

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

**JOAQUIM ANTONIO BARROZO NETTO:
ANÁLISE DAS SUÍTES INFANTIS PARA PIANO A QUATRO MÃOS**

HELEN RODRIGUES DOS SANTOS

Rio de Janeiro, 2006

**JOAQUIM ANTONIO BARROZO NETTO:
ANÁLISE DAS SUÍTES INFANTIS PARA PIANO A QUATRO MÃOS**

por

HELEN RODRIGUES DOS SANTOS

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, na linha de pesquisa Teoria e Prática da Interpretação e sub-área de concentração Práticas Interpretativas, sob a orientação da Professora Dra. Ruth Serrão.

Rio de Janeiro, 2006

Dedico este trabalho ao meu futuro marido

José Rua

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela força que me deu para a realização deste trabalho.

Agradeço à minha mãe pelo apoio em mais um projeto de vida.

Agradeço ao meu futuro marido pelo carinho, atenção, paciência e compreensão no decorrer deste longo trabalho. E também pelo auxílio na edição e inserção dos exemplos musicais.

Agradeço à minha família, que acompanhou meus estudos e compreendeu a minha ausência.

Agradeço ao senhor Cláudio Barrozo Netto Duboc, pela atenção que me dispensou, tornando disponível grande parte do material do compositor Barrozo Netto, seu avô.

Agradeço à minha querida orientadora, Dr^a Ruth Serrão, pela integral dedicação a este trabalho.

Agradeço aos mestres Antonio Guerreiro de Faria e José Nunes Fernandes pelo auxílio recebido durante minhas pesquisas.

Agradeço à professora Marília Ludgero pela revisão do texto.

Agradeço à UNIRIO pelo apoio ao meu trabalho.

E muito obrigada a todos que participaram direta ou indiretamente da minha formação.

“Deus Todo-Poderoso, que nos destes a vida, os sons da natureza, o dom do ritmo, do compasso e da afinação das notas musicais, dai-me graça de conseguir técnica aprimorada em meu instrumento, a fim de que eu possa exteriorizar meus sentimentos através dos sons. Permitti, Senhor, que os sons por mim emitidos sejam capazes de acalmar nossos irmãos perturbados, de curar os doentes e de animar os deprimidos; que sejam brilhantes como as estrelas e suave como o veludo. Permitti, Senhor, que todo o ser que ouvir o som do meu instrumento sintá-se bem e pressinta a Vossa Presença”.

Aylton Vilaça

SANTOS, Helen R. Joaquim Antonio Barrozo Netto: Análise das Suítes Infantis para piano a quatro mãos. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

RESUMO

A proposta principal desta pesquisa é a análise das *Suítes Infantis* no.1 e no.2 para piano a quatro mãos, do compositor Joaquim Antonio Barrozo Netto (1881-1941). Esta dissertação divide-se em três capítulos: o primeiro apresenta de forma sucinta aspectos históricos do período nacionalista e do movimento modernista. O capítulo dois aborda a vida e a obra do compositor e o terceiro capítulo analisa as *Suítes Infantis* e a sua aplicabilidade didática. Este trabalho apresenta aos professores de piano um repertório alternativo, resgatando parte da produção de um importante compositor brasileiro.

Palavras – Chave: Barrozo Netto – piano a quatro mãos –Pedagogia do Piano

SANTOS, Helen R. Joaquim Antonio Barrozo Netto: Analysis of the Children's Suítes for piano four hands. 2006. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The purpose of this research is the analysis of the two *Suítes* for piano four hands by Joaquim Antonio Barrozo Netto (1881-1941). This thesis has three chapters: the first chapter resumes the historical aspects of the nationalistic period, of the modernistic movement. The second chapter gives an overview of Barrozo Netto as a composer pianist and teacher. The third chapter contains analysis of the *Suítes* and pedagogical potential of the pieces. This work presents an alternative repertoire for piano teachers, bringing up part of the production of an important Brazilian composer.

Keywords: Barrozo Netto –piano four hands – Piano Pedagogy

SUMÁRIO

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	viii
LISTA DE QUADROS	x
LISTA DE ANEXOS	xi
INTRODUÇÃO	1

CAPÍTULO I A MÚSICA BRASILEIRA À LUZ DO NACIONALISMO E DO MODERNISMO

1.1 Evolução do Nacionalismo	5
1.2 Modernismo	13

CAPÍTULO II BARROZO NETTO

2.1 Primeiros anos	19
2.2 O pedagogo	20
2.3 Atividades artísticas	23
2.4 Diretor Artístico da Sociedade de Cultura Musical	26
2.5 As composições	26
2.6 Criação de coros	30
2.7 Os últimos anos	30

CAPÍTULO III AS SUÍTES INFANTIS A QUATRO MÃOS

3.1 A Importância de tocar a quatro mãos	31
3.2 As Suítes	31
3.3 Suíte no.1	32
3.3.1 Características Gerais da Suíte no.1	32
3.3.2 As peças	34
3.3.2.1 Minuetto	34
3.3.2.1.1 Aplicabilidade didática	36
3.3.2.2 Valsa	37
3.3.2.2.1 Aplicabilidade didática	41
3.3.2.3 História Fantástica	42
3.3.2.3.1 Aplicabilidade didática	58

3.3.2.4 Canto Triste	59
3.3.2.4.1 Aplicabilidade didática	62
3.3.2.5 Final	63
3.3.2.5.1 Aplicabilidade didática	73
3.4 Suíte no.2	74
3.4.1 Características Gerais da Suíte no.2	74
3.4.2 As peças	76
3.4.2.1 Brincadeira	76
3.4.2.1.1 Aplicabilidade didática	86
3.4.2.2 Tristezas	87
3.4.2.2.1 Aplicabilidade didática	94
3.4.2.3 Papão	95
3.4.2.3.1 Aplicabilidade didática	110
CONCLUSÃO	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1.1 Minuetto (c.1 a c.16)	34
Exemplo musical 1.2 Minuetto (c.1 a c.16)	35
Exemplo musical 1.3 Minuetto (c.17 a c.32)	35
Exemplo musical 1.4 Minuetto (c.17 a c.32)	36
Exemplo musical 2.1 Valsa (c.1 a c.48)	38
Exemplo musical 2.2 Valsa (c.1 a c.48)	39
Exemplo musical 2.3 Valsa (c.49 a c.64)	40
Exemplo musical 2.4 Valsa (c.49 a c.64)	40
Exemplo musical 3.1 História Fantástica (c.1 a c.4)	43
Exemplo musical 3.2 História Fantástica (c.5 a c.8)	43
Exemplo musical 3.3 História Fantástica (c.9 a c.15)	44
Exemplo musical 3.4 História Fantástica (c.16 a c.19)	44
Exemplo musical 3.5 História Fantástica (c.20 a c.23)	44
Exemplo musical 3.6 História Fantástica (c.1 a c.4)	45
Exemplo musical 3.7 História Fantástica (c.1 a c.4)	46
Exemplo musical 3.8 História Fantástica (c.5 a c.8.1)	46
Exemplo musical 3.9 História Fantástica (c.5 a c.8)	47
Exemplo musical 3.10 História Fantástica (c.5 a c.8)	47
Exemplo musical 3.11 História Fantástica (c.5 a c.8)	47

Exemplo musical 3.12 História Fantástica (c.8.2 a c.15)	49
Exemplo musical 3.13 História Fantástica (c.16 a c.19)	49
Exemplo musical 3.14 História Fantástica (c.20 a c.23.1)	50
Exemplo musical 3.15 História Fantástica (c.23 a c.30)	50
Exemplo musical 3.16 História Fantástica (c.23.2 a 30.1)	52
Exemplo musical 3.17 História Fantástica (c.30 a c.33)	52
Exemplo musical 3.18 História Fantástica (c.32 a c.49)	53
Exemplo musical 3.19 História Fantástica (c.30.2 a c.47)	54
Exemplo musical 3.20 História Fantástica (c.47 a c.50)	54
Exemplo musical 3.21 História Fantástica (c.50 a c.66)	55
Exemplo musical 3.22 História Fantástica (c.1 a c.19)	55
Exemplo musical 3.23 História Fantástica (c.48 a c.67)	56
Exemplo musical 3.24 História Fantástica (c.1 a c.19)	56
Exemplo musical 3.25 História Fantástica (c.67 a c.78)	57
Exemplo musical 3.26 História Fantástica (c.67.2 a c.78)	57
Exemplo musical 4.1 Canto Triste (c.1 a c.20)	60
Exemplo musical 4.2 Canto Triste (c.1 a c.20)	60
Exemplo musical 4.3 Canto Triste (c.21 a c.28)	61
Exemplo musical 4.4 Canto Triste (c.29 a c.36)	61
Exemplo musical 4.5 Canto Triste (c.21 a c.36)	61
Exemplo musical 5.1 Final (c.1 a c.17.1.2)	64
Exemplo musical 5.2 Final (c.1 a c.17.1.3)	65
Exemplo musical 5.3 Final (c.17.1.3 a 21)	66
Exemplo musical 5.4 Final (c.21.1.3 a c.43.1.2)	66
Exemplo musical 5.5 Final (c.21.2 a c.43.1.2)	67
Exemplo musical 5.6 Final (c.43.1.3 a c.47.1.2)	68
Exemplo musical 5.7 Final (c.43.1.3 a c.47.1.2)	68
Exemplo musical 5.8 Final (c.47.1.3 a c.55.1.2)	69
Exemplo musical 5.9 Final (c.47.1.3 a c.55.1.3)	69
Exemplo musical 5.10 Final (c.54 a c.57)	70
Exemplo musical 5.11 Final (c.55.1.3 a c.59.1.2)	70
Exemplo musical 5.12 Final (c.17.1.3 a c.21.1.2)	70
Exemplo musical 5.13 Final (c.55.2 a c.59.1.3)	70
Exemplo musical 5.14 Final (c.17.2 a c.21.1.3)	71
Exemplo musical 5.15 Final (c.59 a c.71.1.2)	72
Exemplo musical 5.16 Final (c.71.1.3 a c.87)	72
Exemplo musical 5.17 Final (c.71.1.3 a c.87)	73
Exemplo musical 1.1 Brincadeira (c.14)	76
Exemplo musical 1.2 Brincadeira (c.1 a c.32)	79
Exemplo musical 1.3 Brincadeira (c.2 a c.3)	80
Exemplo musical 1.4 Brincadeira (c.18 a c.19)	80
Exemplo musical 1.5 Brincadeira (c.33 a c.40)	80
Exemplo musical 1.6 Brincadeira (c.33 a c.40)	81
Exemplo musical 1.7 Brincadeira (c.32)	82
Exemplo musical 1.8 Brincadeira (c.49 a c.65)	82
Exemplo musical 1.9 Brincadeira (c.65 a c.80)	83

Exemplo musical 1.10 Brincadeira (c.17 a c.29)	83
Exemplo musical 1.11 Brincadeira (c.64 a c.80)	85
Exemplo musical 2.1 Tristezas!... (c.1 a c.16)	88
Exemplo musical 2.2 Tristezas!... (c.1 a c.16)	89
Exemplo musical 2.3 Tristezas!... (c.20 a c.24)	90
Exemplo musical 2.4 Tristezas!... (c.16 a c.32)	91
Exemplo musical 2.5 Tristezas!... (c.1 a c.32)	92
Exemplo musical 2.6 Tristezas!... (c.32.2 a c.36)	93
Exemplo musical 2.7 Tristezas!... (c.36.3 a c.42)	93
Exemplo musical 2.8 Tristezas!... (c.33 a c.36)	94
Exemplo musical 2.9 Tristezas!... (c.37 a c.42)	94
Exemplo musical 3.1 Papão (c.1 c.4)	96
Exemplo musical 3.2 Papão (c.4.2.2 a c.8.2.1)	96
Exemplo musical 3.3 Papão (c.8.2.2 a c.12)	97
Exemplo musical 3.4 Papão (c.12.2.3 a c.16.2.1)	97
Exemplo musical 3.5 Papão (c.16.2.2 a c.20)	97
Exemplo musical 3.6 Papão (c.1 a c.9)	98
Exemplo musical 3.7 Papão (c.10 a c.20)	99
Exemplo musical 3.8 Papão (c.1 a c.4)	100
Exemplo musical 3.9 Papão (c.5 a c.8)	100
Exemplo musical 3.10 Papão (c.9 a c.12)	101
Exemplo musical 3.11 Papão (c.13 a c.16)	101
Exemplo musical 3.12 Papão (c.17 a c.20)	101
Exemplo musical 3.13 Papão (c.21 a c.28)	102
Exemplo musical 3.14 Papão (c.29 a c.36)	103
Exemplo musical 3.15 Papão (c.37 a c.44.2.2)	104
Exemplo musical 3.16 Papão (c.42.2.3 a c.50)	105
Exemplo musical 3.17 Papão (c.32 a c.36)	107
Exemplo musical 3.18 Papão (c.43 a c.48)	108
Exemplo musical 3.19 Papão (c.51 a c.62)	109
Exemplo musical 3.20 Papão (c.62 a c.66)	110

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Locais e datas de alguns dos concertos de Barrozo Netto	24
Quadro 2: Peças da Coleção Esboçetos	27
Quadro 3: Listagem de algumas peças para piano	28
Quadro 4: Tonalidade dos movimentos da <i>Suíte Infantil</i> no.1 a quatro mãos para piano	33
Quadro 5: Indicações de M.M.C., M.M.S., F.C., andamento, agógica e variações de dinâmica	33
Quadro 6: Tonalidade dos movimentos da <i>Suíte Infantil</i> no.2	75
Quadro 7: Indicações de M.M.C., M.M.S., F.C., andamento, agógica e variações de dinâmica	75
Quadro 8: Indicação na parte do <i>discípulo</i> e do <i>secondo</i> dos inícios e términos das frases 1 a 8 da parte A	77

Quadro 9: Indicação na parte do *discípulo* e do *secondo* dos inícios e términos das frases 1,2,3 e 4 da parte A’ 84

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1: <i>Suíte Infantil</i> no.1 e no.2 para piano a quatro mãos	116
Anexo 2: Transcrição da carta da profa. Rosah Cavalcanti apresentada no Encontro dos Centenários, na UFRJ em 24 de setembro de 1981	153
Anexo 3: Transcrição da carta da Escola Nacional de Música sobre o falecimento de Joaquim Antonio Barrozo Netto	160
Anexo 4: Transcrição de publicações em jornais a respeito do falecimento de Joaquim Antonio Barrozo Netto	166
Anexo 5: Transcrição do capítulo Novas Descobertas do livro <i>Mosaicos I</i> de Alda Ramos Fonseca	191
Anexo 6: Transcrição da carta que Barrozo Netto escreve aos colegas do seu departamento – Instituto Nacional de Música	195
Anexo 7: Transcrição do testamento de Joaquim Antonio Barrozo Netto	201
Anexo 8: Catálogos de algumas composições de Joaquim Antonio Barrozo Netto	205
Anexo 9: Catálogos de algumas músicas piano de Joaquim Antonio Barrozo Netto	215
Anexo 10: Catálogo de algumas composições que foram revisadas por Joaquim Antonio Barrozo Netto	221
Anexo 11: Publicação em jornal do primeiro concerto do Coral Barrozo Netto	230
Anexo 12: Programa de concerto do Coral Barrozo Netto	232
Anexo 13: Catálogo da Editora Moderna com obras revisadas por Barrozo Netto	234
Anexo 14: Programa de primeiro concerto do Coral Barrozo Netto	236
Anexo 15: Programa de concerto do Coral Barrozo Netto	238
Anexo 16: 34º Concerto da Sociedade de Cultura Musical – Diretor Artístico – Prof. J. A. Barrozo Netto	240
Anexo 17: Capa da partitura Vozes da Floresta (para coro – vozes femininas, piano e órgão)	242
Anexo 18: Capa dos Exercícios Technicos Diários por I. Phillip (Professor no Conservatório Nacional de Paris) e Barrozo Netto (Professor no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro)	244
Anexo 19: Capa do livro Estudo de Agilidade para piano de Barrozo Netto	246
Anexo 20: Capa do Czerny Barrozo Netto para piano	248
Anexo 21: Convite feito pelo Casa Wagner para revisar as edições da obra Le Coupey – ABC do piano	250
Anexo 22: Tese Princípios Elementares do Estudo do Piano de Nicia Rouband Meirelles dedicada à memória do inesquecível mestre professor J. A. Barrozo Netto	252
Anexo 23: Foto do trio Barrozo – Milano – Gomes	254
Anexo 24: Foto de Joaquim Antonio Barrozo Netto	256
Anexo 25: Letra da composição Vozes da Floresta	258
Anexo 28: Transcrição da carta de Barrozo Netto à Sociedade de Cultura Musical e a resposta do Senhor Presidente Alberto R. Paiva à Barrozo Netto	260

INTRODUÇÃO

Em agosto de 2003, graças à professora Ruth Serrão, tive contato com uma parte da obra do compositor Joaquim Antonio Barrozo Netto, quando decidimos abordar a vida e a obra de um compositor brasileiro. Ao escolhermos Barrozo Netto, a obra a ser inicialmente analisada seria apenas a sua *Suíte Infantil no.1 para piano a quatro mãos*. Com o intuito de melhor conhecer essa peça, ao dedilhar com a professora Ruth os seus cinco movimentos, estava feita a escolha. Surpreenderam-me a parte do *secondo*, que requer do pianista destreza musical e pianística, assim como os elementos tratados na parte do *discípulo*, que fazem com que as partes do *secondo* e do *discípulo* adquiram um rico colorido musical.

Após as primeiras pesquisas sobre Barrozo Netto, ficou decidido que seriam analisadas as duas *Suítes Infantis* para piano a quatro mãos, e não apenas uma delas.

Na relação ensino/aprendizagem - em qualquer área, mas sobretudo na música - a iniciação do aluno tem de ser feita com muito cuidado e atenção. Devem-se respeitar suas características individuais, sendo de extrema importância a escolha de um repertório adequado. Por outro lado, devido à escassez de referências para piano a quatro mãos, achei oportuno abordar um tema que minorasse essa deficiência.

Assim, com a análise das *Suítes Infantis* de Barrozo Netto, além da possibilidade de enriquecer o repertório didático-pianístico recomendado a alunos iniciantes, pretendo contribuir para a divulgação de um importante músico brasileiro, cuja memória tem sido, injustamente, relegada a segundo plano.

As *Suítes Infantis no.1 e no.2* a quatro mãos, infelizmente quase desconhecidas, são, sem sombra de dúvida, belas e ricas peças musicais. Elas exploram múltiplos aspectos do estudo pianístico, propiciando uma troca constante e efetiva entre aluno e professor. Essas peças devem ser empregadas como material didático, para desenvolver habilidades

interpretativas e técnicas, sobretudo em alunos iniciantes. Por tudo isto, acredito que alunos e professores poderão beneficiar-se com esta pesquisa.

Este trabalho expõe a consciência artística e a importância da música brasileira, à luz do Nacionalismo, desde seus primórdios até o Movimento Modernista, mediante citações de Elizabeth Travassos, Luiz Heitor, José Maria Neves, Vasco Mariz, Mario de Andrade, Renato Almeida e outros autores, dando destaque a compositores e composições que marcaram época, até Barrozo Netto.

Consubstanciando a análise a que nos propomos, são abordados de forma sucinta, não só aspectos históricos do período Nacionalista e do Movimento Modernista, dos quais em parte Barrozo Netto foi contemporâneo, como também a vida e a obra do compositor. Além de compositor, Joaquim Antonio Barrozo Netto foi exímio pianista e um dos grandes pedagogos da primeira metade do século XX. Deixou-nos uma lista considerável de obras para piano, coro, violino e violoncelo, além de músicas sacras, peças de caráter pedagógico e duas óperas.

São insuficientes as publicações sobre a trajetória de vida e a produção musical de Joaquim Antonio Barrozo Netto. Desde o momento em que o tema foi delimitado, tornou-se imprescindível buscar elementos que complementassem o único livro que existe a respeito do compositor, chamado Barrozo Netto de Gomes Tapajós. Os materiais bibliográficos encontrados fazem parte da bibliografia e dos anexos deste trabalho.

Em seguida, surgiu a necessidade de conhecer melhor as várias facetas de Barrozo Netto. Uma pesquisa na *Internet* trouxe algum material; na Biblioteca Nacional foram encontradas todas as partituras aqui utilizadas como exemplos musicais; em duas idas aos sebos do Rio de Janeiro, conseguiu-se uma foto do compositor. Foram feitos, ainda, proveitosos contatos com familiares, que forneceram cartas, uma grande parte das

partituras inseridas na listagem anexa, além dos objetos pessoais do músico, citados no corpo deste trabalho.

No primeiro capítulo, examina-se a música brasileira à luz do Nacionalismo, desde seus primórdios, até o Movimento Modernista.

O segundo capítulo se destina a um breve estudo da vida do compositor, enfatizando-se sua formação musical e a experiência no Instituto Nacional de Música, bem como suas composições e atividades artísticas, sobretudo como diretor e patrono da Sociedade de Cultura Musical, onde, entre outras atividades, dedicou-se à criação de um coro.

No terceiro e último capítulo, são analisadas as *Suítas Infantis no.1 e no.2 para piano a quatro mãos*, quanto aos seus aspectos melódico e harmônico de suas estruturas composicionais. No início do capítulo, tecemos considerações sobre a importância do toque a quatro mãos, e, ao término da análise de cada *Suíte*, damos sugestões quanto a aplicabilidade didática das peças analisadas. Do trabalho consta ainda um CD com as obras analisadas, gravadas por Ruth Serrão e Helen Rodrigues.

Ao final, podem ser consultados os seguintes documentos: partitura da *Suíte Infantil no.1 e no.2 para piano a quatro mãos*, transcrição da carta da profa. Rosah Cavalcanti apresentada no Encontro dos Centenários, na UFRJ em 24 de setembro de 1981, transcrição da carta da Escola Nacional de Música sobre o falecimento de Joaquim Antonio Barrozo Netto, transcrição de publicações em jornais a respeito do falecimento de Joaquim Antonio Barrozo Netto, transcrição do capítulo Novas Descobertas do livro *Mosaicos I* de Alda Ramos Fonseca, transcrição da carta que Barrozo Netto escreve aos colegas do seu departamento – Instituto Nacional de Música, transcrição do testamento de Joaquim Antonio Barrozo Netto, catálogo de algumas composições de Joaquim Antonio Barrozo Netto, catálogos de algumas músicas para piano de Joaquim Antonio Barrozo

Netto, catálogo de algumas composições que foram revisadas por Joaquim Antonio Barrozo Netto, publicação em jornal do primeiro concerto do Coral Barrozo Netto programa de concerto do Coral Barrozo Netto, catálogo da Editora Moderna com obras revisadas por Barrozo Netto, programa do primeiro concerto do Coral Barrozo Netto, programa de concerto do Coral Barrozo Netto, 34º Concerto da Sociedade de Cultura Musical – Diretor Artístico – Prof. J. A. Barrozo Netto, capa da partitura Vozes da Floresta (para coro – vozes femininas, piano e órgão), capa dos Exercícios Technicos Diários por I. Phillip (Professor no Conservatório Nacional de Paris) e Barrozo Netto (Professor no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro), capa do livro Estudo de Agilidade para piano de Barrozo Netto, capa do Czerny Barrozo Netto para piano, convite feito pela Casa Wagner, para revisar as edições da obra Le Couppey – ABC do piano, Tese Princípios Elementares do Estudo do Piano de Nicia Rouband Meirelles dedicada à memória do inesquecível mestre professor J. A. Barrozo Netto, foto do trio Barrozo – Milano – Gomes, foto de Joaquim Antonio Barrozo Netto, letra da composição Vozes da Floresta e transcrição da Carta de Barrozo Netto à Sociedade de Cultura Musical e a resposta do Senhor Presidente Alberto R. Paiva à Barrozo Netto.

CAPÍTULO I

A MÚSICA BRASILEIRA À LUZ DO NACIONALISMO E DO MODERNISMO

1.1 Evolução do Nacionalismo

Na verdade, só há bem pouco tempo – na segunda metade do século XIX – descobrem-se no Brasil os primeiros sinais da síntese que irá caracterizar sua música própria. Antes disto, o que se via era a justaposição de elementos contrastantes que, influenciando-se mutuamente, mantinham sua validade com relação aos usos e costumes das diferentes camadas que compunham o povo brasileiro (Neves, 1981, p.13).

Por intermédio de Inácio de Loyola, em 1539, os padres da Companhia de Jesus, em missão de catequese, implementaram a fé cristã na Colônia do Brasil, utilizando-se de métodos especiais de apostolado, e aproximaram-se dos indígenas atraindo-os com sons musicais, começando assim o ensino das artes e das letras. Os índios, como posteriormente os negros, mostraram-se receptivos ao canto e aos sons dos instrumentos. “Simão de Vasconcelos, em sua Crônica, diz que os índios são afeiçoadíssimos a músicas; e os que são escolhidos para cantores de igreja, prezam-se muito do ofício, e gastam os dias e as noites em aprender e ensinar outros” (Heitor, 1956, p.11).

Os jesuítas costumavam encaminhar pedidos, à corte portuguesa, de alguns instrumentos que os ajudassem a chamar a atenção dos nativos:

Se V.^a R.^a nos fizesse prover de alguns instrumentos para que aqui toquemos (enviando alguns meninos que saibam tocar) como são frutas, gaitas e nêspas e uns ferrinhos com umas argolinhas dentro, as quais tocam dando com um ferro no outro, e um par de pandeiros com soalhas. Se viesse cá algum tamborileiro e gaitero, parece-me que não haveria principal que não desse os seus filhos para que lhos ensinassem (Heitor, 1956, p.11).

Com o passar do tempo, nenhuma comemoração era feita sem a colaboração de instrumentistas e cantores, em todas as principais igrejas, com órgãos e serviços musicais de alta categoria:

Vários órgãos haviam sido instalados e fabricados na própria colônia, pois sabemos que Agostinho Rodrigues Leite estabeleceu uma oficina em Olinda, fornecendo órgãos para as igrejas locais e as da Bahia. (...). Todas as velhas igrejas de Minas Gerais, nos tempos áureos da mineração do ouro e dos diamantes, tinham órgãos e serviços musicais suntuosos (Heitor, 1956, p.17).

Durante dois séculos, manteve-se nas casas da Companhia o costume do ensino musical, formando assim um Conservatório freqüentado não só por alunos índios, mas também por negros escravos. Mesmo depois de extinta a Companhia jesuítica, as atividades musicais perduraram, de tal forma que, ao chegar ao Brasil em 1808, a família real portuguesa encanta-se com a produção musical aqui existente.

Em verdade, a transferência da Corte Portuguesa para o Rio de Janeiro traz grandes transformações culturais ao país. Entre outras providências, o Príncipe Regente D. João nomeia o padre e grande músico José Maurício Nunes Garcia, mulato, descendente de escravos, como inspetor de música da antiga Capela da Sé. Contrata também, professores franceses para constituir a Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, e inaugura o Real Teatro de São João. Segundo Heitor, “o Príncipe Regente providenciara para que a sua nova capital tivesse uma casa de espetáculos digna da corte e da intensa vida musical que ela patrocinava” (1956, p.35-36).

Naquele momento, o pólo musical, já amplamente estimulado pelos jesuítas desde o século XVI, desloca-se da igreja para o teatro. O teatro religioso, instituído pelos jesuítas através dos seus autos, é substituído pelas óperas-bufas, um tímido esboço do que mais tarde viriam a ser considerados os primeiros sinais do nacionalismo em nossa música.

Assim, somente durante o império de D. Pedro II surgem esses primeiros sinais de nacionalismo musical. Eles aparecem na ópera, por volta de 1857, com o nobre espanhol José Amat, que vem para o Brasil e funda a Academia de Música e Ópera Nacional. Em seu propósito de desenvolver a música brasileira, essa Academia torna-se um celeiro de preparação e aperfeiçoamento de nossos artistas. Com a realização de concertos em língua nacional, apresentavam-se não só óperas brasileiras, mas também estrangeiras vertidas para o português.

Nesses primórdios do Nacionalismo, surge Carlos Gomes (1836-1896), visto hoje como o maior compositor brasileiro do período. Suas obras *Il Guarany* e *Lo Schiavo*, fazem o Brasil alcançar o reconhecimento no panorama internacional da música, e Carlos Gomes passa a ser considerado "o músico das Américas de maior destaque internacional" (Sadie, 1994, p.378).

Ao compor, Carlos Gomes utilizava-se de elementos brasileiros, lembrando cenas e paisagens de onde nascera. No entanto, como viveu muitos anos na Itália, sua música privilegiou o estilo operístico italiano da época.

Ao longo do tempo, tem variado a crítica quanto às composições de Carlos Gomes. Vasco Mariz em *A Canção Brasileira* (1959), considera-as como um modelo a ser seguido por todos os nossos compositores, no que se refere à riqueza melódica e ao tratamento apropriado da voz humana (p.41). Mario de Andrade (1987) percebe apenas “certas coincidências com a nossa melodia popular” (p.166), e Luiz Heitor (1950), em *Música e Músicos do Brasil*, enfatiza:

(...) a obra de Carlos Gomes tem, em muito maior dose do que pensam aqueles que o consideram, exclusivamente, um operista italiano, *sentido brasileiro*. ... Mas existe, não podemos duvidar; nem podemos, honestamente, deixar de considerar o depoimento de milhares de ouvintes brasileiros que, instintivamente, estabelecem uma correlação bem definida entre as suas páginas imortais e a miragem da pátria, as inquietações e aspirações da raça a que pertencemos (p.155, grifos do autor).

Nessa época, surgem várias sociedades de concerto, e muitos compositores trabalham já com o intuito de nacionalizar a expressão musical, “através da utilização, como base temática, de elementos da música popular” (Neves, 1981, p.18) “embora tratados segundo métodos harmônicos e polifônicos europeus” (p.19).

Dentre eles destaca-se Brasílio Itiberê da Cunha (1848-1913), que compõe a rapsódia *A Sertaneja* (1864), uma das primeiras obras a utilizar um tema do folclore brasileiro, o *Balaio, meu balaio*.

Para Dulce Martins Lamas, "o interesse pelo folclore brasileiro surge como uma consequência de uma fase histórica", pois:

Pairava nos espíritos um anseio de liberdade. 1º.) – Liberdade política, ou melhor, a implantação da República, substituindo o Governo Imperial, considerado um resquício do domínio ultramarino. 2º.) – A liberdade social representada pela libertação do elemento escravo (Trabalho apresentado no Ciclo de Comemorações dos 60 Anos da Semana de Arte Moderna de 1922, na Escola de Música da UFRJ, em 1982).

A partir das últimas décadas do século XIX, portanto, o interesse pelo folclore brasileiro apresenta-se como uma manifestação nacionalista condizente com a fase histórica do mundo ocidental, tanto na Europa como no Novo Mundo.

Rapidamente se desenvolvia, no artista, a consciência de que a arte não podia fugir aos imperativos da nacionalidade, sendo inútil, a não ser como exercício, sem outra finalidade mais alta, inventar melodias sobre textos poéticos em língua estrangeira ou mesmo construir tempos de Sinfonia inteiramente alheios à sensibilidade específica da gente de sua terra (Heitor, 1956, p.164).

Nessa fase, manifestam-se dois compositores: Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920). Ambos lutaram para definir as bases da nossa cultura, em um ambiente influenciado por padrões acadêmicos europeus.

Segundo Heitor (1981, p.20), Alexandre Levy se preocupava em estudar seriamente a música folclórica, sendo um precursor ao basear-se em motivos do nosso folclore. Para ele, escrever música brasileira significava estudar a música popular de todo o Brasil, sobretudo a do Norte do país. Por falecer tão jovem, aos 24 anos, não pôde amadurecer os seus projetos. Graças ao seu esforço, tanto a música brasileira como a canção em língua vernácula passam a ser aceitas nos concertos de obras eruditas.

Nepomuceno foi professor de Composição, e mais tarde de Órgão, no Instituto Nacional de Música, hoje Escola Nacional de Música da UFRJ, quando abriu caminho para várias gerações de compositores, “mostrando-lhes a enorme riqueza do material de origem folclórica e popular e as maneiras de utilizá-lo” (Neves, 1981, p.22).

Efetivamente, ninguém combateu com ânimo mais decidido as imitações estrangeiras em nossa arte [do que Alberto Nepomuceno] e ao mesmo tempo procurou criar uma música sem se enquadrar no regionalismo, mas nascida no ambiente magnífico de nossa natureza e com aquele tom melancólico, que é o resíduo da fusão misteriosa das raças, de que promana o brasileiro (Almeida, 1926, p.114).

Vasco Mariz (2002) aponta Nepomuceno como o patriarca da Canção Nacional, por sua preocupação com a arte brasileira: “Entoava canções do Nordeste e colecionava versos populares, pois estava destinado a convencer o público brasileiro da qualidade da nossa língua e do folclore brasileiro” (p.58).

Outros dois músicos de vulto, dessa fase, são Leopoldo Miguez (1850-1902) e Henrique Oswald (1854-1931), porém ainda presos às normas composicionais européias. Leopoldo Miguez, influenciado pela música alemã de Wagner e Liszt, constrói uma obra digna de estima, mas segundo Renato Almeida “com imitações que lhe tiraram muito do frescor a esperar de seu ... [entusiasmo criador]” (Almeida, 1926, p.121-122).

Henrique Oswald vive longo tempo na Europa, retornando ao Brasil em 1903. Luiz Heitor (1950) o considera o menos brasileiro dos nossos grandes músicos, mas faz uma ressalva:

(...) a distinção de suas melodias, o sereno equilíbrio de suas construções, a ciência subtil de suas harmonias, embora aparentando a sua música à dos mestres franceses do fim do século, não era, podemos estar certos, uma influência recebida do exterior; correspondia, antes ao seu próprio ideal interior, onde o bom gosto, o comedimento, encontravam o clima mais favorável (p.238).

Oswald se inspira no compositor francês Fauré, compondo uma música simples mas requintada, buscando a perfeição: “A sua música não é feita na natureza, ao ar livre, mas nas doces intimidades, nos ambientes discretos, onde a luz, coada, tamizada e a difusão têm jogos singulares” (Almeida, 1926, p. 124).

Outro compositor importante dessa fase foi Francisco Braga (1868-1945). Como grande divulgador da música brasileira, também ele procurou inspiração em lendas do nosso folclore, embora se utilizasse de uma técnica composicional com características

européias. Em sua música, sentimos as influências diretas de Massenet e um pouco de Wagner, como cita Renato Almeida, em seu livro *História da Música Brasileira* (1926, p.131).

É válido destacar ainda um compositor de grande talento e visão: Glauco Velásquez (1884-1914). Seu universo composicional ampliou-se em contato com a música de Debussy e Wagner: “Estávamos diante de um compositor instintivamente revolucionário, avançadíssimo para a época, escrevendo em um idioma equivalente ao de Schoenberg ou de Stravinsky” (Mariz, 1959, p.52).

Sua música chamava a atenção de jovens compositores, por não seguir as imposições acadêmicas de harmonia ou de forma até então estabelecidas. Segundo Renato Almeida (1926) em *História da Música Brasileira*, Glauco Velásquez “foi um músico excepcional, abandonando os cânones e as leis, fazendo música de uma sugestão infinita, seguindo um sistema mais pessoal e independente” (p.160).

Luiz Heitor (1956) não considera a música de Glauco Velásquez propriamente moderna para a época, mas admite tratar-se de uma primeira investida de um compositor brasileiro nesse sentido.

Segundo Mariz, (1977, p.19) “Mau grado a natureza esmagadora, cheia de contrastes e de exuberâncias, o nacionalismo musical no Brasil só se revelou, em linhas vigorosas, com Heitor Villa-Lobos (1887-1959)”. Este passa a ser considerado o músico mais expressivo do Modernismo, o verdadeiro inaugurador da era moderna na música brasileira. Para Renato Almeida (1926), Villa-Lobos domina a arte, "se recusando a aceitar as fórmulas, as mesmas que cria, pelo anseio constante de sensações novas onde seu espírito se sinta cada vez mais livre para se elevar no mais puro subjetivismo (p.165). Neves (1981), complementa que Villa-Lobos verá o folclore e a tradição popular como um

todo, como um amálgama complexo do qual não se pode isolar este ou aquele elemento (p.24).

Se muito absorveu na juventude, grande parte da sua consciência nacional ficou latente até a revolta patriótica provocada pela **Semana de Arte Moderna**. Se anteriormente havia tentado o nacionalismo musical na Lenda do **Caboclo** ou nas **Canções Típicas Brasileiras**, só a partir de 1922 enveredou decididamente por aquela trilha, escrevendo o **Noneto**, os **Choros**, as **Serestas** e as **Cirandas** (Mariz,1977, p.110, grifos do autor).

Abaixo, a pesquisadora cita algumas obras para piano, Choros, Música de Câmara, Bailados e Canções de Heitor Villa-Lobos, que antecederam a Semana de Arte Moderna e merecem ser destacadas:

(1910) - *Suíte de Cantos Sertanejos*;

(1912) - *Noite de Luar*;

(1912) - *Brinquedo de Roda* (6 peças), *Petizada* (6 peças) e 1ª. *Suíte Infantil* (5 peças);

(1912-1917) - *Miniaturas*;

(1913) - 2ª. *Suíte Infantil* (4 peças);

(1913) - *Mal Secreto*;

(1914) - *Fábulas Características* (3 peças);

(1914) - *Série de três Danças Africanas*;

(1916) - *Alegria na Horta* (no.3 da *Suíte Floral*);

(1915-1917) - *Quatro primeiros quartetos de Corda*;

(1917) - *Bailados Uirapuru e Amazonas*

(1917) - *Sexteto Místico*;

(1918) - *Prole do Bebê no.1* (8 peças);

(1919) - *Sertão no Estio*;

(1919) - *História da Carochinha* (4 peças);

(1919) - *Carnaval das Crianças Brasileiras* (8 peças);

(1920) - *Choro no.1*;

(1920) - *Lenda do Caboclo*;

(1921) - *Prole do Bebê no.2 (9 peças)*.

1.2 Modernismo

A arte moderna brotou da necessidade profunda dos homens de nosso tempo buscarem por sobre as formas usadas e gastas uma emoção diferente, além do aperfeiçoamento das linhas e do exagero da personalidade (Almeida, 1926, p.140-141).

Como vimos, a arte brasileira foi por longo tempo decisivamente influenciada pela música européia. Com o término da Primeira Guerra Mundial, porém, houve no mundo, e conseqüentemente no Brasil, uma renovação das áreas científica, social e artística. Afloraram, então, ideologias nacionalistas em busca de uma correspondência com a atualidade, uma busca pelo novo. Tais fatos deram ensejo em nosso país, em 1922, à Semana de Arte Moderna, evento que impulsionou um revolucionário movimento cultural brasileiro de enormes proporções e conseqüências – o Movimento Modernista.

A Semana de Arte Moderna teve efeito preponderante, em 1922, para o reconhecimento dos méritos da música de caráter nacional, que acabou sendo paulatinamente aceita como arte moderna e avançada. Na verdade essa música baseada no folclore já vinha obtendo aplausos na Europa havia talvez uns cinqüenta anos, mas a distância e os preconceitos pós-coloniais atrasaram sua consagração entre nós (Mariz, 1981, p.89).

A Semana de Arte Moderna foi realizada nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, formulando uma proposta polêmica de renovação da estética em nossa arte: os novos conceitos visavam romper com o que restara do romantismo, naturalismo, parnasianismo e impressionismo. Na música, buscava-se uma linguagem nacional, incorporando elementos rítmicos, melódicos, formais e timbrísticos, da música popular, rural e urbana. Durante aqueles três memoráveis dias, houve não só conferências sobre a estética modernista, como também concertos, leituras de poemas e exposições.

O radicalismo dos conferencistas foi certamente o que primeiro chocou o público presente. Destruía-se, com a mesma tranqüilidade, o grande gênio da arquitetura e da escultura colonial brasileira, o Aleijadinho, e aquele que era considerado o símbolo mesmo da música erudita brasileira, Carlos Gomes, além de grandes nomes da literatura nacional, sobretudo os poetas parnasianos (Neves, 1981, p.36).

O objetivo do Movimento Modernista era revelar e intensificar o conflito entre o antigo e o novo, e, na música, apresentar os ritmos primitivos, sem desenvolvimento clássico ou romântico.

Para Neves (1981) todo esse movimento tem um objetivo definido:

Reafirmar e divulgar as grandes reivindicações dos jovens artistas brasileiros ligados ao movimento modernista, muito bem sintetizadas pelo líder do grupo, Mário de Andrade: direito permanente à pesquisa estética, atualização da inteligência brasileira, estabelecimento de uma consciência criadora nacional, pela unânime vontade de cantar a natureza, a alma e as tradições brasileiras, e daí, banir para sempre os “postiches” da arte européia.

Estes três tópicos poderiam, na verdade, como observava Luiz Heitor, ser reunidos em duas direções específicas de trabalho, ou seja: de um lado a necessidade de maior enriquecimento das técnicas e renovação do posicionamento estético com a modernização das linguagens artísticas, o que corresponde à adoção das diretivas da vanguarda européia de então; de outro, a busca de nova postura estética e de novos recursos técnicos que, valorizando o tema brasileiro, levem à construção de uma linguagem artística essencialmente brasileira (p.37).

Segundo Renato Almeida, um artista moderno “tem que ser capaz de absorver os resíduos e qualidades que o cercam, pois para se ter uma percepção estética, faz-se necessário que o artista interaja com o meio” (1926, p.140-141).

Travassos (2000) define a primeira fase do Modernismo como "marcada pela ênfase na atualização estética e na luta contra o 'passadismo' representado a grosso modo pelo romantismo, na música, e pelo parnasianismo, na poesia” (p.19, grifos da autora).

Os compositores que marcaram o período modernista utilizaram-se de suas músicas para manter um diálogo com o público. Todo o material recolhido do povo, a ele retornava.

Embora a primeira geração nacionalista não tenha logrado abrir uma nova fase em nossa música, a experiência da Semana de Arte Moderna atraiu a atenção de alguns importantes músicos. Dentre eles destacamos Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet (1893-1931), Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Braga, Barrozo Netto (1881-1941) e Vieira Brandão (1911- 2002). Esse grupo, inspirado nas teorias de Mário de Andrade (1893-1945), um dos líderes do Movimento Modernista, passa a aceitar as idéias nacionalistas na música.

Com seus textos sobre nacionalismo e com as pesquisas folclóricas, Mario de Andrade influenciou muitos outros compositores, como Camargo Guarnieri (1901-1993), Francisco Mignone (1897-1986), Frutuoso Viana (1896-1976) e Guerra-Peixe (1914-1993), que deram continuidade às suas idéias modernistas/nacionalistas. Considerado por José Maria Neves (1981) como “o grande líder do Modernismo e o mentor intelectual dos compositores adeptos do novo Nacionalismo” (p.39), Mario de Andrade foi poeta, folclorista, crítico e romancista, além de um musicólogo que estudou os elementos constitutivos da música folclórica.

Mario de Andrade (1991) considera a fase contemporânea (década de 20 à 30) a mais empolgante de todas pelas quais a música brasileira passara, até então.

Todas as outras foram mais ou menos inconscientes, movidas pelas forças desumanas e fatais da vida, ao passo que a atual, embora também necessária por ser um degrau evolutivo de cultura, tem a sua necessidade dirigida e torcida pela vontade, pelo raciocínio e pelas decisões humanas. Ela vem por isso acrescida de um interesse mais dramático, derivado da luta do homem contra as suas próprias tradições eruditas, hábitos adquiridos, e dos esforços angustiosos que faz para não se afogar nas condições econômico-sociais do país, sempre na esperança generosa de conformar a sua inspiração e as manifestações cultas da nacionalidade numa criação mais funcionalmente racional. Este é o sentido profundo, a realidade grave do nacionalismo musical em que ainda se debate a nossa música erudita dos dias atuais (p.25).

Para ele, a música nacional deveria passar por três fases: a da tese nacional, a do sentimento nacional e a da inconsciência nacional. Para tanto, Mario de Andrade (1991) sugere o estudo do folclore, ou seja, de elementos formadores da nossa cultura.

José Maria Neves complementa:

Através dessas fases o compositor terá uma tarefa bem definida, colaborando para a determinação (pelo estudo) e para a normalização (pelo emprego sistemático) dos caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira e colaborando no trabalho de afirmação da nacionalidade (p.45).

Dentre os músicos que sofreram a influência de Mario de Andrade, Luciano Gallet foi o primeiro a apropriar-se dos motivos populares nas criações musicais, tornando-se um estudioso do folclore brasileiro. Em *150 Anos de música no Brasil*, Luiz Heitor (1956)

observa que “Gallet converteu-se, pouco a pouco, num arguto pesquisador do nosso folclore musical, a quem só o tempo faltava para dedicar-se a colheitas diretas” (p.282).

Ainda segundo Heitor, para Gallet o fazer música brasileira significava que:

Era preciso conhecer o porquê da música brasileira, ir buscá-la nas fontes naturais da canção popular, analisá-la, compará-la para então, pisando forte no terreno de constatação experimentada, empregar os seus processos com um sentido próprio e harmonioso na obra de criação livre (1950, p.286).

A partir de Gallet, cria-se uma cadeira de Folclore Nacional no Instituto Nacional de Música.

Pouco depois do evento modernista, o compositor Lorenzo Fernandez marca sua adesão ao Movimento, com a composição *Trio Brasileiro* (1924) para piano, violino e violoncelo, empregando elementos do nosso folclore.

Segundo José Maria Neves (1981), Lorenzo Fernandez escolhia cuidadosamente os temas de suas composições e os desenvolvia com rigor em relação à estruturação, evitando o populismo fácil (p.60). Fernandez foi considerado por Mario de Andrade como o único dos nossos compositores que conhecia a metrificação poética. “Demonstra ter um conhecimento mais íntimo da língua e respeitá-la em suas fatalidades e belezas de dicção” (Andrade, 1991, p.61). A personalidade artística do compositor é significativamente brasileira. “Geralmente suas composições são ideadas em contraponto, adquirindo todo o valor quando a rica e variada timbração da orquestra serve à sua execução” (Heitor, 1950, p.308).

Francisco Mignone, também se deixou influenciar pelas idéias nacionalistas. Sua excelente técnica de composição perpassa pelo gosto popular, inicialmente com expressão italianizada, para aos poucos refletir as características nítidas do Nacionalismo.

Ao regressar em 1930 da Europa, envereda decididamente pelo nacionalismo musical, assumindo-o como escolha composicional. Com o seu retorno, estreita laços com Mario de Andrade, que lhe indicará o caminho da música nacional.

José Maria Neves (1981) comenta:

Algumas obras compostas a partir de então mostram bem a orientação que seria seguida por Mignone neste nacionalismo direto de gosto populista, no qual os temas populares serão aproveitados no que eles têm de mais marcante (...) e isto sem prejuízo do cuidado artesanal no acabamento (p.65).

Luiz Heitor (1956) cita, em *150 anos de música no Brasil*:

Mario de Andrade ao se transferir para o Rio de Janeiro e tornar-se amigo íntimo de Mignone, sustenta-o poderosamente, debatendo com ele os problemas que o afligiam e procurando restituir-lhe a confiança. Descobrirá em Mignone o compositor ideal para o povo, o que, segundo as suas concepções da arte em função da sociedade nova, apresentava as características mais adequadas a esse destino: acessibilidade de expressão, robustez de técnica e honestidade artesanal (p.309).

Sua obra é muito variada, abrangendo óperas, bailados, poemas sinfônicos e outras peças para orquestra, conjuntos diversos de câmara, canto e piano, piano solo, etc.

A contribuição de Mignone à canção nacional é significativa, e, "a ombrear com as melhores obras de Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri, sua extraordinária musicalidade venceu todos os obstáculos, e suas canções continuam a ser as mais procuradas pelos intérpretes" (Mariz, 2002, p. 93).

Mais tarde, Camargo Guarnieri também estuda com Mario de Andrade.

Camargo Guarnieri deveria freqüentar seguidamente a casa de Mario de Andrade, que criticava-lhe os trabalhos (e com que violência!), dava-lhe sugestões, fornecia-lhe temas folclóricos para a composição, abria-lhe maiores horizontes em tudo que se referia à verdadeira compreensão da cultura brasileira e indispensável renovação da linguagem musical (Neves, 1981, p.67).

Em 1938, Guarnieri parte para Paris onde estuda com Koechlin, aprimorando a arte de compor. Nadia Boulanger, porém, é quem o ajuda a encontrar elementos mais fecundos para prosseguir em suas criações (Neves, 1981, p.68).

"Guarnieri levou o movimento nacionalista brasileiro a um estágio de desenvolvimento que já não exibia o menor ranço provinciano, produzindo alguns dos exemplos mais bem acabados da arte musical praticada no Brasil" (Sadie, 1994).

As duas primeiras Sinfonias de Guarnieri marcam o apogeu de sua arte. Segundo Luiz Heitor (1956), a primeira foi composta em 1947, obtendo o Prêmio *Luis Alberto Penteado de Resende*, oferecido ao autor da melhor Sinfonia e de expressão brasileira e moderna; a segunda Sinfonia, concorrendo à *Reichold Music Award*, foi uma das três escolhidas pelo júri, recebendo Guarnieri a recompensa de cinco mil dólares. E comenta:

Ouvindo-as, tem-se nitidamente a impressão de que o compositor ultrapassou a etapa da formação nacional em que se haviam detido os seus maiores predecessores; (...) a transformação dos elementos nacionais é absoluta e atinge um refinamento superior, perfeitamente consciente, integralmente submisso ao pensamento e à técnica do compositor (p. 343).

Chega-se, então, a Joaquim Antonio Barrozo Netto, considerado por Luiz Heitor (1950) como um excelente e ilustre artista e um mestre de admirável decência.

Em suas composições, percebe-se uma evocação sutil das idéias nacionalistas, permeadas por muitos elementos românticos.

Mario de Andrade (1987) faz uma crítica às composições de Barrozo Netto, e às de Leopoldo Miguez, Henrique Oswald e Francisco Braga, classificando-as como presas à cultura européia, tentando um nacionalismo “que mais parece concessão ao exótico” (p.164).

Com Barrozo Netto, percebe-se em algumas composições, a tentativa de aderir ao movimento nacionalista/modernista. Para Vasco Mariz (p.53), suas obras vocais, peças para piano e músicas de câmara apontam nítidos acentos nacionais, de inspiração claramente romântica (p.53). Já Tapajós (1939) resume a trajetória criativa do compositor, afirmando que "cada página escrita é um pequeno quadro, uma pequena cena que se perpetua, graças à espontaneidade e ao poder sugestivo de seu belo talento criador, que lhe tem feito da vida uma constante devoção à arte milagrosa das sete notas” (p.15).

CAPÍTULO II BARROZO NETTO

2.1 Primeiros anos

Joaquim Antonio Barrozo Netto nasceu na capital da República, em 30 de janeiro de 1881.

Com menos de oito anos de idade, ganhou uma gaita de foles e já improvisava melodias. Iniciou seus estudos com o violino, porém as aulas foram suspensas, pois seu professor concluiu que o menino não tinha aptidões musicais.

Segundo Tapajós (1930), Quando manifestei desejo de estudar, todos zombavam impiedosamente: - Como pode você querer ser músico, numa família em que cada um é uma negação musical maior que outro? (apud Heitor, 1956, p. 222).

Seu pai não desistiu e o levou ao professor de piano Frederico Mallio; a partir daí, alcançou grande progresso. A música passou a fazer parte de sua vida, e aos 11 anos publicou a obra intitulada *Primeira Gavota*, editada pela Casa Vieira Machado.

Mais tarde, ingressou no Instituto Nacional de Música estudando solfejo e teoria musical com os professores Henrique Braga e Inácio Francisco de Araújo Porto Alegre; composição, contraponto, fuga e órgão com Alberto Nepomuceno e acústica e harmonia com Frederico Nascimento. Com o festejado professor Alfredo Bevilacqua, deu continuidade aos estudos de piano.

Além das aulas no Instituto Nacional de Música, Bevilacqua dava aos alunos a oportunidade de desenvolverem habilidades musicais nos saraus do Teatro Colméia, em sua residência no Estácio. Barrozo Netto conheceu assim sua futura esposa.

Em 1900, aos 19 anos, concluiu os estudos musicais, laureando-se em piano, harmonia e contraponto. Diplomou-se brilhantemente, sendo o único a obter, entre outros prêmios, a "Medalha de Ouro", classificação mais elevada até então conferida a um diplomando.

Foi o aluno do Instituto que mais diplomas e medalhas conquistou e que, entretanto, nenhuma medalha nem diploma possui, porque nunca fez questão de possuí-las (Tapajós, 1939, p.8).

Casou-se com Zélia Bevilacqua, com quem teve muitos filhos, dos quais sobreviveram quatro: Nair, Laura, Alda e Hélio. As três filhas tornaram-se pianistas e o filho Hélio, um importante produtor cinematográfico.

2.2 O pedagogo

A partir de 1898, exerceu o magistério como monitor da classe de piano, e em 1906, aos 25 anos, tornou-se adjunto do curso superior. Nesse mesmo período, foi nomeado professor concursado no Instituto Nacional de Música, substituindo o professor Paulo Chambellard, chegando a ocupar o cargo de diretor dessa instituição.

Desde então inicia-se uma carreira de professor, paralela à de virtuose pianista.

Através das fontes literárias a que tivemos acesso, tomamos ciência de que Barrozo Netto foi uma figura muito prestigiada como pianista e professor, pois manteve-se em cartaz por uma longa fase, sendo considerado um dos maiores virtuosos brasileiros do momento. “Pianista completo, dominado por um temperamento sensível, sua execução sempre se impôs pelo caráter sadio de que se revestia e pelo encanto com que se comunicava ao auditório” (Gomes, 1939, p.9 e 10). Por sua vez, como professor, Barrozo Netto formou outros tantos virtuosos, ao longo dos trinta anos de dedicação à carreira que abraçou.

Considerado um professor da mais alta estirpe, fazia questão de ser exigente, avaliando as possibilidades de cada aluno, na seleção para o curso superior do Instituto Nacional de Música.

Ao lecionar, preocupava-se com cada detalhe do processo de ensino e aprendizagem. Abordava diariamente o estudo de escalas, arpejos, os exercícios de pulso e extensão, os cuidados refinados com a sonoridade e a clareza, a postura e o uso adequado

dos pedais, além da utilização dos estudos de Czerny e Bach. Cuidava para que seu aluno tivesse no mínimo seis horas diárias de dedicação ao instrumento.

Segundo a senhora Rosah Faria, Barrozo Netto era pontual, sem variações de humor, inimigo de desculpas, exato, justo. Acompanhava as aulas com tal atenção, que tentar enganá-lo era perder tempo e expor-se a severas advertências (Albuquerque, 1981, p.2).

Barrozo Netto formou ilustres pianistas: Arnaldo Estrela, Aires de Andrade, Altair Celina Gomes, Waldemar Henrique, Milton Lemos, Irene Nogueira da Gama, Herminia Roubaud, Lilia Faustino de Figueiredo, Julieta de Almeida, Aloysio de Alencar Pinto, entre outros. "Sua atividade como mestre dos mais competentes e pianista de grandes recursos técnicos, coloca-o em lugar de destaque na música brasileira" (Montalvão, 1951, p.17).

Pedagogo inato, procurou racionalizar a problemática da técnica pianística elaborando Exercícios para Passagem do Polegar, o compêndio de Exercícios Técnicos Diários em colaboração com o Professor Phillip, do Conservatório de Paris, e conferindo uma orientação lógica didática aos Estudos de Czerny, Clementi, Kullak, Berens (Almeida, [s.d.], p.27).

A pesquisadora cita algumas instruções do mestre, encontradas no livro *Exercícios Technicos Diários* e no *Czerny - Barrozo Netto*, com sugestões e instruções de estudo do piano.

Trabalhar cada um, MUITO LENTAMENTE, aumentando gradativamente o movimento, até o mais depressa possível, empregando as NUANCES *f*, *mf*, *p*, *pp*, sempre observando rigoroso ligado, mesmo nos intervallos muito afastados. O andamento máximo de cada exercício será subordinado à sua dificuldade, nunca prejudicando o perfeito ligado, em favor de movimentos exagerados. Os exercícios em notas dobradas encontrados nos números seis e seguintes, devem ser trabalhados só em andamentos vagarosos. Empregar o dedilhado INFERIOR na mão esquerda, que executará todos os exercícios uma ou duas oitavas abaixo da direita. Uma vez, o aluno bem familiarizado com os exercícios, no tom original, deve transportá-los em todos os tons, chromaticamente, sem alterar o dedilhado marcado, variando também os seus rythmos.

ESTUDO de CONCERTO, embora pertença ao repertório de grande dificuldade, póde ser trabalhado apenas como exercício de afastamento, reduzindo o seu andamento às proporções exigidas pelo adiantamento de cada aluno, que estudará as suas várias dificuldades, fragmentadas, segundo o critério do professor, ou seguindo a divisão indicada pelas letras entre parenthesis.

Como estudo de concerto, sua execução exige do pianista, grande vigor e segura technica, que permita guardar até ao fim, um brilhantismo e força sempre crescentes. O segundo Estudo de Concerto, trabalhado diariamente em vários andamentos, (do lento ao mais rápido possível) dará ao pulso toda a elasticidade desejada e indispensável ao pianista (Barrozo Netto, 1932, p.4, grifos do autor).

Os nossos dedilhados foram cuidadosamente escolhidos na intenção de aproveitar todas as vantagens técnicas dos estudos, dificultando mesmo a execução de certas passagens, quando por esse meio podemos conseguir fazer exercitar os dedos mais fracos ou desenvolver a agilidade e independência dos mais rebeldes. Entre parêntesis, porém,

indicamos os dedilhados normais, para os estudantes que não queiram acreditar na eficácia dos nossos dedilhados difíceis...

O fraseado foi todo indicado, bem como o colorido, aproveitando em parte, o que se encontra feito pelos melhores revisores, evitando, porém, o uso do pedal que nos parece pouco aconselhável na maioria destes estudos.

Sobre as indicações metronômicas, conservamos as que foram encontradas em certas edições, sem aceitar-as, preferindo não estabelecer limite para a velocidade dos estudos contidos nesta coletânea, que, com raras exceções, poderá ser sempre a maior possível, dentro da clareza limitada pela técnica do aluno.

Nesta nossa revisão indicamos o processo mais fácil de atingir à perfeição e tirar o proveito máximo dos estudos, pelo trabalho fracionado das dificuldades em forma de exercício ou em repetições ininterruptas, até conseguir o efeito desejado. Seguindo meticulosamente esse processo de trabalho, obter-se-á o melhor e maior resultado. Os trechos e seus fragmentos, como dissemos acima, devem ser estudados sem interrupção, encadeando a última nota de cada trecho, à primeira; não sendo possível, far-se-á a interrupção necessária para recomeçar a execução da passagem.

Independente dessa forma de trabalho, indicamos freqüentemente variantes de ritmos, transportes, exercícios preparatórios e tudo mais que possa concorrer para o aproveitamento do aluno. Cada professor tem o seu ponto de vista, preferindo uns, os exercícios independentes dos estudos e outros preferindo aproveitar o material já existente nos estudos pelos processos por nós indicados. Não queremos portanto impor as nossas idéas, deixando a cada um a liberdade de agir como entender, desprezando ou aceitando as nossas convicções. A organização desta coletânea representa apenas o nosso esforço e boa vontade ao serviço dos que estudam e compreendem o extraordinário valor da velha escola, *sempre nova* de Carlos Czerny (Barrozo Netto, 1932, p.1).

Em 1911, representou o Brasil no Congresso Internacional de Música, em Roma, para estudar a organização e os programas dos conservatórios europeus. Na ocasião, foi laureado com as “Palmas Acadêmicas”, ao lado de Ignace Paderewski (1860-1941), Ferruccio Busoni (1866-1924) e Camille Saint-Saens (1835-1921), tendo sido agraciado, como Oficial de Instrução Pública, com a “Medalha de Honra” por serviços prestados à causa do ensino.

“Nesta mesma Escola, de que foi discípulo, ele deixaria mais tarde, como professor, a confirmação de sua habilidade em ciências pedagógicas, representada nas pessoas de pianistas ilustres e dedicados continuadores de sua obra” (Garritano, 1941, p.2).

No final de sua carreira, Barrozo Netto faz uma crítica à Escola Nacional de Música, considerando-a excessivamente complexa, pois “ao invés de preparar bons músicos, livres, dentro de uma robusta técnica instrumental ou de composição, estava preparando “bacharéis”, demasiadamente sabidos em coisas inúteis... (Heitor, 1950, p.255).

Em conversa com Luiz Heitor, em 1940, Barrozo Netto queixa-se das novas gerações de estudantes que não levavam a sério o seu trabalho. Conta que uma aluna lhe havia dito não reservar mais do que duas horas e meia de estudo por dia de piano. Barrozo Netto lhe pede que traga por escrito, detalhadamente, os seus afazeres em cada dia da semana, incluindo a hora de levantar-se e o tempo consumido nas refeições. E fica surpreso, pois a aluna lhe apresenta um horário com tempo reservado para ir ao cinema, à missa e ao banho de mar.

Luiz Heitor, observando como Barrozo Netto ficara irritado e incompreensivo, discordou do amigo,

achando que a menina tinha agido sensatamente e que outras coisas poderiam ser dispensadas, mas que seria antipedagógico impedi-la de cumprir com os seus deveres de religião ou dar ao espírito e ao corpo razoável descanso. Evidentemente, duas horas e meia era ridículo, como tempo de estudo diário de piano; mas o erro não estava nem na missa, nem no cinema e nem no banho de mar... Barrozo Netto bem o sabia... No íntimo ele pensava que o erro estava em querer transformar os artistas simples e bons sabedores do seu ofício, dos antigos tempos, em criaturas complicadas, superinstruídas, perdidas para a música... Excelente e nobre artista! Mestre de incomparável dignidade! Com ele, desapareceu da Escola Nacional de Música mais um representante das suas velhas tradições, deixando aos que constituem a sua nova estrutura a pesada herança de um modelo difícil de ser imitado (Heitor, 1950, p.255 e 256).

2.3 Atividades artísticas

Barrozo Netto foi um dos mais completos virtuosos de seu tempo, dispondo de excelentes recursos pianísticos.

Na primeira década do século XX, o músico fundou o festejado trio *Barrozo-Milano-Gomes*, piano-violino-violoncelo, realizando grandes concertos e divulgando o repertório de música de câmara de compositores brasileiros. Alberto Nepomuceno compôs o *Trio em Fá Sustenido Menor*, e Henrique Oswald o *Trio Opus 45* e a peça *Serrana*, em homenagem ao trio *Barrozo-Milano-Gomes*.

Em Paris e Bruxelas, no Centenário de Liszt em 1912, participou dessa comemoração executando *Lenda de São Francisco caminhando sobre as ondas* e, para

encerrar a homenagem, a *Marcha Racozy para dois pianos*, com Arthur Napoleão.

No Brasil realizou cerca de 100 concertos; abaixo uma relação de alguns concertos realizados por Barrozo Netto

Quadro 1: Locais e datas de alguns dos concertos de Barrozo Netto

Locais dos Concertos	Datas dos concertos
Instituto Nacional de Música	6 de setembro de 1896.
Cinqüentenário da Casa Bevilacqua	7 de setembro de 1896.
Cassino Brasileiro	13 de julho de 1897.
Instituto Nacional de Música	10 de outubro de 1897.
Instituto Nacional de Música	24 de abril de 1898.
Grêmio Seletor	28 de maio de 1898.
Juiz de Fora	15 de março de 1899.
Lambari	26 de março de 1899.
Instituto Nacional de Música	9 de abril, 20 de maio, 9 de julho e 29 de outubro de 1899.
Instituto Profissional	15 de abril de 1899.
Club Amazonas	17 de junho e 16 de setembro de 1899.
Club Amazonas	28 de abril de 1900.
Instituto Nacional de Música	23 de setembro e 28 de outubro de 1900.
Club Euterpe	24 de setembro de 1900.
Club Amazonas	29 de setembro de 1900.
Cassino Fluminense	3 de novembro de 1900.
Grêmio das Sempre Vivas	15 de dezembro de 1900.
Club União Comercial	8 de abril de 1900.
Club Amazonas	2 de março de 1901.
Club dos Diários	8 de março de 1901.
Palácio de Cristal	31 de março de 1901.
Conservatório Livre de Música	15 de maio e 21 de setembro de 1901.
Instituto Nacional de Música	8 e 24 de novembro e 22 de dezembro de 1901.
Cassino Fluminense	4 e 12 de novembro de 1903.
Ginásio de Música	4 de fevereiro de 1904.
Grêmio Fluminense	30 de abril de 1904.
Instituto Nacional de Música	17 de julho de 1904.
Club Fluminense	9 de setembro de 1905.
Salão do Grêmio Comercial	25 de novembro de 1906.
Instituto Nacional de Música	13 de agosto e 28 de outubro de 1907.
Foto Club do Rio de Janeiro	28 de julho de 1907.
Instituto Nacional de Música	27 de novembro de 1909.
Salão do Grande Hotel	4 de junho de 1910.
Salão do Conservatório	9 de junho de 1910.
Jornal do Comércio	10 de março de 1911.
Instituto Nacional de Música	30 de setembro de 1911.
Teatro Municipal	24 de novembro de 1911.
Instituto Nacional de Música	9 de dezembro de 1912.

Jornal do Comércio	1, 8, 15 e 22 de maio de 1912; 4 de maio, 9 e 23 de junho, 24 de novembro e 1º. de dezembro de 1913; 4, 11, 18 e 25 de novembro de 1915; 10, 17, 24 e 31 de agosto de 1916.
Jornal do Comércio	29 de julho de 1917.
Instituto Nacional de Música	2, 16, 18, 25 e 30 de outubro de 1917.
Teatro Municipal	8 de novembro de 1917.
Jornal do Comércio	30 de maio de 1918.
Hotel dos Estrangeiros	28 de junho de 1918.
Matriz de Copacabana	29 de junho de 1920.
Jornal do Comércio	31 de agosto de 1920
Teatro Municipal	9 de setembro de 1920
Jornal do Comércio	11 de setembro de 1920.
Instituto Nacional de Música	9 de setembro e 30 de dezembro de 1923; 24 de fevereiro, 13 de abril, 25 de maio, 27 de julho, 31 de agosto, 16 e 28 de setembro, 26 de outubro, 30 de novembro de 1924.
Instituto Nacional de Música	19 de abril, 31 de maio e 25 de outubro de 1925.

Apesar das responsabilidades como profissional e pai de família, Barrozo Netto ainda encontrou tempo para dedicar-se, como amador, à fotografia, além de procurar atender a convites os mais diversificados. Assim, chegou a ser crítico de um filme, *Céo Roubado*. Eis a notícia e a apreciação do músico, publicadas no Diário Carioca:

Barrozo Netto escreveu sobre "Céo Roubado"!

Agora, no momento em que o Plaza resolve abrir um parenthesis na sua existência de cinema lançador, para apresentar uma "reprise" em plena temporada cinematographica, é bem oportuno transcrevermos aqui as palavras que Barrozo Netto, o insigne compositor patricio, escreveu sobre "Céo Roubado", o encantador melodrama que vae voltar para a tela do mais elegante dos nossos cinemas, em obediencia aos desejos de milhares de "fans":

"Céo Roubado", na aparente banalidade de um filme policial, é mais que o pretexto para a apresentação de uma nova artista com qualidades incontestáveis de expressão, vivacidade e comunicativa sentimentalidade.

E' uma obra de arte, cheia de emoção, pela suggestiva figura de um velho pianista, que, subitamente, sente vibrar-lhe a alma em anseios de gloria, depois de um período de amargas desilusões.

Ah! Tem o publico a oportunidade de ouvir, executadas por mãos de mestre, as mais encantadoras paginas musicas de Liszt, Chopin, Grieg e outros, com interpretações impecaveis, ambientadas pela movimentação dos mais lindos quadros que a cinematographica tem produzido. Felicito-me pelo prazer espiritual que me proporcionou o "Céo Roubado" (Diário Carioca, 1936).

2.4 Diretor artístico da Sociedade de Cultura Musical

Barrozo Netto foi diretor artístico e animador da Sociedade de Cultura Musical fundada no Rio de Janeiro, em 25 de novembro de 1920. Nela realizaram-se concursos de composição para música de câmara, festivais dedicados a vários autores, além de variados concertos. Em 27 de fevereiro de 1925, Barrozo Netto pede ao Sr. Lopes Gonçalves, Presidente da Sociedade de Cultura Musical, que o exonere do cargo de diretor, por motivos de saúde. Não lhe é concedida a exoneração, e sim, licença por tempo indeterminado (Barrozo Netto, 1925).

2.5 As composições

Como compositor, Barrozo Netto revela as influências do romantismo alemão, segundo Terezinha Navarro Serpa Sharp:

Porém, algumas de suas canções guardam um certo sabor brasileiro como *Minha Terra, Vozes da Floresta e Aruanã* que situam expressivamente esse gênero, porém na última fase de sua vida abraçou o nacionalismo, compondo músicas folclóricas de sentido bem brasileiro e o fez com extraordinária sensibilidade e personalidade artística, nos deixando exemplos de peças compostas neste período, como a *Canção da Felicidade, Alegria de Viver e Saudade Amiga* (Sharp, 1965, p.4).

A bagagem composicional de Barrozo Netto envolve obras para piano, canto, canto coral, música sacra, violoncelo, violino, obras de caráter pedagógico e duas óperas: a *Rainha da Noite*, em três atos e a *Princesa Sempre Viva*.

Segundo Alda Fonseca, no livro *Mosaicos I*:

As músicas que compunha, dedicadas às filhas e seus alunos, tinham, para nós, sabor de prêmio, quando as recebíamos para estudar. E, diga-se de passagem, nem todos conseguiam esse privilégio.

A primeira música de Barrozo Netto, que estudei, chamava-se “Melodia”, pecinha romântica, lenta, expressiva: as frases melódicas da mão direita, acompanhadas em ritmo sincopado pela esquerda. Nessa composição, descobri como interpretar a sonoridade bem cuidada, o colorido (que agora se diz dinâmica), toda a gama do pianíssimo ao fortíssimo e sempre, acima de tudo, o som aveludado, do fundo das teclas, do fundo da alma. Apliquei-me tanto e tão bem assimilei o espírito da música, que a toquei, de memória, na Escola Nacional de Música, onde, uma vez por ano, a audição se realizava (1987, p 34 - 35)¹.

¹ Alda Ramos Fonseca – ex-aluna de piano da filha de Barrozo Netto (Alda Barrozo), conhecida como Didi. Em *Mosaicos I*, há um capítulo sobre a família Barrozo Netto. A transcrição desse capítulo encontra-se anexa.

A coleção *Esboçtos* é um belo exemplo do carinho de Barrozo Netto para com seus filhos. Trata-se de uma série de dez peças curtas, dedicadas aos seus filhos.

Quadro 2: Peças da Coleção Esboçtos

Coleção Esboçtos	Dedicatória
1. Recordação	A memória do Edgard
2. Triste! no.2	A memória do Siegfried
3. Tempo de Minuetto	Para o Helio
4. Prelúdio no.4	Para o Helio
5. Berceuse	Para a Alda (Didy)
6. Thema para variações no.6	Para a Alda (Didy)
7. Thema para variações no.7²	Para a Laura (Lazinha)
8. Bom humor	Para a Laura (Lazinha)
9. Ronda que passa...	Para a Nair (Ninita)
10. Valsa no.10	Para a Nair (Ninita)

Barrozo Netto contribuiu para o ensino do piano no Brasil, destacando-se seus exercícios técnicos diários³, adotados na Escola Nacional de Música e no Conservatório de Paris. Essa obra foi composta com a colaboração do renomado professor Isidor Phillip (1863-1958), de quem nossa pianista Guiomar Novaes foi aluna naquele Conservatório. Barrozo Netto conheceu Isidor Phillip em uma das suas viagens à Europa, estreitando relações que resultaram em trabalhos através de correspondências.

Em 1938, Barrozo Netto compôs para o filme *Aruanã*, de Líbero Luxuardo, a partitura da abertura *Vozes da Floresta*, que alcançou grande sucesso em Nova York.

Fez, ainda, revisões de estudos e peças de diversos compositores⁴:

Revedo a presente edição, composta exclusivamente de composições para piano adotadas no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, procurei torná-la tão clara quanto possível dedilhando-a, indicando os pedais, maneira de executar certos ornamentos, etc., tudo com o fim de poupar trabalho aos Srs. Professores e discípulos. Serei reconhecido aos Srs. Professores que tiverem a bondade de indicar algum esquecimento meu, ou erro de gravura, a fim de corrigi-los em futuras edições. (Barrozo Netto, 1932, p.1)

Dentre os seus trabalhos de revisão, destacam-se os seis volumes de estudos de Czerny⁵, cuja edição é ainda adotada nas escolas de música do Brasil.

² Sobre este thema (no.7), Henrique Oswald escreveu Variações que figuram no 9º. anno de piano do Instituto Nacional de Música (Esboçtos - partitura)

³ Em anexo encontra-se a capa dos Exercícios técnicos diários.

⁴ Uma lista de estudos e peças revisadas por Barrozo Netto encontra-se nos anexos deste trabalho.

⁵ A capa do livro *Czerny Barrozo Netto* encontra-se nos anexos deste trabalho.

Barrozo Netto preocupava-se em desenvolver material didático de qualidade, em todos os níveis de dificuldade, enriquecendo a literatura pianística brasileira. O quadro 3 apresenta exemplos de peças de piano de sua autoria.

Quadro 3: Listagem de algumas peças de piano

TÍTULO	DEDICATÓRIA (como aparece na partitura)	EDITORA
Bailado das Borboletas	À senhorita Nilda de Souza Garcia	Arthur Napoleão
Bom humor no. 8	Para a Laura (Lazinha)	E. Bevilacqua & C.
Brincadeira	À senhorita Nilda de Souza Garcia	Arthur Napoleão
Canto triste	À Sylvia	E. Bevilacqua & C.
Confidências ...	À sua discípula Marina Moura	Arthur Napoleão
Diálogo	À sua discípula senhorita Ezilda Moniz	E. Bevilacqua & C.
Dorme (7 pequenas peças características)	-	E. Bevilacqua & C.
Era uma vez ...	À sua irmã Dinorah S. Barrozo	E. Bevilacqua & C.
Esboços (Recordação no.1)	Aos meus filhos A memória de Edgard	E. Bevilacqua & C.
Final (no.V)	À Helena	-
Flor em botão	À sua discípula M ^{elle} Martha do Couto	Sampaio Araújo & C.
Fuga	-	Irmãos Vitale S ^a Ind. E Com.
Harmonia das Sombras (pequenas peças características no. 4)	À sua discípula M ^{elle} Elsa Abraches	Sampaio Araújo & C.
História Fantástica (no. III)	À Dulce	E. Bevilacqua & C.
Humoresca	A Delgado de Carvalho	E. Bevilacqua & C.
Improviso	À sua discípula Sta. Alzira Manso	Irmãos Vitale
Melodia	À sua discípula Dulce Machado	-
Minuetto (no.1)	À Jacyra	E. Bevilacqua & C.
Pastoral	-	E. Bevilacqua & C.

Pequena Valsa (Valse Mignonne)	A seu amigo Isidor Phillip	Arthur Napoleão
Prelúdio no. 4	Para o Hélio	E. Bevilacqua & C.
Primeira Mágoa (série infantil no. 2)	A seu discípulo Henry Wills	Carlos Wehrs & Cia
Sinos das Aldeias	A Rossini de Freitas	Carlos Wehrs & Cia
Sorriso Triste	À sua discípula Lya Borgeth Gordilho	Carlos Wehrs & Cia
Tempo de Minuetto no. 3	Para o Hélio	E. Bevilacqua & C.
Tempos Idos...	À sua discípula Clotilde Elvira de Lemos	Carlos Wehrs & Cia
Thema para variações no. 6	Para a Alda (Didy)	E. Bevilacqua & C.
Triste! no. 2	A memória do Siegfried	E. Bevilacqua & C.
Valsa no. 2	À Ninita	E. Bevilacqua & C.
Valsa Lenta	À Zélia	Irmãos Vitale S/A
Valsa-Scherzo	Para as suas filhas – Nair, Laura e Alda	Arthur Napoleão
Visão	-	E. Bevilacqua & C.

Suas canções também merecem atenção. Segundo Vasco Mariz (1959), nas canções *Canção da Felicidade* [poesia de Dr. J. B. Mello e Souza]- divulgada por Bidu Sayão - e *Olhos Tristes* [poesia de Luiz Edmundo], o compositor conseguiu perfeita compreensão do texto famoso, vestindo-o condignamente de música sentida e cheia de bom gosto (p.51).

Vasco Mariz (2002) sugere, para estudo, as seguintes canções: *Canção da Felicidade - Olhos tristes, Adeus, Balada, Canção da Saudade, Laura, Orfãzinha, Saudade Amiga, Uma Saudade, Vozes da Floresta e A um Coração* (p.53).

É importante ressaltar que o talento do compositor em trabalhar poesia e música levou-o a compor um grande número de peças corais como: *Divina Estrella* (poesia de Mariinha Braga), *Fim do Ano* (poesia de Olavo Bilac), *Hino ao Estudo* (poesia de Antonio Salles), *Historia Complicada* (poesia de Paulo Gustavo), *Hymno Escolar* (poesia de

Antonio Salles), *Historia Complicada* (poesia de Paulo Gustavo), *Hymno Escolar* (poesia de Antonio Salles), *Sól* (poesia de Mariinha Braga), *Primavera do Brasil* (poesia de Paulo Gustavo) e muitas outras.

2.6 Criação de coros

Outro foco de interesse para Barrozo Netto, era o canto coral, de que foi um dos pioneiros entre nós. Estimulado pelo canto orfeônico, organizou sob a liderança de Villa-Lobos o *Coral Carlos Gomes* e, em 1936, o *Coral Barrozo Netto*, formado por 250 vozes mistas. Em parceria com as escolas da Prefeitura do Rio de Janeiro, também promoveu concertos no Instituto Nacional de Música. Com ação fértil em celebrações religiosas, cinema, rádio e concertos, esses corais alcançaram grande repercussão e excelentes críticas de imprensa e público:

A estréia do Coral Barrozo Netto foi sem dúvida alguns dos concertos que se destacaram na temporada lyrica. Composto de um brilhante punhado de amigos inveterados da música, o “Coral Barrozo Netto” teve uma entrada triumphal no nosso meio, vencendo em toda a linha. O programa decorreu entre applausos vibrantes e pedidos de bis, gostosamente concedidos. (...) Tudo quanto se pôde desejar de um corpo coral, já Barrozo Netto conseguiu do seu, mercê de seu grande entusiasmo pela nova modalidade artística a que se vem consagrando (Ilustração Brasileira, [s.d.], grifos do autor).

2.7 Os últimos anos

Barrozo Netto faleceu no Rio de Janeiro, em 1º. de setembro de 1941 e, por ocasião dos 40 anos de sua morte, a professora Rosah Faria Rocha Cavalcanti faz uma palestra, da qual transcrevo trecho que bem ilustra uma das facetas mais queridas do nosso músico:

Consta que o bom Deus, insatisfeito com a musicalidade do coro dos anjos, confidenciou ao arcanjo São Miguel: - Faça alguma coisa! De fato, os anjinhos mais novos estavam rebeldes. Os mais velhos, desanimados. A voz suave de Maria Santíssima sugeriu: - Mandem buscar Barrozo Netto! (Albuquerque, Cavalcante de. 1981, p.5).

Em 1945, uma homenagem póstuma: Barrozo Netto torna-se Patrono de uma das cadeiras da Academia Brasileira de Música, fundada por Villa-Lobos. A ABM, uma instituição honorífica, reúne 40 personalidades do meio musical, e à cadeira de número 36 foi dado o nome de Barrozo Netto.

CAPÍTULO III AS SUÍTES INFANTIS A QUATRO MÃOS

3.1 A importância de tocar a quatro mãos

Tocar a quatro mãos traz benefícios inestimáveis à formação do aluno de piano. Com essa prática, o aluno não só desenvolve habilidades técnicas – noção de pulsação, equilíbrio sonoro, independência e segurança na execução - como também pode aprimorar-se pessoalmente no contato com outro pianista, quer seja este um aluno ou um professor.

Além disso, o tocar a quatro mãos prepara o aluno para outras formas composicionais que cultivam o gênero camerístico, desenvolvendo a capacidade auditiva, visual e a percepção musical.

3.2 As Suítes

Barrozo Netto compôs várias obras a quatro mãos para piano. Abordaremos a *Suíte Infantil no.1 de dó a sol* e a *Suíte Infantil no.2 de lá a mi*, que se restringem à posição dos cinco dedos no *primo*, denominado *discípulo* pelo compositor. Apesar da aparente simplicidade, essas peças desenvolvem habilidades expressivas, por meio de variações de articulação, dinâmica e agógica. O *secondo*, intitulado *professor*, embora trabalhoso, contribui para a prática de conjunto com sua riqueza sonora e harmônica. O *primo*, sempre na posição dos cinco dedos, de dó a sol na *Suíte Infantil no.1* e de lá a mi na *Suíte Infantil no. 2*, está escrito sobre o pentacorde de dó e de lá.

Dividiremos o presente capítulo em duas partes. A primeira será dedicada à análise da *Suíte Infantil no.1*, e a segunda à análise da *Suíte Infantil no.2*. Demonstraremos as características gerais dos movimentos das *Suítes*, tanto no *primo* como no *secondo*. Abordaremos as seguintes unidades de análise: forma, clave, oitava, agógica, dinâmica, tonalidades, compasso, melodia, harmonia, andamento e articulação.

Em cada movimento, citaremos os elementos musicais a serem trabalhados pelo professor, o que chamaremos de aplicabilidade didática.

3.3 Suíte no. 1

A *Suíte no.1 de dó a sol* tem cinco movimentos: I - *Minuetto*, II - *Valsa*, III - *História Fantástica*, IV - *Canto Triste* e V - *Final*. A posição dos cinco dedos, de dó a sol, forma um pentacorde, e a melodia com ele formada é dobrada em oitava. Em todas as peças da *Suíte* o compositor utiliza valores da semibreve à colcheia, incluindo figuras pontuadas e pausas. A terceira peça, intitulada *História Fantástica*, é a única que utiliza a semicolcheia. Nos cinco movimentos da obra, são empregados os compassos binário, ternário simples e binário composto.

Minueto, *Valsa*, *História Fantástica* e *Canto Triste* têm ritmos iniciais téticos e a peça *Final* é anacrústica.

3.3.1 Características Gerais da Suíte no.1

As peças I e IV têm a forma **A - B - A**. A peça II tem a forma **A - A' e A**. A peça III tem a forma **A - transição - B - A'** e **coda** e a peça V tem a forma **A - 1ª. transição - B - 2ª. transição - A' - 3ª. transição - B'** e **coda**.

Todos os movimentos do *primo* são escritos na clave de sol, utilizando-se notas na oitava quatro para a mão esquerda⁶ e notas na oitava cinco para a mão direita⁷. O aluno tocará sempre em movimento paralelo, trabalhando a enorme gama de dinâmicas, ritmo e sonoridades em ambas as mãos.

⁶ Daqui por diante, utilizaremos a abreviação m.e. para designar mão esquerda.

⁷ Daqui por diante, utilizaremos a abreviação m.d. para designar mão direita.

A parte do *professor (secondo)* é complexa, exigindo do intérprete destreza técnica e riqueza de sonoridades para transmitir o conjunto de idéias musicais propostas através dos *legatos, staccatos*, dinâmica e agógica.

O compositor explora as regiões grave e média do piano (claves de fá e sol), utilizando-se de harmonias variadas, que perpassam por acordes maiores, menores, diminutos e encadeamentos cromáticos, característicos do romantismo tardio. O quadro 4 descreve as tonalidades dos movimentos da *Suíte no. 1*:

Quadro 4: Tonalidade dos movimentos da Suíte Infantil no.1 a quatro mãos para piano

<i>Minuetto</i>	Dó maior
<i>Valsa</i>	Lá menor
<i>História Fantástica</i>	Fá menor
<i>Canto Triste</i>	Dó maior
<i>Final</i>	Dó maior

É interessante ressaltar que, embora as partes do *secondo* estejam nas tonalidades citadas no quadro 4, o compositor escreveu a parte do *discípulo* utilizando o pentacorde de dó.

A *Suíte no.1.* apresenta as seguintes indicações:

Quadro 5: Indicações de M.M.C, M.M.S, F.C., andamento, agógica e variações de dinâmica.

Movimentos da Suíte	M.M.C. ⁸	M.M.S. ⁹	F.C. ¹⁰	Andamento	Agógica	Variações de dinâmica
<i>Minuetto</i>	♩ = 152	♩ = 120	3/4	<i>Allegretto</i>	<i>Rall.</i>	<i>P sempre.</i>
<i>Valsa</i>	♩ = 152	♩ = 54 ¹¹	3/4	<i>Allegretto</i>	<i>Rall.</i>	<i>P, mf, pp, p.</i>
<i>História Fantástica</i>	♩ = 138	♩ = 138	2/4	<i>Allegro</i>	-	<i>ff.</i>
<i>Canto Triste</i>	♩ = 50	♩ = 50	2/2	<i>Lento</i>	<i>Rall.</i>	<i>P, cresc. poco a poco, p, mf, dim.</i>
<i>Final</i>	♩ = 138	♩ = 120	6/8	<i>Allegro</i>	-	<i>P, f, p, mf, cresc. sempre, p, mf, f, f, mf, dim. p, cresc. poco a poco, p, f, ff e f.</i>

⁸ M.M.C – Marcação Metronômica do Compositor.

⁹ M.M.S – Marcação Metronômica Sugerida.

¹⁰ F.C. – Fórmula de Compasso.

¹¹ Sugerimos que a marcação metronômica seja na unidade do compasso.

3.3.2 As peças

3.3.2.1 - Minuetto

Dança de origem francesa, em compasso ternário moderado. Tornou-se conhecida na corte de Luís XIV como uma dança de salão elegante, executada por um casal de cada vez, e permaneceu como a dança mais popular entre a aristocracia européia, até o final do século XVIII (Sadie, 1994).

Peça em compasso ternário simples, com 48 compassos, apresentando a seguinte estrutura:

<i>Discípulo</i>	Parte A c.1 a c.16	Parte B c.17 a c.32	Parte A c.1 a c.16 (ritornello)
<i>Professor</i>	Parte A c.1 a c.16	Parte B c.17 a c.32	Parte A c.1 a c.16 (ritornello)

A parte A (c.1 a 16)¹² é iniciada pelo aluno, que estabelece o andamento e a dinâmica. O professor entra no segundo compasso, imitando a dinâmica e a articulação do *discípulo*, em forma canônica. A melodia é toda em *staccato*, com uma ligadura de prolongação do c. 9 para o c. 10.

Parte A

DISCÍPULO

p sempre

Fine

Exemplo musical 1.1: Minuetto (c.1 a c.16)

¹² Daqui por diante, será utilizada a abreviação c. para designar compasso.

Parte A

PROFESSOR

Exemplo musical 1.2: Minuetto (c.1 a c.16)

Na parte **B**, (c.17 a c.32), o *discípulo* tece uma polifonia com o *professor*, em *staccato*, e a partir do c.25, em *legato*.

Parte B

DISCÍPULO

Exemplo musical 1.3: Minuetto (c.17 a c.32)

O *professor* faz um dobramento das vozes em *staccatos* e *legatos*. A harmonia é enriquecida por cromatismo nos cs. (18, 19, 26, 28 e 30), transitando pelo acorde de lá maior, distante da tonalidade do *primo*. O trecho também apresenta marcha harmônica (c. 18 a c.20 e c.22 a c.24):

Parte B

17 PROFESSOR

D.C. al Fine

Exemplo musical 1.4: Minuetto (c.17 a c.32)

O andamento indicado pelo compositor é *allegretto*, semínima = 152. Considerando-se que o minuetto é uma dança, sugerimos 120 para a semínima.

3.3.2.1.1 Aplicabilidade Didática

No *Minuetto*, ao identificarmos o potencial didático da parte do *discípulo*, foi possível observar os seguintes elementos musicais a serem trabalhados:

- **Leitura:**

leitura de notas suplementares superiores;

indicação de *Da Capo al fine*.

- **Ritmo:**

Ao executar a pausa no primeiro tempo do c.13, o *discípulo* deve evitar a acentuação da primeira colcheia, o que deslocaria a pulsação.

- **Articulações:**

staccato em ambas as mãos;

ligadura de prolongação (c.9 a c.10);

ligadura de fraseado (c.25 a c.26; c.27 a c.28 e c.29 a c.30).

- **Dinâmica:**

indicação de *p sempre*;

melodia timbrada em dobramento de oitava.

- **Agógica:**

gradação no tempo através de *rallentando*;

uso de fermata.

3.3.2.2 Valsa

A dança de salão mais popular do séc. XIX. Suas origens são obscuras, mas estão ligadas à história de outras danças em compasso ternário, a *deutsche* (dança alemã) e o *ländler* (dança austríaca) do final do séc. XVIII. (Sadie, 1994)

Em compasso ternário simples, com 66 compassos, esta dança tem ritmo inicial tético e entrada simultânea dos dois pianistas, apresentando a seguinte estrutura:

<i>Discípulo</i>	Parte A c.1 a c.48	Parte A' c.49 a c.64	Parte A c.1 a c.48 (<i>ritornello</i>)
<i>Professor</i>	Parte A c.1 a c.48	Parte A' c.49 a c.64	Parte A c.1c.48 (<i>ritornello</i>)

Na parte **A** do *discípulo* (c.1 a c.48), a melodia tem dobramento em oitavas, utilizando-se notas consecutivas e pouquíssimos saltos. É importante ressaltar que o compositor explora o uso de ligaduras de prolongação: ora ligando uma nota a outra, ora ligando uma nota a mais de uma, como nos mostra o exemplo musical 2.1, a seguir:

Parte A

DISCÍPULO

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system begins with a piano (*p*) and legato marking. The second system includes a mezzo-forte (*mf*) marking. The third system starts with a pianissimo (*pp*) marking. The fourth system concludes with a 'Fine.' marking. The music is in 3/4 time and features a characteristic waltz bass line with chords in the right hand.

Exemplo musical 2.1: Valsa (c.1 a c.48)

A parte do *professor* faz o acompanhamento característico da *Valsa*, com o baixo na m.e. e acordes batidos na m.d.

O compositor tece uma idéia harmônica, expondo acordes distantes da tonalidade de dó maior em que a peça se inicia. O baixo compõe um contracanto, acompanhado por diversos acordes: sol menor (c.2 e c.34), lá maior (cs.3, 35 e 43), fá menor (c.4 e c.36), sol maior e sol maior com sétima menor (cs.5, 7, 8, 18, 26, 37, 39 e 40), fá maior com baixo em sol e fá maior com sétima maior (cs.6, 20, 28 e 38), lá menor (cs.1, 11, 13, 15, 16, 33, 45, 47 e 48), mi maior e mi maior com sétima menor (cs.10, 14, 23, 24, 31 e 32), dó maior e dó maior com sétima menor e maior (cs.9, 19, 27 e 41), si meio diminuto nos (cs.12, 21,

22 e 30), ré menor e ré menor com sétima (c.17 e c.44), si bemol maior (c.42), encadeados por intervalos, construindo-se uma sonoridade harmônica rica. Assim:

Parte A

PROFESSOR

p

Basso ben legato

11

21

pp

31

p

40

Fine.

Exemplo musical 2.2: Valsa (c.1 a c.48)

Na parte A' (c.49 a c.64), o *discípulo* tem um caráter melódico diferente. No exemplo musical 2.3, vê-se que o primeiro tempo de cada compasso tem uma pausa de colcheia ou semínima, o que exige um trabalho rítmico cuidadoso:

Parte A'

DISCÍPULO

Exemplo musical 2.3: Valsa (c.49 a c.64)

O *professor* mantém a idéia melódica da parte A, fazendo uma pequena variação do baixo nos cs.(53 a 57) e (c.61 a c.64). Na parte A', o soprano do *secondo* foi escrito na clave de sol, mudando de registro e apresentando um novo colorido sonoro:

Parte A'

PROFESSOR

Exemplo musical 2.4: Valsa (c.49 a c.64)

O andamento indicado pelo compositor é *allegretto*, semínima = 152. Se o aluno demonstrar um bom nível técnico e maturidade musical, poderá atingir 158 para a semínima, sem prejudicar o caráter de elegância e leveza da peça.

3.3.2.2.1 Aplicabilidade Didática

Ao identificarmos o potencial didático da parte do *discípulo*, na peça *Valsa*, foi possível observar os seguintes elementos musicais a serem trabalhados:

- **Leitura:**

leitura de notas suplementares superiores;

indicação de *Da Capo al fine*.

- **Ritmo:**

Em toda a parte A' (c.49 a c.64) são expostas pausas de colcheia e semínima; desenvolvendo o sentido rítmico do silêncio.

- **Articulações:**

staccato em ambas as mãos;

curtas ligaduras de prolongação (c.5 a c.6; c.7 a c.8; c.13 a c.14; c.15 a c.16; c.21 a c.22; c.23 a c.24; c.37 a c.38; c.39 a c.40 e c.47 a c.48);

longa ligadura de prolongação (c.29 a c.32);

curtas ligaduras de fraseado (c.49; c.50; c.51; c.52; c.53 a c.54; c.55 a c.56; c.57; c.58; c.59; c.61 e c.63 a c.64);

- **Dinâmica:**

trabalho de *crescendo* (c.3 a c.5; c.9 a c.13; c.34 a c.37 e c.41 a c.44);

de *diminuendo* (c.7 a c.8 e c.15 a c.16);

piano e molto legato (c.1);

mf (c.17);

pp (c.25);

p (c.33)

melodia timbrada em dobramento de oitava.

- **Agógica:**

gradação no tempo através de *rallentando*.

3.3.2.3 História Fantástica

Em compasso binário simples com 78 compassos, esta peça, harmonicamente, é a mais rica da *Suíte no.1*. Escrito no pentacorde de dó, o *primo* é acompanhado pelo *secondo*, em fá menor. Neste movimento observamos que a forma composicional criada é diferente daquele das peças analisadas anteriormente. A tabela a seguir mostra como as partes diferem:

<i>Discípulo</i>	Parte A c.1 a c.23	Transição c.24 a c.31	Parte B c.32 a c.49	Parte A' c.50 a c.66	Coda c.67 a c.78
<i>Professor</i>	Parte A c.1 a c.23.1	Transição c.23.2 a 30.1	Parte B c.30.2 a c.47	Parte A' c.48 a c.67.1	Coda c.67.2 a c.78

Ao compor as peças *História Fantástica* e *Final*, Barrozo Netto utiliza uma textura polifônica com frases imbricadas¹³. Nestas duas peças, ora a imbricação¹⁴ está na parte do *professor*, ora na parte do *aluno*.

A parte **A** (c.1 a c.23) do *discípulo* apresenta divisões e desdobramentos de frases similares à parte do *professor*: as frases **1, 2, 4 e 5** são regulares e a frase **3** é irregular. A frase **1** (c.1 a c.4) possui dois membros em construção paralela. O primeiro será denominado membro de frase **a'** (c.1 a c.2) e o segundo, membro de frase **b'** (c.3 a c.4).

Os membros de frase **a'** e **b'** são formados por graus conjuntos (c.1 a c.4) e intervalo de terça maior descendente (c.2 a c.3), executando dinâmica *ff*. O segundo membro é repetição literal do primeiro. Assim:

¹³ **Imbricadas** - Termo usado pelo professor Hélcio Benevides da Escola de Música da UFRJ (informação cedida pelo professor da UNIRIO, Antonio Guerreiro de Faria, em 19 de março de 2006, em forma de depoimento informal).

¹⁴ **Imbricação** - Pressupõe um contexto mais polifônico, no qual as frases se sucedem sem cesuras perceptíveis, assegurando um fluxo contínuo entre uma frase e outra (Faria, *Apostila de Fraseologia*, p.11).

Parte A – Frase 1

Exemplo musical 3.1: História Fantástica (c.1 a c.4)

Mantendo a dinâmica *ff*, os membros de frase **c'** (c.5 a c.6) e **d'** (c.7 a c.8) da frase 2 (c.5 a c.8) do *discípulo* também apresentam construção paralela. Estes dois membros de frase são desenvolvidos por graus conjuntos ascendentes (c.5.1 e c.5.2, c.7.1 e c.7.2), intervalos de quinta justa descendente (c.5.2 a c.6.1 e c.7.2 a 8.1) e de quarta justa ascendente (c.6.1 a 7.1), como no exemplo 3.2:

Parte A – frase 2

Exemplo musical 3.2: História Fantástica (c.5 a c.8)

A frase 3 do *discípulo* (c.9 a c.15) contrasta com as frases 1 e 2. Nota-se na melodia a presença de saltos, perpassando por intervalos de quarta justa descendente (c.9.1 a c.9.2, c.10.1 a c.10.2, c.11.1 a c.11.2), terça menor ascendente (c.10.2 a c.11.1), quinta justa ascendente (c.9.2 a c.10.1) e segunda maior ascendente (c.11.2.1 a c.11.2.2 e c.11.2.2 a c.12.1).

Na extensão da frase 3 do *secondo* (c.12 a c.15), o *primo* está em uma nota que se prolonga por dois compassos, permitindo que os acordes de mi maior e dó maior da parte do *secondo* sobressaiam. Assim:

Parte A – frase 3

DISCÍPULO

9

12

extensão da frase 3

Detailed description: This musical score is for the 'DISCÍPULO' part, specifically 'Parte A – frase 3'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 9 and ends at measure 11. The second system starts at measure 12 and ends at measure 15. The notation is in treble and bass clefs. A dashed line under the second system is labeled 'extensão da frase 3'. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various articulations and dynamics.

Exemplo musical 3.3: História Fantástica (c.9 a c.15)

As frases 4 (c.16 a c.19) e 5 (c.20 a c.23) são a repetição das frases 1 e 2:

Parte A – frase 4

DISCÍPULO

16

ff

membro de frase a''

membro de frase b''

Detailed description: This musical score is for the 'DISCÍPULO' part, specifically 'Parte A – frase 4'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 16 and ends at measure 17. The second system starts at measure 18 and ends at measure 19. The notation is in treble and bass clefs. A dynamic marking of *ff* is present. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Brackets under the first and second systems are labeled 'membro de frase a'' and 'membro de frase b'' respectively.

Exemplo musical 3.4: História Fantástica (c.16 a c.19)

Parte A – frase 5

DISCÍPULO

20

membro de frase c''

membro de frase d''

Detailed description: This musical score is for the 'DISCÍPULO' part, specifically 'Parte A – frase 5'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 20 and ends at measure 21. The second system starts at measure 22 and ends at measure 23. The notation is in treble and bass clefs. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Brackets under the first and second systems are labeled 'membro de frase c'' and 'membro de frase d'' respectively.

Exemplo musical 3.5: História Fantástica (c.20 a c.23)

Na parte A (c.1 a c.23.1) do *professor* o acompanhamento é em semicolcheias, com andamento acelerado, exigindo uma técnica pianística bem desenvolvida. Acordes

arpejados, alterados e invertidos na m. d. formam um contracanto com o *primo*, e caminham por intervalos de tom e semitom ascendente e descendente.

A melodia principal é apresentada nos compassos iniciais do *secondo* e do *primo*. Esta se desenvolve em *legato*, com dinâmica *f* e *ff*, e acentos que dão vigor ao caráter da música. A parte A do *professor* (c.1 a c.23.1) é dividida em quatro frases regulares (frases 1, 2, 4 e 5) e uma frase irregular (frase 3).

A frase 1 (c.1 a c.4) é regular e possui dois membros de frase, em construção paralela. O primeiro será denominado membro de frase **a'** (c.1 a c.2) e o segundo, membro de frase **b'** (c.3 a c.4). Nesses membros, a m.d. do *professor* reforça a melodia do *discípulo*, e a m.e. executa um contracanto no c.2 que se repete nos cs. (4, 17, 19, 49, 51, 64 e 66) da peça. No exemplo musical 3.6, chamamos a atenção para o caminho melódico exposto pelo compositor na partitura. Nos tempos fortes da m.d. de cada compasso, a figura semínima reforça a voz principal executada pelo *aluno*. Esta voz caminha pelos membros de frase **a'** (c.1 a c.2) e **b'** (c.3 a c.4), em movimento ascendente, por graus conjuntos. Assim:

Parte A – frase 1

Exemplo musical 3.6: História Fantástica (c.1 a c.4)

Na parte do *discípulo*, assinalamos em círculos as notas pertencentes ao caminho melódico, para melhor entendimento do leitor. Como nos mostra o exemplo musical 3.7:

Parte A – frase 2

Exemplo musical 3.9: História Fantástica (c.5 a c.8)

Nos membros de frase **c'** e **d'**, não são todas as notas da parte do *secondo* que reforçam a melodia do *primo*. Nos exemplos musicais 3.10 e 3.11, assinalamos em círculos as notas musicais que são reforçadas:

Parte A – frase 2

Exemplo musical 3.10: História Fantástica (c.5 a c.8)

Parte A – frase 2

Exemplo musical 3.11: História Fantástica (c.5 a c.8)

A frase **3** do *professor* (c.8.2 a c.15) é irregular. Caminhando por grau conjunto e cromatismo descendente, a m.d. mantém o ritmo de semicolcheias apresentado nas frases anteriores. A m.e. é exposta em oitavas descendentes, por grau conjunto (c.9 e c.11), oitavas descendentes com salto de quarta justa (c.9.2 a c.10.1 e c.10.2 a c.11.1) e oitavas ascendentes com salto de terça maior (c.10.1 a c.10.2). Nos cs. (12 a 14) temos a extensão

da frase **3**. Os compassos anteriores à esta extensão são formados pelos acordes de dó bemol maior com baixo em sol bemol (c.10.1), si bemol maior (c.10.2), ré bemol maior (c.11.1), lá bemol maior com quinta aumentada (c.11.2), mi maior (cs.12.1, 13.1 e 14.1), sendo responsáveis pelo clima fantástico da peça. A relação do acorde de mi maior com a tonalidade da peça é muito remota. O acorde de mi maior se relaciona com fá menor através da tonalidade de dó maior e do tom relativo (lá menor). O acorde de fá menor é a subdominante menor da tonalidade de dó maior, e o acorde de mi maior é a dominante de lá menor. Assim:

Tonalidade ⇒	Ab	Eb	Bb	F	C	G	D	A	E
relativos ⇒	Fm	Cm	Gm	Dm	Am	Em	Bm	F#m	C#m

Este encadeamento é tocado três vezes, com o uso da dinâmica *dim. molto*. No decorrer da extensão da frase **3** (c.13 a c.14), a m.d. mantém o ritmo em semicolcheias, e a m.e. em intervalos de terça maior (c.12.1, c.13.1 e c.14.1) e quinta justa (c.12.2, c.13.2 e 14.2).

No c.15 observa-se que o baixo conduz a melodia para a frase **4**. Neste compasso, o *primo* está em pausa, permitindo que a m.e. do *secondo* seja evidenciada.

Parte A – frase 3

Exemplo musical 3.12: História Fantástica (c.8.2 a c.15)

A frase 4 da parte do *professor* (c.16 a c.19) é regular e possui dois membros de frase que também estão em construção paralela. O primeiro membro de frase cognomina-se **a''**(c.16 a c.17) e o segundo, **b''** (c.18 a c.19):

Parte A – frase 4

Exemplo musical 3.13: História Fantástica (c.16 a c.19)

A frase 5 da parte do *professor* (c.20 a c.23.1) é regular e possui dois membros de frase. O primeiro membro de frase chama-se **c''** (c.20 a c.21.1) e o segundo, **d''** (c.21.2 a 23.1). As frases 4 e 5 são paralelas às frases 1 e 2.

Parte A – frase 5

Exemplo musical 3.14: História Fantástica (c.20 a c.23.1)

Em ambas as partes da **transição**, as idéias melódica e rítmica mudam, preparando-se para a parte **B**:

Entre as partes da **transição** as frases estão imbricadas. Quando o *professor* toca o c.23.2, que é a anacruse da **transição**, o *primo* está no término da parte **A**, concluindo no c.23. Então, a parte do *professor* inicia o tema da **transição**, sobrepondo a idéia musical anterior. Nos compassos seguintes, há um diálogo entre *primo* e *secondo* em preparação para a parte **B**, culminando na escala de fá menor melódica que conduz ao acorde de dó maior no c.30. Como no exemplo musical 3.15:

Seção transicional do *primo* e do *secondo*

DISCÍPULO

23

pergunta pergunta pergunta

PROFESSOR

23

anacruse da transição resposta resposta

discípulo toca junto com professor

28

escala de fá menor melódica

Exemplo musical 3.15: História Fantástica (c.23 a c.30)

O *discípulo* no c.28 executa uma nota que se prolonga ao c.29, estando a parte do *professor* em evidência. No c.30 da parte do *aluno* é apresentado o pentacorde de dó maior.

Seção transicional do *secondo*

Musical score for 'Seção transicional do *secondo*'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system, labeled 'PROFESSOR' and starting at measure 25, features a bass line with chords and a treble line with chords and a melodic line. The second system, starting at measure 27, continues the accompaniment with more complex textures in both hands.

Exemplo musical 3.16: História Fantástica (c.23.2 a 30.1)

A pesquisadora chama a atenção do leitor para o final da **transição** e início da Parte **B** do *primo* e do *secondo*.

Quando o *aluno* toca a nota sol no c.30.2, o *secondo* inicia a parte **B**, formando com o *primo* o acorde de dó maior (dominante de fá menor). Poderíamos afirmar que o *secondo* faz uma “minintrodução” para a parte **B** do *discípulo* (c.32 a c.49).

Final da transição do *primo* e do *secondo* e início da parte B de ambos

Musical score for 'Final da transição do *primo* e do *secondo* e início da parte B de ambos'. It shows two systems of piano accompaniment. The top system, labeled 'DISCÍPULO', starts at measure 30 and features a treble line with a melodic line and a bass line with chords. The bottom system, labeled 'PROFESSOR', also starts at measure 30 and features a treble line with chords and a bass line with chords. Annotations include 'final da transição', 'Parte B', 'bem marcato', and 'cresc.'.

Exemplo musical 3.17: História Fantástica (c.30 a c.33)

Quem executa a anacruse para a extensão da parte **B** é o *discípulo* (c.40.2):

Parte B

DISCÍPULO

ben marcato

anacrusse para extensão da parte B

extensão da parte B

Exemplo musical 3.18: História Fantástica (c.32 a c.49)

A parte **B** (c.32 a c.49) do *discípulo* trabalha o pentacorde de dó descendente, em *legato*, enfatizando a dominante e a tônica, com a marcação da dinâmica *bem marcato*. No término da parte **B** (c.48 e c.49), o *discípulo* toca uma nota que se prolonga ao compasso seguinte, enquanto a parte do *professor* inicia a seção **A'** (c.48 a c.67.1) - repetição da parte **A** (c.1 a c.23.1). Novamente ocorre imbricação, como demonstra mais adiante o exemplo musical 3.20. Além de ocorrer imbricação, é transparente a elisão no c.48, na parte do *professor*. No c.48.1 termina a parte **B** e também inicia-se a parte **A'**.

Observamos que, progressivamente, o ritmo na parte do *discípulo* se contrai, provocando tensão.

Na parte **B** (c.30.2 a c.47) do *secondo*, o baixo se movimenta, em oitavas, por graus conjuntos diatônicos e cromáticos, ascendentes e descendentes. O soprano trabalha com a abertura de intervalos ascendentes em terças (c.30.2.1), quartas (30.2.2), quintas (30.1.1), sextas (30.1.2), sétimas (30.2.1), oitavas (30.2.2) e acordes em movimento descendente (c.32 a c.40). Com as tétrades de dó maior, com sétima menor (cs 41.2, 43.2, 44.2, 45.2, 46.2 e 47.2) e fá menor (cs. 42, 44.1, 45.1, 46.1 e 47.1), ocorre a extensão da parte **B** (c.41.2 a c.47). Esta inicia com dinâmica *p*, caminhando para *crescendo molto*, conduzindo

a extensão para um *ff* na parte A'. O baixo executa oitavas repetidas, acompanhando os acordes batidos do soprano que enfatizam a dominante e a tônica, até a entrada de A' (c.48-c.67.1). Assim:

Parte B

The musical score for 'Parte B' is presented in two systems. The first system, labeled '30 PROFESSOR', shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes, while the treble line has chords. Dynamics include 'cresc.', 'dim.', and 'mf'. A bracket under the first few measures is labeled '"min introdução" da parte B'. The second system, labeled '39', continues the piano accompaniment. Dynamics include 'dim.', 'p', 'cresc.', and 'molto'. The bass line continues with repeated octaves, and the treble line has chords.

Exemplo musical 3.19: História Fantástica (c.30.2 a c.47)

Término da parte B do *discípulo* e do *professor* e início da parte A'

The musical score shows the transition from Part B to Part A' for two characters. The top system, labeled '47 DISCÍPULO', features a treble clef and a 2/4 time signature. It shows a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. A dashed line indicates the 'Término da parte B' and a solid line indicates the start of 'Parte A''. The bottom system, labeled '47 PROFESSOR', features a bass clef and a 2/4 time signature. It shows a melodic line with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a fortissimo (*f*) dynamic. A dashed line indicates the 'Término da parte B' and a solid line indicates the start of 'Parte A''.

Exemplo musical 3.20: História Fantástica (c.47 a c.50)

A parte A' (c. 50 a c.66) do *discípulo* é igual à parte A:

Parte A'

DISCÍPULO

50

ff

59

Exemplo musical 3.21: História Fantástica (c.50 a c.66)

Parte A

DISCÍPULO

ff

10

ff

Exemplo musical 3.22: História Fantástica (c.1 a c.19)

A parte A' do *professor* (c.48 a c.67.1) é quase idêntica aos cs.(1 a 19) da parte A.

Seria um A' **condensado**.

No c.66 da parte do *professor*, consideramos a m.e a anacruse para a **coda** (c. 67 a c.78).

Parte A'

48 PROFESSOR

ff *f*

53

58 *dim. molto*

63 *f*

anacrusis da coda

Exemplo musical 3.23: História Fantástica (c.48 a c.67)

Parte A

PROFESSOR

f Canto marcato

5

10 *dim. molto*

15 *f*

Exemplo musical 3.24: História Fantástica (c.1 a c.19)

A **Coda** do *discípulo* (c.67 a c.78) trabalha com os elementos rítmicos do início da **transição** (c.24 a c.31). A idéia do diálogo entre *primo* e *secondo* compõe esta parte:

Coda
DISCÍPULO

pergunta pergunta pergunta

elementos composicionais idênticos ao da transição (c.24-c.31)

pergunta pergunta pergunta

extensão da coda

Exemplo 3.25: História Fantástica (c.67 a c.78)

A **Coda** no *secondo* (c.67.2 a 78) repete os elementos composicionais dos seis primeiros compassos da **transição** (c.23.2 a 30.1):

Coda
PROFESSOR

resposta resposta resposta

elementos composicionais idênticos ao da transição (c.23.2 a c.30.1)

resposta resposta resposta

extensão da coda

Exemplo musical 3.26: História Fantástica (c.67.2 a c.78)

Nos cs.(71 e c.72), o compositor volta à escala de fá menor melódica ascendente com uma pequena variação no c.71, reafirmando a tonalidade de fá menor no c.73.

A **extensão da coda** (c.73.2.2 a c.78) apresenta a mesma figuração rítmica do início da **coda** (c.67.2 a c.80), confirmando a cadência final.

O andamento indicado é *allegro*, semínima = 138. Levando-se em consideração o carácter da peça, acreditamos ser o ideal.

3.3.2.3.1 Aplicabilidade Didática

Ao identificarmos o potencial didático da parte do *discípulo*, na peça *História Fantástica*, foi possível observar os seguintes elementos musicais a serem trabalhados:

- **Leitura:**

leitura de notas suplementares superiores;

- **Ritmo:**

Na parte **A** (c.1 a c.23), é escrito o ritmo de semínimas, mínimas, colcheias e pausa da semibreve. Do c.24 ao c.29, são introduzidas pausas no primeiro tempo, caracterizando contratempo. A figura semicolcheia é apresentada do c.30 em diante.

- **Articulações:**

ligaduras de prolongação (c.12 a c.14; c.28 a c.29; c.30 a c.31; c.38 a c.39; c.48 a c.49; c.59 a c.61 e c.71 a c.72)

curtas ligaduras de fraseado (c.1 a c.2; c.3 a c.4; c.5 a c.6; c.7 a c.8; c.16 a c.17; c.18 a c.19; c.20 a c.21; c.22 a c.23; c.24; c.25; c.26 a c.27; c.33 a c.34; c.37 a c.38; c.40-c.41; c.42-c.43; c.44 a c.45; c.45 a c.46; c.46 a c.47; c.47 a c.48; c.50 a c.51; c.52 a c.53; c.54 a c.55; c.63 a c.64; c.67; c.68; c.73 e c.74);

longas ligaduras de fraseado (c.9 a c.14; 56 a c.61; c.69 a c.72 e c.75 a c.77);

- **Dinâmica:**

trabalho de *crescendo* (c.24; c.25; c.30; c.67; c.68; c.73 e c.74);

de *diminuendo* (c.12 a c.14)

melodia timbrada em dobramento de oitava.

ff (c.1; c.16 e c.50);

bem marcato (c.32);

utilização de acentos (c.26 a c.27; c.69 a c.70 e c.75 a c.77).

No decorrer da peça, há um contraste com relação aos *legatos/cantabiles* e *marcados*.

3.3.2.4 Canto Triste

Peça em compasso binário simples com 36 compassos, apresentando a seguinte estrutura:

<i>Discípulo</i>	Parte A c.1 a c.20	Parte B c.21 a c.36	Parte A' c.1 a c.20 (<i>ritornello</i>)
<i>Professor</i>	c.1 a c.20	c.21 a c.36	c.1 a c.20 (<i>ritornello</i>)

A parte **A** (c.1 a c.20) inicia-se com *professor* e *discípulo* juntos. Ambas as partes se dividem em duas frases. A melodia nas frases **1** (c.1 a c.8) e **2** (c.9 a c.20) da parte do *discípulo* é toda com ligadura de fraseado e algumas ligaduras de prolongação. Assim:

Parte A

DISCÍPULO

frase 1

9

cresc. poco a poco *f* *p* Fine

frase 2

Exemplo musical 4.1: Canto Triste (c.1 a c.20)

O *professor* toca oitavas na m.e., em quase toda a parte A, caminhando por graus conjuntos ascendentes e descendentes e alguns saltos. A m.d. toca sucessivos acordes invertidos, cujas notas superiores se deslocam por intervalo diatônico e/ou cromático, ascendente e descendente. No término da frase A da parte do *professor* (c.17 e c.18) é empregada clave de sol para a m.d., retornando no final do c.18, à clave de fá. Assim:

Parte A

PROFESSOR

p molto espressivo

frase 1

9

cresc. poco a poco *f*

frase 2

15

p Fine

frase 2

Exemplo musical 4.2: Canto Triste (c.1 a c.20)

Na parte **B**, (c.21 a c.36), o *discípulo* toca com longas ligaduras de fraseado e apenas duas ligaduras de prolongação. Esta parte é dividida em duas frases paralelas: a primeira, do c.21 ao c.28, e a segunda, do c.29 ao c.36, como indicamos abaixo:

Parte B
DISCÍPULO

Exemplo musical 4.3: Canto Triste (c.21 a c.28)

Parte B
DISCÍPULO

Exemplo musical 4.4: Canto Triste (c.29 a c.36)

Na parte **B** do *professor* nota-se um pequeno contraste harmônico com a parte A. A m.e. executa notas simples, e a m.d. oscila entre intervalo de terça e acorde, marchando a nota superior por intervalo diatônico e/ou cromático, ascendente e descendente. Assim:

Parte B
21 PROFESSOR

Exemplo musical 4.5: Canto Triste (c.21 a c.36)

O andamento indicado pelo compositor é *lento*, semínima = 50. Acreditamos ser o ideal.

3.3.2.4.1 Aplicabilidade Didática

Ao identificarmos o potencial didático da parte do *discípulo*, na peça *Canto Triste*, foi possível observar os seguintes elementos musicais a serem trabalhados:

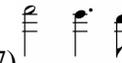
- **Leitura:**

leitura de notas suplementares superiores;

indicação de *Da Capo al fine*.

- **Ritmo:**

No decorrer da peça, trabalham-se figuras da semibreve e mínima, com pequenas

variações rítmicas nos cs. (3) , (7) , (15)  e (18) , desenvolvendo a leitura rítmica de figuras pontuadas e ligaduras de prolongação.

- **Articulações:**

curtas ligaduras de prolongação (c.3; c.18; c.19 a c.20; c.27 a c.28 e c.35 a c.36);

curtas ligaduras de fraseado (c.9 a c.10; c.11 a c.12; c.13 a c.14 e c.15 a c.16);

longas ligaduras de fraseado (c.1 a c.4; c.5 a c.8; c.17 a c.20; c.21 a c.28 e c.29 a c.36).

- **Dinâmica:**

Piano (c.1 e c.15);

cresc. poco a poco (c.9 e c.10);

f (c.13);

mf (c.21. c.29 e c.34);

decrescendo (c.26);

cantabile.

- **Agógica:**

gradação no tempo através de *rallentando*.

3.3.2.5 Final

Peça em compasso binário composto, com 87 compassos. É a primeira peça que aparece em compasso composto, apresentando a seguinte estrutura:

<i>Discípulo</i>	Parte A c.1 a c.17.1.2	1ª. Transição c.17.1.3 a c.21.1.2	Parte B c.21.1.3 a c.43.1.2	2ª Transição c.43.1.3 a c.47.1.2
<i>Professor</i>	c.1 a c.17.1.3	c.17.2 a c.21.1.3	c.21.2 a c.43.1.2	c.43.1.3 a c.47.1.2

<i>Discípulo</i>	Parte A' c.47.1.3 a c.55.1.2	3ª Transição c.55.1.3 a c.59.1.2	Parte B' c.59.1.3 a c.71.1.2	Coda c.71.1.3 a c.87
<i>Professor</i>	c.47.1.3 a c.55.1.3	c.55.2 a c.59.1.3	c.59.2 a c.71.1.2	c.71.1.3 a c.87

A parte **A** (c.1 a c.17.1.2) expõe o primeiro tema da peça. É iniciada pelo *professor* com dinâmica *mf*, e o *discípulo* entra no terceiro compasso com a melodia principal e dinâmica *p*, que caminha por movimento ascendente e descendente, com bordadura no soprano e contralto.

Parte A

DISCÍPULO

The musical score for 'Parte A' is written for a single melodic line (likely a voice or flute) and a piano accompaniment. It is in 6/8 time. The score is divided into three systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues with piano dynamics. The third system begins with a forte (*f*) dynamic. The music is characterized by complex melodic patterns, including many beamed notes and rests, and dynamic contrasts.

Exemplo musical 5.1: Final (c.1 a c.17.1.2)

A parte A do *secondo* (c.1 a c.17.1.3) é composta por grande diversidade nas vozes, com o uso de bordaduras, arpejos, notas dobradas, o que enriquece a melodia em uníssono de oitava do *primo*. A parte A inicia-se na clave de sol na m.d, e clave de fá na m.e, do c. 1 ao c. 9.1.2. Há troca para a clave de fá, em ambas as mãos, do c. 9.1.3 ao c. 14.1.2, e retorno à clave de sol, no c. 14.2.

Parte A

PROFESSOR *staccato*

mf *staccato* cresc. *p*

staccato

7

13

f

Exemplo musical 5.2: Final (c.1 a c.17.1.3)

A 1^a. **transição** é iniciada pelo *discípulo*, com a anacruse no c.17, seguida do *professor* no tempo seguinte. A dinâmica nos primeiros compassos do *secondo* está em *pp*, e a parte do *primo* com a melodia principal está em *p*. Ambas as partes caminham para a dinâmica *mf*, que ocorre na parte **B**.

A 1^a. **transição** na parte do *primo* (c.17.1.3 a c.21.1.2) mantém a dinâmica *p*, executando bordaduras ascendentes (cs.17.2, 18.2 e 20.2), descendente (c.19.2) e saltos de terça menor ascendente (c.18.1.2 a 18.1.3 e c.19.1.2 a 19.1.3).

Na 1^a. **transição** do *secondo* (c.17.2 a c.21.2), a m.e. trabalha arpejos invertidos diatonicamente e cromaticamente, em movimento ascendente; a m.d. executa hexacordes ascendentes.

No término da 1^a. **transição** ocorre imbricação e elisão. O *professor* termina a **transição** no c.21.2; o *discípulo* inicia a parte **B** no c.21.1.3, como nos mostra o exemplo 5.3:

1ª transição

DISCÍPULO

17 *p* *mf*

1a. transição Parte B

17 *pp* *mf*

1a. transição Parte B

Exemplo 5.3: Final (c.17.1.3 a 21)

Introduzindo a parte **B**, o *discípulo* (c.21.1.3 a c.43.1.2) executa passagem com notas repetidas, ascendente, até o c.28.

Parte B

DISCÍPULO

21 *mf* cresc. sempre

27 *p*

31 *mf*

37 *f* *f mf*

Exemplo musical 5.4: Final (c.21.1.3 a c.43.1.2)

A parte **B** do *professor* (c.21.2 a c.43.1.2) é apresentada com uma nova atmosfera sonora. Nos cs. (21.2 a c.33.1/7) observa-se uma factura coral. A partir do c.33 com dinâmica *pp*, há um pequeno desenvolvimento temático. O *secondo* toca oitavas cromáticas na m.e.. No c.35, a parte do *professor* reforça o motivo do *aluno*, ocorrendo uma duplicação; o baixo continua caminhando com as oitavas, em movimento ascendente e cromático, trabalhando a harmonia de uma forma clássica; executando a sensível da dominante (c.36 e c.37), resolvendo no acorde de tónica na segunda inversão no c.37. Assim:

Parte B

21 PROFESSOR
mf cresc. sempre

27 *p*

33 *pp* poco a poco cresc.

39 *f* *mf*

Exemplo musical 5.5: Final (c.21.2 a c.43.1.2)

Primo e *secondo* iniciam juntos a 2ª. **transição** (c.43.1.3 a c.47.1). A parte do *discípulo* é composta pela repetição da mesma célula rítmica, que inicia com dinâmica *mf* seguida de *dim.*

2ª. transição

DISCÍPULO

Exemplo musical 5.6: Final (c.43.1.3 a c.47.1.2)

Na 2ª. **transição** (c.43.1.3 a c.47.1.2), o baixo do *secondo* mantém a nota si 2 como nota pedal, do c.43.1.3 ao c.45.1.3, mudando para dó 3 no c.45.2 e, depois, sol 2 no c.46.

A m.d. toca intervalos de terça maior (cs.43.2, 44.1, 44.2, 45.1 e 45.2), terça menor (cs.46.1 e 47.1) e segunda maior (c.46.2), formando com o baixo acordes de mi maior (cs.44.1 e 45.1), si meio-diminuto (cs.43.2 e 44.2), sol maior com sétima menor (c.46.2), ré menor com sétima menor (c.45.2), concluindo no c.47 com o acorde de dó maior. Na 2ª. **transição**, a dinâmica começa em *f*, apresentando um *diminuendo* no c.45, que caminha para *p* na parte A'.

2ª. transição

43 PROFESSOR

Exemplo musical 5.7: Final (c.43.1.3 a c.47.1.2)

Os primeiros compassos da parte A' (c.47.1.3 a c.55.1.2) do *discípulo* apresentam pausas semelhantes ao início da peça. O material rítmico e melódico da parte A' é paralelo ao da parte A.

Parte A'

47 DISCÍPULO

52

Exemplo musical 5.8: Final (c.47.1.3 a c.55.1.2)

Na parte A' do *professor* (c.47.1.3 a c.55.1.3), o compositor utiliza alguns elementos melódicos e harmônicos da parte A. Do c. 47 ao c. 55, temos o mesmo material da parte A (c.1 a c.9).

Parte A'

47 PROFESSOR

51

Exemplo musical 5.9: Final (c.47.1.3 a c.55.1.3)

No término da parte A' acontece imbricação. Além da imbricação, na parte do *secondo* ocorre elisão, como nos mostra o exemplo musical 5.10:

Término da parte A' e início da 3^a. transição

DISCÍPULO

54

Término da parte A' 3^a. Transição

PROFESSOR

54

Término da parte A' 3^a. Transição

Exemplo musical 5.10: Final (c.54 a c.57)

Na 3^a. transição, ambas as partes tem material harmônico da 1^a. transição com pequenas alterações. Assim:

3^a. transição

DISCÍPULO

55

p

Exemplo: 5.11: Final (c.55.1.3 a c.59.1.2)

1^a. transição

DISCÍPULO

17

p *mf*

Exemplo: 5.12: Final (c.17.1.3 a c.21.1.2)

3^a. transição

PROFESSOR

55

Exemplo musical 5.13: Final (c.55.2 a c.59.1.3)

1ª. Transição

Exemplo musical 5.14: Final (c.17.2 a c.21.1.3)

No c.59.2, observa-se no *professor* e no c.59.1.3 no *discípulo* o retorno à parte **B**, formando a parte **B'**.

A parte do *discípulo* inicia **B'** no c.59.1.3, enquanto o *secondo* ainda termina a 3ª. **transição** no c.59.1.3, como nos mostra o exemplo 5:15:

A parte **B'** do *professor* (c.59.2 a c.71.1.2) e a do *discípulo* (c.59.1.3 a c.71.1.2) são paralelas à parte **B**. Observamos mais uma vez a presença de imbricação e elisão no término da 3ª **transição** e início da parte **B'**.

Parte B'

Exemplo: 5.15: Final (c.59 a c.71.1.2)

A **Coda** (c.71.1.3 a c.87) é iniciada pelo *professor*, tecendo uma idéia harmônica em dó maior nos cs.(71.1.3 a c.74), que será repetida nos cs. (75 a c.77), utilizando acordes de empréstimo do tom de dó menor, como abaixo:

Coda

71 PROFESSOR

Exemplo: 5.16: Final (c.71.1.3 a c.87)

Na parte do *discípulo*, a **Coda** (c.71.1.3 a c.87) oferece uma lembrança do tema inicial, finalizando com pausas. Assim:

Coda
DISCÍPULO

Exemplo: 5.17: Final (c.71.1.3 a c.87)

O andamento indicado pelo compositor é *Allegro*, semínima = 138. Devido à complexidade rítmica e melódica, observamos que, para um bom resultado musical, o andamento de semínima = 120 é o mais apropriado.

3.3.2.5.1 Aplicabilidade Didática

Ao identificarmos o potencial didático da parte do *discípulo* na peça *Final*, foi possível observar os seguintes elementos musicais a serem trabalhados:

- **Leitura:**

leitura de notas suplementares superiores;

- **Ritmo:**

velocidade nos cinco dedos;

velocidade nas notas repetidas.

Na parte do *discípulo* contrastam-se pausas de semínima, no início do compasso, com figuras de som. A peça requer trabalho técnico, por estar em andamento rápido. Acreditamos que a maior dificuldade de execução das frases anacrústicas e acéfalas esteja nas entradas.

- **Dinâmica:**

melodia timbrada em dobramento de oitavas;

trabalho de *crescendo* (c.3 a c.5; c.8 a c.9; c.12 a c.13; c.23; c.50 a c.51 e c.54);

trabalho de *diminuendo* (c.45);

p (c.3; c.5; c.17; c.29; c.49; c.51 e c.67);

f (c.14; c.16; c.39; c.43; c.73 e c.84);

mf (c.21; c.35 e c.43);

ff (c.77).

3.4 Suíte no. 2

A *Suíte no. 2 de lá a mi* tem três movimentos: I - *Brincadeira*, II – *Tristezas!...*, III - *Papão*. Nesta suíte, a posição dos cinco dedos forma o pentacorde de lá a mi dobrado em oitavas, com a linha melódica em movimento paralelo. Nas peças da *Suíte no. 2*, o compositor utiliza valores, da mínima à colcheia, incluindo figuras pontuadas e pausas da semibreve, semínima e colcheia. Os movimentos I e II estão em compasso ternário simples, e o movimento III, em compasso binário composto.

A peça *Brincadeira* tem ritmo inicial tético e as peças *Tristezas!...* e *Papão* têm ritmos iniciais anacrústicos.

3.4.1 Características Gerais da Suíte no.2

Todos os movimentos do *primo* são escritos na clave de sol, utilizando-se notas nas oitavas três e quatro, para a m. e., e notas nas oitavas quatro e cinco, para a m.d.. O aluno trabalha dinâmicas, ritmos, fraseados e sonoridades em ambas as mãos.

A parte do *professor (secondo)*, na *Suíte no.2*, apresenta o mesmo nível de complexidade encontrado na *Suíte no.1*, exigindo do intérprete habilidade técnica e riqueza

de sonoridades, para transmitir o conjunto de idéias musicais sugeridas através dos sinais de agógica e dinâmica, indicados na partitura.

As regiões grave, média e aguda do piano (claves de fá e sol) são exploradas pelo compositor.

Somente na peça *Tristezas !...* é indicado o uso do pedal.

Abaixo, as tonalidades dos movimentos da *Suíte no.2*:

Quadro 6: Tonalidade dos movimentos da Suíte Infantil no.2

<i>Brincadeira</i>	Sol maior
<i>Tristezas !...</i>	Lá menor
<i>Papão</i>	Lá menor

Como na *Suíte no.1*, é relevante ressaltar que, embora as partes do *secondo* estejam nas tonalidades citadas no quadro 7, o compositor escreveu a parte do *discípulo* utilizando o pentacorde de lá menor.

A *Suíte no. 2* apresenta as seguintes indicações:

Quadro 7: Indicações de M.M.C, M.M.S, F.C., andamento, agógica e variações de dinâmica.

Movimentos da Suíte	M.M.C.	M.M.S.	F.C.	Andamento	Agógica	Variações de dinâmica
<i>Brincadeira</i>			3/4	<i>Allegretto</i>	<i>Rall.</i>	<i>P, cresc., dim., molto legato, cresc. poco a poco, dim. poco a poco e pp.</i>
<i>Tristezas!...</i>	A-  B- 	—	3/4	<i>Lento</i> <i>Poco mais</i>	<i>Poco rit., poco a poco rall., rit., rall., poco a poco al fine e a tempo.</i>	<i>Molto legato e espressivo, pp, bem cantado, mf, pp, p, ppp, decresc., sempre dim.</i>
<i>Papão</i>			6/8	<i>Un poco presto</i>	<i>Stacato, rall., molto stacato.</i>	<i>pp sempre, f, p, cresc. poco a poco, dim. molto, ff, sempre dim., molto legato e pp.</i>

3.4.2 As peças

3.4.2.1 Brincadeira

Peça em compasso ternário simples, com 48 compassos, apresentando textura polifônica com imitação canônica, é formada pela seguinte estrutura:

	Parte A	Parte B	Parte A'
<i>Discípulo</i>	c.1 a c.32	c.33 a c.64	c.65 a c.80
<i>Professor</i>	c.1 a c.32	c.33 a c.64	c.64 a c.80

A parte A (c.1 a c.32) do *aluno* é formada por oito frases, possuindo cada frase dois membros. Estando a melodia com dobramento em oitavas, o *discípulo* estabelece a dinâmica e o andamento. Na melodia, o compositor utiliza notas em *stacatto*, intercaladas com *legato*, em movimentos ascendentes e descendentes por grau conjunto, apontando saltos de terça menor nos cs.14.1.1 e 14.1.2 e de terça maior nos cs.14.1.2 e 14.2.

Parte A - Frase 4

DISCÍPULO

Exemplo musical 1.1: Brincadeira (c.14)

A dinâmica *p* é mantida durante as frases **1** (c.1 a c.4) e **2** (c.5 a c.8). Na frase **3** (c.9 a c.12), a partir do c.11, o compositor indica dinâmica *crescendo*, seguida de *diminuendo* no primeiro compasso da frase **4** (c.13 a c.16), e retorna à dinâmica *p* nas frases **5** (c.17 a 20) e **6** (c.21 a 24). As frases **5**, **6**, **7** (c.25 a c.28) e **8** (c.29 a c.32) são paralelas às frases **1**, **2**, **3** e **4**.

A parte A do *professor* (c.1 a c.32) também é formada por oito frases, sendo seis regulares, (2 a 7) e duas irregulares (1 e 8).

O soprano da parte do *professor* dobra as notas da melodia do *discípulo*, e as vozes contralto, tenor e baixo complementam a harmonia, com notas prolongadas ou *stacatto*. A frase **1** (c.1 a c.5) é irregular, iniciando-se por intervalo harmônico de quinta justa. A partir

do segundo compasso, a m.d. do *professor* imita a dinâmica e a articulação do *discípulo*, estando em forma canônica. A parte superior da m.d. do *professor* é toda em *staccato* ou em *legato*, em imitação canônica.

É interessante citar que as partes da peça *Brincadeira* não estão imbricadas, mas todas as frases imbricam-se. Nas frases, a imbricação ocorre da seguinte maneira:

Quadro 8: Indicação na parte do *discípulo* e do *segundo*, dos inícios e términos das frases 1 a 8 da parte A.

	Início da frase 1	Término da frase 1
<i>Discípulo</i>	Compasso 1	Compasso 4
<i>Professor</i>	Compasso 1	Compasso 5
	Início da frase 2	Término da frase 2
<i>Discípulo</i>	Compasso 5	Compasso 8
<i>Professor</i>	Compasso 6	Compasso 9
	Início da frase 3	Término da frase 3
<i>Discípulo</i>	Compasso 9	Compasso 12
<i>Professor</i>	Compasso 10	Compasso 13
	Início da frase 4	Término da frase 4
<i>Discípulo</i>	Compasso 13	Compasso 16
<i>Professor</i>	Compasso 14	Compasso 17
	Início da frase 5	Término da frase 5
<i>Discípulo</i>	Compasso 17	Compasso 20
<i>Professor</i>	Compasso 18	Compasso 21
	Início da frase 6	Término da frase 6
<i>Discípulo</i>	Compasso 21	Compasso 24
<i>Professor</i>	Compasso 22	Compasso 25

	Início da frase 7	Término da frase 7
<i>Discípulo</i>	Compasso 25	Compasso 28
<i>Professor</i>	Compasso 26	Compasso 29
	Início da frase 8	Término da frase 8
<i>Discípulo</i>	Compasso 29	Compasso 32
<i>Professor</i>	Compasso 30	Compasso 32

A frase 8 (c.30 a c.32), é irregular, mantendo estrutura melódica e rítmica das frases antecedentes.

Em ambas as partes, as ligaduras de fraseado e prolongação, indicadas pelo compositor, sugerem um caráter de valsa. Assim:

Parte A

DISCÍPULO

p

frase 1 frase 2

PROFESSOR

p

frase 1

6

frase 2 frase 3

6

frase 2 frase 3

DISCÍPULO

12

frase 3 frase 4

12 PROFESSOR

frase 3 frase 4

17

p frase 5 frase 6

17

p frase 5 frase 6

DISCÍPULO

23

frase 6 frase 7

23 PROFESSOR

frase 6 frase 7

28

frase 8

28

frase 7 frase 8 m.d.

Exemplo musical 1.2: Brincadeira (c.1 a c.32)

Na parte do *professor* (c.3), o baixo repete a célula melódica exposta no c.2, ocorrendo o mesmo nos cs.18 e 19.

Parte A

PROFESSOR

Exemplo musical 1.3: Brincadeira (c.2 e c.3)

Parte A

PROFESSOR

Exemplo musical 1.4: Brincadeira (c.18 e c.19)

Na parte **B** (c.33 a c.64) do *discípulo* mantém-se a célula rítmica e melódica da parte **A**, caracterizando um ostinato em *pp* e *staccato*. O compositor desenvolve a linha melódica com dinâmica *pp*, *cresc. poco a poco*, *dim poco a poco*, retornando a *p* na parte **A'**.

Parte B

DISCÍPULO

Exemplo musical 1.5: Brincadeira (c.33 a c.40)

A parte **B** do *professor* (c.33 a c.64) apresenta novo material harmônico e melódico, contrastando com a idéia anterior. Esta parte apresenta textura polifônica a 3 e 4 vozes, com linhas melódicas simultâneas.

Denominamos frase **1** os (c.33 a c.48), e frase **2** os (c.49 a c.64).

As frases **1** e **2** são irregulares apresentando notas desligadas em movimento cromático ascendente (c.33 a c.40), na m.e., e acordes invertidos com notas de passagem e bordadura no soprano e no contralto, na m.d.. A harmonia nestes compassos se encadeia por acordes de mi maior (c.33), ré menor com baixo em fá (c.34), fá sustenido meio-diminuto (c.35), sol maior (c.36), sol sustenido diminuto (c.37), lá menor (c.38), mi sustenido menor com sétima e baixo em si (c.39) e ré maior com sétima menor (c.40).

Nos cs. 32 a 40, o baixo apresenta notas desligadas, e a partir do c.41 passa a executar intervalos de sexta menor (c.41 e c.43), quarta justa (c.42), quintas justas (c.44 e c.48) e oitavas justas (c.45 a c.47), caminhando por movimento cromático ascendente e descendente e alguns saltos. Assim:

Parte B - Frase 1

33 PROFESSOR

Exemplo musical 1.6: Brincadeira (c.33 a c.40)

A pesquisadora chama atenção para o material apresentado no c. 30. O acorde de mi maior é exposto no c.33, porém o tom estabelecido é de sol maior, caminhando para a tonalidade de dó maior, até chegar em lá menor através do acorde de mi maior (V grau).

Parte B

32 PROFESSOR

Exemplo musical 1.7: Brincadeira (c.32)

A frase 2 (c.49 a c.64) é idêntica à frase 1, exceto nos cs. (62.3 a c.64), ocorrendo uma elisão no término da parte **B** e início da parte **A' condensada** (c.64 a c.80). Assim:

Parte B

49 PROFESSOR

Exemplo musical 1.8: Brincadeira (c.49 a c.65)

A parte **A'** do *discípulo* (c.65 a c.80) é paralela à parte **A**, nos cs.17 a 29. Esta é dividida em quatro frases regulares (1, 2, 3 e 4). Somente os dois últimos compassos são diferentes da parte **A**. As dinâmicas indicadas na parte **A'** são idênticas no *professor* e no *discípulo*. A dinâmica *p* é mantida até os últimos compassos da parte **A'**, caminhando para

um *crescendo* em apenas dois compassos, seguido de *diminuendo* e *rallentando* no penúltimo compasso. Assim:

Parte A'

DISCÍPULO

Exemplo musical 1.9: Brincadeira (c.65 a c.80)

Parte A

DISCÍPULO

Exemplo musical 1.10: Brincadeira (c.17 a c.29)

A parte A' iniciada pelo *professor* (c.64 a c.80) utiliza os mesmos materiais melódicos e rítmicos da parte A. Os cs.66 a 79 são paralelos aos cs.18 a 31. O primeiro

compasso da parte A' é a anacruse para o *discípulo*. Além de ter ocorrido uma elisão na parte A', houve imbricações nos membros de frase, como exemplificamos no quadro 10.

Quadro 9: Indicação na parte do *discípulo* e do *secondo*, dos inícios e terminos das frases 1, 2, 3 e 4 da parte A'.

	Início da frase 1	Término da frase 1
<i>Discípulo</i>	Compasso 65	Compasso 68
<i>Professor</i>	Compasso 64	Compasso 69
	Início da frase 2	Término da frase 2
<i>Discípulo</i>	Compasso 69	Compasso 72
<i>Professor</i>	Compasso 70	Compasso 73
	Início da frase 3	Término da frase 3
<i>Discípulo</i>	Compasso 73	Compasso 76
<i>Professor</i>	Compasso 74	Compasso 77
	Início da frase 4	Término da frase 4
<i>Discípulo</i>	Compasso 77	Compasso 80
<i>Professor</i>	Compasso 78	Compasso 80

Parte A'

64

DISCÍPULO

p

frase 1

frase 2

64

PROFESSOR

p

entrada do tema

frase 1

70

frase 2

frase 3

70

frase 2

frase 3

DISCÍPULO

76

frase 4

PROFESSOR

76

frase 3

frase 4

Exemplo musical 1.11: Brincadeira (c.64 a c.80)

3.4.2.1.1 Aplicabilidade Didática

Ao identificarmos o potencial didático da parte do *discípulo*, na peça *Brincadeira*, foi possível observar os seguintes elementos musicais a serem trabalhados:

- **Leitura:**

leitura de notas suplementares superiores.

- **Ritmo:**

São utilizadas figuras de semínima, mínima, mínima pontuada e pausa da semínima.

- **Articulações:**

staccato em ambas as mãos;

ligaduras de prolongação (c.14; c.30 e c.78);

curtas ligaduras de fraseado (c.4; c.6; c.7; c.8; c.10; c.11; c.12; c.13; c.20; c.22; c.23; c.24; c.26; c.27; c.28; c.31; c.68; c.70; c.71; c.72; c.74; c.75; c.76 e c.79).

- **Dinâmica:**

melodia timbrada em dobramento de oitavas;

p (c.1; c.17 e c.65);

pp (c.33 e c.49)

trabalho de *crescendo* (c.11; c.27; c.36; c.52 e c.75);

trabalho de *decrescendo* (c.13; c.29; c.42; c.58 e c.78);

contraste de *legato* e *staccato*.

- **Agógica:**

gradação no tempo através de *rallentando*.

3.4.2.2 Tristezas!...

Peça em compasso ternário simples com 42 compassos, apresentando textura homofônica nas partes **A** e **B** e textura polifônica na parte **A'**, formando a seguinte estrutura:

	Parte A	Parte B	Parte A'
<i>Discípulo</i>	c.1 a c.16.2	c.16.3 a c.32.2	c.32.3 a c.42
<i>Professor</i>	c.1 a c.16.2	c.16.3 a c.32.2	c.33 a c.42

A parte **A** (c.1 a c.16.2) é iniciada pela anacruse do *discípulo*. Estando a melodia em dobramento de oitavas, o *aluno* estabelece a dinâmica e o andamento, que se desenvolve em *molto legato* e expressivo, com dinâmica *p*. Esta parte é formada por quatro frases regulares, com dois membros de frase. O material melódico e rítmico é parecido em todas as partes da peça.

As frases **1** (c.1 a c.4.1) e **2** (c.4.2 a c.8.1) do *secondo* e do *primo* expõem material composicional introdutório.

Denominamos **a'** o primeiro membro de frase, e o segundo, **b'**. Em **a'**, o *aluno* executa movimento ascendente por grau conjunto (c.1) e bordadura (c.2). Em **b'**, a melodia é trabalhada com bordadura (cs.3 e 4).

Na frase **2**, o primeiro membro de frase cognomina-se **c'** (c.4.2 a c.6.1) e o segundo, **d'** (c.6.2 a c.8.1). Em ambos os membros, o *aluno* está em movimento ascendente e descendente por grau conjunto.

Observamos a repetição de motivos no decorrer da parte **A**.

A frase **3** (c.8.2 a c.12.1) é paralela à frase **1** (c.1 a c.4.1). Na frase **4** (c.12.2 a c.16.1), denominaremos **g'** (c.12.2 a c.14.1) o primeiro membro de frase, e o segundo, **h'** (c.14.2 a c.16.1). O segundo compasso do membro de frase **g'** (c.12.2 a c.14.1) é paralelo ao primeiro compasso. Nesta frase observamos a repetição de motivos rítmicos e

melódicos, trabalhando movimentos descendentes por graus conjuntos (c.12.2 a c.14.1) e movimentos ascendentes por graus conjuntos (c.14.2 a c.16.2). Assim:

Parte A
DISCÍPULO

frase 1 frase 2

frase 3

frase 4

Exemplo musical 2.1: Tristezas!... (c.1 a c.16)

A parte A (c.1 a c.16.2) do *professor* também é formada por quatro frases regulares, com dois membros de frase cada uma; frase 1: **a'** (c.1 e c.2) e **b'** (c.3 e c.4); frase 2 de **c'** (c.5 e c.6) e **d'** (c.7 e c.8), frase 3 de **e'** (c.9 e c.10) e **f'** (c.11 e c.12) e frase 4 de **g'** (c.13 e c.14) e **h'** (c.15 e c.16).

Nas frases 1 (c.1 a c.4) e 2 (c.5 a c.8.2), o *professor* acompanha a parte do *discípulo* com acordes (cs.1, 2, 3, 4, 5 e 7), intervalos de terça menor (c.5.2), quarta justa (c.6.2) e notas desligadas (c.6.1 e c.8.1) na m.d.. A m.e. executa notas soltas durante toda a parte A, repetindo nos quatro primeiros compassos do baixo, a célula rítmica e melódica apresentada no c.1 como notas pedal. Na frase 1, os acordes são executados no segundo

tempo do compasso, em movimento descendente e em cromatismo, sobressaindo, assim, o terceiro tempo da parte do *discípulo*. A partir da frase 2, o compositor escreve notas no terceiro tempo do compasso.

Uma cadência à dominante (c.8) antecede a frase 3. As frases 3 e 4 apresentam dobramentos, com a melodia do *discípulo*, de décima (c.8.3 a c.14.1), décima terceira (c.14.3) e oitava (c.14.3.2). O segundo tempo de cada compasso será tocado apenas pela parte do *professor*. Em e', o *secondo* executa movimento ascendente por grau conjunto (c.8.3), bordadura (c.9.3) e intervalo de terça maior (c.9.2) na m.d. Cromatismos em forma de bordadura compõem o membro de frase f', com os intervalos de terça menor (c.10.2 e c.11.2). No membro de frase g', o compositor inicia movimentos descendentes com passagens diatônicas e cromáticas (c.13.3). Assim:

Parte A

PROFESSOR

com *pp* *molto* *legato e* *expressivo* *poco rit.*

frase 1 frase 2

7 *a tempo* *poco rit.* *bem cantado*

poco rit. *a tempo* *rit.*

frase 3 frase 4

12 *poco rit.* *a tempo* *rit.*

g' *h'* *m.d.*

Exemplo musical 2.2: Tristezas!... (c.1 a c.16)

A parte **B** do *discípulo* (c.16.3 a c.32.2) também apresenta 4 frases: **5** (c.16.3 a c.20.2), **6** (c.20.3 a c.24.2), **7** (c.24.3 a c.28.2) e **8** (c.28.3 a c.32.2). Cada frase tem dois membros: primeiro membro de **a''**, segundo membro de **b''**, terceiro membro de **c''**, quarto membro de **d''**, quinto membro de **e''**, sexto membro de **f''**, sétimo membro de **g''** e oitavo membro de **h''**. Durante o caráter improvisatório do *secondo*, o *primo* está em pausas (frases **5** e **7**). A frase **6** é paralela à frase **1**. Em **c''**, o *aluno* executa movimento ascendente por grau conjunto (c.20.3) e bordadura (c.21.3). Em **d''**, a melodia é trabalhada em ornamento bordadura. (cs.22.3 e 23.3).

Parte B

PROFESSOR *Lento*

Exemplo musical 2.3: Tristezas!... (c.20 a c.24)

A frase **8** mantém o andamento da frase **6** (*lento* – semínima = 96)

O *discípulo* aguarda o *secondo* tocar a frase **7**, para então tornar a tocar a frase **8** com andamento *lento* (semínima = 96). No membro de frase **g''** (c.28.3 a c.30.2), a construção é paralela. A melodia em **g''** está em movimento ascendente por grau conjunto; em **h''** (c.30.3 a c.32), se mantém o movimento ascendente por grau conjunto (c.30.3), executando saltos de terça menor descendente (c.31.1), terça menor ascendente (31.2) e terça maior ascendente (c.31.3). Assim:

Parte B

Exemplo musical 2.4: Tristezas!... (c.16 a c.32)

A parte **B** do *secondo* (c.16.3 a c.32.2), é composta por quatro frases regulares: frases **5** (c.16.3 a c.20.3), **6** (c.21 a c.24.2), **7** (c.24.3 a c.28.3) e **8** (c.29 a c.32.3). Cada uma delas tem dois membros de frase: primeiro membro de **a''**, segundo membro de **b''**, terceiro membro de **c''**, quarto membro de **d''**, quinto membro de **e''**, sexto membro de **f''**, sétimo membro de **g''** e oitavo membro de **h''**.

A frase **5**, em dó maior, é um solo do *secondo*. O compositor acelera o andamento (semínima = 160) e usa a dinâmica *mf*, dando a este trecho um caráter improvisatório. *Poco a poco rall* antecede a frase **6** que retorna ao tempo primo, mantendo a dinâmica *mf* até a entrada do *discípulo* em *p* súbito.

Nos membros de frase **a''** (c.16.3 a c.18.2) e **b''** (c.18.3 a c.20.2), o baixo mantém a nota dó-2 nos cs.17 ao 20 como nota pedal, intercalando intervalos de sexta maior (c.17.2), quarta aumentada (c.18.2), quarta justa (c.19.2) e segunda aumentada (c.20.2), que caminham por movimento descendente.

O c.24 prepara a tonalidade de lá maior exposta na frase **6** (c.21 a c.24.2), através da cadência dominante com o acorde de mi maior. Nesta frase, o compositor retorna ao andamento *lento*, com dinâmica *pp*, acrescentando um novo elemento em *tenuto* nas notas

superiores, formando com o *discípulo* dobramento de décima em movimento descendente (c.21 a c.24). Nos membros de frase **c''** e **d''**, o baixo executa um salto de quinta justa desc. (c.21), caminhando cromaticamente nos próximos compassos. Nos segundos tempos de cada compasso, a harmonia é preenchida por acordes na m.e.

Na frase **7**, retorna o caráter improvisatório da frase **5**, agora na tonalidade de lá menor, com mudança de andamento e dinâmica.

A frase **8** expõe material composicional paralelo à frase **6**, voltando ao andamento primo e ao *p* súbito. Nos membros de frase **g''** e **h''**, o baixo caminha por movimento descendente cromático (c.29 a c.31) e ascendente (c.32). A m.d. apresenta notas sustentadas em movimento descendente por grau conjunto e salto, preenchendo o segundo tempo dos compassos com tríades. Como se vê no exemplo 2.5:

Parte B

Exemplo musical 2.5: Tristezas!... (c.16 a c.32)

Considerando a parte **A'** uma redução da parte **A**, vamos chamá-la de **A' condensada**. O material de **A'** na parte do *discípulo* (c. 32.3 a c.42) é paralelo às frases **1** e **6**. Formada pela frase **9**, regular (c.32.3 a c.36), e frase **10**, irregular, (c.36.3 a c.42), a parte **A' condensada** é iniciada pelo *discípulo* em anacruse (c.32.3). A frase **9** possui dois membros de frase.

Parte A' – frase 9

DISCÍPULO

Exemplo musical 2.6: Tristezas!... (c.32.2 a c.36)

A frase **10** é iniciada por anacruse na parte do *discípulo* (c.36.3), preparando o final da peça.

A estrutura composicional da frase **10** do *discípulo* é semelhante às partes anteriores, com movimentos descendentes e saltos (c.39), terminando com ligadura de prolongação (c.40 a c.41).

Parte A' - frase 10

DISCÍPULO

Exemplo musical 2.7: Tristezas!... (c.36.3 a c.42)

A parte **A'** do *professor* (c.33 a c.42) é iniciada com dinâmica *pp*. No final da frase **9**, um *rall poco a poco al fine*, seguido de *dim.*, encaminham a melodia a um *ppp* na região subgrave. A parte **A'** é formada pela frase **9**, regular (c.33 a c.36) e pela frase 10, irregular (c.37 a c.42). A frase **9** é composta por dois membros de frase: o primeiro membro de **a'''** e

o segundo membro de b''' . Em a''' e b''' a m.d. é construída em textura polifônica imitativa e modalismo. O soprano caminha por grau conjunto descendente, e o contralto por intervalos de terça ascendente, ocorrendo marcha harmônica nos cs.33 a 36. Neste trecho, o baixo mantém uma nota pedal (mi-2). Assim:

Parte A' – frase 9

PROFESSOR
33

Exemplo musical 2.8: Tristezas!... (c.33 a c.36)

Na frase 10 da parte do *professor* a m.d. é enriquecida por intervalos de sextas e terças, com cruzamento das mãos no penúltimo compasso.

Parte A'- frase 10

PROFESSOR
37

Exemplo musical 2.9: Tristezas!... (c.37 a c.42)

3.4.2.2.1 Aplicabilidade Didática

Ao identificarmos o potencial didático da parte do *discípulo*, na peça *Tristezas!...*, foi possível observar os seguintes elementos musicais a serem trabalhados:

- **Leitura:**

leitura de notas suplementares superiores.

- **Ritmo:**

São utilizadas figuras de semínima, mínima, mínima pontuada, colcheia e pausas da semibreve e da semínima.

- **Articulações:**

legato em ambas as mãos;

ligaduras de prolongação (c.40);

- **Dinâmica:**

melodia timbrada em dobramento de oitavas;

p molto legato e espressivo (c.1; c.20 e c.28);

trabalho de *decrescendo* (c.32);

- **Agógica:**

gradação no tempo através de *rallentando*.

3.4.2.3 Papão

Peça em compasso binário composto, com 66 compassos, apresentando a seguinte estrutura:

	Parte A	Parte B	Transição	Parte A'	Coda
<i>Discípulo</i>	c.1 a c.20	c.21 a c.47.1.2	c.47.1.3 a c.50	c.51 a c.62.1	c.62.2.3 a c.66
<i>Professor</i>	c.1 a c.20	c.21 a c.46.2	c.47 a c.50	c.51 a c.61	c.62 a c.66

A pesquisadora faz uma observação quanto a esta peça: o andamento indicado pelo compositor é muito rápido para ser interpretado pelo *discípulo*. Tanto a parte do *aluno* quanto a do *professor* exigem destreza técnica e pianística. Os contratempos e sínopes presentes em toda a peça solicitam preparo prévio dos executantes. Levando-se em consideração as dificuldades técnicas e musicais citadas acima, aconselha-se cautela ao escolher esta peça para um aluno.

Nesta peça ocorrem texturas polifônicas e frases imbricadas. A parte A (c.1 a c.32) do *aluno* é formada por 5 frases regulares: frase 1 (c.1 a c.4.2.1), frase 2 (c.4.2.2 a c.8.2.1) frase 3 (c.8.2.2 a c.12.2.2), frase 4 (c.12.2.3 a c.16.2.1), e frase 5 (c.16.2.2 a c.20). Nas frases 1, 2, 4 e 5 o compositor utiliza ligaduras de prolongação e, na frase 3, ligaduras de

prolongação e de fraseado. No decorrer de toda a peça, ambas as partes estão ora em pausa de semínima ora em pausas de colcheia, exigindo dos executantes uma pulsação precisa.

Na frase 1 (c.1 a c.4.2.1), o compositor emprega notas em *staccato* e/ou acentuadas, intercaladas às notas em *legato*, com movimentos ascendentes e descendentes por graus conjuntos e saltos. Iniciando com dinâmica *pp*, a melodia com dobramento em oitavas estabelece a dinâmica e o andamento.

A partir do c.3, o compositor escreve a agógica *legato*.

Parte A – Frase 1

DISCÍPULO
Un poco depressa ♩ = 104

pp

legato

frase 1

Exemplo musical 3.1: Papão (c.1 a c.4)

Na frase 2 (c.4.2.2 a c.8.2.1), a melodia está em *legato*, apresentando notas em movimentos descendentes e ascendentes por grau conjunto e alguns saltos.

Parte A – Frase 2

DISCÍPULO

pp

legato

frase 2

Exemplo musical 3.2: Papão (c.4.2.2 a c.8.2.1)

Na frase 3 (c.8.2.2 a c.12.2.2), retornam as notas em *staccato*, com ligaduras de prolongação e de fraseado.

Parte A – Frase 3

8 DISCÍPULO

frase 3

Exemplo musical 3.3: Papão (c.8.2.2 a c.12)

A frase 4 (c.12.2.3-c.16.2.1), é paralela à frase 1.

Parte A – Frase 4

12 DISCÍPULO

legato

frase 4

Exemplo musical 3.4: Papão (c.12.2.3 a c.16.2.1)

A frase 5 (c.16.2.2 a c.20) difere da frase 2, somente no último compasso.

Parte A – Frase 5

16 DISCÍPULO

frase 5

Exemplo musical 3.5: Papão (c.16.2.2 a c.20)

Os exemplos 3.6 e 3.7 demonstram as imbricações entre o *primo* e o *secondo*.

Assim:

Parte A

Un Poco Depressa $\text{♩} = 104$

DISCÍPULO

pp *legato*

frase 1

PROFESSOR

pp sempre *staccato*

frase 1

5

frase 2 frase 3

simili

5

simili

frase 2 frase 3

Exemplo musical 3.6: Papão (c.1 a c.9)

Parte A

DISCÍPULO

10

frase 3 frase 4

PROFESSOR

10

frase 3 frase 4

15

frase 4 frase 5

15

frase 4 frase 5

Exemplo musical 3.7: Papão (c.10 a c.20)

A parte A do *professor* (c.1 a c.20) também é composta por 5 frases regulares. frases 1 (c.1 a c.4), 2 (c.5 a c.8), 3 (c.9 a c.12), 4 (c.13 a c.16) e 5 (c.17 a c.20).

Na parte A, ocorre uma similaridade rítmica nos dois primeiros compassos de cada frase, iniciando sempre com pausas. A parte A, em *staccato*, mantém dinâmica *pp*. Durante

toda a parte **A**, a m.e. toca notas em *staccato*, com exceção do último compasso, que está em oitavas. As entradas da parte do *professor* são feitas em contraponto com o *discípulo*. Na frase **1**, o *secondo* toca notas em *staccato* em ambas as mãos. A m.d. trabalha intervalos harmônicos de terça a sétima, acompanhada por notas soltas em *staccato* na m.e., em movimentos ascendente, descendente e cromático. Nesta frase, ambas as mãos estão na clave de fá.

Parte A – frase 1

PROFESSOR
Un Poco Depressa $\text{♩} = 104$

frase 1

Exemplo musical 3.8: Papão (c.1 a c.4)

Na frase **2**, o compositor utiliza ligadura de prolongação (c.7 a c.8) em ambas as mãos, e ligadura de fraseado (c.8) na m.e. Mantendo o *staccato*, a m.d. do *professor* executa intervalos harmônicos de terça à sexta ascendentes e descendentes por graus conjunto e cromático, e a m.e. notas soltas. Nos c.6 a c.8, a m.d. está na clave de sol.

Parte A – frase 2

PROFESSOR
simili

frase 2

Exemplo musical 3.9: Papão (c.5 a c.8)

A frase **3** retorna à clave de fá na m.d, no c.9, voltando à clave de sol no c.10. A m.d. executa intervalos de terça, quarta e sexta ascendente e descendente, acompanhada por notas em *staccato* na m.e., completando a harmonia.

Parte A – frase 3

⁹ PROFESSOR

frase 3

Exemplo musical 3.10: Papão (c.9 a c.12)

A frase 4 é paralela à frase 1.

Parte A – frase 4

¹³ PROFESSOR

frase 4 simili

Exemplo musical 3.11: Papão (c.13 a c.16)

A frase 5 é paralela à frase 2, com exceção da cadência final no último compasso:

frase 2 - cadência suspensiva à dominante (mi maior); frase 5 - cadência perfeita (lá menor)

Parte A – frase 5

¹⁷ PROFESSOR

frase 5

Exemplo musical 3.12: Papão (c.17 a c.20)

A parte B é formada pela seguinte estrutura:

	Frase 1	Frase 2	1ª. Extensão da parte B	Frase 3	Frase 4	2ª. Extensão da parte B
<i>Discípulo</i>	c.21 a c.24	c.25 a c.28	c.29 a c.36	c.37 a c.40	c.41 a c.42.2.2	c.42.2.3 a c.47.1.2
<i>Professor</i>	c.21 a c.24	c.25 a c.28.1.3	c.28.2 a c.36	c.37 a c.40	c.41 a c.42	c.43 a c.46

O tema da parte **B** no *discípulo* é uma variação da idéia melódica apresentada na parte **A**. Já o *secondo*, é composto por material rítmico, melódico e harmônico novo.

Parte B

DISCÍPULO

21

f *p*

frase 1

PROFESSOR

21

f *f* *p*

frase 1

25

f *p*

frase 2

25

f *p*

frase 2

1a. extensão da parte B

Exemplo musical: 3.13: Papão (c.21 a c.28)

Parte B

DISCÍPULO

29

1a. extensão da parte B

PROFESSOR

29

1a. extensão da parte B

33

f

1a. extensão da parte B

33

f

1a. extensão da parte B

Exemplo musical 3.14: Papão (c.29 a c.36)

Parte B

DISCÍPULO

37

f *p*

frase 3

PROFESSOR

37

f *p*

frase 3

41

f

frase 4

41

f

frase 4

Exemplo musical 3.15: Papão (c.37 a c.42.2.2)

Parte B

DISCÍPULO

42

ff

2a. extensão da parte B

PROFESSOR

42

ff

final da frase 4

2a. extensão da parte B

45

2a. extensão da parte B

resposta , resposta , transição

45

2a. extensão da parte B

pergunta , pergunta , transição

Exemplo musical 3.16: Papão (c.42.2.3 a c.50)

A frase 1 do *discípulo* é regular, com dinâmica *f* no c.21, seguida de *p* súbito no c.23. Como foi observado anteriormente, o tratamento melódico das frases da parte B é uma variação sobre o tema da parte A. O *discípulo* executa notas acentuadas e/ou em *staccato*, com movimento ascendente e descendente por grau conjunto e salto.

A frase 1 do *professor* também é regular. Nos cs. 21 e 22, a m.d. na clave de fá em

movimento ascendente arpeja, em ritmo de semicolcheias, notas do acorde de mi maior com sétima maior (c.21.1), fá maior (c.21.2), mi maior com sétima menor (c.22.1) e fá maior com sétima maior (c.22.2), com acentos em cada tempo. A partir do c.23, há uma mudança rítmica, caracterizando um compasso ternário simples. Este trecho, na clave de sol, é formado por tríades que caminham em movimento descendente por grau conjunto, acompanhado por oitavas na m.e. durante toda a frase.

A frase **2** do *discípulo* é paralela à frase **1**. Mantendo a clave de sol, a parte do *professor* na frase **2** apresenta o mesmo motivo rítmico da frase **1**, com variações harmônicas nos acordes arpejados e batidos. O baixo nos dois primeiros compassos (c.25 e c.26), caminha por movimento descendente cromático em oitavas.

Nos cs. 27 e 28, a m.d passa a executar tríades. O baixo mantém as oitavas e os saltos em movimentos ascendente, finalizando com saltos.

A 1ª. extensão da parte **B** do *discípulo* (c.27.2 a c.36) caracteriza-se por notas acentuadas e em *staccato*, com saltos de terça maior descendente (c.27.2 a c.29.1.2), terça menor descendente (c.29.1.2 a c.29.1.3 e 30.1.2 a c.30.1.3), quinta justa ascendente (c.29.1.3 a c.29.2 e c.30.1.3 a c.30.2) e quartas justas descendentes e ascendentes (c.30.2 a c.32). Os cs.33.2.3 a c.36 são a repetição da célula apresentada nos cs.32.2. a 33.3.

Na parte do *professor*, a 1ª. extensão da parte **B** (c.28.2 a c.36) é caracterizada por movimento descendente, em cromatismo e ritmo de semicolcheia nas claves de sol e fá, repousando no acorde de ré sustenido diminuto nos cs.29 e 30. O baixo afirma a harmonia de mi maior. Nos cs.32.2.3 a 34 há um diálogo entre as partes.

Parte B

DISCÍPULO

32

f *dim. molto*

extensão da parte B pergunta , pergunta , As partes tocam juntas

PROFESSOR

32

f *dim. molto*

extensão da parte B resposta , resposta ,

Exemplo musical 3.17: Papão (c.32 a c.36)

A frase 3 (c.37 a c.40) do *discípulo* e do *professor* é paralela à frase 1 (c.21 a c.24). A frase 4 (c.41 a c.42) é composta por dois compassos; estes são paralelos aos compassos iniciais da frase 2 (c.25 a c.26).

Ocorre uma 2ª. extensão da parte B entre os cs.43 a 48.2.2. Na parte do *discípulo*, em *stacatto* e/ou acentuado, a extensão é composta pela repetição da nota ré, que forma bordaduras ascendentes (c.44.2.3 a c.45 e c.46.2.3 a c.47) e descendentes (c.45.2.3 a c.46).

Na parte do *professor*, a 2ª. extensão da parte B é formada pelo segundo grau abaixado da tonalidade de lá menor; (acorde de si bemol maior – cs.43.1, 44.1, 45.1 e 46.1), que se encadeia com a sua sensível (lá-dó-mi-solb – cs.43.2.3, 44.2.3 e 45.2.3), bVII = Fá sustenido diminuto. O compositor escreve um encadeamento clássico, (II, V e I), e não resolve na tônica, no c.47, mas sim no II grau com sétima de lá, que é o acorde de si diminuto, inserindo a fundamental e a sétima do acorde de mi maior e retardando a entrada da dominante de lá menor, no c.54. Harmonicamente, este procedimento é característico do

romantismo tardio. Ao término da 2ª extensão da parte **B**, retorna o diálogo entre o *primo* e o *secondo*. Assim:

2ª. Extensão da parte **B**

DISCÍPULO

ff

2a. extensão da parte **B** resposta

PROFESSOR

ff

Bb F#o/C Bb F#o/C Bb Bb/F F#o Bb/F Bm(b5) pergunta
(b7)

Exemplo musical 3.18: Papão (c.43 a c.48)

A **transição** na parte do *discípulo* (c.47.1.3 a c.50) é iniciada por anacruse seguida de síncope, com dinâmica decrescendo, até chegar em **A'**, com dinâmica *pp*. O *secondo* (c.47 a c.50), iniciando com a mesma nota do *discípulo*, executa em movimento cromático descendente um retorno à parte **A'**. O soprano mantém a nota mi, ora ligada ora acentuada, e a m.e. reforça as notas da m.d.

A parte **A'** é iniciada pelo *primo* (c.51 a c.62.1). O material composicional é paralelo ao da parte **A**. Os cs.51 a 62 são paralelos aos cs.1 a 12. A diferença entre essas partes é que em **A'** não se apresenta a anacruse inicial.

No término da parte **A'** ocorre imbricação. O *discípulo* finaliza no c.62.1 e neste compasso, na parte do *professor*, inicia-se a **coda** (c.62 a c.66), como nos mostra o exemplo 3.19.

A parte A' (c.51 a c.61) do *professor* também é formada pelo mesmo material composicional da parte A.

Parte A'

DISCÍPULO

51

pp *legato*

Parte A'

PROFESSOR

51

pp *Staccato* *simili*

Parte A'

57

Parte A'

57

Parte A'

Exemplo musical 3.19: Papão (c.51 a c.62)

A *Coda* do *discípulo* (c.62.2.3 a c.66) apresenta dinâmica *sempre dim. molto*, caminhando para *rall.* no penúltimo compasso. O *discípulo* toca as notas em *staccato* e/ou acentuadas por grau conjunto e saltos de terça menor descendente (c.63), terça maior

ascendente (c.64) e quinta justa descendente (c.64), concluindo a peça com a repetição da nota lá.

O *professor* inicia a **coda** (c.62 a c.66) com um intervalo harmônico de sexta maior na m.d., em movimento cromático descendente, com notas soltas em *staccato* até a penúltima nota. A **coda** é iniciada na clave de sol, mudando no c.64 para a clave de fá. A m.e., com indicação de *molto staccato*, toca notas soltas em movimento cromático descendente, terminando em *rall.*

Coda

The image shows a musical score for the Coda section of 'Papão' (measures 62-66). It is divided into two parts: DISCÍPULO (top) and PROFESSOR (bottom). Both parts are in 6/8 time. The Discípulo part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with accents and a 'rall.' marking. The Professor part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It features a chromatic descending line in the right hand and a 'molto staccato' line in the left hand. Both parts end with a 'Coda' bracket.

Exemplo musical 3.20: Papão (c.62 a c.66)

O andamento indicado pelo compositor é *un poco depressa*, semínima = 104. Sugerimos semínima = 96.

3.4.2.3.1 – Aplicabilidade Didática

Ao identificarmos o potencial didático da parte do *discípulo*, na peça *Papão*, foi possível observar os seguintes elementos musicais a serem trabalhados:

- **Leitura:**

leitura de notas suplementares superiores.

- **Ritmo:**

pausas na pulsação, caracterizando ritmos acéfalos;

síncopes (c.4, c.8, c.16, c.48, c.54, c.58 e c.64);

hemiólia¹⁵ (c.3, c.7, c.11, c.15, c.17, c.18, c.19, c.49, c.53, c.55, c.56, c.57 e c.61).

- **Articulações:**

staccato em movimento rápido;

ligaduras de prolongação (c.3; c.4; c.5; c.6; c.7; c.8; c.11; c.15; c.16; c.17; c.18; c.19; c.48; c.49; c.53; c.54; c.55; c.56; c.57; c.58; c.61 e c.64).

curtas ligaduras de fraseado (c.11 a c.12; c.20 e c.61 a c.62).

- **Dinâmica:**

melodia timbrada em dobramento de oitavas;

pp legato (c.1);

f (c.21; c.25; c.37 e c.41);

p (c.23; c.27 e c.39);

ff (c.43);

trabalho de *crescendo* (c.29 a c.30 e c.40);

trabalho de *decrescendo* (c.33 a c.36; c.50 e c.62 a c.66);

utilização de acentos (c.1; c.2; c.4; c.8; c.10; c.13; c.14; c.16; c.21 a c.45; c.47 a c.49; c.51; c.52; c.54; c.58; c.60; c.63 e c.64).

contraste de *legato* e *staccato*.

Há uma discrepância com relação ao nível técnico das peças. *Papão* é sem dúvida a que apresenta maior dificuldade técnica e de conjunto, das *suites* no.1 e no.2.

¹⁵ Hemiólia – No moderno sistema métrico, significa a articulação de dois compassos em tempo ternário, como se fossem três compassos em tempo binário. Costuma ser usada em danças barrocas, como a courante e a sarabanda, em geral imediatamente antes de uma cadência; também aparece na valsa vienense.

CONCLUSÃO

Na proposta inicial desta pesquisa, seria feita uma exposição da vida e da obra de Barrozo Netto, analisando-se tão somente a *Suíte Infantil no.1* para piano a quatro mãos. Em seguida, porém, percebeu-se a importância de incluir a *Suíte Infantil no.2*, fazendo das duas um todo indivisível.

Ao longo do trabalho, apesar da dificuldade de se obterem informações devido à carência de publicações, tornou-se - talvez até por isto mesmo - cada vez mais importante investigar a vida e a obra de Joaquim Antonio Barrozo Netto.

O contato com o neto do compositor - Cláudio Barrozo Netto Duboc- foi valioso, na medida em que enriqueceu o conhecimento sobre o nosso músico, seja a respeito de sua formação, trajetória, produção, seja a respeito do reconhecimento como professor, compositor e pianista, preenchendo, em parte, a lacuna de informações existente. As múltiplas facetas de Barrozo Netto, como compositor, pedagogo, pianista e educador, nos dão a apropriada noção da importância do significado de sua obra no panorama musical brasileiro.

Os aspectos históricos do período Nacionalista e do Movimento Modernista, abordados no primeiro capítulo, possibilitam um maior entendimento e compreensão do período do qual Barrozo Netto foi em parte contemporâneo.

Houve a oportunidade de observar as influências do romantismo tardio em suas composições, que fizeram com que alguns estudiosos o considerassem preso à cultura européia.

Como ficou dito acima, ao longo da pesquisa encontramos a *Suíte Infantil no.2* para piano a quatro mãos, uma jóia da literatura pedagógica. Decidimos incluí-la, pois esta peça complementa a idéia do compositor, em relação ao piano a quatro mãos como material didático.

As características mais marcantes dessas suítes são a diversidade e a liberdade da forma musical. O *discípulo*, embora aparentemente fácil, é envolvido por uma gama de habilidades, que deve ser absorvida ao longo do estudo, para que a peça possa ser interpretada com destreza. Por sua vez, a parte do *professor*, muito rica harmonicamente, trabalha modulações a tons vizinhos e afastados, criando uma atmosfera sonora com o *discípulo*, de natureza ímpar, apresentando ritmo criado de forma laboriosa.

Ao analisarmos essas peças primorosas, constatamos o quanto elas exploram de fato múltiplos aspectos do estudo pianístico, podendo ser empregadas, como supúnhamos desde o início, como material didático para alunos iniciantes. Além disso, as *Suítes Infantis* poderão tornar-se uma escolha, em meio a um repertório brasileiro pouco divulgado, o que certamente beneficiará professores e alunos, pela oportunidade do toque a quatro mãos, de peças repletas de habilidades interpretativas e técnicas a serem galgadas.

Deste modo, aspiramos que este trabalho não somente sirva como fonte de consulta para futuras pesquisas na área da pedagogia do piano, abrindo caminho para novas pesquisas, como também contribua efetivamente para resgatar a memória de Barrozo Netto, ao revelar uma importante parte de sua obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Rosah Faria Rocha C. de. Era uma vez... Barrozo Netto. Palestra apresentada no Centenário de Barrozo Netto. Rio de Janeiro, Instituto dos Centenários, 1981, p.1-6.

ALMEIDA, Afife Craveiro de. Barrozo – Compositor – Virtuoso e Pedagogo. [s.l.], [s.e.], [s.d.], p.24-30.

ALMEIDA, Renato. História da música brasileira. Rio de Janeiro: Briguiet & Comp. 1926.

ANDRADE, Mario de. Pequena história da música. 9.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

_____. Aspectos da música brasileira. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

BARROZO NETTO, Antonio Joaquim. Carta enviada ao Diretor Artístico da Sociedade de Cultura Musical. Rio de Janeiro, Sociedade de Cultura Musical, 1925.

_____. Prefácio. In: CZERNY; BARROZO NETTO. Coletânea para piano. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1932, p.1.

DIÁRIO CARIOCA. Barrozo Netto escreveu sobre “Céu Roubado”! Rio de Janeiro, 1932.

FARIA, Antonio Guerreiro de. Apostila de fraseologia. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2002, (mimeografado).

FONSECA, Alda Ramos da. Novas Descobertas. In: _____ . Mosaicos I. Rio de Janeiro. Larica Copiadora, 1987, p.24-27. (mimeografado).

GARRITANO, Assuero. Oração a Barrozo Netto. Concerto Oficial realizado em homenagem à memória de Barrozo Netto. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música, 1941, p1-5.

ILUSTRACÃO BRASILEIRA. Artes e Artistas. [s.n.], Rio de Janeiro, [s.d.], [s.p.].

HEITOR, Luiz. Música e músicos do Brasil. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

_____. 150 anos de música no Brasil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

LAMAS, Dulce Martins. Trabalho apresentado no Ciclo de Comemorações dos 60 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1982.

MARIZ, Vasco. A canção brasileira. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1959.

_____. A canção brasileira de câmara. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

_____. Heitor Villa-Lobos Compositor Brasileiro. 5.ed. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1977.

_____. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MINUETTO. In: SADIE, Stanley. Dicionário Grove de música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 608.

MONTALVÃO, Alberto. Os mestres da música. 5.ed. São Paulo: Tupã, 1951.

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

SHARP, Terezinha Navarro Serpa. Obras completas de Barrozo Netto. In: Exposição comemorativa do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro. Barrozo Netto. 1881-1941. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1965, p.1-7.

TAPAJÓS, Gomes. Barrozo Netto. Rio de Janeiro: [s.n.], 1939.

TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e música brasileira. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VALSA. In: _____ . Dicionário Grove de música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.977.

ANEXO 1

Partituras

Suíte Infantil no.1 e no. 2 para piano a quatro mãos

(digitalizada por José Rua)

MINUETTO

A' JACYRA

(N.º I)

PROFESSOR

Barrozo Netto

Allegretto $\text{♩} = 152$

Piano

p sempre

7

13

Fine

19

26

D.C. al Fine

MINUETTO

A' JACYRA

(N.º I)

PROFESSOR

Barrozo Netto

Allegretto $\text{♩} = 152$

Piano

p sempre

Fine

D.C. al Fine

VALSA

A' NINITA

(N. ° II)

PROFESSOR

Barrozo Netto

Allegretto $\text{♩} = 54$

Piano *p*

Basso ben legato

7

13

19

25

pp

33

p

39

46

Fine.

52

59

rall.

D.C. al Fine

VALSA

A' NINITA

(N.º II)

DISCÍPULO

Barrozo Netto

Allegretto $\text{♩} = 54$

Piano *p* legato

7

13 *mf*

19

25 *pp*

Propriedade E. Bevilacqua & C.

6390

Discípulo

33

p

39

46

Fine.

52

59

rall. *D.C. al Fine*

HISTORIA FANTASTICA

A' DULCE

(N.º III)

Barrozo Netto

PROFESSOR

Allegro $\text{♩} = 138$

Piano

f Canto marcato

5

10

dim. molto

15

f

20

Professor

25

25

30

30

cresc.

dim.

36

36

mf

dim.

p

43

43

cresc. - - - - -

molto - - -

ff

49

49

f

Professor

53

Musical score for measures 53-57. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

58

dim. molto

Musical score for measures 58-62. The right hand continues with its intricate rhythmic pattern. The left hand accompaniment consists of chords and single notes. A dynamic marking of *dim. molto* is present in measure 59, and a fermata is placed over the final measure of this system.

63

f

Musical score for measures 63-67. The right hand maintains its rhythmic complexity. The left hand accompaniment features longer note values, including half notes. A dynamic marking of *f* (forte) is indicated in measure 63.

68

Musical score for measures 68-72. The right hand has a more melodic and rhythmic character, with some sixteenth-note passages. The left hand accompaniment is primarily composed of chords and quarter notes.

73

fff

Musical score for measures 73-77. The right hand features a melodic line with some grace notes and slurs. The left hand accompaniment is rhythmic. A dynamic marking of *fff* (fortissimo) is present in measure 75. The piece concludes with a final cadence in measure 77.

HISTORIA FANTASTICA

A' DULCE

(N.º III)

Barrozo Netto

Allegro $\text{♩} = 138$

Piano *ff*

5

10

15

20

Discipulo

25

Musical score for measures 25-29. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A hairpin crescendo is shown in the left hand.

30

ben marcato

Musical score for measures 30-35. The right hand continues with slurred eighth notes, and the left hand has a more active accompaniment. The instruction "ben marcato" is placed above the left hand staff.

36

Musical score for measures 36-42. The right hand has a series of slurred eighth notes, and the left hand continues with a steady accompaniment.

43

Musical score for measures 43-46. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides a steady accompaniment.

47

ff

Musical score for measures 47-50. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides a steady accompaniment. The instruction "ff" is placed below the left hand staff.

Discipulo

53

Musical notation for measures 53-57. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with slurs.

58

Musical notation for measures 58-62. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a more active accompaniment with slurs.

63

Musical notation for measures 63-67. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a simple accompaniment with slurs.

68

Musical notation for measures 68-72. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a more active accompaniment with slurs.

73

Musical notation for measures 73-77. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a simple accompaniment with slurs.

CANTO TRISTE

A' SYLVIA

(N.º IV)

PROFESSOR

Barrozo Netto

Lento $\text{♩} = 50$

Piano

p molto espressivo

cresc. poco a poco

f

p

Fine

p

rall
D.C. al Fine

A' SYLVIA

CANTO TRISTE

(N.º IV)

Barrozo Netto

DISCÍPULO

Lento $\text{♩} = 50$

Piano

p cantabile

8

cresc. poco a poco

f

15

p

Fine

21

mf

mf

30

dim.

rall.

D.C. al Fine

A' HELENA.

FINAL

(N.º V)

PROFESSOR

Allegro $\text{♩} = 138$

Barrozo Netto

Piano

staccato

mf

cresc.

staccato

p

f

pp

cresc.

mf

25 Professor

cresc. sempre *p*

32

pp poco a poco cresc.

38

43

f *mf* *dim.* *p*

49

Professor

55

pp *p*

61

cresc. *cresc.*

67

p *f*

73

mf *f* *mf* *ff*

80

mf *p* *p*

A' HELENA

FINAL(N.º V)
DISCÍPULO

Barrozo Netto

Allegro $\text{♩} = 138$

Piano

Discípulo

25

p

32

mf

38

f

43

f mf *dim.*

49

p *p*

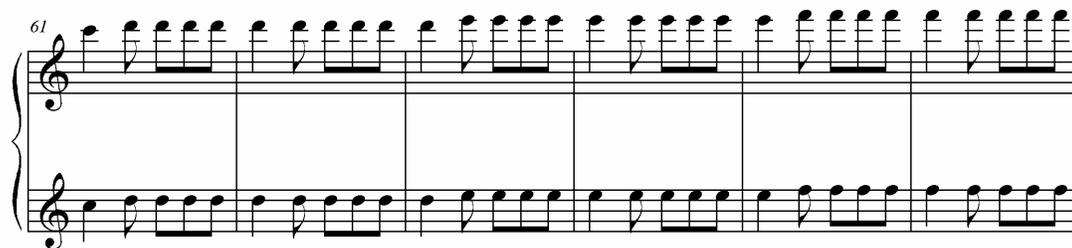
Discípulo

55

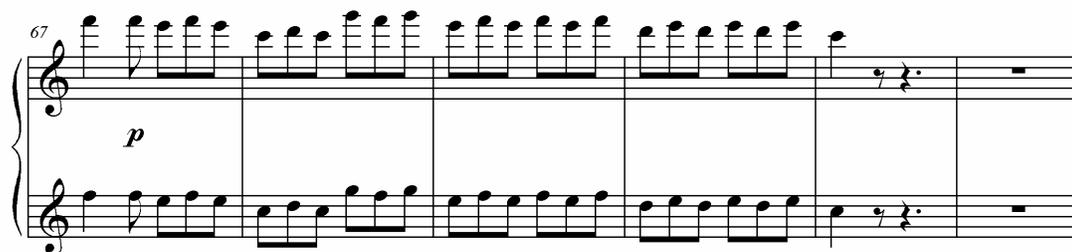


p cresc. poco a poco

61

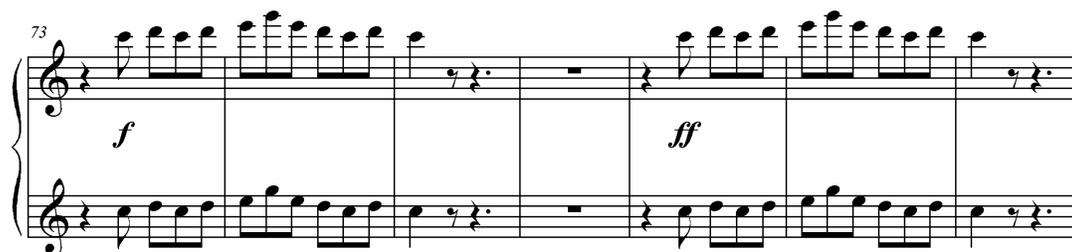


67



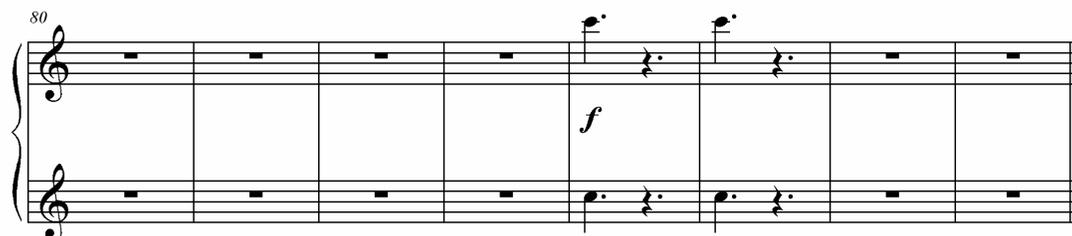
p

73



f *ff*

80



f

BRINCADEIRA

Ao amigo e discípulo
JOSÉ ANGELINO SIMÕES

(N.º I)

Professor

Allegretto (♩ = 184)

Barrozo Netto

6

11

16

21

p

cresc.

dim.

p

Prop. da Viúva Bevilacqua

6574

Professor

26

Musical score for measures 26-30. The piece is in G major (one sharp). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a decrescendo. The left hand plays a bass line with chords and single notes, including a crescendo. Dynamics include *cresc.* and *dim.*

31

Musical score for measures 31-35. The right hand continues the melodic line. The left hand features a sixteenth-note arpeggiated pattern in measures 31-35, marked *m.d.* and *p* *molto legato*.

36

Musical score for measures 36-40. The right hand plays a melodic line with some accidentals. The left hand plays a bass line with chords. Dynamics include *cresc. poco a poco*.

41

Musical score for measures 41-45. The right hand plays a melodic line starting with a forte *f* dynamic. The left hand plays a bass line with chords. Dynamics include *dim. poco a poco*.

46

Musical score for measures 46-50. The right hand plays a melodic line. The left hand plays a bass line with chords. Dynamics include *p* *molto legato*.

Professor

51

cresc. poco a poco

56

dim. poco a poco

61

p

66

71

76

cresc. dim. e rall.

BRINCADEIRA

Ao amigo e discípulo
JOSÉ ANGELINO SIMÕES

(N. ° I)

Discípulo

Allegretto (♩ = 184)

Barrozo Netto

The musical score is written for piano in 3/4 time, key of D major. It consists of 24 measures, divided into five systems of four measures each. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 184 beats per minute. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The first system (measures 1-4) features a piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system (measures 5-8) continues the melodic development. The third system (measures 9-12) includes a crescendo (*cresc.*) leading to a dynamic of *dim.* (diminuendo). The fourth system (measures 13-16) returns to a piano (*p*) dynamic. The fifth system (measures 17-24) concludes the piece with a final melodic flourish.

Systema Tachigraphico Tessaro

Discípulo

26

cresc.

dim.

Musical score for measures 26-30. The piece is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include 'cresc.' and 'dim.'.

31

pp

Musical score for measures 31-35. The right hand continues with slurred eighth notes, and the left hand has a more active accompaniment. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present.

36

cresc. poco a poco

Musical score for measures 36-40. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking is 'cresc. poco a poco'.

41

dim. poco a poco

Musical score for measures 41-45. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady accompaniment. The dynamic marking is 'dim. poco a poco'.

46

pp

Musical score for measures 46-50. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present.

Discípulo

51 *p* *cresc. poco a poco*

56 *p* *dim.* *poco a poco*

61 *p* *p*

66

71 *cresc.*

76 *dim.* *rall.*

TRISTEZAS!...

Ao amigo e discípulo
JOSÉ ANGELINO SIMÕES

(N.º II)
PROFESSOR

Barrozo Netto

Lento ♩ = 96

Piano

pp molto legato e espressivo poco

com 

6 **a tempo**

rit. poco rit. bem cantado

11

poco rit. a tempo m.d. rit.

Poco Mais
(♩ = 160)

16 **mf** poco a poco - rall. **lento**

Propr. da Viúva Bevilacqua

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-5) is marked 'Lento' with a tempo of ♩ = 96. The dynamics are 'pp' (pianissimo) and the performance style is 'molto legato e espressivo'. There is a 'poco' marking at the end of the system. A 'com' (con) marking with an ornament symbol is placed below the first measure. The second system (measures 6-10) is marked 'a tempo'. It includes 'rit.' (ritardando) markings at the beginning and middle, and 'bem cantado' (well-sung) in the middle. The third system (measures 11-15) includes 'poco' and 'rit.' markings, followed by a dashed line indicating a return to 'a tempo', and 'm.d.' (mezza dolce) and 'rit.' markings at the end. The fourth system (measures 16-20) is marked 'Poco Mais' with a tempo of ♩ = 160. It starts with 'mf' (mezzo-forte) and includes 'poco a poco - rall.' (poco a poco - rallentando) and 'lento' markings. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Professor

POCO MAIS
(♩ = 160)

21

pp rit. mf

Detailed description: This system contains measures 21 through 25. The music is in 2/4 time. Measure 21 starts with a piano (pp) dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a simple bass line. A 'rit.' (ritardando) marking appears at the start of measure 24, and the dynamic changes to 'mf' (mezzo-forte) in measure 25.

Lento

(♩ = 96)

26

molto espressivo rit. p

Detailed description: This system contains measures 26 through 30. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The music is characterized by a 'molto espressivo' (very expressive) style. Measure 26 begins with a 'rit.' (ritardando) marking. The dynamic is 'p' (piano) throughout the system. The right hand features a melodic line with some grace notes, while the left hand provides harmonic support with chords.

31

pp rall.

Detailed description: This system contains measures 31 through 36. The music continues with a 'pp' (pianissimo) dynamic. A 'rall.' (ritardando) marking is present at the end of the system in measure 36. The right hand plays a series of chords, and the left hand has a simple bass line. The overall mood is slow and delicate.

37

a poco all fine fine ppp m. d. m. e.

Detailed description: This system contains measures 37 through 41. Measure 37 starts with a piano (p) dynamic. The music is marked 'a poco all.' (poco allargando), indicating a gradual increase in tempo. A 'fine' marking appears at the end of measure 39. The system concludes with a triplet of notes in measure 40, followed by a final chord in measure 41 marked 'ppp' (pianississimo). The final chord is marked 'm. d.' (mezzo-dolce) and 'm. e.' (mezzo-energico).

Ao amigo e discípulo
JOSÉ ANGELINO SIMÕES

TRISTEZAS!...

(N.º II)

DISCÍPULO

Barrozo Netto

Lento ♩ = 96

Piano

p molto legato e espressivo

poco rit.

6

pouco ret.

a tempo

11

poco rit.-----

a tempo

rit.

16

POCO MAIS ♩ = 160

Lento

p

Discípulo

POCO MAIS
♩ = 160

21

26

LENTO
♩ = 96

p

31

sempre dim.

rall.-

37

poco - a - poco - all - fine.

The musical score is written for piano in a grand staff. It consists of four systems of music. The first system (measures 21-25) is marked 'POCO MAIS' with a tempo of ♩ = 160. The second system (measures 26-30) is marked 'LENTO' with a tempo of ♩ = 96 and begins with a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 31-36) includes the instruction 'sempre dim.' and ends with 'rall.-'. The fourth system (measures 37-41) concludes with the instruction 'poco - a - poco - all - fine.' and features a fermata over the final notes.

PAPÃO

Ao amigo e discípulo
 JOSÉ ANGELINO SIMÕES

(N.º III)

PROFESSOR

Barrozo Netto

Un Poco Depressa $\text{♩} = 104$

Piano

pp sempre

staccato

5 simili

10 simili

15 simili

21 *f* *f* *p*

Propr. da Viuva Bevilacqua

6574

25 *f* *p* Professor

29 *cresc. - poco* *- a - poco*

32 *f* *dim. - molto*

36 *f*

39 *p* *f*

Professor

43

ff

49

pp sempre

staccato

55

simili

simili

61

sempre dim. molto

rall.-----

molto staccato

Ao amigo e discípulo
JOSE ANGELINO SIMÕES

PAPÃO

(N.º III)

DISCÍPULO

Barrozo Netto

Un poco depressa $\text{♩} = 104$

Piano *pp* *legato*

5

10

15

21

f *p*

25 *f* Discipulo *p*

29 cresc. - poco - a - poco

32 *f* dim. molto

36 *f*

39 *p* *f*

Discípulo

43

ff

49

pp legato

55

61

sempre dim molto rall.-----

ANEXO 2

Transcrição da carta da profa. Rosah Cavalcanti apresentada no Encontro dos Centenários,
na UFRJ em 24 de setembro de 1981.

Era uma vez ... Barrozo Netto

Senhor Presidente,

Meus senhores, minhas senhoras,

Sra. Laura Barrozo Netto Ramos Mello,

Não tenho intenção de retratar em profundidade um caráter complexo como o de Joaquim Antonio Barrozo Netto, pianista, compositor e professor de grandes méritos.

Ao receber o encargo de lembrá-lo, no centenário de seu nascimento, resolvi dar primazia ao coração.

Quem fala aqui é a jovem aluna, renascendo ao poderoso influxo de emoções que o nome do Professor Barrozo Netto provoca em meu íntimo.

As impressões da extrema juventude gravam-se na memória, por serem construtoras da personalidade.

Ao chegarmos à idade madura, estão atenuadas, romantizadas talvez, mas já cumpriram papel – estão marcadas em nós de forma indelével.

Sinto-me transportada ao passado, plena de energia e entusiasmo, recordando o quanto desejei e o quanto me orgulhei de ser aluna de Barrozo Netto.

Criança ainda, iniciei-me nos mistérios da música pela competente orientação de Lubélia de Souza Brandão, professora e amiga, a quem devo anos de carinho e a quem proporcionei os primeiros cabelos brancos, esfusante menina que eu era.

Ao prestar exames para ingressar no Curso Superior da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, há muito escolheu Barrozo Netto para professor.

- Homem difícil, diziam.

- Poucas vagas.

- Recusa a maioria dos pretendentes.

- Você vai sofrer uma decepção.

Se é difícil, respondiam meus verdes anos, melhor! Ficará provado que sei tocar.

Sonho com isto há anos, vou consegui-lo!

Sorrisos, olhares descrentes e teimosia de minha parte.

Aprovada em concurso, escolhido oficialmente o mestre, chegou a hora terrível – a decisão pessoal do professor, o exame em sala fechada, a avaliação das possibilidades!

Afirmo que as pernas tremiam, mas o ânimo era forte.

Acolhida seca, cenho franzido.

Interrogatório de praxe – há quanto tempo estuda, com quem, por que a escolha. E o prosseguimento:

- Sente-se!

- Toque!

E com poucos minutos de execução, a ordem:

- Pare!

Gelada e confusa, me virei no banco para encontrar o esboço de um sorriso.

- Pode marcar a hora da aula.

Atingido o objetivo, começava um período de muito trabalho, de adaptação a um novo estilo, de realizações e planos futuros.

Pontual, sem variações de humor, sempre bem vestido, sua bela cabeleira grisalha e ondulada, a gravata de laço, amenizavam a austeridade do traje.

Embora, inimigo de desculpas, exato, justo, acompanhava as aulas com tal atenção, que tentar enganá-lo era perder tempo e expor-se a severas advertências.

Ouvido privilegiado, vasta cultura e técnica apurada impunham-se ao nosso respeito.

Entenda-se que a mais complexa observância das normas era fundamental. Não havia tempo para divagações, cada aula era um mundo novo a desbravar, uma aventura, uma conquista. Cada minuto era empregado em aprender.

Concluído o curso, vi-me diante de um dilema:

De um lado, as responsabilidades e obrigações de uma carreira que se iniciava. De outro lado, forte, atuante, urgente, o amor de um homem exclusivista.

Com a sabedoria intuitiva da juventude, me guiando pelo sentimento, escolhi meu marido, com quem construí um lar e uma grande família, vidas preciosas entrelaçadas à minha vida.

Afastei-me das atividades e do Professor Barrozo Netto, mas o amor à música, o respeito pela qualidade dos ensinamentos recebidos, as lembranças, estas são eternas.

Vamos deixar de lado os acontecimentos que me envolveram daí por diante – isto fica para o meu centenário!

Quero deixar bem claro que esta apreciação do mestre é estritamente pessoal, resultante da estima e admiração que ele soube despertar.

Fruto da escola clássica de Alfredo Bevilacqua, detentor do maior número de medalhas diplomas de toda a história do Instituto de Música, Barrozo Netto conservou e aprimorou até o fim os seus dotes de virtuose.

Aluno precoce de Frederico Mallio, que o preparou para o Instituto, o compositor-menino teve sua *Primeira Gavotta* editada aos nove anos.

Sem se deixar influenciar por modismos ou artificios, aperfeiçoou a técnica até a perfeição.

Enviado pelo governo brasileiro várias vezes à Europa, para estudar os métodos dos diversos conservatórios, arrebatou platéias em vários países e recebeu na França a Medalha de Ouro de Benemérito do Ensino Público.

No Brasil, uma centena de concertos, sempre em primeiro plano.

Execução perfeita, limpa, sadia e cheia de sentimento, jamais exigiu dos alunos algo que não pudesse realizar ainda melhor.

Sua enorme bagagem musical vai das muitas peças para piano e outros instrumentos aos poemas para grande orquestra e coros, como VOZES DA FLORESTA, transição entre a noite e o dia, e a abertura de ARUANÃ, ritmos selvagens em torno de uma frase lírica. Estes dois últimos foram contribuição apreciável para o então incipiente cinema nacional, campo vasto em que Barrozo Netto encontraria larga expressão, se tão cedo não nos fosse roubado.

Criador de melodias, alma sensível de músico, tudo nele é espontâneo, inato, arte pura, por nascer da predestinação do artista.

Amava o canto e escreveu canções de amor e poesia, difíceis de enumerar por serem tantas.

Ao escutarmos *Canção da felicidade*, *Invocação à natureza*, *Adeus*, *Se eu morresse amanhã*, *Laura*, um pouco de Barrozo Netto revive conosco.

Deu especial atenção às crianças em peças infantis para piano e canto e deixou quatro filhos que honram sua memória: Laura, Alda e Nair – Pianistas laureadas – e Helio Barrozo Netto, Mago dos sons, para quem a eletrônica não tem mistérios.

As composições de Barrozo Netto desafiam o tempo por serem alicerçadas em bases sólidas e inspiração autêntica.

Quero lembrar a preocupação do Professor com a parte didática: seus *Exercícios Técnicos Diários*, em colaboração com o Professor Isidor Phillip do Conservatório de Paris, agilizaram os dedos de várias gerações.

Revedo, interpretando e dedilhando grande parte do repertório dos Cursos do Instituto de Música, facilitou a execução das obras mais difíceis e orientou futuros executantes.

Caro mestre, modesto, desprendido, deixou alunos brilhantes que transmitem seus ensinamentos.

Rossini de Freitas, Milton e Heitor de Lemos, Arnaldo Estrela, Aires de Andrade, Irene Nogueira da Gama, Maira Antonia, Hermínia e Nícia Roubaud, Lília Faustina de Figueiredo, Julieta de Almeida, Arnaldo Rebello, Aloísio de Alencar, entre tantos virtuosos, são a lembrança viva da excelência de Barrozo Netto.

Ao organizar em 1936 o CORAL BARROZO NETTO, de extensão universitária, composto de cerca de 250 vozes mistas, trouxe mais uma contribuição ao meio artístico nacional. O sucesso foi grande, sucediam-se os concertos e o Mestre dedicou-se de tal modo ao Coral que teve a saúde abalada, talvez mesmo apressando o triste desenlace de 1940.

Partiu tão cedo! Cinquenta e nove anos!

Consta que o bom Deus, insatisfeito com a musicalidade do coro dos anjos, confidenciou ao arcanjo São Miguel:

- Faça alguma coisa!

De fato, os anjinhos mais novos estavam rebeldes. Os mais velhos, desanimados. A voz suave de Maria Santíssima sugeriu:

- Mandem buscar Barrozo Netto!

E o Mestre, requisitado pela Providência Divina, chegou aos céus.

Foi o primeiro anjo de gravata de laço!

Senhor de plenos poderes, exigiu, franzindo as sobrancelhas, harpas afinadas, anjos disciplinados!

Um olhar severo – e os anjos ficaram silenciosos.

Houve até um querubim assustado que se abrigou no manto azul de Nossa Senhora!

A batida seca da batuta, as vozes se elevaram em harmonia celestial.

Dizem que o Cristo sorriu ...

Criando melodias, lá está o Mestre amado, feliz em meio à perfeição que foi sempre seu ideal, cultivando em sublime inspiração, a Glória Eterna do Pai Celeste.

Rio de Janeiro, Set/81.

CENTENÁRIO DE BARROZO NETTO

INSTITUTOS DOS CENTENÁRIOS – 24 SET 81

PALESTRA REALIZADA PELA PROF^a. ROSAH FARIA ROCHA CAVALCANTI DE
ALBUQUERQUE.

ANEXO 3

Transcrição da carta da Escola Nacional de Música sobre o falecimento de Joaquim Antonio Barrozo Netto

A Escola Nacional de Música vem prestar nesta noite, um testemunho de saudade e de amor à lembrança de Barrozo Netto.

Esta casa, que é o maior e o mais legítimo representante da cultura musical no Brasil; que é por isso mesmo a entidade que tem o direito e o dever de zelar e responder pelo acervo de toda atividade desenvolvida neste campo de ação; que é, não somente o aparelho ao qual os governos tem confiado esta missão, mas principalmente, o centro de atração e de irradiação de todo o desejo, de todo sonho, de todos os êxtases miraculosos que completam o mundo das nossas mais caras ambições, esta casa, a nossa Escola Nacional de Música, o nosso velho Instituto, o histórico Conservatório de Francisco Manoel, sente, na noite que ora passa, toda a grandeza e toda a glória de sua destinação, quando lhe é dado cumprir o gesto de amor que neste momento se verifica.

Cem anos de existência, um século de trabalho ininterrupto e fecundo em prol de um patrimônio artístico nacional, constituem, inegavelmente, um crédito respeitável para qualquer instituição desta natureza.

Mas, nós compreendemos melhor e com mais segurança o significado profundo da obra que aqui se realiza; nós vemos e sentimos em toda sua plenitude o valor magnífico desta casa tão amada e reconhecemos, comovidamente, o quanto ela representa para as nossa afeições, quando, em momentos como este, abstraindo-nos das vulgares e fatais preocupações da luta de todos os dias, dedicamos um momento ao culto dos nomes gloriosos que a protegem e orientam seus passos.

Barrozo Netto, que ainda há pouco, físico combalido pela doença, organismo depauperado pelo mal que o extinguiria, porém cujas energias se concentravam cada vez mais no cérebro e no coração; Barrozo Netto que ainda há pouco convivia conosco, distribuindo prodigamente o ouro de suas riquezas fabulosas de sabedoria e de bondade... Barrozo Netto deixou de ser visível para os nossos pobres olhos mortais.

Ele deixou de ser o companheiro, o amigo, o Mestre, para ser, mais do que nunca, o Mestre, o companheiro, o amigo incomparável.

Porque, se é verdade que desapareceu de nossas vistas ele não desaparecerá jamais de nossos pensamentos e de nossos corações!

E a maneira de nossos velhos avós das selvas brasílicas, de quem herdamos a superstição, nós o transformamos em Deus lar, em Deus música, em nome desta nossa casa.

Sabeis vós, sabemos todos, porque ela foi clara como a água mais pura, transparente como o cristal sem veios, o que foi a vida do grande músico patricio.

Sua atividade dentro desta Escola, desde seu ingresso como discípulo, até o afastamento, foi uma escalada de degraus luminosos, em cujo cimo ele viu, com olhos de maravilhamento, a visão que só é dada aos eleitos de Deus e ouviu, porquê, certo, ele podia ouvir, o cântico das esferas, o sursum corda dos arcanjos e dos serafins.

E ele subiu, arrebatado, como o profeta de Pátuos, e sua vida decorreu à margem da vida, como sói suceder aos embriagados de Ideal.

E nós sabemos que ele existiu, porque sua obra existe...

Aí estão as tradições de sua vida escolar, como aluno dos mais dedicados e eficientes, conquistando sempre os melhores prêmios e a mais alta admiração dos mestres.

Nesta mesma Escola de que foi discípulo, ele deixaria mais tarde, como professor, a confirmação de sua habilidade e ciências pedagógicas, representadas nas pessoas de pianistas ilustres e dedicados continuadores de sua obra.

Instrumentista, ele foi, no dizer de um seu eminente biógrafo, o Sr. Tapajós Gomes, “pianista completo e considerado um dos maiores virtuosos brasileiros, um arrebatador de platéias.”

É naturalmente uma opinião perfilhada por todos que o conheceram.

Mas é necessário não esquecer que, artista sincero, Barrozo Netto, longe de se deixar empolgar pela vaidade nem sempre produtiva dos seus virtuosos, soube com ânimo nobre, em vários momentos, gostar o prazer da renúncia que só as almas bem formadas podem compreender e, em benefício da arte, aplicar sua imensa aptidão de pianista a outros gêneros de música.

É assim que o vemos, com frequência, fazendo parte de conjuntos de câmara, onde o indivíduo deixa de ser uma personalidade, para ser simplesmente um instrumento.

Talvez sem significação para os leigos, isto representa para os militantes algo de muito expressivo e que, longe de diminuir o valor virtuosístico do executante, revela-nos um acréscimo de habilidade e de compreensão artística de que nem todos os solistas são dotados, a par com uma elevada capacidade de crítica, o que quer dizer: cultura.

Agora o compositor.

De todas as atividades musicais, é fora de dúvida que a composição é sempre a mais alta manifestação de musicalidade.

Justamente por isso, é o aspecto mais procurado pelo músico, porquanto, ser compositor, representa possuir música dentro do coração, representa poder captar o fluido do pensamento cósmico que nos envolve, e dar-lhe forma, concretá-lo e transmití-lo de coração para coração, ao nosso semelhante.

Eis porque, seja qual for o desapareço votado à música nos meios mais elementares, existe sempre, em relação ao artista compositor, uma espécie de curiosidade mais ou menos respeitosa, que não deixa de ser admiração por alguma cousa fora do vulgar.

É sem dúvida ao compositor, que a humanidade deve seu patrimônio musical, pois sem ele a Música, existiria de sempre e para sempre, em seu estado potencial no elemento dos espaços infinitos, nunca realizada, jamais presentida, como pensamento que não houvesse encontrado palavras.

Colocada sempre no apogeu das conquistas do espírito humano, coroando em hinos as idades gloriosas dos povos e das raças; preocupação constante dos pensadores, na tentativa de explicar-lhe as causas ainda agora desconhecidas e seu desdobramento como fenômeno psicológico, singular ou social; vista por uns, como instrumento regenerador e socializante; por outros como um exercício de matemática, inconsciente, ou ainda como uma espécie de metafísica involuntária, a Música continua, entretanto, e será sempre, o acontecimento indefinido, a arte do eterno mistério que vem, não sabemos como, falar, ao nosso coração a linguagem altíssima das cousas incompreendidas!

Barrozo Netto foi compositor.

Músico dos mais completos, ele foi também acima de tudo, compositor.

Seu cérebro foi urna que recebe o pensamento de Deus.

Seu coração foi como o violino que vibrou suas cordas para derramar nos corações, o perfume da graça que lhe era revelada!

Que mais poderia eu dizer, que melhor expressasse, num sentido bem objetivo, aquilo que não sei dizer?

Muito mais alto que minhas palavras, falarão aos vossos corações as harmonias maravilhosas dessas músicas que agora ouvireis. São algumas páginas do Mestre, filtradas através da emotividade e do carinho de seus discípulos, e que vos conduzirão, com segurança, pelas alamedas encantadas de fantasmagoria e de sonho em que viveu Barrozo Netto.

Sr. Professor Barrozo Netto – Agora, Mestre, que você, escondido atrás desse véu de nuvens, que nós ainda não podemos devassar, estará por certo, senhor de ler dentro das nossas almas, desça, por alguns momentos, até esta sala; ouça sua música, que a nossa Escola, a sua Escola, lhe oferece; aceite esta noite de lembrança que lhe dedicamos!

E compreenda: esta é uma noite de arte, pelo valor do programa, pela beleza da sua música. Mas não é uma homenagem, a um artista morto...

Esta é a noite da saudade, aquela em que, muitos dos que o amaram, muitos dos que o amam ainda, vieram comungar no altar em que você, Mestre querido, soube tão bem consagrar o pão do nosso sonho.

É a noite da saudade pelo sacerdote ausente; não homenagem a um morto.

Porque você não morreu, Mestre Barrozo Netto.

Você vive e continuará vivo em cada pedra dessa catedral de beleza que foi sua obra.

Você vive nas lições dos mestres que foram seus discípulos e que saberão zelar pela tradição dos ensinamentos recebidos.

Você viverá ainda, manifestado em cada acorde, em cada melodia dessas páginas de infinita emoção de suas obras musicais.

Mas você viverá, muito mais vivo e mais intensamente, Mestre Barrozo Netto, dentro do grande coração brasileiro, que enche de vida o nosso grande Brasil!

ANEXO 4

Transcrição de publicações em jornais a respeito do falecimento de Joaquim Antonio Barrozo Netto

A Noite - Rio de Janeiro - 3 set. 1941

Um grande educador

A morte de Barrozo Netto trouxe para a música brasileira uma perda irreparável . A par do ilustre compositor e do pianista, que foi das gloriosas mais legítimas das salas de concerto ao tempo de sua mocidade, a figura do educador, que deu longos anos de sua vida aulas para conduzir a mocidade para o caminho da arte verdadeira, para a compreensão segura da missão do artista. Por isso a morte de Joaquim Antonio Barrozo Netto não é um fato que fique no simples registro das seções musicais. É uma perda nacional sentida não apenas no âmbito dos compositores e dos artistas, mas profundamente chorada em toda família espiritual de Barrozo Netto.

Amanhã - Rio de Janeiro - 3 set. 1941

RÁDIO - OS MICROFONES DA CIDADE NÃO SENTIRAM A MORTE DE BARROZO NETTO – UM PROGRAMA QUE AINDA PODE SER IRRADIADO

Terá simplesmente repetido um truismo quem disser que rádio e ação é dinamismo e instantaneamente, é força atlética, se tomarmos o atletismo no seu rigoroso conceito eugênico, no de entusiasmo, de otimismo, de saúde moral, de disciplina espiritual, de comunicação com a vida. Não pode haver burocracia numa estação emissora. As consultas sobre assuntos de emergência têm de ser imediatas e a qualquer hora. Para isso, uma estação que se preze, deve ser um organismo completo, com uma equipe que satisfaça as completas exigências da sua função: cantores, locutores, músicos, escritores, historiadores, repórteres, técnicos, musicólogos, tudo. Não seria lá muito fácil a uma estação inteira o seu “cast” permanente de todos esses elementos. Mas para isso existe o recurso do “pro labore” Em determinadas ocasiões, contratem-se o serviço da autoridade competente na especialidade que se deseja e pague-se o trabalho avulso.

Barrozo Netto faleceu anteontem e foi enterrado ontem. Para a imprensa que é menos rápida que o rádio, a notícia já está velha. No entanto, até este instante, nenhuma emissora irradiou o programa referente ao grande músico como as circunstâncias exigiam. E o material para o microfone é abundantíssimo, desde a suave “Canção da Felicidade”, que Bidu Sayão espalhou pelo Brasil, até aquela grandiosa “Vozes da Floresta”, cujos majestosos efeitos corais dariam por si só para acentuar a imponência da homenagem. Além disso, Barrozo Netto, de minuciosa formação clássica, não teve dúvidas em voltar-se para as sugestões locais, inspiraram grande parte da sua obra em motivos brasileiros, de um forte sabor nativista. Foi um notável músico que morreu, uma das maiores e mais respeitáveis figuras do panorama musical brasileiro. E os microfones do Brasil não sentiram esse golpe. Não sentiram, mas ainda podem prestar um grande serviço ao público

ouvinte: o de explicar, com detalhes o homem e a obra. Diante de tão alta expressão da nossa cultura, cremos que não é bastante aquele registro costumeiro: Boa noite para você, Joaquim Antônio Barrozo Netto, que faleceste aos sessenta anos de idade...

Amanhã - Rio de Janeiro - 5 set. 1941

A Rádio Inconfidência presta homenagem à memória de Barrozo Netto

Belo Horizonte 4 (Do correspondente) – Por motivo do falecimento de Barrozo Netto, a Rádio Inconfidência prestou, anteontem à sua memória significativa homenagem, irradiando às 22 horas um programa especial lítero-musical. Com trechos sobre a sua vida e números musicais de sua autoria. Na interpretação de Léa Delba, Irani Pinto e orquestra de cordas.

Correio da Manhã - Rio de Janeiro - 2 set. 1941

BARROZO NETTO

Com a morte do professor Barrozo Netto perdem os modos artísticos nacionais uma figura do maior destaque.

Muito jovem ainda, recém-formado pelo então Instituto de Música, onde fora aluno do professor Alfredo Bevilacqua, Barrozo Netto pouco mais tarde, era levado a cátedra daquele estabelecimento de ensino, tendo lecionado várias gerações de músicos brasileiros.

Seus primeiros estudos foram feitos na meninice, e, curioso, começaram pelo violino, instrumento para o qual demonstrara tanta falta de jeito que o professor desistira de o lecionar. Passando a estudar com Frederico Mallio, seu primeiro mestre de piano, antes dos nove anos já via publicada sua primeira composição - a "Primeira Gavotta". Ingressando no Instituto Nacional de Música, estudou teoria e solfejo com Henrique Braga e Porto Alegre; acústica e harmonia com Frederico Nascimento; contraponto, fuga, composição e órgão com Alberto Nepomuceno.

Memoráveis foram os concertos que realizou, considerado então como um dos maiores virtuosos brasileiro da época. Em sua bagagem de composição há uma vasta contribuição de natureza pedagógica, sendo de destacar os "Exercícios Técnicos Diários", escritos em colaboração com o professor Phillippe do Conservatório de Paris, e adotados pela nossa Escola Nacional de Música.

Escreveu recentemente música para filmes nacionais. Suas produções foram, na maioria, para piano, tendo trabalhos notáveis para violoncelo e piano, violino e piano, canto, música sacra, coros, orquestra de cordas e grande orquestra.

Seu enterro sairá hoje, às 5 horas da tarde, da capela de N. S. da Glória no Largo do Machado, para o cemitério de São João Batista.

Correio da Manhã - Rio de Janeiro - 7 set. 1941

Joaquim Antonio Barrozo Netto

7º Dia – Nair, Laura, Alda e Helio Bevilacqua Barrozo Netto e senhora, agradecem a todos os parentes e amigos que manifestaram os seus pezames por ocasião da morte de seus pais e sogros Joaquim Antonio Barrozo Netto, e convidam para assistirem a missa que mandam rezar por sua alma no altar-mor da catedral, às 9 horas de amanhã do dia 8, pedindo dispensa de pezames.

Correio da Manhã - Rio de Janeiro - 7 set. 1941

O “Coral Barrozo Netto”

Convida a família, amigos e admiradores do seu saudoso regente para assistirem a missa que fará celebrar em sufrágio de sua alma, na Catedral, no altar do Santíssimo Sacramento, 2^a-feira, dia 8, às 9 horas.

Correio da Manhã - Rio de Janeiro - 10 set 1941

Prof. Barrozo Netto

Joaquim Antonio Barrozo Netto, filhos, nora e neto convidam os parentes , amigos, colegas e alunos de seu sempre lembrado filho, irmão, cunhado e tio, Joaquim Antonio Barrozo Netto para assistirem a missa de 7º dia que mandam celebrar amanhã quinta-feira, 11 do corrente, às 9 horas, no altar-mor da Igreja da Candelária, confessando-se desde já agradecidos. (X29689)

Correio da Noite - Rio de Janeiro - 2 set. 1941

Morre um grande compositor

A música brasileira vem de perder um dos seus expoentes máximos, com a morte do festejado compositor Barrozo Netto. Intérprete fiel do nosso folclore, Barrozo Netto era também, um dos nossos mais consagrados pianista. A música era como que um complemento da sua vida e muitas páginas deixa ele entre as mais belas que já tivemos oportunidade de ouvir. Magníficas obras clássicas assinalam a sua atividade musical. A sua inspirada composição “Vozes da Floresta” marcou excepcional êxito nos Estados Unidos, do poder e um boníssimo coração, embalado sob os acordes da música. Joaquim Antonio Barrozo Netto deixa também, uma lacuna na arte musical brasileira, que registra pesarosa o seu brusco desaparecimento.

Gazeta de Notícias - Rio de Janeiro - 3 set. 1941

Desaparece uma das maiores figuras do nosso mundo musical

A MORTE DE BARROZO NETTO

O Brasil perdeu, ontem, um de seus mais queridos e prestigiosos musicistas. Depois de uma longa e penosa enfermidade, faleceu Barrozo Netto. Pianista, compositor e professor, é difícil dizer em duas palavras todo o valor e significação de seu nome como intérprete da música brasileira.

As composições do querido artista desaparecido agora, são popularíssimas. Quem não conhece aquelas peças inspiradas que são “Felicidade” ou “A um coração” ?

Mesmo além de nossas fronteiras chegou o nome de Barrozo Netto. Uma de suas grandes composições, “Vozes da Floresta”, chegou a interessar vivamente o público novaiorquino – o que, se não vale pela quantidade inferior de cultura do público aludido, vale, todavia como expressão de que projeção artística.

Batalhador pela cultura musical entre nós, todos nos lembramos do famoso coral que o mestre conseguiu organizar e reger e que apresentou, com grande sucesso, no Salão Leopoldo Miguel, do Instituto Nacional de Música.

O Brasil perde Barrozo Netto um de seus mais legítimos representantes da arte musical.

Diário da Noite - Rio de Janeiro - 2 set. 1941

Morreu o compositor Barrozo Netto

Enterramento, hoje, às 17 horas

Faleceu ontem, a tarde o professor Barrozo Netto, grande compositor brasileiro e figura de relevo nos meios artísticos musicais da cidade.

Autor dos mais conhecidos no País e no estrangeiro, muito jovem ainda começou a estudar no Instituto de Música com Alfredo Bevilacqua, conseguindo mais tarde ser levado a cátedra daquele estabelecimento de ensino. Muitas gerações passaram pelas suas aulas.

O seu nome todo era Joaquim Antonio Barrozo Netto.

De início estudou violino, mais sua falta de habilidade levou a desistir do instrumento. E aos nove anos, publicou a sua primeira composição *Primeira Gavota*.

Ingressando no Instituto Nacional de Música, estudou teoria com Henrique Braga e Porto Alegre; acústica e harmonia com Frederico Nascimento, contraponto, fuga composição e órgão com Alberto Nepomuceno.

Seus concertos são memoráveis no Rio de Janeiro. Em sua grande obra artística encontram-se composições de extraordinário valor além de inúmeros estudos técnicos escritos especialmente para seus primeiro alunos. Recentemente Barrozo Netto escrevia também músicas para filmes nacionais.

Suas produções eram escritas para piano, violino e violoncelo.

O enterro do compositor sairá hoje às 17 horas na capela de N.S da Glória no Largo do Machado no Cemitério de São João de Batista.

Jornal do Brasil - Rio de Janeiro - 10 set 1941

Prof. Barrozo Netto

Joaquim Antonio Barrozo Netto, filho, nora e neto convidam os parentes , amigos , colegas e alunos de seu sempre lembrado filho . irmão , cunhado e tio Joaquim Antonio Barrozo Netto , para assistir a missa de 7º dia que mandam celebrar no dia 11 do corrente as 9 horas , no altar-mor da igreja da candelária , confessando-se desde já agradecidos.

Jornal do Commercio - Rio de Janeiro - 2 set 1941

Prof. Barrozo Netto

O Falecimento do ilustre compositor

O eminente músico Joaquim Antonio Barrozo Netto, que faleceu ontem às 16 horas, era das mais importantes figuras representativas da geração imediatamente anterior aquela que veio revolucionar toda a linha de evolução da música brasileira, colocando-a sob o “signo do nacional”.

Barrozo Netto era um compositor da formação rigorosa, dominado técnica desenvolvida e variada, ao serviço de uma inspiração eclética.

Era caracteristicamente um autor de transição entre o período post – wagneriano e debussysta e as pesquisas inquietas da modernidade.

Propendia, porém, progressivamente, para esta última tendência e as suas obras idealistas dos últimos tempos vinham cheias de ousadias harmônicas, de dissonâncias sem preparação, sempre dentro dos limites de um gosto muito fino.

Sua música era mais dinâmica e movida do que fortemente colorida – quase se diria antes objetiva do que subjetiva.

Suas obras mais significativas foram escritas para o piano, instrumento que era o seu.

Barrozo Netto foi, em seu tempo, um “virtuoso” concertista. Como pianista, tomou parte em numerosas realizações de música de câmara sobretudo, com o violinista Humberto Milano e o violocentista Alfredo Gomes.

Grande técnico no seu instrumento escreveu numerosos estudos de pesquisa profissional, tendo, nesse terreno mantido relações amistosas de que resta vasta correspondência, com o eminente Isidor Phillipp, célebre professor do Conservatório de Paris.

Muito lhe deve a música coral, tendo ele organizado e dirigido, durante largo tempo, um excelente conjunto desse gênero.

Ultimamente escrevera muitas peças pianísticas de inspiração regional brasileira. Uma delas, *minha terra*, existe também em versão para o piano e orquestra. *Cachimbandos* e *Choro*, por exemplo, são obras de virtuosidade transcendente, no seu caráter típico brasileiro. *Corisco* é um moto perpétuo de excepcional dificuldade técnica. Na sua produção de piano devem-se destacar ainda a vivaz *Tarantela*, *Cavalinho de pau*, *Ite misse est*, *Natal*, a conhecidíssima *Valsa Lenta* a brilhante *Serenata Diabólica*. *No Ferreiro*; canções como a popularíssima *Canção da Felicidade*, *Cantiga*, *Adeus*, *Se eu morresse amanhã*, mas sobretudo, a magnífica obra para coro e órgão *Vozes da Floresta*, escrita para o “filme” da Cinédia do mesmo nome, com letra do próprio Barrozo Netto, e que produzia notável impressão de grandiosidade.

Barrozo Netto era catedrático de piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Era de sugestiva e simpática aparência física, um dos últimos artistas que não disfarçavam a sua condição sob aspecto standartizado e burguês. Vulto de palestra viva e atraente.

Foi professor e formador de numerosos dos nossos melhores jovens “virtuosos”. Para a Casa Carlos Wehrs, preparou vasto cabedal de edições musicais, por ele revistas e dedilhadas, excelentemente.

Essa personalidade insigne de nossa cultura musical desaparece apenas na casa dos 60.

Esteve longamente enfermo.

O enterro do professor Barrozo Netto sai hoje, às 17 horas, da Capela de N.S. da Glória (Largo do Machado).

Entre outras composições além das que estamos. Barrozo Netto publicou:

Piano a quatro mãos : *Tema de Variações*

Piano - *Redemoinho – Canto do marujo – Confidências – Dança dos Fantoches – Estudo de Concerto – 2º Estudo de Concerto – Feux Follet – Manhã do Pianista (exercícios) – Movimento Perpétuo – Na Rede – Romance sem Palavras (si bemol) – Sete Peças Características – Valse Mignone – Scherzo-valsa – Era uma vez ... – Melodia – Uma história triste – Berceuse – Canção Árabe – Diálogo – 1ª Gavota (feita aos 9 anos de idade) – Folha d'álbum – Romance sem palavras – A conquista de um prêmio – Alegria de viver.*

Coros (a seco) – 2 vozes – *O sino da Igrejinha – Canto sem palavra – Alvorada – Férias – Divina estrela – Folgado – Hino Nacional Brasileiro (a 3 vozes) - Borboletas – História complicada – O ferreiro – Oração - Pedreirinho – Primavera do Brasil – Uma saudade – Prece – Musa selvagem.*

(4vozes) *Ave-Maria – Conto romanesco - Orfãzinha – Hino Nacional Brasileiro (com outra harmonização) – Momento triste – Regresso ao lar – Pequena fiandeira.*

Canto (com acompanhamento de piano) - *Adeus – Balada – Canção da Lavinia – Cantiga – Céguinha – Dorme – Olho triste – com coros) – Jesus!*

O Diário - São Paulo - 3 set. 1941

Faleceu o compositor Barrozo Netto

Rio 2(Da Suc. de O Diário) – pelo telefone – Faleceu ontem o conhecido compositor patricio Barrozo Netto, um dos maiores pianistas nacionais.

A sua composição “Vozes da Floresta”, como se sabe, alcançou grande sucesso em Nova York, onde foi gravada numa película por ocasião da feira mundial.

O Estado de São Paulo - São Paulo - 11 de Set. 1941

Sociedade de cultura artística

Depois de amanhã às 21 horas, no Teatro Municipal a Sociedade de Cultura Artística realiza o segundo recital do pianista Witold Malcuzyński, um dos maiores intérpretes da obra Chopin. Do programa, cuja última parte foi inteiramente consagrada a Chopin, consta, além de Bach, Beethoven e Barrozo Netto, a peça “Thème varié” op. 3, de Szymanowski em primeira audição em São Paulo.

Os ingressos para esse concerto serão distribuídos na sede da Cultura Artística, a partir de hoje, das 9 às 11 e das 13 às horas.

O Globo - Rio de Janeiro - 2 set. 1941

O Rio perde um dos seus mais festejados compositores.

Enche de pesar os nossos meios artísticos e sociais a morte de

Barrozo Netto.

Da capela da Matriz da Glória sairá hoje, às 17 horas, para o cemitério de São João Batista, o féretro do professor Barrozo Netto, falecido ontem.

Constitue uma grande perda para a nossa música a morte desse compositor cuja primeira inspiração exprimiu-se nos compassos de “Primeira Gavota”, escrita aos nove anos de idade.

Trouxe do berço o talento musical.

Barrozo Netto, jovem ainda, concluiu o curso de piano no então Instituto de Música. Foi aluno dos professores Alfredo Bevilaqua, Henrique Braga, Porto Alegre, Frederico Nascimento e Alfredo Nepomuceno mais tarde, o antigo aluno exercia a regência da cátedra em que recebera as primeiras lições.

Barrozo Netto realizou memoráveis concertos. A crítica musical da época o consagrou como um dos maiores virtuosos do piano no Brasil. Como compositor levou às gerações de hoje uma vasta bagagem musical e no campo do ensino, escreveu obra didática de que se destacam os “Exercícios Técnicos Diários”, em colaboração como professor Philipp, do Conservatório de Paris, e adotados na nossa Escola Nacional de Música.

Dentre as suas músicas mais populares e detonadoras de uma feliz e meiga inspiração destacam-se as “Canção da Felicidade” e a “Canção da despedida”. Escreveu ainda: “A conquista de um prêmio”, “Brincadeira interrompida”, Berceuse, “Coriscos” e “Cachimbandos”, “Cantigas”; “Adeus”, “Baladas”, “Olhos tristes”, uma “Ave Maria” a quatro vozes, “Barcarola”, “Primavera do Brasil” e as “Vozes da Floresta” - coro para

vozes femininas com acompanhamento de piano e órgão. Foi ainda Barrozo Netto o autor das partituras de filmes nacionais, além de outras partituras para violino, piano, orquestra de cordas e grande orquestra .

O Globo - Rio de Janeiro - 12 set. 1941

“O Globo” no T.S.F.

Educadora apresentou, ontem, sob a sua legenda “Como nasceram as obras-primas”, uma homenagem a Barrozo Netto, o musicista brasileiro falecido a 2 do corrente mês.

O Imparcial - Rio de Janeiro - 3 set. 1941

Barrozo Netto

SEPULTOU-SE ONTEM O ILUSTRE MUSICISTA

Desceu ao túmulo, ontem até onde o levaram, numerosos amigos e admiradores um dos artistas mais representativos da música nacional

Barrozo Netto, “virtuose” do teclado, que conseguira longa popularidade, aquém e além das fronteiras.

Professor do Instituto Nacional de Música, onde deixou, sensível lacuna, o mestre de ontem fora aluno distintíssimo de Frederico Nascimento e Alberto Nepomuceno.

Autor de trabalhos de grande valor deixou entre outras produções, uma série de “Exercícios Técnicos Diários”, escritos em parceria com professor Philipp, do Conservatório de Paris.

Em suas músicas, deixa transparecer a tristeza de Schumann e Chopin, mas em essência são elas puramente brasileiras.

Foi o criador do “Orfeão Barrozo Netto” que com grande sucesso, várias vezes, se apresentou, sob sua regência.

Em todos os gêneros de músicas vibrou, e deixará vibrando, em todos nós, a saudade respeitosa, que se tem pelos grandes vultos artísticos de nossa pátria.

Seu enterro, que saiu às 17 horas da capela de N. S da Glória do Largo do Machado, para o cemitério de São João Batista, foi muito concorrido comparecendo, a esse ato as figuras mais representativas de nossos meio artístico e intelectual.

O Imparcial - Rio de Janeiro - 3 set. 1941

Música

Barrozo Netto

Com o falecimento deste grande artista, o Brasil perdeu também um grande professor e compositor.

Morre aos 60 anos tendo deixado inúmeras composições que representam raras jóias de repertório de músicas brasileiras.

Aqui registramos o triste acontecimento, lamentando a grande perda para a arte pianista do Brasil.

É esta uma pequena homenagem de respeito e admiração, pelo seu inesquecível nome.

SYLVIO SALEMA

Panfulla - São Paulo - 3 set.1941

A morte do compositor Barrozo Netto

Faleceu ontem, no Rio de Janeiro, onde residia há muitos anos, o compositor Barrozo Netto, lente da Escola Nacional de Música e considerado um dos maiores pianistas brasileiros.

Fervoroso amante da nobre arte de Eutérpe, dedicara-se com extraordinário ardor ao estudo da música, tendo mesmo, quando menino, composto peças musicais.

Esteve, por diversas vezes na Europa, comissionado pelo Governo Brasileiro, tendo realizado concertos em Paris, que sempre o aplaudiu pelas essas qualidades de grande virtuose.

Vanguarda - Rio de Janeiro - 11 de setembro 1941

COMO NASCERAM AS OBRAS PRIMAS

Firma cada vez mais o seu prestígio de verdadeiro radio-biografia dos mais célebres homens do mundo para hoje, às 22 horas, Edmundo Lys preparou a vida e a obra do grande pianista e compositor Barrozo Netto, que será apresentado por Atila Nunes e seus companheiros do “cast” da PRB-7.

ANEXO 5

Transcrição do capítulo Novas Descobertas do livro Mosaicos I de Alda Ramos Fonseca

A música está em volta de mim, dentro de mim, corre em minhas veias. Alimentasse, embala-me, aquece-me, consola-me. Nas horas de alegria, de tristeza, fofoca ou dor de cotovelo. Sempre foi a amiga. Por isso bendigo a mão que me conduziu, pela primeira vez à casa alta da Rua Maia Lacerda, no Estácio, onde morava a família BarrozoNetto.

A tarde estava clara e meu coração batia forte, enquanto subíamos as escadas e esperávamos que a porta se abrisse.

Uma sala rococó, cheia de móveis antigos, estatuetas, jarros estantes envidraçados e repletas de bibelôs, anjinhos de biscuit tocando alaúdes, damas antigas e almofadas por todos os cantos. No ar, alfazema, almíscar ou patchuli, qualquer perfume do século passado tudo bem de acordo com o ambiente

A professora era jovem, tranqüila e simpática. Convidou-me a sentar no piano e meus pés não chegavam à metade da altura entre o banco e o chão. Eu tinha seis anos.

Vovó Almerinda acomodou-se numa poltrona e a aula começou.

O teclado era meu. Os mistérios das sete notas que se transformam em mil sinfonias foram sendo desvendados.

Prática diária, aulas semanais, dedicação absoluta.

Não sei. Não sei quanto tempo passou até eu tocar a primeira música, “ Dó, ré, mi, fá”, degrau galgado a muito custo.

Três irmãs: Nair, Laura e Alda, só conhecidas pelos apelidos. Dona Ninita, Dona Lazineira e Dona Didi. Tinham cada uma seu próprio piano e os alunos de uma não tocavam nos instrumentos das outras. Havia, também um enorme piano de cauda que se abria para todos os estudantes, uma vez por mês, no dia especial das audições, para as quais nos preparávamos com o maior capricho.

Dona Zélia, mãe das moças, era uma figura obesa, sempre acomodada numa cadeira de balanço; enquanto fazia seu crochê, acompanhava nossas lições.

Não sei quem escolheu Dona Didi para mim. Talvez só porque éramos xarás.

Aos poucos fui conhecendo a vida da casa e fiquei sabendo que o pai das moças não morava lá. Mas era ele, professor e músico famoso, que orientava nossos estudos.

As músicas que compunha, dedicada às filhas e seus alunos, tinham, para nós, sabor de prêmio quando as recebíamos para estudar. E, diga-se de passagem, nem todos conseguiam desse privilégio.

A primeira música de Barrozo Netto que estudei chamava-se “Melodia” e era uma pecinha romântica, lenta, expressiva. As frases melódicas da mão direita acompanhadas em ritmo sincopado pela esquerda. Nesta composição descobri como interpretar: a sonoridade bem cuidada, o colorido, que agora se diz dinâmica, toda a gama do pianíssimo ao fortíssimo e sempre, acima de tudo, o som aveludado, do fundo das teclas, do fundo da alma.

Apliquei-me tanto e tão bem assimilei o espírito da música, que toquei-a, de memória, na Escola Nacional de Música, onde uma vez por ano, a audição se realizava. Lá o palco era enorme; o piano, um Blüchner de concerto, pesadas cortinas de veludo que nos separam das professoras e das colegas e nos deixavam a sós com o público.

A sala era um teatro de verdade, com platéia, frisas, camarotes e balcões. Poltronas de veludo e tapetes. As luzes apagadas e só um foco nos acompanhava até o piano.

Havia sempre 3 ensaios antes da audição. No primeiro, Dona Didi acompanhou-me até a boca do palco, ensinou-me a cumprimentar o público e dirigir-me ao piano, sem pressa; limpar o teclado com um lençinho, enxugar as mãos, esquecer tudo em volta e mergulhar na música, como só ela e eu existíssemos.

No grande dia, cumpri a receita à risca e só “acordei” quando os aplausos explodiram e a figura altíssima, cabeça toda branca subiu ao palco e beijou-me. Era o

professor Barrozo Netto, que só então, fiquei conhecendo. Dois anos depois do início das aulas de piano, meu irmão começou a estudar violino com Dona Lazineha. Ela fora aluna de Paulina d'Ambrozio, grande mestra e violinista.

Um meio-violino foi comprado para Djalecyr e um ano depois teve início o meu aprendizado como acompanhadora.

Das vantagens desta posição, quem dela participa. Não só vantagens musicais e sim aquelas que se adquire e que ajudam viver: sentir o próximo, em profundidade; adivinhar, mais que conhecer, a hora certa de falar e de calar; apressar os passos ou caminhar devagarinho, no mesmo ritmo do companheiro; encobrir os enganos; encontrar-se de novo, se algum desencontro acontecer; e, acima de tudo, começar e acabar juntos. Grande lição que a música nos proporcionou!

Meu irmão conseguiu progressos tão significativos que, quando passou a usar um violino inteiro, Dona Lazineha o levou a tocar para a antiga mestra, Dona Paulina.

Estudávamos muito, separados e em conjunto e tocávamos sempre nas reuniões familiares, na escola, nas audições e na igreja. Papai e mamãe costumavam dizer, com orgulho, que nós dois que tanto brigávamos, só nos entendíamos tocando.

A escola de piano das Barrozo Netto – escola, no sentido de forma de ensinar – era convencional e inovadora, ao mesmo tempo. A par de intermináveis escalas e arpejos com que iniciávamos nossas lições, estudos de Czerny, Bach, técnica com base nos métodos tradicionais da Hanon e Beringer, havia exercícios especiais de pulso e extensão, cuidados refinados com a sonoridade e a clareza, postura e uso adequado dos pedais.

ANEXO 6

Transcrição da carta que Barrozo Netto escreve aos colegas do seu departamento –
Instituto Nacional de Música

Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1935.

Caros collegas.

Peço licença para transmittir-vos mais amplamente o meu pensamento em relação ao protesto apresentado pelo Sr. Sá Pereira, o que faço verbalmente, reportando-me a algumas notas que me facilitarão a tarefa. Lamento, porém, que esse protesto tenha ferido tão de perto todos os membros desta Congregação que me honraram com o seu voto, affirmando a minha competência, contestada pelo Sr. Pereira.

Considera-me esse senhor um dos seus maiores desaffectedos pessoases e affirma: - “É de inúmeras provinienciais a informação que tenho (diz elle) sobre a maneira odiosa e systhematica de denegrir o meu trabalho – ensino moderno do piano”. Odiosa por quê? Quaes os motivos de ódio que me poderiam levar a denegrir o trabalho desse senhor? Essa expressão é tanto mais de extranhar, quanto, logo após a leitura dessa obra que me foi enviada pela casa Ricordi pouco tempo depois de publicada, externei o meu pensamento ao próprio auctor, com a franqueza que me é peculiar, affirmando-lhe discordar em grande parte das idéias contidas nesse livro, o que não me impedia de continuar como seu admirador e collega amigo.

Na verdade, várias vezes tenho me referido a esse livro principalmente dirigindo-me aos meus discípulos, aos quaes defino claramente o pensamento a respeito, evitando assim confusões na leitura de obra tão contrária aos meus ensinamentos.

Não vae nisso, porém, qualquer perseguição odiosa ao auctor, nem me seria possível sustentar idéas próprias sem afastar as que me são antagônicas. Ao próprio Director desta casa, prof. Guilherme Fontainha, várias vezes fiz sentir o meu ponto de vista a respeito do trabalho desse senhor, muito principalmente quando se refere ao estudo de piano empregando variantes rythmicas, tão preconizadas pelo eminente mestre Phillippe do Conservatório de Paris que, longe de ser o inventor de tal processo como parece affirmar o

Sr. Pereira, é apenas um dos muitos professores que no mundo inteiro o adoptam e aconselham em obras didacticas.

Venho em appello lembrar que neste Instituto sempre me foi adoptado esse procedimento, condemnado pelo Sr. Sá, com os melhores resultados.

Já o meu fallecido mestre Alfredo Bevilacqua, Nepomucenos, Oswald e outros, aconselhavam vivamente o emprego das variantes rythmicas, como meio efficaz para o desenvolvimento da technica pianistica e aperfeiçoamento das passagens difficeis. Ainda hoje, todos os professores de piano desta casa, todos, insisto, sem exceção do próprio Director prof. Fontainha, adoptam esse processo e as obras contendo conselhos a respeito, constando do programa official. Entretanto, apesar dos resultados obtidos em nossas classes, apesar dos exemplos dos nossos lembrados mestres, vêm o contractado Sr. Sá Pereira condemnar a nossa maneira de ensinar. Mais grave ainda! Em sua classe, transmite aos nossos próprios alumnos princípios contrários aos que ministramos, desautorando-nos a todos sem o menor respeito às tradições desta casa. Sabe Deus, quantas vezes agora, seremos olhados com piedade ou acentuada descrença por aqueles a quem temos transmittido idéas sãs, fortalecidas pela pratica de longos annos, atordoados pelas theorias do pedagogo contractado! Triste situação, da qual surge esse dilema: ou nada valem os e o Sr. Sá Pereira reformará o Instituto ou o nosso prestigio será dignificado pelo seu afastamento desta casa.

O Sr. Sá Pereira acha que a minha amizade pelo professor Phillippe tornou-me intolerante e vesgo, isso porque o admiro, e tive a honra da sua collaboração em trabalhos meus! Sim! Admiro Phillippe! Porém, admiro mais ainda a coragem do Sr. Pereira, estabelecendo confrontos entre Phillippe e a sua pessoa, autorizando-se a combater as idéas desse sábio mestre, exaltando as suas! Esquece ou ignora o contractado Sr. Pereira que no mundo inteiro o nome de Phillippe é conhecido e venerado pelas suas valiosas obras

didacticas, pelos seus inúmeros discípulos, muitos, grandes pianistas, outros, respeitáveis professores, todos, gloriosos exemplos da capacidade excelsa do eminente professor do Conservatório de Paris.

E o Sr. Sá Pereira? Quem é? Qual o seu passado artístico? O que tem apresentado até hoje que lhe dê autoridade para dogmatizar e impor afirmativas suas? Quaes os alumnos que tem apresentado e que sejam conhecidos? E as suas obras? O seu valor pianístico, justificando as suas theorias? O que produziu como compositor? Enfim, o que possui em sua bagagem litterária e artística que possa provar da sua competência” O auctor do Ensino moderno do Piano” tentando defender o seu trabalho diz que Carlos Zecchi, o maior pianista italiano, passou uma noite em claro devorando (expressão sua) esse livro de principio a fim, confessando-se entusiasmado. E que Vianna da Motta affirmou textualmente que – “Só um grande artista e pedagogo podia escrever assim.” O apreciável pianista portuguez cultivava com muita intelligencia e espírito a fina ironia, porém, o Sr. Pereira não quis comprehender o sentido irônico desta phrase, preferindo vangloriar-se com o ellogio. Posso mesmo adiantar que Vianna da Motta é amigo de Phillippe, seu admirador e de sua obra. É quanto basta. Quanto a Carlos Zecchi, o pianista italiano, não sabia portuguez; logo, ou leu sem entender ou não leu.

De resto, o dono dos ellogios limitou-se a cital-os sem provas; isso, porém, não prejudica a procedência dos innocentes gracejos attribuídos a Vianna da Motta e Zecchi. O próprio Sr. Pereira também faz humorismo, ou pelo menos parece, quando affirmar que tendo eu publicado peças para violino, não me deveria recusar a tomar parte como membro do Jury do concurso para professor desse instrumento.

Quer dizer que, pelo facto, de ter escripto peças para violino sou um technico desse instrumento! E quando escrevo para canto, cello, flauta, ou mesmo para orchestra, sou um technico em todas as especialidades? Não sabe todo músico, mesmo medíocre, que para

escrever para qualquer instrumento bastam-nos apenas certos conhecimentos superficiais, limitando-se as possibilidades de execução? Não se sabe também quanto é commum a todos nós compositores, recorrer aos technicos para resolver certas dúvidas quando assim é preciso? Disso sabemos nós compositores, sabem todos os músicos, mas o Sr. Sá Pereira, professor contractado da cadeira de Pedagogia, especialmente do piano, ainda não sabe. A propósito: por que sendo esse curso especialmente dedicado aos pianistas ou futuros professores de piano, não se exige do concorrente ao próximo concurso, provas desse instrumento, ao menos para justificar a sua competência relativa à alludida especialidade? Guardei para o fim uma accusação gravíssima do Sr. Sá Pereira. Attribuindo-me desconhecimento da matéria referente ao programma de Pedagogia, o Sr. Pereira ousa affirmar que – Aceitei alegremente (phrase sua) o convite para o membro do Jury, pela oportunidade de desferir um golpe num seu desaffectedo. Assim, depois de attribuir-me o papel de seu perseguidor, acha ainda que procuro oportunidades para desferir-lhe golpes odientos. Devolvo intacta a injuria, pedindo aos meus collegas licença para o último commentário. De longa data, pelo que affirma esse senhor, sou o seu maior desafecto e seu perseguidor, procurando denegrir odientamente o seu trabalho. Entretanto, também de longa data, isto é, desde que esse senhor exerce nesta casa as suas funcções de professor contractado, e mesmo antes, sou alvo de expansões de affecto de sua parte, sempre que nos encontramos, sublinhadas com phrases expressivas deste gênero: - Oh! Meu caro Barrozo! Prezado mestre! Caro collega! Isso, com gestos prazenteiros e sorrisos não menos eloqüentes. Essas manifestações de cordialidade nunca soffreram alterações até o nosso último recente encontro.

Permittam-me caros collegas que vos affirme com toda força: Si alguém que me fosse desaffectedo e perseguidor procurando denegrir odientamente os meus trabalhos,

viesse apertar-me a mão, em lugar de recebê-lo sorridente, eu saberia repelli-lo com dignidade, excluindo-o do rol das minhas relações.

Isso porque me considero um homem de carácter.

É de admirar que o íntegro Sr. Pereira assim não procedesse.

Srs. Membros da Congregação meus collegas. Em mais de trinta annos de trabalho, convivendo com todos vós, trabalhando esforçadamente, sacrificando-me pelo ideal que nos une, acompanho com o maior interesse tudo que se relaciona com o progresso desta casa. Muitas vezes, a minha voz se fez ouvir neste recinto, approvando ou combatendo os assumptos em discussão. Sempre porém, têm sido meu dever defender a verdade, ou, o que supponho ser a boa causa.

Devo provavelmente ter errado muitas vezes, mas, posso assegurar-vos, a minha palavra é sempre a expressão honesta do meu sentir, sem o menor desejo de offender ou exercer sobre quem quer que seja a mais leve vingança imprópria do meu carácter.

Entretanto, é um professor que ainda não é cathedratico, e que talvez não venha mesmo a ser, que, em seu memorial tenta pôr em duvida a rectidão do meu carácter e probidade profissional!

Ao Sr. Professor Guilherme Fontainha nosso director que tanto deve zelar pelos seus interesses do ensino e pelos nossos direitos dirijo também o meu appello no sentido de pedir a sua collaboração, procurando solucionar convenientemente este caso, com a justiça que exige o collega offendido e esta digna Congregação accusada indirectamente de incompetente, pelo facto de indicar para membro do Jury da cadeira de Pedagogia, o collega que na opinião do contractado Sr. Sá Pereira, não tem nem competência, nem carácter.

ANEXO 7

Transcrição do testamento de Joaquim Antonio Barrozo Netto

Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1939

Pedido e confirmado em 19 de maio de 1941.

Minhas filhas e filho

Que Deus esteja sempre com vocês e com todos os que são caros. Por meu falecimento, eis as minhas últimas vontades:

Enterro bem modesto; última classe, não quero sepultura perpétua, nem mesmo sobre a sepultura pedra com o meu nome. Basta-me, que os que me querem bem, guardem-me na lembrança com uma saudade sincera.

Imploro ardentemente muitas preces. A todos, peço perdão das minhas faltas, perdoando também de todo o coração aos que me fizeram mal. Sejam sempre bons, caridosos e não guardem ódio nem tenham inveja de quem quer que seja. Se até o dia da minha partida não houver modificações na minha vida econômica, eis o que é preciso fazer: na minha secretaria, ou outro lojão, tenho um cofre portátil, abrindo com os números 3-3-9, onde guardo a importância das minhas lições em cada mês. Aberto, o que for encontrado, dará provavelmente para o enterro e pequenas despesas.

Não ponham luto! Faço questão absoluta.

Eis o que possuo até esta data: Uma casa de residência à rua Conselheiro Lafayette, número 64 em Copacabana.

Um terreno na Penha que estou pretendendo vender. Se em vida não realizar esse negócio, procurem vendê-lo, sendo a importância destinada a meu pai que tanto me ajudou a vencer na vida e a quem devo grande parte das economias com as quais consegui construir a casa em Copacabana. Independente disso prestem-lhe todo auxílio de que é merecedor.

O que por ele fizerem, Deus as recompensará. Móveis, pianos, livros e etc. na casa de residência.

No cofre portátil acima citado um cheque assinado com tinta Pelipan (em branco) afim de facilitar a retirada do que possa existir em dinheiro no Banco Mercantil ou Caixa Econômica.

Um cofre alugado na “Sul América” contendo títulos ao portador de minha propriedade.

Abre-o a chave no. 2937 guardada na minha secretaria, podendo dela fazer uso o meu amigo Eurico Corrêa a quem destino quatro desses títulos à sua escolha. (o cofre está nos nossos dois nomes)

Lembro-lhes os meus irmãos João e Dinorah que devem ser contemplados seguindo as suas dificuldades de vida e generosidade dos que aqui ficarem. Protejam como possam a velha Zezé. Que a sua pobreza seja amparada em minha memória.

Sobre as minhas crenças espirituais, aceitei os princípios espíritas e a sua doutrina. Se estou em erro, Deus me perdoará e saberá compreender a sinceridade das minhas convicções. Lá, no mundo das verdades, seguirei o caminho que me for destinado, ajudado pelas preces dos que aqui ficarem e pela misericórdia divina. Preces partidas do coração dos que me são caros e dos que sinceramente rezam pelos espíritos sofredores. Nada mais!

Proíbo terminantemente a prece paga, que, por encomenda diz o padre. Essa não chegará a Deus nem me beneficiará. É a razão pela qual não quero absolutamente missas e outras formalidades convencionais, incluindo o luto, convites para enterro, coroas e etc. Transformem tudo isso em esmolas aos pobres e crianças desamparadas. Aceito algumas flores; simplicidade em tudo que fizerem por mim, sem lágrimas, mas muita resignação e fé em Deus.

Talvez estas palavras possam melindrar as minhas filhas em seu sentimento católico. Não desejo que assim seja. Compreendam o meu pensamento, e, se julgarem que

as ofendo, então, mandem dizer às missas que quiserem com as seguintes e absolutas condições:

1°. Para tais cerimônias, nem o padre, nem a igreja receberão qualquer quantia. O que aí pudesse ser despendido reverterá em favor aos pobres.

2°. Ninguém será convidado a comparecer a esses atos. Uma prece sincera já é muito, é tudo, quando feita pelos que me amem de todo o coração.

Ainda, o meu Adeus. O seu sempre por mim.

Barrozo Netto

P.S. Evitem o sinistro efeito de velas ou tochas em redor do meu caixão. Esse hábito nada adianta ao morto. Deixem-me vestido como estiver nos últimos momentos. Uma simples coberta dará melhor idéia de um sono que será eterno.

As minhas últimas vontades.

Meu testamento.

Rio de Janeiro, 19 de maio de 1941.

João Antonio Barrozo Netto

19-05-1941

ANEXO 8

Catálogos de algumas composições de Barrozo Netto

<i>ACORDEON</i>	
1	Primeira Gavota (Folhas Soltas)

<i>CANTO E PIANO</i>	
1	Adeus **
2	A minha casinha (duas vozes e piano)**
3	A prece do Brazil**
4	Ausência que faz sofrer **
5	A um coração **
6	Ballada
7	Canção da Saudade
8	Canção Sertaneja
9	Canção da Despedida
10	Canção da Felicidade **
11	Canção do Amor
12	Canção de Lavínia (Da Lenda Dramática “Lavínia”)
13	Cantiga
14	Chanson **
15	Ceguinha
16	Conseil pour L’homme
17	Dorme **
18	Invocação à Natureza (Fragmento de um episódio Lyrico)
19	Jesus! **
20	Hino do Club Municipal **
21	Laura **
22	Olhos Tristes
23	Oração da Pobre
24	Orphãzinha**
25	Perdão Felicidade
26	Retorno ao Lar **
27	Ritornello
28	Saudade Amiga **
29	Suprema Angustia
30	Tarantella
31	Tantum Ergo
32	Trovas**
33	Uma Saudade
34	Voices da Floresta **

<i>CANTO E ÓRGÃO</i>	
1	Ave Maria
2	O Jesu Mi
3	Salutaris
4	Tantum Ergo

<i>COROS INFANTIS (com acompanhamento)</i>	
1	As férias **
2	Invocação a Jesus **
3	Depois da Comunhão **
4	Escolar**
5	Fim do Ano **
6	Hino ao Estudo **
7	Oração **
8	Oração a Nossa Senhora **
9	Retorno ao Lar **

<i>CORO E PIANO ou HARMONIUM</i>	
1	Alvorada
2	Depois da Comunhão
3	Fim do Anno
4	Himno ao Estudo
5	Hymno Escolar
6	Invocação a Jesus
7	Oração à Nossa Senhora

<i>CORO A DUAS VOZES</i>	
1	Canção Sertaneja
2	Cânon
3	Cânon Sem Palavras
4	Contas Cantadas
5	Divina Estrela
6	Férias
7	Folguedo
8	Hino Nacional Brasileiro **
9	Minueto **
10	O Sino da Egrejinha
11	Osório Hymno **
12	Padre Nosso **
13	Sol **

<i>CORO A TRES VOZES</i>	
1	Borboletas **
2	História Complicada
3	Minuetto
4	Musa Selvagem **
5	O Ferreiro
6	Oração
7	Paz!
8	Pedreirinho
9	Prece **

10	Primavera do Brasil **
11	Uma Saudade

	CORO A 3 E 4 VOZES
1	Uma Saudade

	CORO - VOZES MIXTAS
1	A Pequena Fiandeira
2	Barcarolla
3	Pae João (Toada)
4	Prece

	CORO A 4 VOZES MIXTAS
1	Ave Maria
2	Barcarola **
3	Caminhos para a felicidade**
4	Conto Romanesco
5	Fuga
6	Hino Nacional Brasileira ** arranjo da música de Francisco Manoel da Silva e poesia de Osório Duque Estrada
7	Momento Triste **
8	Musa Selvagem
9	Orfanzinha **
10	O sacrifício de Isac **
11	Paz **
12	Pequena Fiandera **
13	Retorno ao Lar **

	CORO A 6 VOZES MIXTAS
1	Padre Nosso
2	Voices da Floresta ** (para coro, solos e orquestra)

	CORO A SECCO PARA VOZES FEMININAS
1	Borboletas
2	Momento Triste (sem palavras)
3	Proezas de Polichinello

	CORO E ÓRGÃO OU HARMONIUM
1	As Lavadeiras
2	O Jesu Mi
3	Oração a Nossa Senhora
4	Depois da comunhão

<i>CORO E SOLO COM ACOMPANHAMENTO AO PIANO</i>	
1	As Férias
2	As Lavadeiras
3	Consagração (ou Harmonium)

<i>JAZZ BAND</i>	
1	Canção do Amor

<i>PARA GRANDE ORQUESTRA</i>	
1	Ite, Missa Est
2	Prelúdio

PIANO	
1	A Conquista de um Prêmio ** ¹
2	Adeus (fragmento de um episódio lírico) **
3	Alegria de Viver **
4	A Minha Casinha
5	Bailado das Borboletas
6	Ballada
7	Berceuse
8	Berceuse em Mi menor **
9	Berceuse nº 5
10	Brincadeira
11	Brincadeira Interrompida **
12	Bom humor nº 8 **
13	Canção Árabe
14	Canção da Saudade **
15	Cânion
16	Cantilena**
17	Canto do Marujo
18	Canto Triste

¹ Todas as músicas com dois asteriscos (**) foram obtidas com Cláudio Barrozo Netto Duboc (Neto do compositor Barrozo Netto).

19	Canto triste nº 4 **
20	Cavalinho de Pau
21	Caximbando **
22	Chôro
23	Confidências
24	Conto Romanesco
25	Consagração **
26	Coriscos
27	Dansa dos Gnomos
28	Danse des Fantoques
29	Diálogo
30	Dois Prelúdios **
31	Dorme... ** (7 pequenas peças características)
32	Em Caminho
33	Era outra vez...
34	Era uma vez...
35	Esboçetos ** (Recordação nº 1) (Triste nº 2) (Tempo de Minuetto nº 3) (Prelúdio nº 4) (Berceuse nº 5) (Thema para Variações nº 6) (Thema para Variações nº 7) (Bom Humor nº 8) (Ronda que Passa nº 9) (Valsa nº 10)
36	Estudo
37	Estudos de Agilidade
38	Estudo de Concerto
39	Exercícios para a passagem do polegar
40	Feux Follets
41	Final (nº V)
42	Folhas d' álbum **
43	Folhas Soltas nº 1 ** (Lamento)

44	Folhas Soltas nº 4 ** (Improviso)
45	Flor em Botão
46	Fuga
47	Gaiatada ** (nº III do álbum infantil)
48	Galhofeira
49	Galhofeiro
50	Gavotta **
51	Harmonia das Sombras (Pequenas peças características nº 4)
52	Historia Fantástica (nº III) **
53	Historia Triste
54	Improviso
55	Ite, Missa Est **
56	Humoresca
57	Lamento
58	La plainte d'une fleur
59	La Ronde qui passe **
60	Manhã do Pianista
61	Marcha dos Elefantes
62	Melodia
63	Minha Terra
64	Minuetto
65	Minuetto nº 1 **
66	Movimento Perpétuo
67	Na rêde **
68	Natal (nº 2 da suíte infantil)
69	No Ferreiro
70	Nostalgia **
71	Pastoral
72	Pastoral**
73	Pequena Valsa **
74	Perigosa Aventura ** (série infantil nº 1)
75	Pizzicato
76	Polichinelozinho **
77	Ponteio (pequenas peças características nº 7)

78	Primeira Gavota
79	Prelúdio
80	Prelúdio nº 4
81	Prelúdio e Cânon **
82	I. Prelúdio **
83	II. Prelúdio **
84	Primeira Mágoa ** (série infantil nº 2)
85	Quasi nada **
86	Redemoinho **
87	Rhapsodia Guerreira
88	Romance sem palavras
89	Romance sem palavras **
90	Ronda que passa... (Esboços nº 9) **
91	Scherzetto
92	2ª Valsa Capricho
93	Serenata Diabólica
94	Sinos das Aldeia
95	Soldadinho... marche! (série infantil nº 3)
96	Sorriso Triste
97	Tarantella
98	Tempo de Minuetto nº 3 **
99	Tempos Idos ...
100	Thema para variações nº 6 **
101	Thema para variações nº 7 ** (Sobre este tema Henrique Oswald escreveu <i>Variações</i> que figuram no nº 9 anno de piano do Instituto Nacional de Música)
102	Triste! nº 2
103	Uma história triste **
104	Valsa nº 2 **
105	Valsa nº 10 **
106	Valsa-Capricho **
107	Valsa Lenta
108	Valsa Lenta**
109	Valse Mignonne **

110	Valsa-Scherzo
111	Variações sobre um thema original
112	Visão

	<i>DOIS PIANOS</i>
1	A minha casinha
2	Dois prelúdios **
3	Intermédio
4	Prelúdio
5	Soldadinho... Marche

	<i>PIANO A QUATRO MÃOS</i>
1	Dança Grottesca
2	Faceirice
3	Suíte Infantil n.º1 de Dó a Sol em Dó Maior
4	Suíte Infantil n.º2 de Lá a Mi em Lá Menor

	<i>QUINTETO DE CORDAS</i>
1	Berceuse
2	Dansa Característica
3	Ideal

	<i>VIOLÃO</i>
1	Improviso

	<i>VIOLINO E PIANO</i>
1	Ária
2	Coriscos
3	Êxtase
4	Faceirice
5	Melodia
6	Romance
7	Tarantella

	<i>VIOLINO, PIANO OU HARMONIUM E CANTO</i>
1	Ave Maria **
2	Depois da Comunhão **

	<i>VIOLINO E PIANO OU ÓRGÃO</i>
1	Ária

2	Cantilena**
3	Canto D'amor
4	Romance**

	<i>VIOLONCELO E PIANO</i>
1	Canto D'amor
2	Nostalgia

	<i>VOZES FEMININAS E ORQUESTRA</i>
1	O Jesu Mi

Total de cada naipe	
Acordeom	1
Canto e Piano	34
Canto e Órgão	4
Coros Infantis (com acompanhamento)	9
Coro e Piano ou Harmonium	7
Coro a Duas Vozes	13
Coro a Três Voze	11
Coro a Três e Quatro Vozes	1
Coro – Vozes Mixtas	4
Coro a Quatros Vozes Mixtas	13
Coro a Seis Vozes Mixtas	2
Coro a secco para vozes femininas	3
Coro e órgão ou harmonium	4
Coro ou Solo com acompanhamento ao piano	3
Jazz Band	1
Para grande orquestra	2
Piano	112
Dois Pianos	5
Piano A Quatro Mãos	4
Quinteto de Cordas	3
Violão	1
Violino e Piano	7
Violino, Piano ou harmonium e Canto	2
Violino e Piano ou Órgão	4
Violoncelo e Piano	2
Vozes femininas e orquestra	1

ANEXO 9

Catálogos de algunas músicas para piano de Barrozo Netto

No.	Título	Dedicatória	Editora
1	A conquista de um prêmio **²	-	-
2	Adeus (fragmento de um episódio lyrico) **	-	Ed. Bevilacqua
3	Alegria de viver **	-	-
4	A minha casinha	A Frei Pedro Sinzig	Carlos Werhs & Co.
5	Bailado das Borboletas	À Senhorita Nilda de Souza Garcia	Arthur Napoleão Ltda.
6	Ballada	A'Exma Snra. D. Camilla da Conceição	Arthur Napoleão Ltda.
7	Berceuse	-	Arthur Napoleão Ltda.
8	Berceuse em mi menor	-	-
9	Berceuse nº 5	Para a Alda (Didy)	E. Bevilacqua & C.
10	Brincadeira	-	E. Bevilacqua & C.
11	Brincadeira Interrompida **	À sua discípula Lola de Andrade	Carlos Werhs & Co.
12	Bom humor nº8 **	Para a Laura (Lazinha)	E. Bevilacqua & C.
13	Canção Árabe	Ao seu discípulo Oswaldo Joppert Severino da Silva	E. Bevilacqua & C.
14	Canção da Saudade **	A Mlle. Maria Emma	Carlos Wehrs & Cia.
15	Cânnon	À sua discípula Senhorita Maria Pamplona	E. Bevilacqua & C.
16	Cantilena**	-	-
17	Canto do Marujo	À pequenina pianista Izabel Bueno	Acadêmica
18	Canto Triste	À sua discípula M ^{elle} Gentil Pavão	-
19	Canto Triste nº 4 **	À Sylvia	-
20	Cavalinho de Pau	A Ernani Braga	Carlos Wehrs & Co.
21	Caximbanda **	-	-
22	Chôro	À sua collega D. Alcina Navarro de Andrade	Euterpe
23	Confidências	À sua discípula Marina Moura	Casa Arthur Napoleão

² Todas as músicas com dois asteriscos (**) foram obtidas com Cláudio Barrozo Netto Duboc (Neto do compositor Barrozo Netto).

24	Conto Romanesco	-	Carlos Wehrs & Co.
25	Consagração **	Ao reverendíssimo Cônego Agostinho Benassi	E. Bevilacqua & C.
26	Coriscos	Ao Ilustre artista Emil Frey	Carlos Wehrs & Co.
27	Dansa dos Gnomos	Ao seu discípulo Dr. José Siqueira Campos Junior	Sampaio Araújo & Co.
28	Danse des Fantoques	M ^{lle} Maria Antonia de Castro	Mario, Gravador
29	Dança Grotesca ** (para piano a 4 mãos)	À senhorita Eliza Álvares Lobo	-
30	Diálogo	À sua discípula Senhorita Ezilda Moniz	E. Bevilacqua & C.
31	Dois prelúdios **	À sua discípula Marina Pinto Galvão	-
32	Dorme... ** (7 pequenas peças características)	-	E. Bevilacqua & C.
33	Em Caminho	Ao amigo Tapajós Gomes	Carlos Wehrs & Co.
34	Era outra vez...	À sua discípula Yedda Nazareth Notare	Carlos Wehrs & Co.
35	Era uma vez...	À sua irmã Dinorah S. Barrozo	E. Bevilacqua & C.
36	Estudo	Ao amigo Henrique Oswald	E. Bevilacqua & C.
37	Estudos de Agilidade	-	G. Ricordi
38	Estudo de Concerto	À sua discípula Irene Nogueira da Gama Vilhena	Mario, Gravador
39	Exercícios para a passagem do polegar	-	Carlos Wehrs, Ed. Euterpe
40	Feux Follets	A M ^{lle} Maria Antonia de Castro	Mario, Gravador
41	Final (nº V)	A' Helena	-
42	Folhas d' álbum **	-	-
43	Folhas Soltas nº1 ** (Lamento)	A' Sua discípula M ^{lle} Arminda Almeida	-
44	Folhas Soltas nº 4 ** (Improviso)	A' Sua discípula Santa Alzira Manso	Irmãos Vitale S/A Ind. E Com
45	Flor em Botão	À Sua discípula M ^{lle} Martha do Couto	Sampaio Araújo & C.
46	Fuga	-	Irmãos Vitale

47	Gaiatada ** (n.º III do álbum infantil)	À Julietta de Saules	E. Bevilacqua & C.
48	Galhofeira	As suas discípulas Herminia Rouband e Maria José Thomas	G. Ricordi & Co.
49	Galhoheiro	A Rodrigues Barboza	-
50	Gavotta **	À sua discípula Senhorita Nair Guedes	-
51	Harmonia das Sombras (Pequenas peças características n.º 4)	A sua discípula M ^{lle} Elsa Abraches	Sampaio Araujo & C.
52	Historia Fantástica (n.º III) **	A' Dulce	-
53	Historia Triste	-	-
54	Improviso	-	-
55	Ite, Missa Est **	A Arnaud Gouvêa	Carlos Wehrs & Co.
56	Humoresca	A Delgado de Carvalho	E. Bevilacqua & C.
57	Lamento	-	-
58	La plainte d'une fleur	A' Sua discípula M ^{elle} Arlette de Giovanni	Carlos Wehrs & Co.
59	La Ronde qui passe **	Pour Maria Antonia Castro	M. Rossignol
60	Manhã do Pianista	-	-
61	Marcha dos Elefantes	A Sua discípula M ^{elle} Maria Alice Linhares	Arthur Napoleão Ltda
62	Melodia	A Sua discípula Dulce Machado	-
63	Minha Terra	Ao Ex. ^{mo} Sr. D ^r Aloysio de Castro	G. Ricordi e C. Ricordi
64	Minha Terra (arranjo para 2 pianos de Radie Britain)	Para Leo Podolsky	Ricordi Brasileira S.ª
65	Minuetto	A Vital Ramos de Castro	Carlos Wehrs & Co.
66	Minuetto n.º1 **	A' Jacyra	E. Bevilacqua & C.
67	Movimento Perpétuo	Ao Ilustre Pianista Cláudio Arrau	Sampaio Araújo & Co.
68	Na rêde **	À Yeda Franca Telles de Menezes	Arthur Napoleão
69	Natal (n.º 2 da Suíte Infantil)	À sua discípula Heloisa Neves Gonzaga	E. Bevilacqua & C.
70	No Ferreiro	A sua discípula M ^{elle} Petrina Coutinho	Carlos Wehrs e Cia

71	Nostalgia **	À sua prima Brasileira Leal Bormann de Borges	-
72	Pastoral	-	E. Bevilacqua & C.
73	Pastoral**	À Sua discípula Silvia Faustino de Figueiredo	Carlos Wehrs e Cia
74	Pequena Valsa **	A seu amigo Isidor Phillip	Arthur Napoleão
75	Perigosa Aventura** (série infantil no.1)		
76	Pizzicato	A sua discípula M ^{elle} Julia Fernandes Gil	Sampaio Araújo & Co.
77	Polichinelozinho **	À illustre colega Senhorita Liddy Chiaffarelli	-
78	Ponteio (pequenas peças características nº 7)	A sua discípula M ^{elle} Ilka Gili	Arthur Napoleão Ltda
79	Primeira Gavota	-	-
80	Prelúdio	Ao amigo Commendador Arthur Napoleão	E.Bevilacqua & C.
81	Prelúdio nº4	Para o Helio	E. Bevilacqua & C.
82	Prelúdio e Cânon **	A Senhorita Ornella de Macedo	Carlos Wehrs e Cia
83	I. Prelúdio **	A Luiz Amabile	Carlos Wehrs & Co.
84	II. Prelúdio **	A sua discípula Marina Pinto Galvão	Carlos Wehrs & Co.
85	Primeira Mágoa ** (série infantil nº 2)	A seu discípulo Henry Wills	Carlos Wehrs & Cia
86	Quasi nada **	-	Carlos Wehrs & Cia
87	Redemoinho **	À Ilustre pianista Guiomar Novaes Pinto	Ed. A Melodia
88	Rhapsodia Guerreira	A seu pae Joaquim Antônio Barrozo Filho	G. Ricordi & Co.
89	Romance sem palavras	A' sua distinta Collega M ^{elle} Christina Möller	E. Bevilacqua & Co.
90	Romance sem palavras **	A Sr ^a Alda B. Gordilho	Mario, Gravador
91	Ronda que passa... (Esbocetos nº9) **	Para a Nair (Ninita)	E. Bevilacqua & C.
92	Scherzetto	A Guilherme Fontainha	Carlos Wehrs & Co.
93	2ª Valsa Capricho	A'Fanny Guimarães	E. Bevilacqua & C.
94	Serenata Diabólica	A sua discípula Senhorita Carmen Pinto	E. Bevilacqua & C.

95	Sinos das Aldeia	A Rossini de Freitas	Carlos Wehrs & Cia
96	Soldadinho... marche! (série infantil nº3)	À sua discípula Julieta Neves d'Almeida	Carlos Wehrs & Cia
97	Sorriso Triste	A' Sua discípula Lya Borgeth Gordilho	Carlos Wehrs e Co.
98	Tarantella	A Andrade Murley	Carlos Wehrs e Co.
99	Tempo de Minuetto nº3 **	Para o Helio	E. Bevilacqua & C.
100	Tempos Idos ...	A' sua discípula Clotilde Elvira de Lemos	Carlos Wehrs e Co.
101	Thema para variações nº6 **	Para a Alda (Didy)	E. Bevilacqua & C.
102	Thema para variações nº7 ** (Sobre este tema Henrique Oswald escreveu <i>Variações</i> que figuram no nº 9 anno de piano do Instituto Nacional de Música)	Para a Laura (Lazineha)	-
103	Triste! Nº 2	A memória do Siegfried	E. Bevilacqua & C.
104	Uma história triste **	A J. Itiberê da Cunha Bevilacqua	-
105	Valsa nº2 **	A' Ninita	-
106	Valsa nº10 **	Para a Nair (Ninita)	E. Bevilacqua & C.
107	Valsa-Capricho **	Ao Francisco Braga	E. Bevilacqua & C.
108	Valsa Lenta	A' Zélia	Irmãos Vitale S/A
109	Valsa Lenta**	Ao amigo Moreira de Castro Lima	E. Bevilacqua & C.
110	Valse Mignonne **	A seu amigo I. Phillipp (prof. do Conservatório Nacional de Música de Paris)	Sampaio Araújo & Companhia
111	Valsa-Scherzo	Para as suas filhas – Nair, Laura e Alda	Arthur Napoleão
112	Variações sobre um thema original	À sua discipula Mlle Nicia Rouband	Edição A Melodia
113	Visão	-	E. Bevilacqua & C.

ANEXO 10

Catálogo de algumas composições que foram revisadas por Barrozo Netto

No.	MÚSICA	DEDICATÓRIA	REVISÃO, DEDILHADO E PEDAL	EDITORA
1	A. B. C. (bem fácil)	-	Fini Henriques	Edição Euterpe
2	Abril (La perce neige) Op. 37	-	P. Tchaikowsky	Ed. Moderna
3	Air du Montagnard Op. 73 no.7	-	Edvard Grieg	Ed. Academica
4	An Eine Wilde Rose L'Églantine Op.51	-	Edward Mac Dowell Op. 51	Ed. Academica
5	Amanhã da Pierrette	-	Heitor Villa- Lobos	Arthur Napoleão
6	Air de Ballet Op. 123 (Album des Enfants) 1a. série no.11	-	C. Chaminade	Edição Euterpe
7	Allegretto (meia força)	-	G.B. Pescetti	Edição Euterpe
8	Aveu timide	-	César CUI no.2	Mario, gravador
9	Au Printemps Op. 43 no.6	-	E. Grieg	-
10	Barcarolle Op. 37 no.6	-	P. tschaikowsky	-
11	Berceuse Op.210 (meia força)	-	J. Albeniz	Edição Euterpe
12	Berceuse	-	A. Ilynsky	Ed. Moderna
13	Berceuse Op.3 no.2 (meia força)	-	A. Spendiarow	Edição Euterpe
14	Berceuse	-	César Cui	-
15	Berceuse Op. 24 no.1	A'mon ami Alfredo Bastos	L. Miguez	Edição Euterpe
16	Bluettes op. 31 (Álbum de Jeunesse) 10 petits Morgeaux Caracteristiques 1) - Ingenua (melodia) Pequena marcha militar 2) - Saltitante 3) - Lamentação da Orphãzinha	-	Leopoldo Miguez	Ed. Moderna

	4) - Coro 5) - Passeio 6) - Tetéia (Valsa) 7) - Carinho 8) - Boa acolhida 9) - Marcha grave			
17	Bluettes Op. 32 (Álbum de jeunesse) 10 petits Morgeaux Caracteristiques 1) - A ronda infantil 2) - Canção do Caçador 3) - Canção Árabe 4) - Legenda 5) - Queixume 6) - Dansa 7) - Estudo 8) - Descanço 9) - Canção do Marujo 10) - Preludio	-	Leopoldo Miguez	Ed. Moderna
18	Bluette Op. 124 no.1	Per la Signorina Maria Pellanda	M. E. Bossi	M. E. Bossi
19	Canção de amor (chanson d'amour) fácil	-	A. Loeschhorn	Edição Euterpe
20	Canção do Marinheiro (Op.68 no.1)	-	Ed. grieg	Edição Euterpe
21	Carnaval das Crianças no. 3 A manhã de pierrete	-	H. Villa-Lobos	Ed. Academica
22	Choeur Dansé Op. 8 no.10	-	N. Stcherbatcheff	Ed. Academica
23	Consolation Op.1 no.1	-	E. Bossi	Edição Euterpe
24	Chanson d'une jeune fille (canção de uma mocinha) Op.24, no.2	A'Mon élève Mell. Mathilde da Costa Ferreira	L. Miguez	Ed. Moderna
25	Chanson Triste Op. 40 no.2	-	P. Tchaikowsky	Ed. Moderna
26	Capricho (difficil)	-	G. F. Handel	Edição Euterpe
27	Canzonetta Op.123 (fácil) - Álbum des Enfants	-	C. Chaminade	Edição Euterpe
28	Choeur dansé Op.8 no.10	-	N. Stcherbatcheff	Arthur Napoelão

29	Colin-Maillard (fácil)	-	F. Henriques	Edição Euterpe
30	Cucumbyzinho (difficil) piano a 2 mãos	Ao Barrozo Netto	Francisco Mignone	Edição Euterpe
31	Danse des poupe'es (fácil)	A mona mi Louis Diemer	F. Henriques	Edição Euterpe
32	Dix-huit Miniatures no.1 - Expansion Naive; no.2 - Aveu timide	-	César CUI no.1	Ed. Academica
33	Dix-huit miniatures no.15 Berceuse	-	César CUI n.15	Ed. Academica
34	Duas Sonatinas (no. 5 dos clássicos de Lê Cuppey) Bem fácil	-	Beethoven	Edição Euterpe
35	EAU Courante improptu	-	J. massenet	-
36	Duas Sonatinas no. 2 (fácil)	-	Beethoven	Edição Euterpe
37	Escola da Velocidade Op.61, Cad. I	-	H. Berens	Casa Bevilacqua
38	Escocezas (meia força)	-	L. Van Beethoven	Edição Euterpe
39	Étude Op. 18 no.3	-	Moritz Moszkowski	Arthur Napoleão
40	Étude de Concerto Op. 48 no.1	-	Maurice Moszkowski	Arthur Napoleão
41	Estudo pathetico Op.8 no.12	-	A. Scriabine	Arthur Napoleao
42	Expansion Naïve no.1	-	César Cui	Arthur Napoleão
43	Feux-Follets (Fogos Fátuos) Op. 24 no. 3	A Madame Edmond Laurens	I. Philipp	Ed. Academica
44	Fogos Fátuos I. Philipp	-	I. Philipp	Arthur Napoleão
45	Folhas D'album	À. Figueiredo	J. Octaviano Gonçalves	Ed. Bevilacqua
46	Folha D'Album no. 3	-	Alberto Nepomuceno	-
47	Gavotta (meia força)	-	Zipoli	Edição Euterpe

48	Gavotte (gavota) em lá bemol menor Op. 14	-	G. Sgambati	Ed. Moderna
49	Gavotte	-	Domenico Scarllati	Arthur Napoleão
50	Gavotte em Rondeau (Extraído de um dos bailados do rei)	-	Lulli	-
51	Gondoline Romance Op. 186	-	Fritz Spindler	-
52	Hespanha (seis folhas d'Album para piano) 1. Prelúdio 2. Tango 3. Malaguèna 4. Serenata 5. Capricho Catalão 6. Zortzico	-	J. Albeniz	-
53	Humoreske Op. 24	-	E. A. Mac Dowell	-
54	Il Faut dormir	-	Raoul Bardac	Arthur Napoleão
55	Intermédio em oitavas Op. 44 no.4	-		-
56	Intimités Op. 57 no.2	-	Paul Lacombe no.2	Ed. Academica
57	Krakovienne Op. 23 no.1	-	Félix Blumenfeld	Ed. Academica
58	La Jardinière La pensée Op. 124, no.7	-	Fritz Splindler	-
59	Lamento Rêverie – Divagação no.4 da Coleção Souvenirs – Lembranças Op. 20	-	L. Miguez	Ed. Moderna
60	Langage du Couer (fácil)	-	A Loeschhorn	Edição Euterpe
61	Lê petit soldat (fácil)	-	Fini Henriques	Edição Euterpe
62	Lê petit moulin a' vent (meia força)	-	F. Couperin	Edição Euterpe
63	Les Maîtres Chanteurs de Nurenberg de Richard Wagner AU CHER FOYER (Am Stillen Herd)	-	Wagner- F. Liszt	Arthur Napoleão

64	Lê raccomandazioni della nonna (fácil)	-	Dante Cipolini	Edição Euterpe
65	Les soldats (fácil)	-	A Loeschhorn	Edição Euterpe
66	L'improvisateur du Village (meia força)	-	Th. Akimenko	Edição Euterpe
67	L'Hirondelle Rondeau	-	Claude Daquin	Ed. Academica
68	L'Orgue de Barbárie Op. 39 (fácil)	-	P. Tschaikowsky	Edição Euterpe
69	Krakovienne Op. 23 no.1	-	Félix Blumenfeld	Arthur Napoleão
70	Marais Romance	-	J. PH. Rameau	Ed. Academica
71	Marionnettes (difficil)	A'Senhorita Helsa Cameu	João nunes	Edição Euterpe
72	Mazurka (em mi menor) Op. 25 no.3	-	A. Scriabine	Ed Academica
73	Mazurka (meia força)	-	P. Tschaikowsky	Edição Euterpe
74	Mazurka	-	A. Borodine	Ed. Bevilacqua
75	Melodia (meia força)	Ao amigo Angelo Bevilacqua	A. Nepomuceno	Edição Euterpe
76	Menuetto (da sonata op. 1 no.3)	-	E. H. Mehul	Ed. Moderna
77	Menuet Du Bom Vieux Temps (fácil)	-	Cyril Scott	Edição Euterpe
78	Minuet du Boeuf	-	J. Haydn	-
79	Minueto em lá maior (meia força) Op.6	Ao professor Barrozo Netto	Lambert Ribeiro	Edição Euterpe
80	Moto Perpetuo Op. 46 no.2	-	E. A. Mac Dowell	Arthur Napoleão
81	Na Eine Wilde Rose Op. 51	-	E. A. Mac Dowell	Arthur Napoleão
82	Nocturno no. 2	-	Luis A. Delgadillo	Edição Euterpe

83	Nocturno Op. 10	-	L. Miguez	Ed. Moderna
84	Novelette	-	Rimsky-Korsakov	Arthur Napoleão
85	Obertas Op. 31 no.2	-	Félix Blumenfeld	Arthur Napoleão
86	O Ginete do Pierrôsinho	-	H. Villa-Lobos	Arthur Napoleão
87	Ou Lón entend une vieille boite à musique (Da coleção "Em Vacances" no. 6)	-	D. de Sévérac	Ed. Academica
88	O Malabarista (Der Jongleur) Op. 31 no.3	-	Ernst Toch	Edição Euterpe
89	Ou l'on entend une vieille boite	-	D. de Sévérac	Arthur Napoleão
90	Papillons Op. 50 no. 5	-	Ole Olsen	Ed. Moderna
91	Pastorale Variée	-	Gabriel Pierné	Arthur Napoleão
92	Pour Elise (Fenille D Album) meia força	-	Beethoven	Edição Euterpe
93	Prelúdio XII (Da Colleção de 24 preludios para piano)	Ao grupo intelectual "Nosotros" do México	Luis Delgadillo A.	Edição Euterpe
94	Prelúdio (seis peças sobre Cantos Espanhóis) 1. Afioranza (Saudade) 2. Ecos de Parranda 3. Vascongada 4. Marcha Oriental 5. Zamba 6. Zapateado	-	-	-
95	1ª. Barcarolla (Venetianisches Gondellied) Op. 19 no.6 fácil	-	F. Mendelssohn	-
96	Pierrot Op. 33, no.3	Aª Mademoiselle Abiah da Silva Prado	H. Oswald	-
97	Prélude em sol bemol maior Op. 23 no.10 1. em fá sustenido menor 2. em si maior 3. em ré menor	-	S. Rachaminoff	Ed. Moderna

	4.em la maior 5.em sol menor 6.em mi bemol maior 7.em do menor 8.em lá bemol maior 9.em mi bemol menor 10.em sol bemol maior			
98	Prelude Op. 3 no.2	-	S. Rachaminoff	Ed. Moderna
99	Prélude (prelúdio) Op. 23 no. 5	-	S. Rachaminoff	Ed. Moderna
100	Poemes Virgiliens no.4 Les Abeilles	A' Raoul Pugno	Théodore Dubois	Ed. Bevilacqua
101	Quaderni per um piccolo pianista no. 5 scherzo- sobre teclas pretas e no. 6 Capriccio	-	Gino MODOna	Ed. Academica
102	Quatre Arabesques Op.4 n.1 (Première Arabesques en ut # mineur	-	A. Liadow	Arthur Napoleão
103	Revê d'amour difficil notturno	-	F. Liszt	Edição Euterpe
104	Rêverie	-	Octaviano Gonçalves	Ed. Bevilacqua
105	Reverie (fácil)	-	P. Tschaikowsky	Editora Euterpe
106	Romance Marais	-		Arthur Napoleão
107	Romance Op. 15 no.2	-	Rimsky-Korsakov	Arthur Napoleão
108	Romanza Op.42 (fácil)	-	Hummel	Edição Euterpe
109	Rondeau des Songes	-	J. PH. Rameau	Arthur Napoleão
110	Scherzando Op. 122, no.3	Per La Signorina Pia Gidoni	M.E. Bossi	Ed. Bevilacqua
111	Scherzetto Op. 20 no. 3	A madame Gemma Luziani Nervi	L. Miguez	Edição Euterpe
112	Scherzetto (meia força)	-	TH. Buboís	Edição Euterpe
113	Scherzino	-	César Cui	Ed. Bevilacqua
114	Scherzino Op.10 no.5 meia força (edição oficial do Instituto nacional de	-	G. Karganoff	-

	Musica Peça adoptada no 5º. Anno			
115	Scherzo sobre as teclas pretas	-	Gino Modona	Arthur Napoleão
116	Scherzo Improptu Op. 73 no.6	-	Edvard Grieg	Ed. Academica
117	Seguidillas Op.232 no.5	A Leonardo Moyua (Leo da Silva)	J.Albeniz	Arthur Napoleão
118	2o. Mov. Scherzo	-	M. Balakirew	Arthur Napoleão
119	Sérénade (Tirée du 1er acte de Namouna)	-	Ed. Lalo	-
120	Serenade Árabe (meia força)	-	F.P. Frontini	Edição Euterpe
121	Sérénade Estudiantine Op. 73 no.6	-	Edvard Grieg Op. 73 no.6	Ed. Academica
122	Serenata	-	Edouard Lalo	Arthur Napoleão
123	Sonata Op. 49(fácil) no.2	-	Beethoven	Edição Euterpe
124	Tarantella Op. 77 no.6	-	M. Moszkowski	Ed. Moderna
125	Tarantella Op. 85 no.2	-	S. Heller	-
126	Tarentelle Op.35	-	C. Chaminade	Arthur Napoleão
127	3.ª Gavotte Op. 109	-	Benjamin Godard	Ed. Bevilacqua
128	Toccata Op. 39	-	C. Chaminade	Ed. Bevilacqua
129	Tristesse	-	Joseph Szulc	Ed. Moderna
130	Une Semaine Musicale	-	Raoul Bardac	Ed. Academica
131	Valsa Impromptu Op. 47 no.1	-	E. Grieg	-

ANEXO 11

Publicação em jornal do primeiro concerto do Coral Barrozo Netto

M U S I C A

O primeiro concerto do Coral Barroso Netto



Aspecto do ensaio geral

realizar-se hoje o primeiro concerto do Coral Barroso Netto. O ottimo programma escolhido pelo eminentemente mestre Barroso Netto consta de duas partes, onde serão ouvidas as mais lindas paginas de autores nacionaes e estrangeiros.

O concerto do Coral Barroso Netto é patrocinado pela Associação Nacional de Editores e Negociantes de Musica, com a gentil collaboração dos músicos do Batalhão de Guardas e será realizado no Salão Nobre do Instituto Na-

cional de Musica, ás 21 horas. Os ingressos, estão sendo distribuidos gratuitamente pelas casas de musica da cidade.

O programma é o seguinte:

1.ª parte — Glauco Velosoquez, "Padre Nosso"; Lorenzo Fernandez, "A tarde lenta"; Beethoven-Lozano, "Minha mãe"; Schumann-Lozano, "Durancio"; Alberto Nappensaceno, "Invasão à Cruz"; Villa-Lobos, "As costureiras"; Fabiano Lozano, "Capitão"; Barroso Netto, "Processo de Polichi-

nello", "Uma saudades" e "História complicada".

2.ª parte — Chopin, "Estudo", (fragmento); Preludio op. 28, n. 20 e Preludio op. 28 n. 7; Celeste Jaguaribe, "Madrugada"; Barroso Netto, "Freze"; Francisco Migno-

na, "Cortiga de Ninar", "Senhor que ainda tinha morrido" e "Boleira caranguejo"; Barroso Netto, "Musa selvagem" e A. Cantô, "Jongo", (com acompanhamento de piano pelo professor Rossini de Freitas).

ANEXO 12

Programa de concerto do Coral Barrozo Netto

== SALÃO NOBRE DO ==
Instituto Nacional de Musica

Terça - feira, 22 de Dezembro
 de 1936, às 21 horas em ponto.

CONCERTO

DO



Patrocinado pela Associação Nacional
 de Editores e Negociantes de Musica.

Programma

PRIMEIRA PARTE

- LORENZO FERNANDEZ — *Ode a Santa Cecilia* — Ao Harmonium o professor
 Antonio da Silva.
 FRANCISCO BRAGA — *O Tear*
 ALBERTO NEPOMUCENO — *As Uyras* — O solo por Mlle. Carmen Bertucci —
 Ao Piano Mlle. Vera Bertucci.

SEGUNDA PARTE

- SCHUMANN — *Folha d'Album*
 CELESTE JAGUARIBE — *Meu Coração*
 VILLA LOBOS — *As Costureira* (a pedido)
 LORENZO FERNANDEZ — *A casinha pequenina*
 FRANCISCO MIGNONE — *Sonhos que ainda tinha marido!* (a pedido)

TERCEIRA PARTE

- BARROZO NETTO — *Ave Maria*
 BARROZO NETTO — *Fuga*
 BARROZO NETTO — *Pae!*
 BARROZO NETTO — *Folgueda*

ANEXO 13

Catálogo da Editora Moderna com obras revisadas por Barrozo Netto

EDIÇÃO MODERNA

Revista e dirigida por BARROZO NETTO
(Professor do Instituto Nacional de Musica)

ESTUDOS

- 7385 BERENS (H.) Escola da velocidade.
Op. 41, n. 1.
8116 KLEIMMICHÉL (R.) 12 Estudos espe-
ciais para desenvolver a força dos
dedos.
7350 MOSZKOWSKI (M.) Quatro grandes
estudos, extraídos da "Escola das
notas dobradas." Op. 54.
8893 PHILIPP (I.) Exercício de velocidade.

PBÓCAS

- 4673 ALBENZ (L.) Aeterna (Legendas).
7747 BACH-BUSONI, Regoziza-vos, crin-
ídeos amados!
7579 BALAKIEW (A.) Fátusec (La)
6348 BARROZO NETTO. Canção.
5554 — Era uma vez... (Historeta).
7825 — Edocecor.
5449 — Etenú.
5298 — Galindeo.
0329 — Galindeo.
7553 — Prelúdio e fuga.
8613 — Roma que passa.
8610 — Valsa (dos Eschortos).
6045 — Segunda Valsa Capriccio.
2592 BIZET (G.) A Aurora.
7312 BORDINE (A.) Mazurka.
7345 BOSSI (E.) Buiete. Op. 124, n. 1.
7598 — Canção-Serenata, Op. 114, n. 5.
7364 — Chitarra, Op. 124, n. 2.
7245 — Prelúdio, Op. 101, n. 1.
0288 — Romanço, Op. 124, n. 4.
7335 — Scherzando, Op. 122, n. 3.
7930 — Valse Melancólico, Op. 101, n. 6.
5911 CHAMINADÉ (C.) Toccata, Op. 39.
8171 — Pedagogia, Op. 40, n. 1.
7709 CUI (CESAR) Scherzino.
6036 DUBOIS (T.) Les Abeilles.
6926 FRANCK (C.) Les plantes d'une
poispete.

- 6529 GOGARD (B.) 2ª Gavota, Op. 109.
8042 GRANADOS, Alborada.
7748 — Prelúdio.
3403 GRIÉG, Au Printemps, Op. 43, n. 6.
7141 — Je T'aime, Op. 41, n. 3 (Romance).
7051 — Méridia, Op. 47, n. 3.
6120 — Papillon (Lel.), Op. 43, n. 1.
8180 — Valse-impromptu, Op. 43, n. 1.
5030 HAYDN, Menuet du baron.
7575 HELLER (S.) Sonata, Op. 146.
1817 — Tazantella, Op. 83, n. 2.
7710 LEVNSKY (A.) Berceuse.
7711 KIRNBERGER (J. P.) Gavotte.
8296 LESCHITZKY, Intermezzo em ol-
bras, Op. 44, n. 4.
8200 — Toccata, Op. 46, n. 3.
7691 LADDOFF (A.) Mazurka.
7496 LISZT, Dans les Bois.
7492 LULLI, Gavotte en rondau.
7821 MAC DOWEL (E.) Waldesriede (A Paz
da Floresta), Op. 62, n. 5.
7132 MARTINI, Moutons (Lel.), gavota.
7244 MASSENET, Fan courante.
7486 MEHUL (E. H.) Menuetto da Sonata.
Op. 1, n. 3.
3588 MENDELSSOHN, Rondo capriccioso.
7718 MIGUEZ (L.) Berceuse, Op. 24, n. 2.
6548 — Buietes, Op. 31.
6551 — Buietes, Op. 32.
8702 — Chanson d'une jeune fille, Op. 28,
n. 2.
8651 — Lamento, Op. 20, n. 4.
8905 — Mazurka, Op. 20, n. 2.
7555 — Nocturna, Op. 10.
8852 — Scherzato, Op. 20, n. 3.
6879 MOSZKOWSKI (M.) Minuetto, Op. 77,
n. 10.
8005 — Taranella, Op. 77, n. 6.
7104 NEPOMUCENO (A.) Duetto.
7713 — Folha d'Albun, n. 1.
7809 — Folha d'Albun, n. 2.
7727 OCTAVIANO (J.) Fritense (La).
7686 — Folha d'Albun, n. 1.

- 7686 OCTAVIANO (J.) Folha d'Albun, n. 2.
7080 — Folha d'Albun, n. 3.
7080 — Folha d'Albun, n. 4.
7080 — Folha d'Albun, n. 5.
7685 — Réverie.
6117 OLSEN (O.) Papillon, Op. 50, n. 5.
8527 OSWALD (H.) Pirotto, Op. 33, n. 3.
7287 PARADIES, Toccata, em la maior.
7715 PADEREWSKI, Capriccio, Op. 14, n. 3.
8112 PIERNE (G.) Scherzando de concerto,
Op. 29 bis.
7472 RACHMANINOFF (S.) Polifonelle,
Op. 3, n. 4.
6273 — Prelúdio, Op. 3, n. 2.
8188 — Prelúdio, Op. 23, n. 3.
8587 — Prelúdio, Op. 23, n. 5.
7393 — Prelúdio, Op. 23, n. 9.
8023 — Prelúdio, Op. 23, n. 10.
8124 RAFF (J.) Tambourin, Op. 124, n. 6.
5981 SAINF-SAENS, Allegro appassionato,
Op. 70.
4428 SCHUBERT, Impromptu, Op. 90, n. 2.
7947 SOAMBATI (G.) Gavotte em la menor,
Op. 14.
7249 SINDING (C.) Aquavella, Op. 97, n. 5.
5609 — Gorgito da Primavera, Op. 32, n. 3.
7247 — Gewitter (Tempestade), Op. 97, n. 4.
SPINDLER (F.) La jardinière:
6923 — Le Libas, Op. 124, n. 2.
6924 — Le Penes, Op. 124, n. 7.
8146 — Guedolite, romance, Op. 186.
6962 — Sonatina, Op. 157, n. 1.
7248 — Sonatina, Op. 157, n. 2.
7796 — Sonatina, Op. 157, n. 3.
7827 SZULC (J.) Tristesse (Quatre mor-
ceaux, n. 1).
7731 — Valse-impromptu (Quatre morceaux,
n. 4).
7246 TSCHAIKOWSKY (P.) Abril, Op. 37,
n. 4.
2889 — barcarola, Op. 37, n. 6.
7336 — Chanson triste, Op. 40, n. 2.
4561 — WEBER, Mouvement perpétuel.

CASA BEVILACQUA

Rua do Ouvidor, 155

Rio de Janeiro

VIUVA BEVILACQUA

ANEXO 14

Programa do primeiro concerto do Coral Barrozo Netto

SEGUNDO CONCERTO

Em 22 de Novembro

Dia de Santa Cecilia

NO PROGRAMMA

LORENZO FERNANDEZ

Ode a Santa Cecilia

NEPOMUCENO

As Uyras

BARROZO NETTO

Vozes da Floresta

CORAL BARROZO NETTO E
ORCHESTRA DE CORDAS

CORAL BARROZO NETTO

Patrocinado pela Associação Nacional
de Editores e Negociantes de Musica

SALÃO NOBRE DO
Instituto Nacional de Musica

Quinta-feira, 5 de Novembro de
1936, ás 21 horas em ponto. —

Primeiro Concerto

do

Coral Barrozo Netto

Patrocinado pela Associação Nacional
de Editores e Negociantes de Musica.

com a gentil collaboraçao
dos musicos do
BATALHÃO DE GUARDAS

Programma

PRIMEIRA PARTE

- | | |
|----------------------------|-------------------------|
| 1 — GLAUCO VELASQUEZ | FADRE NOSSO |
| 2 — LORENZO FERNANDEZ ... | A TARDE LENTA |
| 3 — BEETHOVEN-LOZANO | MINHA MÃE |
| 4 — SCHUMANN-LOZANO | DEVANEIO |
| 5 — ALBERTO NEPOMUCENO .. | INVOCACÃO Á CRUZ |
| 6 — VILLA LOBOS | AS COSTUREIRAS |
| 7 — FABIANO LOZANO | CAPIBARIBE |
| 8 — BARROZO NETTO | PROEZAS DE POLICHINELLO |
| 9 — BARROZO NETTO | UMA SAUDADE |
| 10 — BARROZO NETTO | HISTORIA COMPLICADA |

SEGUNDA PARTE

- | | |
|------------------------------|--|
| 11 — CHOPIN | ESTUDO (fragmento) |
| 12 — CHOPIN | PRELUDIO OP. 28 N.º 20 |
| 13 — CHOPIN | PRELUDIO OP. 28 N.º 7 |
| 14 — CELESTE JAQUARIBE | MADRUGADA |
| 15 — BARROZO NETTO | PRECE |
| 16 — FRANCISCO MIGNONE | CANTIGA DE NINAR |
| 17 — FRANCISCO MIGNONE .. | SONHEI QUE SINHA TINHA MORRIDO |
| 18 — FRANCISCO MIGNONE .. | ROSEIRA CARANGUEJO |
| 19 — BARROZO NETTO | MUSA SELVAGEM |
| 20 — A CANTO | JONGO (com acompanhamento de piano — Profes-
sor Rosini de Freitas) |

ANEXO 15

Programa de concerto do Coral Barrozo Netto

== SALÃO NOBRE DO ==
Instituto Nacional de Musica

Terça - feira, 22 de Dezembro
 de 1936, às 21 horas em ponto.

CONCERTO

DO



Patrocinado pela Associação Nacional
 de Editores e Negociantes de Musica.

Programma

PRIMEIRA PARTE

- LORENZO FERNANDEZ — *Ode a Santa Cecilia* — Ao Harmonium o professor
 Antonio da Silva.
 FRANCISCO BRAGA — *O Tear*
 ALBERTO NEPOMUCENO — *As Uyras* — O solo por Mlle. Carmen Bertucci —
 Ao Piano Mlle. Vera Bertucci.

SEGUNDA PARTE

- SCHUMANN — *Folha d'Album*
 CELESTE JAGUARIBE — *Meu Coração*
 VILLA LOBOS — *As Costureira* (a pedido)
 LORENZO FERNANDEZ — *A casinha pequenina*
 FRANCISCO MIGNONE — *Sonhos que ainda tinha corrido!* (a pedido)

TERCEIRA PARTE

- BARROZO NETTO — *Ave Maria*
 BARROZO NETTO — *Fuga*
 BARROZO NETTO — *Pae!*
 BARROZO NETTO — *Folguedo*

ANEXO 16

34°. Concerto da Sociedade de Cultura Musical – Diretor Artístico – Prof. J.A.Barrozo Netto

São os seguintes os restantes concertos da
serie de 1924

Outubro 26—*Caer Pavesi*.
Novembro 20—*Alma brasileira moderna*.
Dezembro 28—*Musica brasileira para canto*: (Sólo e coro).
Os concertos realizados no salão do Instituto Nacional
de Musica e em início, salvo indicação especial, serão de 10 horas.

Extracto do regulamento do concurso musical de 1924

As inscrições para o concurso estão abertas desde 30 de
Abril e serão encerradas em 31 de Dezembro de 1924.

O concurso comprehende 4 partes distintas: 1ª «Canção
sobre versos de poeta brasileiro»; 2ª «Peça para piano»; 3ª
«Thema com variações, ou outro qualquer genero que des-
cubra um ou mais themes de melodias populares brasileiras»; 4ª
«Peça para piano e violoncello»; 5ª «Trio para piano, violino e
violoncello.»

No concurso pode concorrer qualquer compositor do Brazil
ou da estrangeira. As composições devem ser inéditas. É facul-
tativo concorrer a mais de uma das partes do concurso.

Prêmios: Peça de canto — 1º Prêmio Rs. 2000; 2º Rs.
1000; Peça de piano — 1º Rs. 2000; 2º Rs. 1000; Peça de vio-
loncello — 1º Rs. 2000; 2º Rs. 1000; Trio — 1º Rs. 1000;
2º Rs. 500.

O vencedor será julgado em fins de Janeiro p. l. por uma com-
missão de cinco membros pelo Director Artístico da Sociedade,
prof. Balthaz Netto. As composições premiadas e as julgadas
«boas», de que se obterá uma «Menção honrosa», serão execu-
tadas em concerto da Sociedade. Os prêmios do regulamento de-
vem ser feitos á Secretaria, rua Chile 15, onde.

A Sociedade de Cultura Musical tem curso regular
oficial a realizar Brasil Musical.

SALÃO DO INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA

34.º Concerto

DA

Sociedade

DE

CULTURA MUSICAL

Associação de composições indígenas



Terça-feira, 14 de Setembro de 1924, às 21 horas.

DIRECTORIA (1924-1925)

Director artístico — Prof. J. A. Moreira Neto
Presidente — Dr. Augusto F. Lopes Castilhos
Vice-Presidente — Prof. O. Corroio-Franco
Secretaria Geral — Alberto Romão de Paula
Secretaria — Luiz Carlos de Azevedo Paiva
Sub-Secretaria — Americo Pinheiro
Tesoureiro — Gustavo Mariz
Sub-Tesoureiro — Raulino Alves de Brito
Bibliotecário — Prof. Renato Pereira

ANEXO 17

Capa da partitura Vozes da Floresta (para coro – vozes femininas, piano e órgão)

VÓZES DA FLORESTA — FILM DA "CINEDIA"

Artística a Barrozo Netto



VOZES

DA

FLORESTA

PARA CÔRO (Vozes Femininas)

PIANO E ORGÃO

MUSICA E LETRA

— DE —

BARROZO NETTO

N.º 2070

PREÇO 8\$000

Carlos Wehrs & C.

R. DA CARIÓCA, 47 RIO DE JANEIRO

◆ Editores Brasil ◆

Filial: CASA CARLOS GOMES — Rua do Ouvidor, 153

ANEXO 18

Capa dos Exercícios Technicos Diarios por I. Philipp (Professor no Conservatório Nacional de Paris) e Barrozo Netto (Professor no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro)

EDIÇÃO ACADÊMICA

REPERTÓRIO ADOPTADO
NO CURSO DE PIANO DO
INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA
COM REVISÃO, DEDILHADO, PEDAL
E OUTRAS INDICAÇÕES
DE
BARROZO NETTO

**Exercícios
technicos
diarios**
por
I. Philipp
PROFESSOR NO CONSERVATORIO NACIONAL DE PARIS
e
Barrozo Netto
PROFESSOR NO INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA DO
RIO DE JANEIRO

OSRA ADOPTADA NO CONSERVATORIO DE PARIS
E NO INSTITUTO DE MUSICA DO RIO DE JANEIRO

CASA
ARTHUR NAPOLEÃO
FUNDADA EM 1868
ESTABELECIMENTO DE
PIANOS E MUSICAS

SAMPAIO
ARAÚJO & CA
CAIXA POSTAL 536
AV RIO BRANCO, 122
RIO DE JANEIRO

ANEXO 19

Capa do livro Estudo de Agilidade para piano de Barrozo Netto

BARROZO NETTO

ESTUDOS
DE AGILIDADE

PARA PIANO

EDIÇÕES RICORDI

S. PAULO



ANEXO 20

Capa do Czerny Barrozo Netto para piano

CZERNY BARROSO NETTO

COLETANEA

DIVIDIDA EM SEIS VOLUMES

PARA PIANO

OBRA ADOTADA OFICIALMENTE NA ESCOLA
NACIONAL DE MUSICA DO RIO DE JANEIRO

122531 Vol. I. 80 PEQUENOS ESTUDOS
122532 . II. 48 ESTUDOS
122533 . III. 48 .
122534 . IV. 35 .
122535 . V. 35 .
122536 . VI. 32 .

RICORDI BRASILEIRA

SEDE: AV. ANTONIA EDITORIAL E COMERCIAL

S. PAULO

ANEXO 21

Convite feito pela *Casa Wagner* para revisar as edições da obra *Le Couppey – ABC do piano*

CAIXA-3309

LIB.º BADARO 388 CasaWagner SAO PAULO

EDITORA

OLFEBOS E OBRAS TEÓRICAS

TEÓRIAS * SÓLFEGIOS * CADER-
NOS DE CALIGRAFIA MUSICAL *
CANTOS ESCOLARES * HÍNOS *
COROS E CANÇÕETAS INFANTES,
CÓPIAS PARA COLÉGIOS, GRUPOS
ESCOLARES, GINÁSIOS, ETC. *

DISTRIBUIDORA EXCLUSIVA

MÁQUINAS ITALIANAS DE ESCRREVER, "INVICTA"
HARMONIOS SISTEMA DE PRESSÃO, "BONN"
FALLETAS PARA CLARINETAS E "SERVIRE DELL'OPERA" PARA
HARMONICAS ITALIANAS AS * 130 SAZIOS, "MADRI"
PIANOS - INSTRUMENTOS - CORDAS - ACESSÓRIOS - NOVIDADES

TODAS AS EDIÇÕES EM DEPÓSITO

* Schott Frères - Schott's Sohn * I
sabel * La Grèce Musicale * Schmo
Record * Bonwith * Breitkopf * Le
* Laurens * Edições próprias.

Programa completo do Instituto Nacional
de Música do Rio de Janeiro, Instituto Mau
Correio Musical de São Paulo.

S. Paulo, 15 de JUNHO de 1945

**ALBUNS
DE****CANÇÕETAS INFANTES**

Formas: Balada, Mito, Epico, Coro,
Comedias musicais, etc.

"CAPOELAS"

"TEATRO INFANTE"

"TEATRO DE FANTASIA"

"MUSICALS E CANÇÕES"

"TAMBÉM PODEMOS SER SÓZOS"

"RADIO TEATRO INFANTE"

"NOSSA MÚSICA"

"CANÇÕES INFANTES"

CORDAS ALEMãs

PARA

TODOS OS INSTRUMENTOS

CORDAS PARA VIOLA, O

MARCAS:

"PASSARINHO"

"TURUNA", ETC.

VIOLINOS, VIOLONS,

BANDONEONE,

CAVAQUINHOS,

CLARINETAS,

SAXOFONAS,

GAIYAS,

ARCOS,

CAIXAS, ETC.

ACESSÓRIOS EM GERAL



Illmo. Sr. Prof. Barrozo Netto,

Rio de Janeiro

Prezabilissimo Senhor:

Cumprimentando-o atentamente, tomo a liberdade de dirigir-lhe a presente, afin de levar ao conhecimento de V. S., o que segue:

LES COUPPEV - ABC do Piano. Na qualidade de representante dos editores da obra mencionada, permitto-me consultá-lo se estaria disposto a fazer uma revisão, para as proximas edições.

Caso lhe interessar, poderia fornecer-me as condições.

No aguardo de uma s/ obsequiosa resposta, antecipadamente agradeço e subscrevo-me, com a mais alta estima.

De V. S.
Atto. Crio. Jdo.



ANEXO 22

Tese *Princípios Elementares do Estudo do Piano* de Nícia Roubaud Meirelles dedicada à memória do inesquecível mestre prof. J. A. Barrozo Netto

TESE COM QUE
NÍCIA ROUBAUD MEIRELLES
SE APRESENTA AO
CONCURSO PARA A DOCÊNCIA-LIVRE DE PIANO
DA
ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA DA
UNIVERSIDADE DO BRASIL

A' memória do inesquecível mestre

PROP. J. A. BARROSO NETTO

*de quem me veio todo o amor à
carteira que abracei.*

PRINCÍPIOS ELEMENTARES
DO
ESTUDO DO PIANO

RIO DE JANEIRO - 1949

ANEXO 23

Foto do trio Barrozo - Milano - Gomes



ANEXO 24

Foto de Joaquim Antonio Barrozo Netto



ANEXO 25

Letra da composição Vozes da Floresta

Vozes da Floresta

É muita ainda!
 Sinistra escuridão!
 Silêncio!
 A treva que não finda!
 Frio!
 O vento a soluçar num coração gelado
 “O coração da floresta”
 O regato tristonho,
 Como um sonho,
 Caminha lentamente
 A água a murmurar!
 E imóveis na vida secular,
 As árvores gigantes,
 Olhando o céu
 Na escuridão,
 Encobrem com os seus braços
 O templo da floresta.
 Templo sem luz!
 Em cada galho occulto,
 Desenha-se uma cruz
 O symbolo da fê
 E a folha secca
 E a serva que rasteja,
 São a humildade
 E o bem que se deseja.
 Oh sol que tanto tardas!
 Vem aquecer as nossas folhas engelhadas
 E ávidas de luz.
 Em bellezas tamanhas,
 A tua luz que beija
 O flauca das montanhas
 Mal chega aos nossos troncos seculares.
 Enche de luz a cor sombria
 Dos nossos verdes ramos!
 Vem sol benedicto!
 Atravessa os caminhos do infinito
 E escuta a nossa voz,
 A nossa prece,
 O nosso grito,
 A nossa invocação.
 Sol de Amor!
 Luz!
 Fulgor!
 Encantamento!
 Vida de todas as vidas!
 Pensamento em forma luminosa!
 Essência divina! Alma das coisas! Sol, abençoado sol!

ANEXO 26

Transcrição da Carta de Barrozo Netto à Sociedade de Cultura Musical e a resposta do
Senhor Presidente Alberto R. Paiva à Barrozo Netto

Sociedade de Cultura Musical

Rio de Janeiro

No dia 28 de fevereiro último o Sr. Presidente recebeu do Prof. Barrozo Netto, Director

Artístico a seguinte carta:

Presado amigo Dr. Lopes Gonçalves

Em minha sala de trabalho, talvez a pouco mais de um mês, participei ao Amigo que pretendia solicitar a minha exoneração de director artístico da Sociedade de Cultura Musical. Então, havia uma razão forte: - o meu precário estado de saúde.

Sempre solícito e gentil, o Sr. Lembrou-me de partir uma licença de 1 a 2 mezes, para refazer as minhas forças, dizendo-me que a Directoria não dispensaria os meus serviços, de resto, insignificantes.

Neste momento porém, além de maiores cuidados que requer a minha saúde, outros motivos de ordem absolutamente íntima, de carácter inteiramente pessoal, forçaram-me a renovar esse pedido que o Amigo terá a bondade de levar ao conhecimento dos nossos companheiros de directoria, transmittindo-lhes os meus sinceros agradecimentos pelo contínuo esforço e actividade com que cooperam para valorizar o pouco que me foi dado fazer em prol da Sociedade e do desenvolvimento artístico entre nós.

E principalmente ao digníssimo presidente a quem hoje tenho o prazer de considerar no grupo dos meus poucos amigos sinceros, e de cuja assídua convivência só me posso louvar, que especialmente (sem menosprezo aos outros membros da directoria) dirijo os meus agradecimentos pela directa colaboração nos programmes dos nossos concertos, ilustrando-os com as biographias dos vários compositores, e tomando como vivo interesse todas as providencias, para completar ordem e bom funcionamento da nossa sociedade.

Em circular dirigida a todos os artistas e amadores que prestaram o seu concurso nos concertos do anno findo, rogo a illustre directoria comunicar o meu pedido de exoneração e os meus agradecimentos por essa colaboração que, espero continuará ser prestada nos futuros concertos da Sociedade, quando assim entender o meu successor.

Sem pretender nem ter o direito de insinuar aquelle que me deve substituir, lembro entretanto o nome de Lorenzo Fernandez que acabou de ser consagrado nas provas alcançadas no presente concurso de composições, obtendo as mais honrosas classificações com trabalhos que assignaria qualquer grande mestre.

E' portanto o seu nome que se evidencia neste momento. Moço, trabalhador, intelligente e culto, provavelmente alheio dos ideaes e esperanças que fallecem ao passar dos tempos que já percorri, será elle fadado a encaminhar brilhantemente os destinos da Sociedade que com tão seguros passos vae vencendo e adquirindo maiores forças.

Meu caro Amigo, affirmo-lhe que a minha resolução é inabalável, e que qualquer insistencia em contrário ser-me-ha desagradável. Darei por finda a minha missão, com o julgamento do actual concurso, cuja responsabilidade me cabe e que levarei a termo.

Com o maiores votos de prosperidades à nossa Sociedade e Illustre Directoria, envio ao presado Amigo um sincero aperto de mão.

Barrozo Netto

P. S. – Se julgar conveniente aos sócios as razões que me levaram ao pedido de exoneração, autorizo a transcrever os termos desta carta, em parte, ou mesmo integralmente.

Barrozo Netto

O Sr. Presidente immediatamente communicou os dizeres desta aos demais membros da Directoria e convocou esta para uma sessão extraordinária.

No dia 2 do corrente mez de março realizou-se a sessão.

A Directoria, após varias ponderações feitas pelo nosso Presidente, a) considerando que o pedido de demissão do Prof. Barrozo Netto do cargo de Director Artístico é baseado exclusivamente em motivos aos quaes a nossa Sociedade é inteiramente extranha, o que é posto bem em evidencia pelos dizeres da carta acima transcripta, na qual se vê ser a mais completa harmonia entre os restantes directores e o seu signatário e permanecer inalterável a grande estima do Prof. Barrozo Netto pela nossa Sociedade; b) considerando que as causas que levam o Prof. Barrozo Netto a demitir-se do cargo de Director Artístico são de ordem imperiosissima, pois, além de se tratar de razões íntimas, que nos escapam, está em jogo o estabelecimento da sua saúde; c) considerando que o Prof. Barrozo Netto é um dos factores capitaes do progresso e da sólida situação da Sociedade, tanto que esta, por intermédio do Conselho Deliberativo, já lhe concedeu o titulo do Sócio Benemérito, o mais forte testemunho que a Sociedade pode dar a sua immorredoura gratidão pelos relevantissimos serviços que elle lhe vem prestando sem cessar; d) considerando, pois, em resumo, que se a Sociedade tem o dever de tomar na devida consideração as razões que movem o Prof Barrozo Netto a pedir demissão de Director Artístico, também ella, a Sociedade, não pode conformar-se com o acceitar a demissão desse Sócio Benemérito, decidio conceder ao Prof. Barrozo Netto licença por tempo indeterminado.

O Prof. Barrozo Netto, ao qual logo foi transmittida a decisão acima, para confirmar então, toda a série de considerações adduzidas pela Directoria e assim reforçar os dizeres da sua carta, acceitou a solução que a Directoria deu ao seu pedido de exoneração. Ficou, também, decidido que o Prof Barrozo Netto, apesar de estar desde já no goso da licença, oportunamente assumirá a direcção artistica dos dois concertos de abril p. f., pois elles são o derradeiro prolongamento do concurso de composições.

Depois a Directoria realizou nova reunião na qual decidio confiar ao Prof Oscar Lorenzo Fernandez a interinidade do cargo de Director Artístico, funcções que exercerá

cumulativamente com as de vice-presidente, e fez votos para que, uma vez cessados os impedimentos, torne o Prof. Barrozo Netto a surgir na vanguarda da lucta pelo triumpho dos ideaes da Sociedade.

A ordem de concertos, já communicada, não soffrerá alteração. Opportunamente será levada ao conhecimento dos sócios a ordem dos restantes concertos deste anno.

Cordeaes saudações
Alberto R. Paiva
Secretário Geral

3 de março de 1925.