando*

9  
10  
11  
12

*poco rit.*

13  
14  
15

*rit.*

16  
17  
18

*a tempo* *f*

19  
20

*f*

2

22 *dramatiquement* **Tempo I**

25

28

32 *cresc. e animando*

36 **f** animando *retenez*

41 Calmo affret. rit. **pp**

# + 1 3/4

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de: 21/04/1981

Com alegria interior

5

9

12

15

19

22

2

25 **Molto allegro**

*mf*

30 **Tempo I**

*p*

35 **p subito**

*p subito*

42 **a piacere**

*a piacere*

come cadenza virtuosistica

46

*p*

50 **D.C. ao**

*p*

53

*p*

# 6ª. VALSA BRASILEIRA

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de: 23/04/1981

Com muito entusiasmo

Musical notation for measures 1-5. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music starts with a dynamic marking of *f* and the instruction *marcado*. It features several triplet patterns.

Musical notation for measures 6-8. Measure 6 starts with a dynamic marking of *sf*. Measure 7 has *sf f*. Measure 8 includes the instruction *Meno*, a dynamic marking of *dim.*, and the instruction *rit.* with a deceleration line.

Musical notation for measures 9-12. Measure 9 starts with a dynamic marking of *mp*. Measure 12 ends with a dynamic marking of *pp* and a hairpin deceleration line.

Musical notation for measures 13-18. Measure 13 starts with a dynamic marking of *mp*. Measure 16 has a dynamic marking of *pp*. Measure 18 has a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for measures 19-23. Measure 19 starts with a dynamic marking of *pp*. Measure 21 has a dynamic marking of *mf*. Measure 23 has a dynamic marking of *pp* and a triplet.

Musical notation for measures 24-28. Measure 24 starts with a dynamic marking of *mf* and the instruction *ritard.*. Measure 25 has a dynamic marking of *mp* and the instruction *a tempo*. Measure 28 has a dynamic marking of *pp*.

Musical notation for measures 29-33. Measure 29 starts with a dynamic marking of *mp*. Measure 32 has a dynamic marking of *pp*. Measure 33 has a dynamic marking of *mf*.

Musical notation for measures 34-38. Measure 34 starts with a dynamic marking of *pp*. Measure 38 ends with a dynamic marking of *dim.* and the instruction *e poco ritardando* with a deceleration line.

2

39 **Vivo**  
*f* imitando violão *p* *f*

44 *pp* *mf*

49 *sf* *3* *affretando* *dim.* cedendo un poco

53

58 *mf* *pp* *mf*

63 *pp* *sf* *pp*

69 *p* mais devagar *rit.* desaparecendo **Súbito Più mosso** (violão)

73 *très agile comme une flûte* *mf*

77 *p* *f* *allargando* *forte e dramático*

82  
 marcato  
 suplicante e affret.  
 rit.

86 a tempo, seresteiro  
 mp *élargissé bien*  
 p

91  
 p affret.  
 rit. a tempo  
 cantando

96  
 pp  
 allargando  
 cresc. molto  
 ff

100  
 tr

104  
 sostenuto  
 f  
 sf  
 f  
 Agitato

107  
 mf  
 lento  
 rit. molto  
 a piacere  
 senza tempo  
 ppp

# VALSA EM SI $\flat$ MENOR

(Dolorosa)

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de: Abril/1981

**Valsa lenta**  
doloroso

9

14 *f* *mf*

20 *trill* rit. **Fim**

24 Poco più cresc. animando

30 a tempo rit. a tempo

35 rit. a tempo *sanglotante*

40 rit. *sans respirer* D.C. ao Fim

# VALSA INGÊNUA

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mingnone  
Obra de: 1981

*Allegro com grazia*

*p*

Musical notation for measures 1-8 in treble clef, key of D major, 3/4 time. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes with various phrasing slurs and accents.

Musical notation for measures 9-16, continuing the melody from the previous system.

17 *Poco più e deciso*

*f* *f* *f* *f*

Musical notation for measures 17-23. The tempo and mood change to *Poco più e deciso*. The dynamic is marked forte (*f*) throughout this section.

24 *Ancora più vivo*

Musical notation for measures 24-27. The tempo and mood change to *Ancora più vivo*.

28 *Assai vivo*

*f*

Musical notation for measures 28-33. The tempo and mood change to *Assai vivo*. The dynamic is marked forte (*f*).

34 *Cantando*

Musical notation for measures 34-39. The tempo and mood change to *Cantando*. The notation includes a repeat sign and a four-measure rest.

40

Musical notation for measures 40-47, concluding the piece.

2

47

1. | 2. ,

poco rit.

51

Tempo I calmo

*p* très liée

57

Vivo

Vivo

62

3

66

rit.

# VALSA IMPROVISADA

Transcrição: Batista Jr

Clarone Solo

Francisco Mignone

Obra de: 1981

§ Moderatamente

*p*

Musical notation for measures 1-6 in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The music begins with a dynamic marking of *p* (piano). The notation includes a repeat sign at the beginning and various rhythmic patterns.

7

Musical notation for measures 7-10, continuing the piece with a five-fingered scale run in the final measure.

11

Musical notation for measures 11-16, ending with a double bar line and a fermata. The word "Fim" is written below the staff.

17

Musical notation for measures 17-21, featuring a series of eighth notes and a final quarter note.

22

Musical notation for measures 22-25, including a triplet of eighth notes in measure 24.

26

Musical notation for measures 26-28, consisting of eighth-note patterns.

29

poco rit. devagar Do § ao

Musical notation for measures 29-32, ending with a double bar line and a fermata. The word "Do" is written above the staff, and "§ ao" is written above the final measure. A dynamic marking of *p* is present.

33 *p*

41

49

57 rit.

65 a tempo

69

73

77 Do  ao fim  
rit. poco rit.