

**A Prática do Piano a Quatro Mãos no Brasil
de 1808 a 1889**

Gyovana de Castro Carneiro

Tese de Doutoramento em Ciências Musicais

Junho, 2016

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de
Doutor em Ciências Musicais – Área de especialização em Ciências Musicas e
Históricas, realizada sob: Orientação científica de: Dr. Paulo Ferreira de Castro

Apoio Financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
(Capes), fundação do Ministério da Educação do Brasil

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Lisboa, 21 de junho de 2016.

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O orientador,

Lisboa, 21 de junho de 2016.

A **Lucas e Ana Luisa**, meus amados filhos.

A **Glacy**, misto de professora e amiga, sempre presente em minha vida.

Ao meu **pai** pelo exemplo de luta e perseverança.

A minha **mãe** e ao **Henrique Morozowicz**, saudosamente, por lições de amor à vida e à música.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador desta tese, Professor Paulo Ferreira de Castro, pela confiança e dedicação.

À Professora Glacy Antunes de Oliveira, por seu inestimável estímulo e interesse no decorrer deste trabalho e de toda minha vida acadêmica.

Aos meus colegas de trabalho e de vida, Adriana Aguiar, Ana Flávia Frazão, Ana Guiomar Rego Souza, Andrea Luísa Teixeira, Consuelo Quireze, Denise Zorzetti, Denise Felipe, Luís Carlos Furtado, Luiz Medalha, Magda Clímaco, Paulo Guicheney, Othaniel Alcântara, Thais Lobosque e Wolney Unes, pessoas que dedicaram preciosos e longos momentos de carinho e atenção para a realização deste trabalho.

Às amigas Liliane Pádua e Cristina Santiago e suas respectivas famílias: Contreiras, Carlos, Camila, Rafael, Carlota e Concha por me acolherem em Lisboa com carinho e dedicação.

Aos pesquisadores Alexandre Dias, Alberto Pacheco, Mário Trilha, Patrícia Bretas, Robervaldo Linhares, Glacy Antunes de Oliveira, Consuelo Quireze, Silvia Maltese e Walter Luiz Alves da Silva, por disponibilizarem o acesso a seus arquivos pessoais, que muito enriqueceram esta pesquisa.

Aos colegas do doutoramento pelo companheirismo e amizade e, em especial, à Nuno Vieira de Almeida.

Aos funcionários do doutoramento e, em especial, Senhores Gama e Frederico.

Aos parentes e amigos que contribuíram com estímulo e força para a concretização deste trabalho, com apreço especial a meus irmãos Luciano, Ivana e Rubens Júnior, Tia Vera, Tia Nilza, Edith, Luciane, Michelle, Chirlei, Adriana, Anna Paula, Jarson e Eduardo.

A PRÁTICA DO PIANO A QUATRO MÃOS NO BRASIL DE 1808 A 1889

Tese de Doutorado em Ciências Musicais

Área de especialização Ciências Musicas e Históricas

Gyovana de Castro Carneiro

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Piano a quatro mãos, Rio de Janeiro, Brasil Império

Parte-se da premissa, nesta investigação, de que a prática do piano a quatro mãos, perdida em acervos particulares e bibliotecas públicas, esteve inserida na história da música brasileira desde a chegada da Família Real portuguesa ao Brasil. Através da apresentação de composições localizadas, a pesquisa desenvolvida possibilitou o emergir deste material demonstrando sobejamente a realidade da prática do piano a quatro mãos no Brasil joanino e imperial. A partir de fontes primárias e secundárias foi possível comprovar a existência de 52 obras escritas e ou transcritas para piano a quatro mãos por 18 compositores brasileiros e estrangeiros que viveram no Rio de Janeiro de 1808 até a proclamação da República em 1889. Constata-se que membros da corte, como a Princesa Leopoldina, o compositor austríaco Neukomm, os mestres da Capela Real Padre José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, Dom Pedro I, Dom Pedro II, Princesa Isabel e o Visconde de Taunay comprovadamente praticavam o piano a quatro mãos. Ao adentrar pelo segundo império, prova-se a prática do piano a quatro mãos pela elite carioca em saraus, sociedades de concertos, em concertos privados e no Imperial Conservatório de Música. Confirma-se que a venda de partituras e a atuação dos editores de música significaram outro aspecto relevante na propagação do repertório para piano a quatro mãos vindo da Europa, influenciando profundamente o gosto, a forma de compor e a tipologia das obras para piano a

quatro mãos no Rio de Janeiro entre 1808 e 1889. A pesquisa avalia ainda o valor da música brasileira composta no Brasil até o final do Império, pretendendo colaborar com os estudos recentes que descortinam a forte presença da música e a qualidade da produção de músicos brasileiros e estrangeiros no Rio de Janeiro antes da eclosão do chamado período nacionalista.

A PRÁTICA DO PIANO A QUATRO MÃOS NO BRASIL DE 1808 A 1889

Tese de Doutorado em Ciências Musicais

Área de especialização Ciências Musicas e Históricas

Gyovana de Castro Carneiro

ABSTRACT

KEY WORDS: Four hands piano, Rio de Janeiro, Imperial Brazil.

It is the premise, in this investigation, that the practice of piano four hands, lost in private collections and public libraries, was inserted in the history of Brazilian music since the arrival of the Portuguese Royal family to Brazil. Through the presentation of compositions located, the research made possible the emergence of this material demonstrating clearly the reality of the practice of piano four hands on the Courts of Dom João VI, Dom Pedro I and Dom Pedro II in Brazil. From primary and secondary sources was possible to confirm the existence of 52 works written or transcribed for piano four hands by 18 Brazilian and foreign composers who lived in Rio de Janeiro from 1808 to the proclamation of the Republic in 1889. It is noted that members of the Court, as Princess Leopoldina, Austrian composer Neukomm, masters of the Royal Chapel Padre José Mauricio Nunes Garcia and Marcos Portugal, Dom Pedro I, Dom Pedro II, Princess Isabel and the Viscount of Taunay demonstrably practiced the piano four hands. Entering the second empire, was proved the practice of piano four hands by elite carioca in evening parties, concerts, private concerts and at the Imperial Conservatory of music. It is confirmed that the sale of sheet music and the performance of the music editors meant another relevant aspect in the propagation of the repertoire for piano four hands coming to Brazil from Europe, deeply influencing the taste, how to compose and typology of works for piano four hands in Rio de Janeiro between 1808 and 1889. The research endorses also the value of the Brazilian music composed in Brazil until the end of the Empire, intending to cooperate with recent studies that revealed the strong presence of the music and the quality of the production from Brazilian and foreign musicians in Rio de Janeiro before the outbreak of the so-called nationalist period.

ÍNDICE

Introdução.....	12
Capítulo I: O piano a quatro mãos no Brasil nas cortes de Dom João VI e Dom Pedro I (1808-1831)	29
I. 1. O piano a quatro mãos no Brasil joanino e os compositores Marcos Portugal (1762 - 1830), Padre José Maurício (1767 - 1830) e Sigismund Neukomm (1778-1858)	29
I. 2. A Princesa Leopoldina e a prática do piano a quatro mãos	41
I. 3. As revelações da Coleção Thereza Christina Maria	49
Capítulo II: O piano a quatro mãos no Rio de Janeiro Imperial (1831-1889) .	54
II. 1. O piano a quatro mãos entre a corte e a elite carioca	54
II. 2. O piano a quatro mãos e a venda de partituras no Rio de Janeiro.....	63
II. 3. A prática do piano a quatro mãos no Brasil do Segundo Império: ocupando espaços	80
Capítulo III: O piano a quatro mãos no Brasil entre 1808 e 1889: uma realidade surpreendente	102
III. 1. Detalhamento analítico	111
III.2. <i>Minuet para cravo a quatro mãos</i> , Marcos Portugal	112
III. 3. <i>Sonate a quatre mains pour le pianoforte</i> , Sigismund Neukomm	115
III. 4. <i>Hino nacional brasileiro para quatro mãos</i> , Francisco Manoel da Silva	125
III. 5. <i>A marcha imperial para quatro mãos e clarinete</i> , Dom	

Pedro I.....	130
III. 6. <i>Ojos criollos para piano a quatro mãos</i> , L. M. Gottschalk.....	134
III. 7. <i>Marcha nupcial</i> , Antônio Carlos Gomes	139
III. 8. <i>Teus lindos olhos</i> , Arthur Napoleão	144
III. 9. <i>Prelúdio em sib maior</i> , Leopoldo Miguéz.....	152
III. 10. <i>Symphoniette em re menor opus 15</i> , Henrique Oswald.....	157
III. 11. <i>Suíte brasileira – Batuque</i> , Alberto Nepomuceno	162
III. 12. <i>Paysage</i> , Francisco Braga	167
Considerações Finais.....	175
Bibliografia	184
Lista de Figuras	201
Anexo 1 - Partituras	216
1. <i>Minuete Para Cravo A Quatro Mãos</i> - Marcos Portugal	217
2. <i>Sonate A Quatre Mains Pour Le Pianoforte</i> - Sigismund Neukomm ..	220
3. <i>Hino Nacional Brasileiro Para Quatro Mãos</i> - Francisco Manoel da Silva	252
4. <i>A Marcha Imperial Para Quatro Mãos e Clarinete</i> - D. Pedro I	258
5. <i>Ojos Criollos Para Piano a Quatro Mãos</i> - L. M. Gottschalk.....	275
6. <i>Marcha Nupcial</i> - Antônio Carlos Gomes	286
7. <i>Teus Lindos Olhos</i> - Arthur Napoleão	305
8. <i>Prelúdio Em Sib Maior</i> - Leopoldo Miguéz.....	331
9. <i>Symphoniette Em Ré Menor, opus 15</i> - Henrique Oswald	341
10. <i>Suíte brasileira - Batuque</i> - Alberto Nepomuceno	367
11. <i>Paysage</i> - Francisco Braga.....	381
Anexo 2 - CD.....	395

1. *Minuete Para Cravo a Quatro Mãos* - Marcos Portugal

Piano: Denise Zorzetti e Gyovana Carneiro

2. *Sonate a Quatre Mains Pour Le Pianoforte* - Sigismund Neukomm

Piano: Patricia Bretas e Josiane Kevorkian

3. *Ojos Criollos Para Piano a Quatro Mãos* - L. M. Gottschalk

Piano: Ida e Silvia Maltese

4. *Marcha Nupcial* - Antônio Carlos Gomes

Piano: Ida e Silvia Maltese

5. *Teus Lindos Olhos* - Arthur Napoleão

Piano: Ida e Silvia Maltese

6. *Prelúdio em Sib Maior* - Leopoldo Miguéz

Piano: Clélia Ognibene e Silvia Maltese

INTRODUÇÃO

Prosseguindo pesquisas que levantaram dados importantes sobre o piano a quatro mãos no Brasil de Carlos Gomes (1836-1896) à contemporaneidade, toma-se como foco principal desta investigação comprovar a existência da prática do piano a quatro mãos no Rio de Janeiro entre os anos de 1808 e 1889.

Empreender esta nova etapa significou dar continuidade à sequência de estudos relacionados ao piano a quatro a mãos, objeto do particular interesse desta pesquisadora, desde a música praticada em casa ¹, permeando a fase de graduação em Piano na Universidade Federal de Goiás ², solidificando-se em Curso de Especialização em Música Brasileira, quando foi apresentada a monografia Música para piano a quatro mãos de cinco compositores brasileiros vivos (2000) ³, e consolidando-se no desenvolvimento da dissertação de Mestrado em Música, na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, sob o título Momentos Brasileiros para piano a quatro mãos de 1900 a 2000 (2004) ⁴.

O recorte temporal escolhido para esta investigação tem como marco inicial a chegada da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro (1808) e transita pela vida musical carioca durante a permanência da corte portuguesa no Brasil até a proclamação da República em 1889.

É importante notar que na passagem do século XVIII para o XIX surgiram na Europa as primeiras transcrições para piano a quatro mãos, as quais se tornaram o principal meio de divulgação da música sinfônica e de câmara; como mencionado por

¹ Desde a infância, a pesquisadora pratica piano a quatro mãos com a irmã Ivana de Castro Carneiro (pianista e professora de piano na cidade de Goiânia, Brasil).

² Como aluna da professora Wanda Fleury Amorim no curso de Bacharelado em Instrumento – Piano, na Universidade Federal de Goiás a pesquisadora trabalhou o repertório para piano a quatro mãos de compositores como Schubert, Schumann, Beethoven, Debussy, Ravel, Bizet e Mozart.

³ Trata-se da monografia de autoria desta pesquisadora, datada do ano 2000, feita sob a orientação da Prof^ª Dr^ª Marília Vargas Laboissière Barreto, no Curso de Especialização em Música Brasileira. Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás, chamada *A música para piano a quatro mãos de cinco compositores vivos*.

⁴ A dissertação de mestrado desta pesquisadora, desenvolvida na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, sob a orientação da Prof^ª Dr^ª Glacy Antunes de Oliveira, está disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tde/2694/1/Dis%20de%20Mestrado%20-%20pre-textuais-Gyovana%20Carneiro.pdf>.

McGraw (1981, p. 5) o sucesso desse repertório foi tão grande que alcançou outras formas musicais, como oratórios, trechos de ópera e danças populares, além de todo tipo de obras dedicadas tanto para amadores - visando à prática doméstica de música, como para pianistas profissionais, impulsionando os compositores a escreverem peças originais para este gênero. O autor também aborda a importância e a popularidade deste gênero com o crescimento da classe média e a atual volta desta prática, evidenciando o quanto a literatura variada inspirada por este gênero tem sido negligenciada ⁵ (MCGRAW, 1981, p. IX).

Sem detalhamento que focalize a prática de piano a quatro mãos em Portugal, musicólogos portugueses revelam o gosto pela música, notadamente a música de câmara, nas cortes do rei Dom José I e da rainha Dona Mariana Vitória; note-se que antecedendo a ida da família real para o Brasil, como afirma Brito (1989, p. 169), “o rei D. José e as suas filhas gostavam não só de ouvir música, mas também de fazê-la”; o referido autor relata ainda que o mesmo sucedia sem dúvida entre as famílias da nobreza e da burguesia.

Essa inclinação musical é comprovada pela bibliografia pertinente, que também realça a existência de concertos públicos e privados na corte portuguesa (SILVA, 2008, p. 183), além da compra de instrumentos musicais no reinado de Dom José:

[...] trata-se de um cravo para uso da Rainha D. Maria Vitória, mulher de D. José, cujo feitiço Sebastião José de Carvalho e Melo pagou a Carlos Matias a quantia de 288\$000 réis em 22 de Fevereiro de 1756 (BRITO, 1989, p. 157).

Cumprе ressaltar que, em Portugal, a investigação não encontrou registros de muitas obras escritas para piano a quatro mãos antes da vinda da corte para o Brasil.

⁵ “ The astonishing growth and development of on piano, four hands, as an independent form of music making, its enormous popularity and consolidation as a social institution by a growing middle class, its flowering and expansion in the nineteenth century, and its current revival all attest to the tremendous appeal of this genre as a vital medium of musical expression. Yet the varied literature it has inspired has been largely neglected and, even to musicians, remains almost unknown”. MCGRAW, 1981, p. IX).

Porém, Gonçalves, em publicação da Universidade do Minho ⁶ dedica um capítulo aos duetos para piano na música portuguesa do século XIX: “a escassez de elementos neste período pode não significar a não existência de obras para piano a quatro mãos, mas a insuficiência de informações a respeito” (GONÇALVES, 2005, p. 12).

O referido autor esclarece, ainda, que as primeiras obras encontradas para piano a quatro mãos em Portugal foram de autoria de Joaquim Casimiro Júnior ⁷ (1808-1862), “a Sonata em Si bemol a 4 mãos, publicada em 1838 e um Fragmento das Lições de piano improvisadas em Dó Maior, publicadas entre 1835 e 1862”, partituras localizadas na Biblioteca Nacional de Portugal (GONÇALVES, 2005, p. 13).

SONATA

Piano a 4 mãos Joaquim Casimiro Júnior

Sonata para piano a 4 mãos de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)
composta em 18 de Fevereiro de 1836, dedicada a Ex. Sra. D. Maria José Candeira.
Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal
(cota MS 44/11)
Figura 01

Gonçalves (2005) cita outros autores portugueses com obras para piano a quatro mãos: “André Navarro, que teria morrido cerca de 1900, deixou um *Hino a Nossa Senhora das Graças*, para pianoforte a 4 mãos, uma redução efectuada pelo autor e publicada entre 1890 e 1910”.

Em pesquisa na Biblioteca Nacional de Portugal foi possível comprovar a existência da obra de André Navarro (cota MM 29111). Na mesma biblioteca foi localizada uma obra para piano a quatro mãos do compositor Pedro Ribeiro de

⁶ A dissertação de mestrado de César Luis Vila Franca Gonçalves, *Obras para a Infância - De Eurico Thomaz de Lima: Os duetos para Piano*, foi apresentada na Universidade do Minho, Portugal, em 2005.

⁷ Joaquim Casimiro Júnior (1802-1892), organista e compositor português, filho de Joaquim Casimiro, compôs sobretudo obras religiosas e teatrais num estilo marcadamente italiano, encontrando-se actualmente esquecido do grande público (GONÇALVES, 2005, p. 13).

Almeida (1880-?) anteriormente alocada no Conservatório Nacional - Escola de Música, publicada em Lisboa pela *Sasseti & C.a* em 1926, sendo descrita como uma “partitura para piano - Segunda parte para ser tocada a quatro mais ad libitum” cota (CN2232/1). Ademais localizamos um arranjo para piano a 4 mãos de Antonio José Soares (1783 - 1865) “Huit Pièces Favorites [Música manuscrita] : tirées de l’opéra Guillaume Tell de Rossini : Arrangées à quatre mains pour le Piano Forte / par Charles Vollneiler”, publicada entre 1820 e 1850 cota (M.M. 5076//8).

Duas composições de autores portugueses que viveram no Rio de Janeiro Imperial, localizadas na Biblioteca Nacional de Portugal, *Minuete Para Cravo A Quatro Mãos*, de Marcos Portugal (1762-1830) e *Marcha Imperial Para Piano A Quatro Mãos E Clarinete*, de Dom Pedro I (1798-1834), as quais serão amplamente discutidas nos capítulos a seguir.

Os caminhos investigativos adotados para a produção desta Tese conduziram à verificação de peças para piano a quatro mãos do português José Vianna da Motta (1868-1948) ⁸. Faz-se importante nomear este autor por ser ele contemporâneo de Arthur Napoleão (1843-1925) que, por sua singular importância, será abordado no decorrer desta Tese em razão da sua influência na prática do piano a quatro mãos no Rio de Janeiro do Segundo Império.

EIN DORFFEST
Nº 1 - Einleitung Festrug

Piano a 4 mãos Vianna da Motta

Marschmassig (Marcia)

Suíte Ein Dorffest op. 11, fá maior, para piano a quatro mãos
Localizada na Biblioteca Nacional de Portugal
(Cota BN M 1747 V)
Figura 02

⁸ Vianna da Motta (1868-1948) Suíte Ein Dorffest op. 11, fá maior, para piano a quatro mãos: Einleitung. Festrug . - Tanz . - Sommeruntergang . - Intermezzo . - Schlussreigen . Manuscrito autógrafo localizada na Biblioteca Nacional de Portugal no Catálogo da Exposição José Vianna da Motta: 50 anos depois da sua morte 1948 - 1998. (Cota BN M 1747 V) Anteriormente pertencente à Fundação Calouste Gulbenkian. Publicada em 1885.

O musicólogo português Paulo Ferreira de Castro descreve a formação musical de Vianna da Motta (1868-1948) na “Escola Alemã”, aspecto que, de certa forma, une com compositores brasileiros que estudaram na Europa no mesmo período histórico, como Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz (1850-1902), Henrique Oswald (1852 - 1941), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Carlos de Mesquita (1864-1953) e Francisco Braga (1868-1945), que compuseram para piano a quatro mãos e sofreram influência de países como Itália, França e Alemanha⁹:

José Viana da Mota (1868 - 1948), cuja formação decorreria essencialmente na Alemanha (a partir de 1882), onde viria a desenvolver uma brilhante carreira como pianista, e de onde traria uma devoção perene por Beethoven, Wagner, Liszt e Hans Bülow, expoentes (nomeadamente os três últimos) da então chamada ‘moderna escola alemã’ (CASTRO, 2015, p. 220).

A corte portuguesa, ao chegar ao Rio de Janeiro em 1808, encontrou um Brasil rústico com uma aristocracia rural, um modelo familiar patriarcal e relações escravocratas. Esta sociedade embora abastada economicamente, não possuía o hábito de receber para festas privadas. A corte traz a urbanização e gradativamente a elite carioca passa a abrir os salões dos sobrados para reuniões. Nesse contexto, o piano passa a ocupar lugar de destaque no cenário das festas burguesas: no centro dos salões era importante peça do mobiliário doméstico. "A expansão extraordinária que teve o piano dentro da burguesia do Império foi perfeitamente lógica e mesmo necessária" (ANDRADE, 1991, p. 12).

Adrian Daub, professor da Universidade de Stanford, especialista em literatura, sexualidade e cultura do século XIX, em sua publicação *Four-Handed Monsters*¹⁰ discute a importância da prática do piano a quatro mãos no dezanove em toda a Europa, como uma instituição central da casa com o papel de mediar a família e a sociedade. Segundo o autor, o piano a quatro mãos estava em todos os locais

⁹ Note-se que os brasileiros citados não estão ligados especificamente à Escola Alemã. O destaque vem da importância de estabelecer que cada um deles usufruiu de formação europeia, ou seja, saíram de seus países de origem e tiveram influências diversas daquelas que lá tinham.

¹⁰ Sob o título completo de *Four-handed Monsters -Four-handed Piano Playing and Nineteenth-Century Culture*, foi publicada no ano de 2014 pela Oxford University Press (NY).

frequentados pela burguesia, unindo a realeza com as classes populares e permitindo o “flerte” entre casais através da prática piano a quatro mãos ¹¹. A leitura desse livro que trata do piano a quatro mãos na Europa muito auxiliou no entendimento da prática do piano a quatro mãos, enquanto agente socializador, replicada na sociedade carioca do Brasil colonial até a Proclamação da República.

O piano começou a ser comercializado no Rio de Janeiro a partir de 1810, tornando-se o instrumento preferido da sociedade carioca. Por sua vez, a prática do piano a quatro mãos, além de acontecer na corte joanina, entrou na vida musical doméstica por meio dos saraus familiares, com reduções e transcrições de obras originais de compositores europeus até que, gradativamente, conquistou os compositores nacionais, as sociedades de concertos, os teatros, o Imperial Conservatório de Música.

Diante desse quadro surgem as questões motivadoras desta investigação:

1. Estaria o piano a quatro mãos inserido na história da música do Brasil desde a chegada do corte de Dom João VI em 1808?
2. Existem obras escritas no Brasil para piano a quatro mãos depois da chegada da corte de Dom João VI?
3. Os membros da corte de Dom João praticavam o piano a quatro mãos?

¹¹ “In the course of the nineteenth century, four-hands piano playing emerged across Europe as a popular pastime of the well-heeled classes and of those looking to joint hem. There was nary a canonic work of classical music that was not set for piano duo, nary a house that could afford not to invest in them. Duets echoed from the student bedsit to Bucking-ham Palace, and resounded in schools and in hundreds of thousands of bourgeois parlors. Like no order musical phenomenon, it could cross national, social, and economic boundaries, bringing together poor students with the daughters of the bourgeoisie, crowned heads with penniless virtuosi, and the nineteenth century often regarded it with extreme suspicion for very person. Four-hand playing was often understood as socially acceptable was of flirting, a flurry of hands that made touching, often of men and women, not jut acceptable but necessary. But is also became something far more serious than that, a central institution of the home, mediating between inside and outside, family and society, labor and leisure, nature and nature. And writers, composers, musicians, philosophers, journalist, pamphleteers, and painters took note: in the art, literature, and philosophy of the age, four-hand playing emerged as a common motif, something that allowed then to interrogate the very nature of the self, the family, the community, and the state. In the four hands rushing up and down the same keyboard, the nineteenth century espied, or thought to espy, an astonishing array of things. *Four-handed Monsters* tell not only the story of the practice, but also the story of the astonishing array of things the nineteenth century read into it” (DUAB, 2014, contracapa).

4. Além da corte a prática do piano a quatro mãos se inseriu na vida doméstica da elite carioca?
5. A prática do piano a quatro mãos atingiu as classes populares no Rio de Janeiro imperial?
6. Como se comportava o comércio de partituras com obras para piano a quatro mãos no Rio de Janeiro do primeiro e segundo impérios?
7. Quais os espaços ocupados pela prática do piano a quatro mãos no Rio de Janeiro antes da Proclamação da República em 1889?
8. Os compositores brasileiros ou com o Brasil correlacionados escreviam obras originais e versões para piano a quatro mãos?
9. Qual a tipologia musical das obras para piano a quatro mãos no Rio de Janeiro Imperial?
10. Houve influência europeia nas composições para piano a quatro mãos compostas por brasileiros e estrangeiros no Brasil do século XIX?

De fato, constata-se que a prática do piano a quatro mãos no Brasil seguiu o desenho histórico circular que permeou toda a música brasileira, tornando-se necessário aportar dados de distintos campos musicais passados para o tempo presente, propiciando um entendimento mais rico e preciso sobre o assunto, além de proporcionar uma percepção mais coerente com os conceitos universais da contemporaneidade.

Na busca de compreender os fatos determinantes da história da música brasileira do oitocentos, foram perscrutadas publicações escritas por ícones da historiografia musical brasileira com características evolucionistas e positivistas, mas de grande relevância no sentido de informar os fatos históricos do período buscado. Os autores pertencentes à fase conhecida como positivista produziram um enorme material, contribuindo fortemente para pesquisas atuais, que se desenvolvem na chamada “nova musicologia”. Até meados de 1980¹², o positivismo era a tônica da

¹² A partir de 1980, quando da implementação do primeiro Mestrado em Música do Brasil no UFRJ, as discussões sobre pesquisa em música tornaram-se constantes nos encontros da Sociedade Brasileira de

musicologia no Brasil; embora prescindindo de uma análise crítica, o conteúdo das publicações discutidas a seguir constituiu-se em guia para a cronologia do estilo musical e a objetividade dos fatos.

Autores como Cleofe Person de Mattos ¹³, Wanderley Pinho ¹⁴, Vincenzo Cernicchiaro ¹⁵, Renato de Almeida ¹⁶, Luiz Heitor ¹⁷, Ayres de Andrade ¹⁸, Mário de Andrade ¹⁹ e Vasco Mariz ²⁰, centralizam suas publicações na música erudita ignorando as questões sociais e manifestações da cultura popular. Destaca-se ainda, com conceitos informativos ligados ao pensamento destes precursores, a historiadora portuguesa Maria Luiza Santos ²¹.

Segundo o Professor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, Brasil, Paulo Augusto Castagna (2004) ²² a musicologia no Brasil antes de 1990 não enfatizava o estudo de documentos musicais e suas edições críticas, os trabalhos adotavam um estilo descritivo e individualista, caracterizado pela raiz positivista e factual, ligada à ideologia nacionalista e religiosa, baseada em atividades de um tempo remoto. No entanto, Castagna ressalta a importância destes autores por transmitir o conhecimento do passado musical brasileiro.

Musicologia (desde 1981), SINAPEM (1987), ANPOPOP (desde 1988) e também em inúmeros seminários de pesquisa, tanto em relação à graduação como, principalmente, à pós-graduação. Tais debates foram muitas vezes acirrados, sempre buscando encontrar caminhos de investigação reveladores da real identidade da música no Brasil. Cavazotti, André e FREIRE, Vanda. 2007. *Música e Pesquisa – Novas Abordagens*. Escola de música da UFMG. Belo Horizonte (PREFÁCIO - OLIVEIRA, Glacy Antunes, p. 5).

¹³ Com a obra Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia, de 1970, uma publicação do Conselho Federal de Cultura – MEC (RJ).

¹⁴ Trata-se da publicação de 1959, Salões e damas do Segundo Reinado, edição da Cbba/Propeg (RJ).

¹⁵ Cernicchiaro publicou, em 1926, pela Tip. Edit. Fratelli Riccioni (Milano), a obra *Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*.

¹⁶ O livro História da Música Brasileira é publicação da F. Briguier & Comp. Editores (RJ), de 1942.

¹⁷ 150 anos de música no Brasil foi publicado em 1956 pela Livraria José Olímpio Editôra (RJ).

¹⁸ Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865: Uma Fase do Passado Musical do Rio de Janeiro à Luz de Novos Documentos é publicação das Edições Tempo Brasileiro Ltda. (RJ), de 1967.

¹⁹ Foi publicada, em 1967, Pequena história da música, pela Livraria Martins Fontes (SP) e em 1991, pela Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, Aspectos da Música Brasileira.

²⁰ História da Música no Brasil, publicada em 2000 pela Editora Nova Fronteira.

²¹ Origem e Evolução da Música em Portugal e Sua Influencia no Brasil, foi publicada em 1943 pela Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal.

²² Palestra proferida por Paulo Castagna em 2004, chamada Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira, realizada no ciclo "Musicologia e Patrimônio Musical". Salvador: Universidade Federal da Bahia. Não publicada.

Pesquisando os temas de trabalhos acadêmicos anteriores à década de noventa, encontra-se uma renovada tendência na pesquisa da história da música brasileira a partir de 1950, momento em que a identidade nacional é evidenciada. Já a partir de 1990 entra em voga a “nova musicologia” através da qual ocorre um redescobrimto da Música do Brasil Imperial: uma avalanche de trabalhos acadêmicos sobre a história da música brasileira popular e erudita em forma de publicações de livros, revistas acadêmicas, dissertações de mestrado e teses de doutorado no Brasil.

Com a “nova musicologia” uma visão mais crítica da história da música brasileira é preconizada por autores como Ary Vasconcelos²³ e Edinha Diniz²⁴ até os historiadores do presente como José Maria Neves²⁵, Cristina Magaldi²⁶, Lino Cardoso²⁷, Paulo Castagna²⁸, Rosana Lanzelote²⁹, José Eduardo Martins³⁰, Régis Duprat³¹ e outros pesquisadores imbuídos de conceitos inovadores.

Marcos Napolitano³², por exemplo, discorre de forma singular sobre a história cultural da música popular brasileira. José Ramos Tinhorão³³ ressalta a história da música brasileira com relação ao seu contexto histórico e social; em suas publicações,

²³ Panorama da Música Popular Brasileira na *Bella Epoque*. Publicação de 1977 da Editora Livraria Santana.

²⁴ Chiquinha Gonzaga uma história de vida, da Ed. Rosa dos Tempos, de 1984.

²⁵ Música contemporânea Brasileira, publicado pela Editora Riccordi Brasileira em 1991.

²⁶ *Music in Imperial Rio de Janeiro – European Culture in Tropical Milieu*, publicado pela Toronto: Scarecrow Press, Inc. em 2004.

²⁷ O Som Social: música, poder e sociedade no Brasil, Rio de Janeiro, século XVII e XIX, de 2011.

²⁸. A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e a Ópera no Brasil do séc. XIX, texto constante da Apostila do curso História da Música Brasileira. Vol 10. Publicação do Instituto de Artes da Unesp, Disponível em https://archive.org/stream/ApostilasDoCursoDeHistoriaDaMsicaBrasileiralaunesp/Hmb-Apostila10_djvu.txt. Do mesmo autor, no vol. 14 da citada Apostila, há o texto Primórdios do nacionalismo musical brasileiro. Disponível em https://archive.org/stream/ApostilasDoCursoDeHistoriaDaMsicaBrasileiralaunesp/Hmb-Apostila14_djvu.txt.

²⁹ Sgismund Neukomm: Música Secreta - Minha Viagem ao Brasil 1816 -1821, publicado em 2009 pela Editora Arte e ensaio.

³⁰ Henrique Oswald: personagem de uma saga romântica, publicação da Editora da Universidade de São Paulo, de 1995.

³¹ Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (1961) e doutorado em Música pela Universidade de Brasília (1966). Atualmente é professor titular da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: historia da musica brasileira, musicologia, Brasil período colonial, história da cultura e hermenêutica.

³² A obra História & música – história cultural da música popular, foi publicada pela Autêntica em 2002.

³³ A Editora 34 publicou em 1998, História social da música popular brasileira. O mesmo autor tem a sua Pequena história da música popular publicada pelo Círculo do Livro.

o aspecto cultural é apresentado como problema político, sendo este o tema central de suas reflexões.

As publicações do professor André Cardoso ³⁴, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foram pioneiras no tratamento da música praticada no Rio de Janeiro a partir da vinda de Dom João VI, bem como a obra do autor Antônio José Augusto, *A Questão Cavalier - Música e Sociedade no Império e na República 1846 – 1914*, publicada em 2010, que contribui com o pensar histórico sobre a relação música e sociedade no Brasil, no Império e na República. Também muito importante para detalhamento da música praticada no Brasil Império, *O Método de Pianoforte do Padre José Mauricio Nunes Garcia* ³⁵, de Marcelo Fagerlande, que ressalta o fundamental legado deixado por Padre José Maurício para o ensino do piano no Brasil, compositor anteriormente esquecido e negligenciado ³⁶.

Também donos de um pensamento contemporâneo sobre música em Portugal e no Brasil, chamam a atenção os artigos e publicações, fruto de pesquisas em instituições portuguesas, resultantes de estudos dos pesquisadores Manuel Carlos Brito ³⁷, Vanda de Sá Silva ³⁸, David Cranmer ³⁹, Antônio Jorge Marques (2012, p. 45-56), Mário Trilha ⁴⁰, Alberto Pacheco ⁴¹, Paulo Ferreira de Castro ⁴², Luísa

³⁴ A música na corte de D. João VI: 1808-1821, publicada pela Martins Fontes em 2005. Do mesmo autor há a palestra, realizada em 07 de dezembro de 2012, no Solar Jambeiro em Niterói, *A música que D. João VI ouvia*.

³⁵ Padre José Maurício: o método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia, publicado em 1996 pela Relume-Dumará.

³⁶ “[...] o obstinado admirador não poupou esforços para realizar, às custas do Governo Imperial, as impressões das obras encontradas ainda editada. Entusiasmado, Taunay entrou em contato com o então ministro do Império João Alfredo Corrêa de Oliveira, a fim de encarregara professores o estudo sério da obra integral de José Maurício. Ao menos, desejava conseguir a transcrição para piano das composições mais significativas do mestre e, para não onerar demasiadamente o custo, sugeriu que fossem impressas na Europa. O ministro acatou de grado a ideia; todavia, em virtude de mudanças políticas, deixou o cargo e o projeto não foi adiante” (SAMPAIO, 2012, p. 75).

³⁷ *Estudo de História em Portugal*, publicado pela Editora Estampa em 1989.

³⁸ De Vanda de Sá Martins da Silva, a dissertação *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820* foi defendida na Universidade de Évora em 2008.

³⁹ O texto *A música profana*, consta do catálogo da exposição *Marcos Portugal (1762-1830). 250 anos do Nascimento* (MARQUES, 2012, p. 39-44).

⁴⁰ O texto *Os solfejos para uso de Suas Altezas* está na obra *Marcos Portugal: uma reavaliação* (CRANMER, 2013).

⁴¹ O verbete D. Pedro I do Brasil, VI de Portugal (Queluz, 12/10/1798 – 24/09/1834), constante do Dicionário Biográfico Carvelas. Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Disponível em <<http://www.caravelas.com.pt>>.

Cymbrom ⁴³, Manuel Pedro Ferreira ⁴⁴, Ruy Vieira Nery ⁴⁵, Mário Vieira de Carvalho ⁴⁶, entre outros.

Ao prefaciar o livro intitulado *Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil Colonial*, escrito por Diósnio Neto ⁴⁷, Mário Vieira de Carvalho lembra que visões do passado, ainda que bem fundamentadas, refletem sim visões do presente, e é justamente essa “tensão ou interseção” não dissimulada que faz a história, o olhar do historiador/sociólogo, reforça Carvalho, é aquele filtrado pelo seu próprio horizonte, resultado de suas experiências individuais, “localizado no espaço e no tempo” (CARVALHO, 2013, Prefácio).

Mais um estudioso da metodologia histórica relativa à música feita no Brasil, Marcos Tadeu Holler (2012) ⁴⁸, ao abordar a musicologia antes e após a década de noventa, afirma que:

Isso não significa, entretanto, que a fase positivista - bastante preocupada com a organização de informações - tenha produzido suficiente material para subsidiar interpretações e reflexões de fôlego sobre o passado musical brasileiro. Pelo contrário, ainda resta muito trabalho a ser feito no que se refere à catalogação de acervos, edição de obras, organização e sistematização de fontes, o que impõe à nova musicologia. (HOLLER, 2012).

Vanda Freire ⁴⁹, destacada musicóloga brasileira, discípula de Mário Vieira de Carvalho, em consonância com a citação acima, alerta para a necessidade de repensar

⁴² *Tempo, modernidade e identidade na música portuguesa do séc. XX*, na obra *Olhares Sobre a História da Música em Portugal*, organizada por Luísa Cymbrom, em edição de 2015 da Editora Verso da História.

⁴³ Em obra de sua organização, *Olhares Sobre a História da Música em Portugal*, em edição de 2015 da Editora Verso da História, Luísa Cymbrom traz o trabalho *A música em Portugal no século XIX. Uma panorâmica*.

⁴⁴ Também na obra organizada por Luísa Cymbrom, *Olhares Sobre a História da Música em Portugal*, em edição de 2015 da Editora Verso da História, o pesquisador traz *Antes de 1500: mil ano de música em Portugal*.

⁴⁵ *A música portuguesa na era da contra-reforma: o longo século XVII*, que também faz parte da obra *Olhares Sobre a História da Música em Portugal*, em edição de 2015 da Editora Verso da História, organizada por Luísa Cymbrom.

⁴⁶ *Razão e sentimento na comunicação musical — Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, edição de 1999 da Relógio d’Água.

⁴⁷ *Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil Colonial*, publicação de 2013 da Editora Primuas.

⁴⁸ O texto de 2012, *O Órgão no Colégio dos Jesuítas em São Paulo no Século XVIII: A pesquisa histórico-musicológica em documentos do Arquivo Nacional*, foi publicado pela Revista do Arquivo Nacional, disponível em <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/353>.

a historiografia da música brasileira, procurando se libertar das reflexões musicais com a ótica do século passado como, por exemplo, as publicações de Mário de Andrade⁵⁰. Freire preocupa-se com o caráter evolucionista, iluminista e positivista da história da música brasileira escrita até a segunda metade do século XX.

Maurício Monteiro⁵¹ publica, em 2008, *A Construção do Gosto - Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro -1808 - 1821*, discutindo música e sociedade na corte de Dom João VI no Rio de Janeiro, trazendo a percepção da importância da vinda da corte em forma de fusão do conhecimento: os portugueses trouxeram normas, costumes e saber, mas também levaram impressões e um novo olhar perante o mundo. Ao finalizar essa leitura, pôde-se perceber que portugueses e brasileiros nunca mais foram os mesmos após 1808.

O texto tem como foco a chegada da Família Real como um processo da rápida europeização da sociedade carioca, assinalando mudanças no vestuário, na arquitetura, nas relações cotidianas, no mobiliário e principalmente nos costumes. O diferencial na abordagem de Monteiro é a adaptação dos conceitos de Norbert Elias⁵² ao contexto brasileiro analisado, conferindo maior interesse em sua publicação. Enquanto Elias (1998) aborda a corte de Luís XIV na França, Monteiro analisa a corte

⁴⁹ Vanda Freire: Graduada em Composição e Regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1976), Graduação em Licenciatura em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1967), Graduação em Piano, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1968), Mestrado em Filosofia da Educação pela Fundação Getúlio Vargas - RJ (1980) e Doutorado em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1992). Realizou no período 2004/2005 Estágio Pós-Doutoral na área de Musicologia Histórica, na Universidade Nova de Lisboa, tendo o Dr. Mário Vieira de Carvalho como pesquisador colaborador. Presidiu a Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) no período 1996-2001. Atuou como membro da Comissão Nacional de Incentivo à Cultura, de 1997 a 2006. Atuou como pesquisadora do CNPq, de 1994 a 2008, na área de Musicologia Histórica. Foi Professora Associada na Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde lecionou e orienta pesquisas na Graduação e na Pós- Graduação e coordenou Projetos de Pesquisa e de Extensão. Tem diversos trabalhos publicados nas áreas de Musicologia Histórica e Educação Musical. Freire faleceu em 2014.

⁵⁰ *Dicionário de Música Brasileira*, em edição da Edusp de 1989.

⁵¹ Maurício Mario Monteiro possui Mestrado (1995) e Doutorado (2001) em História Social pela Universidade de São Paulo (2001). Atualmente é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, e também dos cursos de Cinema e Rádio e TV da Universidade Anhembi Morumbi, em São Paulo. Foi professor do Conservatório Musical do Brooklin Paulista, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e colaborador da Universidade Federal de Ouro Preto. Foi pesquisador convidado e palestrante da *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, Paris. É professor convidado do Instituto de Artes da Unicamp, seção midialogia.

⁵² *O Processo Civilizador – Uma história dos Costumes*, publicação de 1989 da Jorge Zahar Editor.

de D. João VI no Brasil, revelando aspectos sociais essenciais para a compreensão do que viria a ser chamado de música brasileira.

Ao final da leitura sobressai-se a afirmação de Monteiro (2008) considerando que para compreensão das práticas musicais joaninas será preciso observar a sociedade onde é feita, levando-se em conta o contexto sociológico e histórico, abordando-a como forma cultural, sujeita às mobilidades sociais, à criação do signo musical e à sua interpretação.

Vanda Freire, em *A história da música em questão - uma reflexão metodológica*, de 1994, discute propostas para uma musicologia brasileira, relata uma multiplicidade interativa e dinâmica de significados latentes, presentes ou residuais advindos da cultura europeia, negra ou índia, aqui revestidos de novos significados; significados presentes, superpostos ou cravados nos anteriores, que refletem o momento vivido nessa sociedade.

Segundo Freire, a bibliografia sobre *História da Música no Brasil*, ainda que revestida de considerações sobre o contexto em que as obras foram construídas, continua enfatizando essencialmente a sucessão cronológica, a derivação causal de processos estéticos, ainda que enriquecidos por exemplos obtidos da análise de obras. A autora relata estudos anteriores com a ilusão da neutralidade, do tempo como narração ordenada, ou como história da cultura, história do espírito ou história da sociedade ou ainda a história como formas isoladas ou que procuram englobar as formações artísticas particulares, desconhecendo as contradições, as incertezas e as indeterminações. Diz, ainda, que estudos com este parâmetro desconhecem a heterogeneidade e a descontinuidade das sociedades. A dificuldade de estruturar um caminho teoricamente consistente para a elaboração de um discurso sobre a história da música levou-a a buscar um novo referencial teórico-metodológico satisfatório, propondo um caminho alternativo e, pretensamente, mais consistente e condizente no sentido de elaborar um relato histórico sobre a música feita no Brasil. Freire propõe um relato interpretativo, a partir do sujeito histórico, impregnado de significados e percepções inerentes ao seu tempo, e dos quais o sujeito nunca poderá se despir inteiramente. Para refletir sobre a história da música, Vanda Freire propõe o

pensamento do tempo não linear, tempo significado, tempo criação e tempo instituinte, como proposto por Castoriadis⁵³.

Enquanto Monteiro (2008) propõe a construção do gosto, Freire (1994) argumenta o estudo da história da música a partir dos “tempos múltiplos”, no qual o presente está sempre em movimento, o residual atua na latência do futuro e, ainda, que esses “tempos múltiplos” são as significações, na qual temáticas importantes da atualidade podem nos trazer percepções mais ricas da história da música e mais coerentes com o universo conceitual de nossa época, que já não teme formular uma teoria do caos como reorientação para a ciência, ou de rever a sabedoria dos mitos, das explicações místicas das artes em uma história sempre em transformação a partir de suportes representativos do imaginário – tudo é resignificado - é sempre novo. O mesmo contexto muda de acordo com as significações do passado, do presente e do futuro.

Na ótica de Castagna (2004), faz-se necessária uma sistematização de fontes e catalogação de acervos para aprofundamento da pesquisa em musicologia histórica no Brasil:

Essa mudança [da musicologia brasileira após a década de 90] está associada ao início da superação do modelo positivista que predominou na musicologia brasileira até meados da década de 1990 e à procura de novas teorias que possam explicar o significado dos fenômenos estudados. Isso não significa, entretanto, que a fase positivista bastante preocupada com a organização de informações tenha produzido suficiente material para subsidiar interpretações e reflexões de fôlego sobre o passado musical brasileiro. Pelo contrário, ainda resta muito trabalho a ser feito no que se refere à catalogação de acervos, edição de obras, organização e sistematização de fontes, o que impõe à nova musicologia (CASTAGNA, 2004, p. 52).

⁵³ A obra de Cornelius apresenta uma concepção do social e do histórico radicada na ideia da criação e recriação de formas de organização da sociedade. Os temas nucleares abordados no artigo são: a proposição de que a atividade humana é criação e autotransformação da sociedade no tempo; e a proposição de que a história é criação humana instituindo o social. Castoriadis discute o processo dinâmico instituinte, que, a um só tempo, faz funcionar e transforma a instituição *de dentro*. A discussão evidencia que os achados teóricos são tributários de uma trajetória intelectual de franco engajamento em lutas sociais (MEIRA, 2010).

Castagna (2014) afirma, ainda, que a nova geração de musicólogos brasileiros passou a preocupar-se com o aspecto crítico e reflexivo, não ignorando o trabalho técnico; ao contrário, de forma mais intensa e com maior consciência metodológica, o musicólogo da atualidade ampliou consideravelmente suas responsabilidades e deixou claro que a musicologia não poderia mais ser, no Brasil, uma atividade exclusiva de um pequeno círculo de especialistas.

Para José Maria Neves (1998), um dos principais responsáveis pela discussão da Música na Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o estudo da musicologia “não segue uma linha de fria imparcialidade”. Neves enxerga a evolução da música brasileira “não como uma sucessão de fatos estratificados que podem ser tirados de seu contexto para análise e sim como um todo dinâmico”. Outro aspecto enfatizado pelo musicólogo é a tendência brasileira de não preservar os arquivos musicais e a falta de interesse na produção de catálogos destes arquivos, fundamentais para a memória musical do Brasil. Segundo ele, em palestra realizada na cidade de Curitiba em 1999, ainda existe muito material a ser explorado e, para Neves, o desafio da musicologia histórica é cultivar uma maior objetividade contextualizada buscando uma visão menos preconceituosa. (NEVES, 2000, p. 180).

Cumprir chamar a atenção para o fato de que, essencialmente, a bibliografia sobre história da música brasileira continua enfatizando, na quase totalidade dos casos, a sucessão cronológica, a derivação causal de processos estéticos, ainda que enriquecidos por exemplos obtidos da análise de obras.

A dificuldade de estruturar um caminho teoricamente consistente para a elaboração de um discurso que versa sobre a história da música no Brasil levou à concentração de esforços na busca de um referencial teórico-metodológico satisfatório: as publicações dos primeiros historiadores brasileiros, embora com um discurso cronológico e linear, também subsidiaram esta investigação de informações particularmente importantes para o preenchimento de lacunas históricas; além disso, a nova musicologia ampliou consideravelmente a discussão dos vários contextos onde o piano a quatro mãos se inseriu no Rio de Janeiro entre 1808 e 1889.

Dada a necessidade de uma base teórico-metodológica para construção desta Tese, os parâmetros utilizados pela pesquisadora fixaram-se nos conceitos sugeridos e apresentados por Vanda Freire ⁵⁴, Maurício Monteiro ⁵⁵, Paulo Castagna ⁵⁶ e José Maria Neves ⁵⁷.

Com base nesta discussão, realiza-se esta leitura da prática do piano a quatro mãos no Brasil inserida em momentos diversos vividos pela música brasileira de 1808 a 1889, sob um olhar de múltipla interatividade e circularidade, identificando-a e contextualizando-a em seu processo híbrido.

Enfim, empreendeu-se longo percurso antecedendo a estruturação da Tese apresentada, organizada em três capítulos e considerações finais.

No primeiro capítulo, com dados acerca da presença do piano a quatro mãos no Brasil na corte de Dom João VI de 1808 a 1831, discutem-se rivalidades e semelhanças dos compositores Marcos Portugal (1762-1830), Padre José Maurício (1767-1830) e Sigismund Neukomm (1778-1858), abordando-se, também, a música como elo entre a Princesa Leopoldina (1797-1826) e o Príncipe Dom Pedro I (1798-1834). O capítulo encerra-se com as revelações do repertório para piano a quatro

⁵⁴ A história da música em questão - uma reflexão metodológica, publicada em 1994 pela Editora Fundamentos da Educação.

⁵⁵ A Construção do Gosto: Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821, em edição de 2008 da Ateliê Editorial. E o texto Aspectos da música do Brasil na primeira metade do século XIX (MORAIS e SALIBA, 2010).

⁵⁶ CASTAGNA, Paulo Augusto: Possui Licenciatura (1981) e Bacharelado (1982) em Ciências Biológicas pela Universidade de São Paulo, Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Música pela Universidade de São Paulo (1987), Mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1992) e Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (2000), com estágio pós-doutoral na Universidade de Jaén/Espanha (2013). É docente e pesquisador da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), desde 1994. Tem experiência em Musicologia, atuando principalmente na pesquisa, publicação e ensino referente aos seguintes temas: musicologia, história da música, música no Brasil, música sacra, acervos musicais históricos, arquivologia musical, catálogos temáticos. Trabalhou principalmente com a música histórica brasileira, com destaque para a atividade musical no Brasil, do século XVI a inícios do século XX, em especial para a música sacra mineira dos séculos XVIII e XIX, priorizando as atividades editoriais e arquivísticas, a pesquisa histórica e litúrgica e a organização de textos, documentos, coletâneas de partituras e informações.

⁵⁷ NEVES, José Maria (1943-2002) Musicólogo, violinista estudou na Universidade do Texas e fez pós doutorado na Universidade Nova de Lisboa. Sua obra inclui mais de 50 títulos entre livros, edições críticas de partituras e artigos. Foi professor Titular de musicologia do conservatório Brasileiro de Música e presidente Brasileira de Música.

mãos na *Coleção Thereza Christina Maria*, localizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

O segundo capítulo aborda o piano a quatro mãos no Rio de Janeiro Imperial entre a corte e a elite carioca nos anos de 1831 a 1889. Discorre-se sobre a venda de partituras e a presença dos editores no Rio de Janeiro e ainda a prática do gênero nas sociedades musicais, nas partidas, nos saraus. É revelada a presença do repertório para piano a quatro mãos no Conservatório Imperial de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro; estabelece-se uma discussão sobre o piano a quatro mãos na transição da música europeia à música brasileira, apresentando compositores e a tipologia de obras escritas no Brasil para este gênero.

O terceiro capítulo analisa a feitura composicional do repertório para piano a quatro mãos no Rio de Janeiro inserido no recorte temporal proposto pela investigação e seleciona, para detalhamento, onze obras representativas do repertório para piano a quatro mãos praticado na capital do império entre os anos de 1808 e 1889.

A conclusão responde às instigantes questões que levaram à elaboração deste trabalho, comprovando a existência de prática e de repertório para piano a quatro mãos no Rio de Janeiro, desde a chegada do corte de Dom João VI em 1808 até a Proclamação da República em 1889.

CAPÍTULO I

O PIANO A QUATRO MÃOS NO BRASIL NA CORTE DE DOM JOÃO VI (1808-1822) E DOM PEDRO I (1808 – 1831)

I. 1. O piano a quatro mãos no Brasil joanino e os compositores Marcos Portugal (1762-1830), Padre José Maurício (1767-1830) e Sigismund Neukomm (1778-1858)

Quando a Família Real Portuguesa adentrou a Baía de Guanabara, o Rio de Janeiro era uma acanhada cidade colonial de população diversificada ⁵⁸, ruas estreitas e vida cultural escassa. Embora o Príncipe Regente e sua comitiva tenham sido recebidos com grande festa, a cidade não estava preparada para atender toda a estrutura da corte e Dom João VI precisou implementar medidas muito além das administrativas para tornar a urbe mais apropriada para a Casa de Bragança e seu séquito. O grupo que o acompanhou nesse trajeto era bem diverso ⁵⁹, e nele também estavam compositores e intérpretes portugueses que já serviam à corte em Portugal e passaram a influenciar o estilo e as práticas de músicos coloniais residentes no Rio de Janeiro. Portanto, novas perspectivas que contribuíram para outras vivências no mundo das artes e mudanças de gosto:

⁵⁸ "Em 1821, um levantamento estatístico detalhado revelou população total de 112.695 habitantes na 'Corte', ou seja, na cidade do Rio de Janeiro. Na independência, em 1822, o Brasil tinha provavelmente uma população entre 4,5 e 4,8 milhões e cerca de um terço era escrava". (ABREU e LAGO, p. 3). "Na cidade do Rio de Janeiro, nos anos iniciais do século XIX, houve um acentuado crescimento demográfico, impulsionado pela entrada constante de imigrantes estrangeiros - entre os quais predominavam os portugueses - e de africanos, trazidos pelo comércio atlântico de escravos. O aumento populacional, constante no decorrer do século, foi um dos fatores responsáveis pela afirmação da cidade como o maior e mais importante centro urbano do país." (SCHUELLER, 1999).

⁵⁹ "Dom João, fugindo do palácio de seus antepassados, foi procurar na América um abrigo contra tempestade. A travessia de um só homem coroadado inverteu as posições respectivas de Portugal e do Brasil; o primeiro deixou de ser metrópole; o segundo deixou de ser colônia: os papéis foram trocados. Dessa época data o aparecimento das ciências no Brasil: médicos, matemáticos, naturalistas, literatos para aí afluíram de todos os pontos de Portugal. Dom João VI, embora amoldado ao padrão dos antigos reis, incentivava a emigração para o Brasil[...]" (DEBRET, 1975, p. 94).

A circulação de músicos estrangeiros no Rio de Janeiro joanino foi importante para o estabelecimento de uma prática de corte, para sustentar a demanda de música e, sobretudo, ajudar a construir um novo gosto, baseado em práticas cortesãs. A vinda dos cantores castrados, o serviço prestado por Marcos Portugal e em seguida a vinda de Neukomm foram acontecimentos importantes que transformaram a ideia de criação e da recepção musical. Todas essas mudanças ocorridas nos níveis sociais, culturais, administrativos e sobretudo mentais criaram um outro espaço e uma outra forma de audiência das obras no período joanino. [...] (MONTEIRO, 2008, p. 61).

Os músicos Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), Marcos Portugal (1762-1830) e Sigismund Neukomm (1778-1858) conviviam com a Família Real Portuguesa. Além do apreço da corte, outro fato comum entre eles era a prática do piano a quatro mãos.

Marcos Antônio Portugal nasceu em uma família de músicos ⁶⁰, a 24 de Março de 1762, na freguesia de Santa Isabel em Lisboa, e estudou música no Seminário Patriarcal ⁶¹, fundado por D. João V em 1713. Seu reconhecimento como músico data de 1783 quando, já autor de várias composições conhecidas e executadas, aproxima-se da família real portuguesa. Em 1792 parte para Itália e lá, conhecido como Marcos Portogallo, apresenta grande número de óperas nas cidades de Florença, Parma, Veneza, Milão, Nápoles, Ferrara e Verona. Em 1800 retorna a Lisboa já gozando de fama e assume importantes cargos musicais no Reino: Mestre de Solfa no Seminário Patriarcal e Maestro do Real Teatro de São Carlos; “estas nomeações atestam a confiança e elevada admiração que o Príncipe Regente Dom João tinha por Marcos Portugal e pela sua obra” (MARQUES, 2012, p. 13-14).

Todavia, embora considerado o músico mais querido do Príncipe Regente, Portugal não embarcou para o Brasil com a Família Real. Não fica estabelecida de forma peremptória a razão pela qual ele não teria acompanhado a corte ao Brasil. De fato, pode-se aventar para a possibilidade de que a permanência da corte no Rio de Janeiro era considerada provisória, pretendia-se estar no Brasil apenas o tempo

⁶⁰ Seu pai, Manuel Antônio da Assumpção, foi músico da Santa Igreja Patriarcal, segundo informa o Catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal - Marcos Portugal (1762-1830) 250 anos de Nascimento (2012, p.13). O seu bisavô, Joaquim Mendes Ferreira, músico no lugar do Freixial. (MARQUES, 2012, 10).

⁶¹ De onde saíram quase todos os melhores músicos portugueses do século XVIII e do primeiro terço do século XIX (MARQUES, 2012, p. 13).

necessário para expulsar as tropas francesas. Cardoso (2008) ⁶² afirma que o compositor teria sido esquecido na caótica partida da família real portuguesa. Contudo, há o registro de Marques (2012), que informa o embarque de Portugal para o Rio de Janeiro assim que foi solicitado pelo Rei ⁶³. Essa última hipótese parece fazer mais sentido, tendo em vista que Portugal há muito era ligado à Família Real Portuguesa (recebeu a sua primeira encomenda real em 1782) e junto à corte sempre gozou de prestígio.

Marcos Portugal chega ao Rio de Janeiro em 1811 e lá permanece até sua morte em 1830, exercendo grande influência musical e política na corte. Assim que desembarcou na capital carioca foi imediatamente nomeado Mestre da Capela Real, cargo que anteriormente pertencia ao Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830):

Em 1811, desembarca no Rio de Janeiro Marcos Portugal, principal compositor português de sua época, autor de um número imenso de óperas ao estilo italiano, consagrado pela historiografia como rival e antagonista de padre Mauricio. (CARDOSO, 2008, p. 112).

Antônio Marques, David Cranmer, André Cardoso, Lino Cardoso, Alberto Pacheco e Mario Trilha são alguns dos musicólogos e historiadores que vêm publicando trabalhos no sentido de recontar a história da música luso-brasileira buscando fazer justiça ao compositor Marcos Portugal:

Marcos Portugal despertou muito pouca simpatia da historiografia e da musicologia positivista por ele não ter sido um artista contestatário e burguês, mas, sim, um fiel servidor do Antigo Regime ao longo de quase cinco décadas, sendo talvez o último grande compositor a desempenhar esse papel na história, que teve o seu canto do cisne na corte tropical (TRILHA, 2013, p. 87).

⁶² "Marcos Portugal foi pura e simplesmente esquecido: na realidade, na caótica confusão do genial, mas improvisado 'Estado Português' para o Brasil (muito mediado e nada preparado, como é costume), com todos os grandes personagens, os altos e baixos funcionários, os criados e familiares, milhares de pessoas acotovelando-se de mistura com móveis, pratas, quadros e bibliotecas, numa ânsia de terror motivada pela perigosa vingança das tropas de Junot, quem iria lembrar do maestro-diretor do teatro São Carlos, reservando-lhe lugar na homérica caravana?" (CARDOSO, 2008, p. 95- 96).

⁶³ "No entanto, correspondendo à chamada com carácter de urgência do Príncipe Regente ordenou-lhe que 'o fosse servir naquela corte', chegou ao Rio de Janeiro a 11 de Junho de 1811". (MARQUES, 2012, p. 17).

Para a investigação, é preciso ressaltar a grande influência que Marcos Portugal e sua obra tiveram no Rio de Janeiro de D. João VI, uma vez que suas obras eram sempre executadas nas atividades da corte. Além disso, ele era o professor oficial da Família Real Portuguesa ⁶⁴, o que o colocava em vantagem sobre os outros compositores que viveram no Rio de Janeiro no mesmo período histórico, principalmente Padre José Maurício Nunes Garcia e Sigismund Neukomm (1778-1858). Nota-se que da vasta produção de Portugal há uma parte dedicada à música pedagógica ⁶⁵, a qual incluía uma peça para o cravo a quatro mãos, intitulada *Minuete para cravo a quatro mãos* ⁶⁶, disponível no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal (cota MM 245 – 12).

Antecedendo a vinda da Família Real Portuguesa, a atividade musical no Brasil era responsabilidade dos padres. A figura do mestre-de-capela se impunha como autoridade máxima e neste período inúmeras ordens terceiras e irmandades ⁶⁷ congregavam, além de padres, representantes da classe média liberal; serviam-se de músicos, mulatos livres, na maioria treinados para compor novas músicas destinadas às diversas festas religiosas. Cardoso (2008, p. 37) destaca alguns importantes padres *mestres-de-capela*, como o Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) no Rio de Janeiro, e os Padres João de Deus Castro Lobo (1797-1832) e José Maria Xavier (1819 - 1887) em Minas Gerais.

⁶⁴ No momento que chegou ao Brasil, Marcos Portugal passou a ser oficialmente o Mestre de Música de Suas Altezas, e é possível que ainda a bordo da Fragata Carlota Joaquina tenha começado a compor o material didático que seria utilizado pelos infantes, isto é, pelos príncipes Maria Isabel (1797-1818), Pedro, (1798-1834), Maria Francisca (1800-1834) e Isabel Maria (1801-1876) (TRILHA, 2013, p. 90).

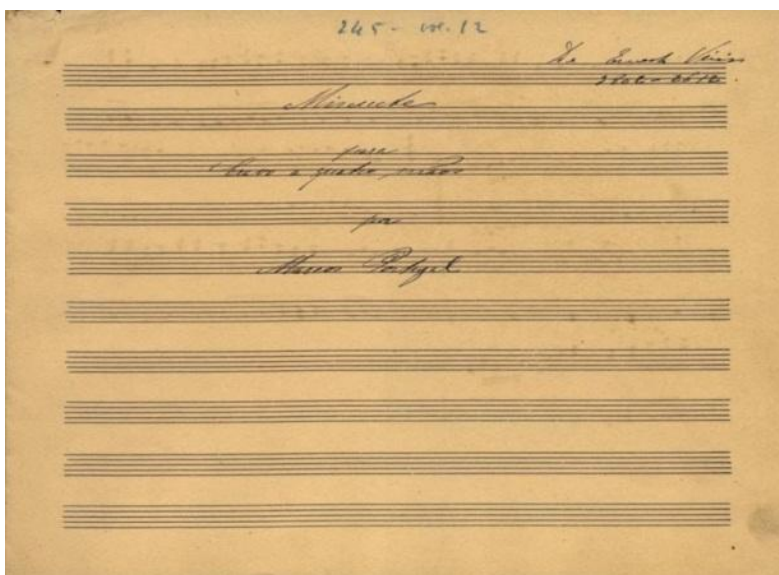
⁶⁵ “[...] a música dramática composta para o Teatro Salitre (c. 1784 a 1792), as modinhas (na década de 1790), a música ocasional (hinos e obras teatrais), e, em especial, a música pedagógica, composta a partir de 1811, no Brasil, para Suas Altezas Reais [...]” (CRANMER, 2012, p. 39).

⁶⁶ Esta obra será detalhada no capítulo 3.

⁶⁷ As irmandades, ordens terceiras e confrarias religiosas foram instituições fundamentalmente marcadas pela participação ativa dos leigos na organização da vida religiosa. Desta forma, grande parcela da sociedade, que incluía homens e mulheres tanto das camadas mais pobres quanto das mais abastadas, agremiava-se nelas com o intuito de cultuar seus santos, buscar a proteção diante das contingências da vida e da morte, encontrar pessoas, estabelecer relações e praticar a caridade. Tais instituições foram responsáveis por promover a religiosidade entre os iguais, por prestar assistência a seus associados, por arregimentar seus irmãos em torno da devoção do santo protetor e por estimular, portanto, a devoção e o amor ao próximo (GOMES, 2009, p. 1).

Ao chegar à então colônia portuguesa ⁶⁸, o compositor Marcos Portugal, com sua sólida formação musical, nacionalidade portuguesa e ótima relação com o Príncipe Regente, encontrou como figura máxima da música da corte e mestre da Capela Real um padre mulato, brasileiro, pobre e com formação musical local. Nada mais natural para a Corte que Marcos Portugal fosse imediatamente nomeado mestre da Capela Real, substituindo o Padre José Maurício.

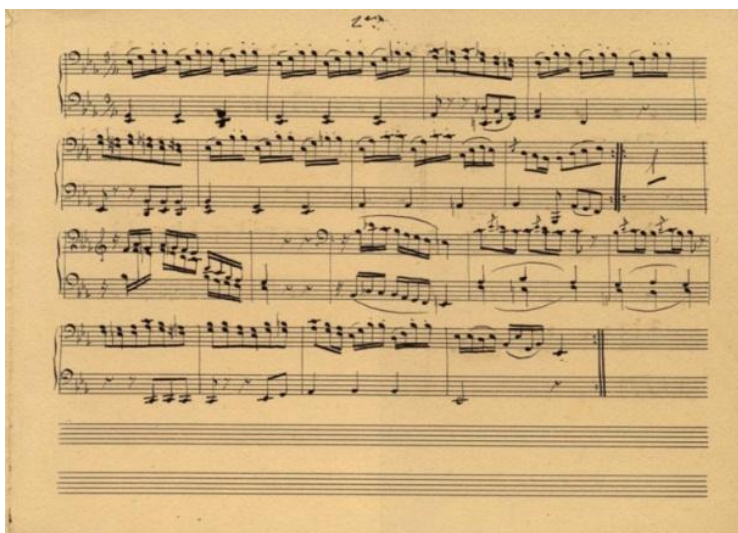
Em 1811, a chegada de Marcos Portugal, o mais afamado compositor português de sua época, encerra o período de Nunes Garcia como diretor e compositor da real capela. De renome internacional, Portugal vem assumir na cidade as funções de Diretor de Teatro de Ópera de São João e de mestre compositor da Real Capela. José Maurício continua todavia compondo ocasionalmente para a instituição a pedido de D. João, que o tem em grande estima. (BERNARDES, 2002, p. XVI).



Capa da obra *Minuete para cravo a quatro mãos*, de autoria de Marcos Portugal, Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em <http://www.bnportugal.pt/>

Figura 03

⁶⁸ O Brasil foi alçado à condição de Reino Unido a Portugal e Algarves em 1815, por decreto de Dom João VI.



Primeira página da obra *Minuete para cravo a quatro mãos*, de autoria de Marcos Portugal, Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em <http://www.bnportugal.pt/>
Figura 04

José Maurício Nunes Garcia, neto de escravos, nasceu no Rio de Janeiro, em 22 de setembro de 1767, filho do Tenente Apolinário Nunes Garcia e de Victória Maria da Cruz, sendo batizado em 20 de outubro na Sé do Rio de Janeiro. Ficou órfão de pai aos seis anos e foi criado pela mãe e pela tia.

Segundo André Cardoso (2008, p. 71), a formação musical de José Maurício Nunes Garcia foi responsabilidade do professor Salvador José de Almeida Faria (c. 1732-1799), mineiro de Cachoeira do Campo, conterrâneo da mãe de José Maurício. Para a musicóloga Cleofe Person de Mattos (*apud* CARDOSO, 2008, p. 72), Salvador José, além de professor de José Maurício, foi ‘músico familiarizado com as tradições musicais no período áureo da criação setecentista em Minas Gerais, cujas bases teóricas transferiu para o aluno bem dotado’.

A decisão de abraçar a vida sacerdotal foi mais uma necessidade do que vocação. Além do “defeito de cor”⁶⁹, José Maurício não tinha posses; desta forma, o Seminário foi o caminho encontrado para continuar os estudos⁷⁰. Em 1792 é ordenado padre e, em 1798, mestre-de-capela da Sé no Rio de Janeiro. Com a ordenação,

⁶⁹ Esse era o termo usado para tratar a questão da cor da pele dos negros e mulatos de então.

⁷⁰ “Sua opção pela vida sacerdotal pode ter sido menos por vocação que por afirmação social e profissional. Seria este o único caminho que poderia leva-lo ao posto de mestre-de-capela da catedral.” (CARDOSO, 2008, p. 74).

consegue a almejada nomeação de mestre-de-capela do Rio de Janeiro, produzindo enorme quantidade de obras que se caracterizavam, em um primeiro momento, por um estilo “pouco ornamentado” com limitados recursos vocais e instrumentais.

Confidenciou-me José Mauricio, [...] desde tempo idos, admirava a inspiração de Marcos, de quem seu tutor Salvador José lhe mostrava muitas obras. [...] Relata-me ainda que modificou sobremaneira o seu modo de compor com a chegada da corte. Antes de 1808, escrevia em estilo pouco ornamentado, privilegiando a massa coral, já que bons solistas por aqui quase não havia.” (LANZELOTTE, 2009, p. 115 -116).

Após 1808, quando a vida musical da colônia ganha impulso com a chegada de novos músicos e cantores trazidos pela corte portuguesa, a música de José Maurício adapta-se ao gosto dos nobres lusitanos e ganha dramaticidade e colorido com a incorporação de um efetivo maior de instrumentos, como aponta Bernardes:

O tempo de José Mauricio Nunes Garcia à frente da Real Capela é claramente um período de transição estilística entre suas duas práticas, desde há muito estabelecidas pelos pesquisadores de sua obra: antes e depois da chegada da corte. Se, antes, escrevia para grupos pequenos e possivelmente com limitações técnicas, vê-se obrigado, a partir de então, a escrever uma música mais brilhante e virtuosística, com o objetivo de se aproximar do ‘estilo da Capela Real’. O que justamente caracteriza este período como transição é a síntese através da qual José Mauricio adapta sua música e sua linguagem, obtendo um estilo híbrido em sua criação, ainda com resquícios fortes da primeira fase, mas já alçando vôos em direção ao estilo que iria caracterizar sua segunda fase: a mais madura e moderna (BERNARDES, 2002, p. XV).

Paralelamente às atividades de compositor, organista e regente, José Maurício dedicou-se intensamente à atividade didática, tendo mantido durante muitos anos em sua residência um curso de música na qual ministrava aulas para jovens alunos gratuitamente (GARCIA, 1999, p. 7-8). Muito da sua obra foi perdida ⁷¹, não sendo possível localizar composições para piano a quatro mãos. De fato, há apenas a comprovação da prática do piano a quatro mãos pelo compositor, como informa

⁷¹ “[...] mais de 220 obras do padre carioca se perderam entre 1902 e 1922.” (TRILHA, 2013, p. 86).

Lanzelotte (2009, p. 54). No entanto, o método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia, a constatação de sua vocação pedagógica, está descrito nas publicações do próprio Garcia (1999) e Fagerlande (1996), incluindo a reprodução fac-similar do método original.

A chegada do compositor Sigismund Neukomm (1778-1858) ao Brasil em 1816 foi muito produtiva para José Maurício ⁷². Os dois músicos tornaram-se grande amigos e praticavam o piano a quatro mãos: “Tocarei a minha marcha ao lado do Padre José Maurício, que em mim desperta os melhores sentimentos de amizade e admiração” (LANZELOTTE, 2009, p. 54).

Sigismund Ritter Neukomm nasceu em Salzburg em 10 de julho de 1778. Em sua terra natal foi aluno de Michael Haydn (1737-1806) e, ao completar dezesseis anos, transferiu-se para Viena, onde estudou com o irmão mais célebre de seu antigo professor, Joseph Haydn (1732-1809), durante sete anos. Após 1804, Neukomm assumiu as funções de *kapellmeister* no Teatro de São Petersburgo, Rússia, e em 1809 passou a ocupar o cargo de músico na casa do príncipe Charles Talleyrand (1754-1838) ⁷³, iniciando ali a trajetória que o levaria ao Brasil.

Presente nas conversações do Congresso de Viena, Talleyrand, junto a representantes do corte portuguesa, adotou a ideia de elevar o Brasil à condição de Reino Unido a Portugal. Nesse momento nasce um reino dividido entre dois continentes, separados pelo Oceano Atlântico, e Neukomm foi o compositor enviado logo após a Missão Francesa para ajudar a reatar as relações entre Brasil/França e Áustria.

A saída da corte portuguesa para o Brasil em 1808 deixou Portugal fortemente dependente de um único país, a Inglaterra, para a consecução de seus objetivos estratégicos. Essa situação desagradava politicamente a Dom João, na medida em que

⁷² “Seu contato com José Maurício Nunes Garcia foi muito enriquecedor, sendo o responsável por incentivar o brasileiro a executar importantes obras de compositores europeus que trouxera em sua bagagem [...]” (BERNARDES, 2002, p. XIX).

⁷³ Talleyrand foi um dos mais controvertidos e poderosos políticos de seu tempo, colocando-se contra o apoio de potências europeias ao processo de independência de colônias americanas, entre elas o Brasil. A movimentação em relação a aproximação de Portugal da França orquestrada por Talleyrand era interessante a Portugal na medida em que colocava a nação portuguesa menos dependente da poderosa influência inglesa.

colocava o monarca português sem outras opções de apoio político em qualquer mesa de negociação, vendo-se sempre a mercê dos interesses ingleses. Para escapar desse dilema político, Dom João resolve movimentar as peças do xadrez europeu, convidando para uma visita de reconhecimento ao Brasil artistas e personalidades de reconhecido gabarito intelectual para compor a então chamada "Missão Francesa" ⁷⁴.

Idealizada por Antônio de Araújo Azevedo, o Conde da Barca ⁷⁵, a pedido de Dom João VI, desembarca no Rio de Janeiro em 1816, com a missão de fundar a Real Escola de Belas Artes, a referida missão artística, composta por personalidades de reconhecido talento, os pintores Jean Debret (1768-1848) e Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), escultores como Auguste Taunay (1768-1824) e arquitetos como Grandjean de Montigny (1777-1850), entre outros.

Passados poucos meses do desembarque no Rio de Janeiro da "missão artística" francesa, aporta em terras brasileiras outra comitiva francesa, a do Duque de Luxemburgo, que tinha como um de seus objetivos o restabelecimento das relações franco-portuguesas. Junto com os diplomatas ligados ao Duque de Luxemburgo vieram também o naturalista Auguste de Saint Hilaire (1779-1853) e o compositor Sigmund Neukomm. Teve início, dessa forma, a importante contribuição de Neukomm para o enriquecimento do panorama musical da corte lusitana instalada no Brasil.

Sigmund Neukomm chega ao Brasil em 1816 permanecendo no Rio de Janeiro até 1820. Ministrava aulas de música para a Família Real e para membros da sociedade carioca. Admirava e ajudava talentos brasileiros como Padre José Maurício e Francisco

⁷⁴ "É difícil saber se a 'missão artística' foi um plano estratégico da Corte de D. João ou uma espécie de afastamento compulsório de artistas ligados a Napoleão. Parece ter existido uma convergência de interesses. De um lado, artistas formados pela Academia francesa inesperadamente desempregados. De outro, uma monarquia estacionada na América e carente de representação oficial. Foi a partir da conjunção dessas situações que surgiu aquela que é hoje conhecida como a "Missão Francesa de 1816". (SCHWARCZ, 2008).

⁷⁵ "Para concretizar seus objetivos, o Conde da Barca tomou a iniciativa de convidar e hospedar uma missão francesa que trouxesse para o Brasil os aspectos "louváveis ou desejáveis" da civilização francesa. Afinal, com a derrota dos exércitos napoleônicos pelas forças aliadas européias e a ascensão de Luís XVIII ao trono francês, vivia-se o clima da Restauração, o que tornava possível uma reorientação da política diplomática portuguesa. Adepto há muito do chamado partido francês, Araújo encarnava essa perspectiva, buscando uma aproximação tanto comercial, quanto cultural com a França, a fim de diminuir o peso da influência britânica. Desse modo, desde julho de 1814, promoveu a renovação das relações diplomáticas e comerciais entre Portugal e França. Em 1815, estabeleciam-se acordos comerciais entre os dois países e iniciavam-se também as negociações para se trazer o grupo francês para o Rio de Janeiro." (NEVES, 2012).

Manuel da Silva. O envolvimento de Neukomm com as práticas musicais brasileiras exerceu também grande influência sobre a vida e a literatura no Rio de Janeiro. Nômade e talentoso, ele mantinha uma relação muito próxima com seus mecenas e patrocinadores, principalmente Charles Maurice de Talleyrand. Várias foram as suposições acerca da influência política desse compositor (MONTEIRO, 2010, p. 99) ⁷⁶.

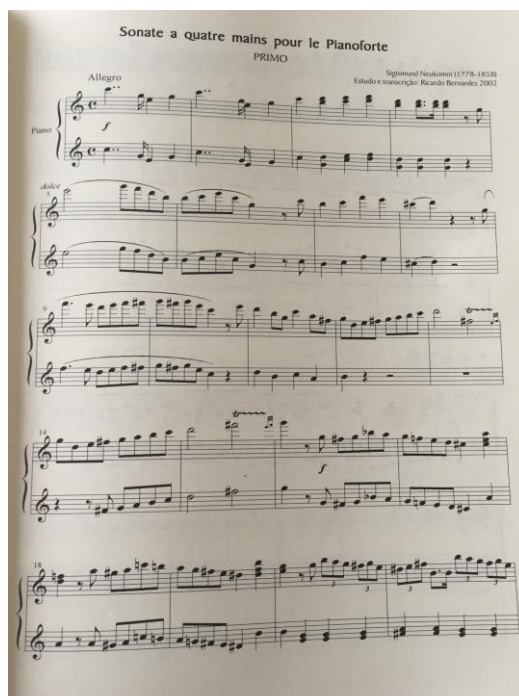
Dados revelados pelos pesquisadores Cardoso e Cranmer (2012) apontam informações sobre a suposta inveja de Marcos Portugal em relação a Neukomm: o austríaco pretendia abrir um curso de contraponto e harmonia, mas limitou-se, devido ao ciúme e intrigas de Marcos Portugal, a ensinar os futuros imperadores e a alguns particulares. Neukomm produziu no Rio de Janeiro obras musicais com diferentes utilidades e significados: para entretenimento da Família Real, para saraus da aristocracia e outras com fins didáticos (CARDOSO, 2008, p. 211-212). A preferência pela música de Marcos Portugal na Capela Real era grande; dessa forma, Neukomm passou a compor obras para piano e apresentar arranjos para piano a quatro mãos com o intuito de ver suas obras executadas:

Percebi, então, que não haveria lugar para minha música religiosa e abandonei o projeto de continuar a Missa de São João. Passaria a escrever música para piano, música de câmara e sinfonias, gênero para os quais o meu querido Papá Haydn tão zelosamente me preparou e que, na Corte do Rio, não se tinha o hábito de praticar (LANZELOTTE, 2009, p. 51).

Em razão da influência do Conde da Barca, Neukomm é nomeado por Dom João VI para o cargo de “professor público de música”, com obrigações de ministrar aulas para os membros da família real e, ainda, compor quando lhe fosse requerido. Meyer

⁷⁶ “Na verdade, os problemas surgidos entre Talleyrand, Metternich e a polícia austríaca acabaram por envolver Neukomm. Um estudo sobre as obras para flauta de Sigismund Neukomm, publicado pela revista francesa *Traversier*, traz no título os epítetos de ‘pianista, flautista e espião’. Jean Orioux, um dos biógrafos de Neukomm, acrescenta que durante o Congresso de Viena, era comum ver Talleyrand e seus supostos ‘espiões’ reunirem-se durante a noite para ouvir as execuções de Neukomm ao piano. O que poderia ser um simples passatempo ou mais uma prática cortesã, foi interpretado como uma espécie de complô contra Metternich e a Áustria”. (MONTEIRO, 2010, p. 99).

(2005) afirma que Neukomm possuía outros alunos além do círculo real e um deles teria sido Francisco Manuel da Silva (1795 -1865) ⁷⁷.



Primeira página da obra *para piano a quatro mãos (primo)*, de autoria de S. Neukomm, Disponível no livro *Música no Brasil, séculos XVIII e XIX*, vol. 3, com organização e edição de Ricardo Bernardes. Figura 05

Neukomm compôs, no Brasil, quatro obras para piano a quatro mãos. *L'Allegresse Publique, Marcha Para Grande Orquestra Para A Aclamação de S.M. Dom João VI*, também instrumentada para piano a 4 mãos (1817); *Marcha Para Grande Orquestra Militar Para A Festa de S.A.R. a Princesa Real*, com versão para piano a 4 mãos (1818) e *Sonata A 4 Mãos Para S.A.R. a Infanta Dona Isabel Maria* em 1819.⁷⁸

Transcrevi a *Marcha Triunfal* para piano a quatro mãos, posto que, desta forma, cunho repertório para a prática dos príncipes e, ao mesmo tempo torno conhecida a minha obra que não seja tocada pela orquestra da Real Capela. [...] no ensejo da primeira comemoração da data natalícia Dona Leopoldina em terras brasileiras, escrevi em sua homenagem a *Marcha para Grande*

⁷⁷ Francisco Manuel da Silva (1795 -1865) foi fundador do Conservatório do Rio de Janeiro, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e compositor da melodia do Hino Nacional Brasileiro, além de compor arranjos para piano a quatro mãos de sua própria obra.

⁷⁸ Esta obra será detalhada no capítulo 3.

Orquestra Militar, que também transcrevi para piano a quatro mãos. (LANZELLOTTE, 2009, p. 58 e 97).

Verifica-se então que no Rio de Janeiro oitocentista o classicismo vienense⁷⁹ trazido por Neukomm conviveu com o italianismo trazido por Marcos Portugal:

[...] Classicismo e italianismo vieram, respectivamente, com Sigismund Neukomm e com Marcos Portugal. O que aconteceu nesse período em que a Família Real esteve no Brasil foi exatamente uma articulação desses estilos. Se a música vocal se firmou no virtuosismo italiano, a música instrumental baseou-se nos modelos do classicismo vienense.[...] (MONTEIRO, 2008, p. 61).

De tudo o que consta, vê-se que estes três músicos, todos de grande influência na corte joanina, estavam ligados à prática do piano a quatro mãos. Portugal com a obra já citada e Neukomm fazendo transcrições e composições originais para piano a quatro mãos, tocadas com o Pe. José Maurício, por exemplo.

Sabe-se que um dos aspectos deste estudo é a investigação sobre o contexto histórico e sócio-cultural da prática do piano a quatro mãos no Brasil entre os anos de 1808 e 1889. Até o presente momento, de toda a documentação analisada, a qual é cuidadosamente observada ao longo desse trabalho, verifica-se que não são conhecidas quaisquer peças tocadas ou produzidas no Brasil que contemplassem o repertório para o piano a quatro mãos antes da chegada da corte de Dom João VI à então colônia de Portugal. Portanto, pode-se concluir que a prática do piano a quatro mãos desembarcou no Brasil junto com a Família Real. No entanto, seu grande período de crescimento em terras tapuias ainda estava por vir e o seu marco é a chegada da futura nora de Dom João VI, a noiva de Dom Pedro I, Princesa Leopoldina.

⁷⁹ “Expressão designando um grupo de compositores que floresceu em Viena no final do século XVIII e início do XIX. Costuma aplicar-se, em particular, a Haydn, Mozart e Beethoven; mas seu alcance pode ser ampliado para incluir outros compositores ativos em Viena ou nas vizinhanças naquela época (p. ex. Gluck, Dittersdorf), para abranger Schubert, ou mesmo para significar a música de toda uma época, mais ou menos 50 anos a partir de 1770.” (SADIE, 1994, p. 201 GROVE).

I. 2. A Princesa Leopoldina e a prática do piano a quatro mãos

Carolina Josefa Leopoldina Francisca Fernanda de Habsburgo-Lorena (1797-1826), a princesa Leopoldina, nasceu na Casa de Habsburgo, família nobre e uma das mais antigas dinastias da Europa, filha de Francisco II (1768-1835)⁸⁰, o último imperador do Sacro Império Romano-Germânico, e sua segunda esposa⁸¹, Maria Teresa da Sicília (1772-1807).

Leopoldina recebeu educação severa. Professores vinham diariamente instruir a princesa sob a supervisão exigente da mãe, que não hesitava em castigar as princesas e os príncipes quando não cumprissem tarefas como aprender bailados, atuar em peças teatrais e tocar instrumentos musicais diante de uma plateia (SANT'ANNA, 2014a, p. 22).

Órfã de mãe aos dez anos de idade, Leopoldina sofreu muita influência da madrasta - e terceira esposa de seu pai - Maria Ludovica Beatrice d'Asburgo-Este (1787-1816), a grande responsável por sua refinada educação artística, a qual incluiu elaborada educação musical:

Maria Ludovica [...] superava a defunta imperatriz em cultura e brilho intelectual, pois tivera uma educação esmerada. Musa e amiga pessoal do poeta Goethe, ela foi responsável pela formação intelectual da enteada, desenvolvendo na jovem o gosto pela literatura, a natureza e a música de Haydn e Beethoven. (GONÇALVES, 2002).

⁸⁰ A partir de 1804, apenas como Imperador da Áustria, passou a ser chamado de Francisco I.

⁸¹ Francisco da Áustria casou-se quatro vezes. O primeiro casamento foi com Isabel Guilhermina Luísa Von Württemberg (1767-1790) do qual teve a filha Ludovica (1790-1791), cedo morta. Casou-se pela segunda vez em 1790, com a prima Maria Teresa da Sicília (1772-1807), com quem teve doze filhos dos quais sete chegaram à idade adulta: Maria Luisa da Áustria (1791-1847); Fernando I da Áustria (1793-1875); Maria Leopoldina (1797-1826); Maria Clementina (1789-1881), Maria Carolina (1801-1832), Francisco Carlos (1802-1878) e Maria Ana (1804-1858). O terceiro casamento foi em 1808, com Maria Ludovica Beatrice d'Asburgo- Este (1787-1816) e o quarto matrimônio, em 1816 com Carolina Augusta da Baviera (1792-1873), ambos sem prole.

Das princesas normalmente não se exigia muito, elas deveriam aprender além de bons modos, bordar e tocar um pouco de piano. Porém, na casa dos Habsburgos⁸², as mulheres deviam aprender muito mais, possuindo um nível cultural elevado, submetidas, desde a infância, “a um programa intensivo de aulas diárias, adquirindo conhecimentos científicos, políticos, históricos e artísticos, além de aprender idiomas estrangeiros, especialmente o francês”. (GONÇALVES, 2002).

Segundo informa Persone (2008), o responsável pela formação musical de Leopoldina foi o compositor nascido na Boêmia (atual República Tcheca), Leopold Koželuh (1747-1818)⁸³. Além de ser professor de música de Leopoldina, Koželuh conviveu intensamente com a princesa, conforme ela própria narrou à irmã Maria Luiza:

Na ultima sexta-feira toquei um concerto de Koželuh, que saiu muito bom, [...] dezessete músicos me acompanharam e eu tremia como vara verde. [...] Ontem a noite toquei para o querido papai um balé muito bonito, com dois violinos, viola e violoncelo, composto por Koželuh. [...] Com Koželuh estou tocando uma sonata que tu tocaste uma vez sem ele, o que ele não consegue esquecer. (KANN, 2006, p. 191).

A sua obra para piano a quatro mãos inclui⁸⁴ *Sonata Para Quatro Mãos - Opus 4 Em Fa Maior; Sonata Para Quatro Mãos - Opus 8 n.3 Em Do Bemol Maior; Sonata*

⁸² "A ela e aos seus irmãos foi dada uma educação disciplinada, para um futuro grandioso. Ensinavam às arquiduchessas, além da rígida etiqueta da corte, diversas línguas faladas na monarquia. Estudavam ainda história, geografia, estatística, legislação e noções do governo. Eram educadas na religião católica, tementes a Deus e incutiam-lhes o dever de casar para o bem da casa real dos Habsburgo" (RIBEIRO, 2005).

⁸³ "Leopold Koželuh " (Velvary, 26 jun 1747; Viena 7 mai 1818) Compositor boêmio. Estudou em Praga com seu primo J. A. Kozeluch e com F. X. Dusek. Mudou-se para Viena em 1778, tornando-se pianista, professor e compositor de sucesso, e em 1785 fundou uma editora de música. Em 1792 ocupou cargos na corte imperial. Um dos mais destacados compositores tchecos da Viena do séc. XVIII, escreveu principalmente obras para piano, e concertos. Também compôs sinfonias, sonatas para violino e outras de câmara, 12 obras cênicas cantatas, canções e muitos arranjos de canções folclóricas. Sua música vocal é, a maior parte, em estilo *galant*. Suas obras instrumentais são no estilo vienense; as posteriores têm traços românticos antecipando Schubert e Beethoven." (SADIE, 1994, p. 505 - 506).

⁸⁴ Dados sobre a obra do compositor podem ser encontrados em <http://imslp.org/wiki/Category:Kozeluh,_Leopold> Leopold Koželuh deixou cerca de quatrocentas composições: por volta de trinta sinfonias, vinte e dois concertos para piano - incluindo um concerto para piano a quatro mãos, vinte e quatro sonatas para violino e sessenta sonatas para piano, além de seis quartetos de cordas, dois oratórios, nove cantatas e várias obras litúrgicas.

Para Quatro Mãos - Opus 19 Em Fa Maior; Sonata Para Quatro Mãos - Opus 29 Em Do Bemol Maior; Sonata Para Quatro Mãos - Opus 12 n.1 Em Do Maior; Sonata Para Quatro Mãos - Opus 12 n.2 Em Fa Maior; Sonata Para Quatro Mãos - Opus 12 n.3 Em Re Maior.



Página da Sonata opus 4 em Fá Maior para piano a quatro mãos de Leopold Koželuh, disponível em http://imslp.org/wiki/File:TN-Sonata_for_keyboard_4_hands,_op.4-Kozeluch.jpg

Figura 06

Aos vinte anos a princesa Leopoldina casou-se por procuração com Pedro de Alcântara (1798-1834), futuro D. Pedro I do Brasil e Pedro IV de Portugal. Cabe lembrar que a Áustria natal de Leopoldina passara por períodos difíceis, derrotada por Napoleão na campanha da Itália (1796-1797) e novamente em 1805, em Austerlitz - marcando o fim do Sacro Império Romano-Germânico. Aliada da Inglaterra, a Áustria mais uma vez enfrentaria a derrota diante de Bonaparte (1809) e, em seguida, daria a princesa Maria Luísa a ele em casamento (1810). Sem deixar de se empenhar na derrota de Napoleão Bonaparte, a Áustria finalmente logrou êxito em 1815. Foi nessa conjuntura que se aventou o casamento de Leopoldina com Pedro, o príncipe herdeiro do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve (BRAGA, 2006, p. 234).

Naquela época, o casamento entre nobres significava um tratado de relações exteriores, na realidade visando interesses políticos e econômicos entre os países envolvidos. Foi pensando em uma boa aliança com a Áustria que D. João VI decidiu casar seu filho com uma arquidquesa de uma das famílias imperiais mais tradicionais, ricas e poderosas da Europa. O casamento do filho de Dom João VI com a filha de

Francisco I da Áustria possibilitaria a diminuição da pressão imposta pela Inglaterra, que submetia Portugal ao monopólio econômico. Já o imperador Francisco I enxergava no casamento de sua filha com Dom Pedro I possibilidade de influência no “Novo Mundo” representado pelo Brasil com sua imensa riqueza.

O Marquês de Marialva foi enviado a Viena para acompanhar os trâmites do casamento e trazer Leopoldina para o Brasil. Após as negociações, no início de 1817⁸⁵, dona Leopoldina chegava ao Brasil com sua corte, formada por médicos, zoólogos, botânicos e músicos. A comitiva de Leopoldina, composta por oitocentos integrantes foi denominada “Missão Austríaca”⁸⁶.

O gosto pela música tanto da princesa como do jovem Pedro foi o primeiro elo de interesse do casal. Na habitação real havia uma sala de música com três pianos, ambiente muito utilizado para o convívio do príncipe e da princesa. O noivo, Pedro de Alcântara Francisco Antônio João Xavier de Paula Miguel Rafael Joaquim José Gonzaga Pascoal Serafim de Bragança e Bourbon (1798-1834), segundo filho homem (e quarto filho) de D. João VI (1767-1826) e de dona Carlota Joaquina (1775-1830), tornou-se príncipe herdeiro em 1801, quando o irmão mais velho, D. Francisco Antônio (1795-1801), faleceu. Nascido em Portugal, D. Pedro, que chegou ao Brasil com apenas nove anos e residiu no Rio de Janeiro até 1831, sempre demonstrou aptidão musical (PACHECO, 2012) e gosto pela música, cantava bem, regia e tocava vários instrumentos, como piano, flauta, clarinete, violino, baixo, trombone, harpa e violão (Cf. PACHECO, 2012; que por sua vez cita BALDI, 1822; VIEIRA, 1900; ANDRADE, 1967; CRUZ, 1996; LUSTOSA, 2006; SANTOS, 2008).

⁸⁵ "As negociações foram levadas a cabo pelo marquês de Marialva. O contrato de casamento foi assinado em Viena em 28 de Novembro de 1816 e ratificado no Rio de Janeiro em 14 de Maio de 1817. Os desposórios ocorreram em 18 de Março desse ano. O casamento, por procuração, deu-se em Viena em 13 de Maio, “augmentando a gloria de tão feliz consorcio o esplendor que tão ditoso dia já tinha, como anniversario do nosso amabilissimo Soberano, o Senhor D. João VI, que Deos conserve”, no dizer da Gazeta de Lisboa. O noivo, ausente, foi representado pelo arquiduque Carlos, tio paterno da noiva. No dia 3 de Junho, a princesa partiu para Livorno, e ali foi entregue, em 12 de Agosto, pelo representante do pai, Metternich, ao representante do sogro, o marquês de Castelo Melhor. No dia seguinte, D. Leopoldina embarcou na nau D. João VI, que zarpou a 14, rumo ao Rio de Janeiro. No Brasil, como era costume e seria de esperar, multiplicavam-se as manifestações de júbilo, com repiques de sinos" (BRAGA, 2006, 235).

⁸⁶ Missão Austríaca: entre muitos outros, integravam a comitiva de Leopoldina, a chamada Missão Austríaca, Thomas Ender, pintor, Dr. Johann Kammerlacher, médico e ornitólogo, Dr. Rochus Schüch, mineralogista e G. K. Frick, pintor de plantas e paisagistas que prepararam materiais para enviar ao Museu de História Natural de Viena (RIBEIRO, 2007).

Magaldi (2004, Introdução, xviii) relata a riqueza da vida cultural do Rio de Janeiro no período da independência, quando governado por Pedro I (1822 - 1831), destacando a sua figura como o "centro do patrocínio cultural". A família Real acompanhava regularmente peças, óperas e concertos, demonstrando formal e publicamente seu apoio às realizações culturais. A Imperatriz Leopoldina era incansável na promoção de apresentações musicais na corte, particularmente das obras dos compositores de sua terra natal, a Áustria. De fato, a Família Real não só era patrona da música, mas também tinha muito interesse em praticá-la, e Marcos Portugal foi um dos primeiros a ensinar música aos membros da Família Real:

Um dos primeiros professores de música da família real portuguesa foi o compositor Marcos Portugal (1762-1830), nomeado mestre de suas altezas imperiais em 1807, ainda em Portugal. De fato, para sermos mais precisos na listagem dos professores reais a partir de 1800, Giuseppe Totti foi mestre dos herdeiros da coroa portuguesa e o provável primeiro professor de música do então príncipe herdeiro. É também possível que Pedro tenha recebido algum ensinamento de Luisa Piot, contratada em 1807 como professora de harpa. Com a transferência da corte para o Brasil em 1808, o príncipe passou a ter aulas de música ⁸⁷ com o Pe. José Mauricio Nunes Garcia, mestre da Real Capela do Rio de Janeiro. Seja como for, as aulas com Marcos Portugal foram retomadas em 1811, pois o mais bem sucedido compositor português daqueles dias se deslocaria definitivamente para o Rio de Janeiro naquele ano, recebendo, entre outras tarefas, a responsabilidade pela educação musical dos príncipes (PACHECO, 2012, p. 13).

Sigismund Neukomm também é descrito como professor de Dom Pedro I e Dona Leopoldina. Segundo consta, ele trabalhou principalmente com a infanta Dona Maria, além do príncipe e sua esposa (CARDOSO, 2008, p. 207-208). Aliás, foi por meio dos contatos da futura Imperatriz que Neukomm veio para o Rio de Janeiro:

As the seat of a New World empire, now independent from Portugal, Pedro I's Rio de Janeiro (1822 – 1831) developed a rich cultural life, with the royal government as 'the center of cultural patronage'. The royal Family regularly attended plays, operas, and concerts – thus formally and publicly demonstrating their support for such cultural undertakings. As a composer himself and a personal friend of Rossini,

⁸⁷Ainda há referências de que Januário da Silva Arvelos, o pai, teria sido o primeiro compositor a dar aulas ao príncipe no Brasil, o que aguarda confirmação (CARDOSO *apud* PACHECO, 2012, p. 1).

Pedro I was well known for his commitment to music. His wife, Empress Leopoldina, was the daughter of Franz Joseph I of Austria and shared the musical taste of the Habsburgs in Vienna. She tirelessly promoted musical performances at the court, in particular the Viennese classics. Through her contacts, the Austrian composer Sigismund Neukomm (1778 – 1858), a disciple of Haydn, came to Rio de Janeiro where he lived from 1816 to 1821 and taught several members of the royal family. (MAGALDI, 2004, Introdução xxiii).

Embora afirme que Neukomm jamais exerceu funções oficiais na corte e na Capela Real, Trilha (2013) reconhece a proximidade entre a princesa Leopoldina e o compositor austríaco. De fato, tudo leva a crer que D. Leopoldina e Sigismund Neukomm mantinham uma relação de cordialidade e praticavam música juntos. D. Leopoldina e Neukomm eram austríacos, ambos tocavam piano e admiravam os autores vienenses. No entanto, não podemos deixar de mencionar a possível disputa entre Neukomm e Marcos Portugal pelo apreço real:

Não se deve excluir uma possível inveja de Neukomm em relação ao mestre [Marcos Portugal] de Suas Altezas, pois embora o compositor austríaco tenha sido recebido por sua compatriota, a princesa Leopoldina de Habsburgo (1797-1826), chegada ao Rio de Janeiro em 1817, para casar-se com o príncipe D. Pedro, e tenha tocado com ela sonatas a quatro mãos de Mozart, não chegou jamais a exercer qualquer função oficial na Corte nem na Capela Real (TRILHA, 2013, p. 93).

Lanzelotte (2009, p. 11) afirma que o compositor Neukomm era frequentador da corte e professor de Dom Pedro I. O príncipe, como sua esposa Leopoldina, mantinha uma relação cordial com o compositor Neukomm. Ressaltando esta proximidade entre o compositor austríaco e o príncipe Dom Pedro, localizamos no Catálogo Temático das obras de Neukomm e as composições no Brasil (Meyer, 2000) duas obras sobre temas de Dom Pedro I⁸⁸.

D. Pedro I manteve intimidade com a música nos anos passados no Brasil, mas só encontrou tempo para se entregar à arte “[...] durante os dez primeiros anos de sua

⁸⁸ Obras de Neukomm sobre tema de Dom Pedro: *Fantasia para grande orquestra sobre uma pequena valsa de S.A.R. o Príncipe Real Dom Pedro* - 06 de novembro de 1816; *6 Valsas* compostas por S.A.R. o Príncipe Dom Pedro instrumentadas para orquestra e acrescentadas de trios - 16 de novembro de 1816. (MEYER, 2000). Estas obras não constam nos arquivos da Biblioteca Nacional da França.

permanência no Rio de Janeiro - enquanto assuntos do Governo ainda não o ‘afligiam’” (CARDOSO *apud* PACHECO, 2012, p. 1). O monarca dedicou-se com intensidade à música e procurou manter as atividades musicais ao longo do Primeiro Império, que “[...] continuou sendo período propício para a atividade musical no Rio de Janeiro graças, em grande medida, à paixão do Imperador pela música.” (PACHECO, 2012, p. 2).

Embora a vida musical de Dom Pedro I não seja muito divulgada, em 1922 foi encomendado um quadro pelo governo federal explorando este seu lado. A obra retrata D. Pedro I ao piano, executando os primeiros sons do Hino da Independência e homenageando os 100 anos daquela proclamação.



Hino da Independência (1922)
Augusto Bracet
Óleo sobre tela 2500x 1900 cm
Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional
Figura 07

De particular interesse para esta pesquisa é o fato de que D. Pedro I, além de intérprete, foi também compositor, tendo produzido músicas litúrgicas, hinos, peças para piano, música de salão/câmara e marchas, destacando-se, aqui, a *Marcha Imperial composta por S Mag. De Imp. O Senhor D. Pedro I para quatro mãos e Clarinete*⁸⁹, cuja partitura encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal (Cota 4792-2).

⁸⁹ Esta obra será detalhada no capítulo 3.



Capa da obra *Marcha Imperial*, de autoria de Dom Pedro I,
Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal
Foto de Alberto José Vieira Pacheco
Figura 08

D. Pedro I e D. Leopoldina gostavam de música ⁹⁰, praticavam-na na intimidade da corte e essa arte os unia, ainda que fossem inúmeras as narrativas de problemas conjugais entre o casal real ⁹¹. De fato, a princesa Leopoldina relatou em carta escrita à tia Maria Amélia em 24 de janeiro de 1818:

Durante o dia, estou sempre ocupada a escrever, ler e tocar música; como meu esposo toca muito bem quase todos os instrumentos, costumo acompanhá-lo no piano e, desta maneira, tenho a satisfação de estar sempre perto da pessoa querida. (KANN, 2006, p. 327).

⁹⁰ “A música era o ponto de encontro dos recém-casados. Ela corria nas veias de D. Pedro, contam os biógrafos. E do lado de Leopoldina não era diferente. Na Áustria florescia o hábito de fazer música em casa. Ouvia-se Beethoven e no Palácio de Schönbrunn, tocava-se como nas casas burguesas.” (DEL PRIORE, 2012).

⁹¹ “[...] alguns autores gostam de afirmar que enviaram a D. Pedro uma universitária no lugar de esposa. Aqui ela procurou desenvolver seus estudos musicais ao saber do amor dos Braganças por tal arte, que se tornaria uma das atividades que mais aproximavam o casal” (DELMAS, 2011, 25).

Em outra carta, escrita a Rodrigo Navarro de Andrade ⁹² em 10 de janeiro de 1818, Leopoldina revelou: “Estou muito ocupada; como o Príncipe gosta muito de música e de leitura; nosso dia fica todo ocupado” (KANN, 2006, p. 323). Leopoldina, no Brasil, passou a valorizar o ensino musical que recebera na Áustria, já que a música a aproximava do marido. Em carta à irmã, em 10 de outubro de 1818, lamenta a morte de seu professor de música Leopold Koželuh: “Lamento muito pelo pobre Koželuh, sou-lhe muito grata, agora que valorizo muito mais a música”. (KANN, 2006, p. 346).



Página 2 da obra *Marcha Imperial*, de autoria de Dom Pedro I
Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal
Foto de Alberto José Vieira Pacheco
Figura 09

I. 3. As revelações da Coleção Thereza Christina Maria

Se a Princesa Leopoldina exerceu papel decisivo na divulgação do piano a quatro mãos na corte de Dom João VI, é a Princesa Theresa Christina Maria (1822 - 1889), consorte de Dom Pedro II (1843), quem dá nome ao conjunto de obras fundamental para a compreensão da prática do piano a quatro mãos em todo o período do Império. A *Coleção Thereza Christina Maria* pertence ao acervo de Música e

⁹² Rodrigo Navarro de Andrade, descrito na carta mencionada como amigo da família da Princesa Leopoldina “graças às aulas que o senhor teve a amizade de me dar na língua portuguesa”.

Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) que, com mais de duzentos e cinquenta mil títulos, é um dos principais acervos musicais do Brasil. Criada em 1952, a Divisão foi formada principalmente pela Coleção da Real Biblioteca Nacional, levada para o Rio de Janeiro pela corte portuguesa em 1808. A citada *Coleção Thereza Christina Maria* foi formada a partir de doações feitas por Dom Pedro II ⁹³ e pela aquisição do acervo da Biblioteca Abraão de Carvalho ⁹⁴ em 1950:

A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro abriga um verdadeiro tesouro na sua Divisão de Música: o acervo musical da Coleção Theresa Christina Maria. Vasto e praticamente inexplorado, esse acervo contém partituras trazidas e/ou adquiridas pelas imperatrizes Leopoldina (1797-1826) e Theresa Christina (1822-1889)” (PERSONE, 2008, p. 36).

A *Coleção Thereza Christina Maria* é constituída de partituras em primeira edição, livros raros e periódicos que pertenceram às Imperatrizes Dona Leopoldina e Dona Thereza Christina Maria (1822-1889). Para esta pesquisa concentramos nossa investigação nas partituras para piano a quatro e seis mãos, praticamente inexploradas por investigadores brasileiros.

Dona Leopoldina era uma colecionadora compulsiva e dela eram a maioria das partituras do acervo, muitas das quais vieram com ela de sua Áustria natal (os Habsburgos também eram amantes da música) ⁹⁵:

⁹³ A doação da *Coleção Thereza Christina Maria* foi realizada por Dom Pedro II (1825-1891), já em Portugal, exilado após a proclamação da República em 1889, com o propósito de que o nome de sua esposa fosse sempre lembrado pelos brasileiros; para tanto, resolve em 1890, “doar livros, documentos, coleções, objetos de sua propriedade particular, bens inalienáveis, ao povo brasileiro”, encarregando, para tal, um procurador, Sr. José da Silva Costa, e ainda indica três pessoas de sua confiança, Srs. Visconde de Taunay (1843-1899), Visconde de Beaurepaire Rohan (1812-1894), e Dr. João Severino da Fonseca (1836-1897), para realizarem e organizarem a doação. (Arquivo Biblioteca Nacional Coleção Thereza Christina Maria, 1987, p. 8)

⁹⁴ Biblioteca Abraão de Carvalho: Este acervo, organizado durante anos pelo colecionador cearense Abraão de Carvalho (1891-1970), foi adquirido por lei do Congresso Federal na década de 50. Entre inúmeras outras raridades, reúne obras de Gioseffo Zarlino, teórico do século XVI, compositor e filósofo; Jean Pierre Rameau; Francisco Ignacio Solano; Sacerdote Domingos do Rosário; primeiras edições de composições de Franz Liszt. Alguns exemplares desta coleção pertenceram a Arthur Napoleão.

⁹⁵ Segundo Personne (2014) a mãe da princesa Leopoldina, Maria Teresa de Bourbon (1772-1807) devotou muito de sua curta vida à música. Era dona de uma vastíssima biblioteca de música e dava suporte a músicos profissionais como Ludwig van Beethoven (1770 -1827).

Maria Teresa de Bourbon Nápoles, segunda esposa de Francisco e mãe de Leopoldina [...] Bonita, inteligente e alegre, sempre grávida - teve 12 filhos em 17 anos - assim mesmo encontrava ânimo para tocar piano, cantar no coro do compositor Haydn, promover festivais e organizar uma orquestra particular em que tocava o próprio imperador. (SANT'ANNA, 2014b, p. 21).



Imperatriz Thereza Christina Maria
Acervo da Biblioteca Nacional

Disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_manuscritos/mss1017638.pdf consulta 17/10/2014.

Figura 10

Já a princesa Thereza Christina de Bourbon-Duas Sicílias⁹⁶ nasceu em Nápoles em 14 de março de 1822 e morreu no Porto - Portugal em 28 de dezembro de 1889. Filha mais nova do rei Francisco I e sua segunda esposa, Maria Isabel de Bourbon, fez com o futuro Imperador Pedro II, em 1843, um casamento dinástico. Era mulher culta e tinha profundo interesse por arqueologia⁹⁷, e levou ao Brasil não só as suas coleções de arte⁹⁸, mas também uma comitiva de artistas, intelectuais, cientistas, músicos e artesãos, como sua sogra Dona Leopoldina fizera tantos anos antes:

⁹⁶ Seu nome completo era Thereza Christina Maria Giuseppa Gasparre Baltassarre Melchiorre Gennara Rosalia Lucia Francesca d'Assisi Elisabetta Francesca di Padova Donata Bonosa Andrea d'Avelino Rita Liutgarda Geltruda Venancia Taddea Spiridione Rocca Matilde.

⁹⁷ "[...] Os Bourbons, entre outras iniciativas, atenderam com especial empenho às escavações de Herculano e Pompéia, cujos achados foram enriquecendo o acervo do Real Museo Borbonico de Nápoles. Criada neste contexto, Teresa Cristina cultivou a paixão pela arqueologia desde a infância; quando se mudou para sua nova terra, ela trouxe na bagagem, como parte do dote, numerosas peças antigas" (AVELLA, 2010).

⁹⁸ A Imperatriz tinha grande amor pelas artes. De fato, "[...] curiosamente, em seu diário – escrito entre 1854 e 1887 – Teresa Cristina não faz qualquer menção ao seu amor pelos achados da Antiguidade. O que há é o relato de uma mãe de família: doenças das filhas, visitas feitas e recebidas, comentários sobre o tempo, notícias dos parentes deixados na Europa, casamentos das princesas, vinda dos netos e mal-estares do imperador. Ao lado das poucas referências a questões políticas da época, há uma

A Imperatriz [Teresa Cristina] era mulher de grande cultura. Conhecida como ' a Imperatriz arqueóloga', cultivou todos os campos do conhecimento, incluindo artes, religião e música. Quando de sua mudança para o Brasil, trouxe em sua companhia artistas, intelectuais, cientistas, músicos, artesões, junto a coleções de obras de artes e de documentos de grande valor. (PERSONE, 2014, p. 19 e 20).

A *Coleção Thereza Christina Maria* revelou-se de grande valia para esta investigação. No referido acervo constatou-se a existência de obras para piano a quatro e seis mãos na coleção particular de partituras das Imperatrizes Maria Leopoldina e Thereza Christina Maria. As obras para piano a quatro e seis mãos encontradas no acervo são dos compositores europeus: André Ernest Modeste Grétry (1741-1813)⁹⁹; Carl Czerny (1791-1857)¹⁰⁰; Étienne Nicolas Méhul (1763-1817)¹⁰¹; François-Adrien Boieldieu (1775-1834)¹⁰²; Ignaz Moscheles (1794-1870)¹⁰³; Johann Peter Heuschkel (1773-1853)¹⁰⁴; John Freckleton Burrowes (1787-1852)¹⁰⁵; Johann Anton André (1775 -1842)¹⁰⁶; Johann Ladislaus. Dussek (1761-1812)¹⁰⁷; Ignace Joseph Pleyel (1757-1831)¹⁰⁸; Muzio Clementi (1752-1832)¹⁰⁹; e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)¹¹⁰.

listagem minuciosa de óperas, balés e peças de teatro a que ela assistiu, no Brasil e no exterior". (ZERBINI, 2007).

⁹⁹ *Ouverture de la Caravane du Caire. Arrangée à quatre mains.*

¹⁰⁰ *Dix /i.e.6/ rondeaux brillans /sic/ et agreable sur des themes italiens favoris: pour le pianoforte a quatre mains: op. 373 n. 1/6/ composees a l'usage des amateurs et eleves, avances par Charles Czerny; Variations brillantes pour um piano forte a 6 mains concertantes: oeuvre 297 composees par Charles Czerny.*

¹⁰¹ *Ouverture de l'opera de Mehul: La Chase du Jeune Henry/ arrangée à quatre mains.*

¹⁰² *Ouverture de l'opera du Calif de Bagdad/ arrangée a quatre mains pour pianoforte.*

¹⁰³ *Triumph marsch nebstzwey Trios fur das piano-fortau 4 hande: opus 10.*

¹⁰⁴ *Six Walzer a quatre mains pour le pianoforte.*

¹⁰⁵ *Ouverture Celebre: oeuvre XI/ de Bernard Romberg.*

¹⁰⁶ *Trois divertissements à quatre mains pour pianoforte, a l'usage des commencants et d'une difficulté progressive: oeuvre 20, faisant suite a l'oeuvre 19.*

¹⁰⁷ *Une sonate pour le piano à quatre mains.*

¹⁰⁸ *Trois sonates à quatre mains pour le clavecin ou pianoforte, par Ignapleyel. Op. 25.*

¹⁰⁹ *Overture completes pour piano forte (6 sonates à quatre mains/ 1 Sonate pour deux pianofortes/1 sonate à quatre mains; et Trois Sonates progressives à quatre mains; IV Sonates pour le pianoforte à quatre mains et 1 sonate pour 2 pianofortes; 1 sonate à quatre mains; Variations Brillantes pour un pianoforte à 6 mains concertantes, sur un theme d'opera. Norma, de V. Bellini.*

¹¹⁰ *4 sonates pour le pianoforte à quatre mains (K594, 497, 381, 358); 4 sonates pour le pianoforte deux et quatre mains (K 394,608,501,521,401,426).*

A existência de obras para piano a quatro e seis mãos na *Coleção Thereza Christina Maria* comprova que as princesas Leopoldina e Thereza Cristina trouxeram consigo partituras de obras para piano a quatro e seis mãos, além do fato da Princesa Leopoldina tocar as sonatas de Mozart, presentes na referida coleção, com seu professor no Rio de Janeiro, S. Neukomm.

O estudo das obras desta coleção permite conhecer melhor nossa tradição musical. No Brasil a falta de manuseio das obras constantes nesta coleção por pesquisadores brasileiros demonstra a incômoda lacuna em nossa história e a presença da música europeia em nosso território. Esta divulgação preenche tal lacuna aos músicos e musicólogos brasileiros e pode servir para informar globalmente aos músicos e á comunidade musicológica sobre a imensa presença da música europeia no Novo Mundo a partir da corte Brasileira. (PERSONE, 2008, p. 16).

CAPÍTULO II

O PIANO A QUATRO MÃOS NO BRASIL IMPERIAL

II. 1. O piano a quatro mãos: entre a corte e a elite carioca

O piano a quatro mãos, presente na corte de Dom João VI e Dom Pedro I e habitual nos saraus do Palácio Real, consolidou-se também como prática doméstica, tomando conta das casas das famílias da elite carioca:

A renovação de costumes e hábitos, iniciada com a chegada da Corte, alcançará sua primeira fase ao aproximar-se o Primeiro Reinado. As toaletes de seda bordada, as plumas e flores são o último gosto das damas. A vida social dá seus voos mais altos. O teatro, a confeitaria, os saraus, a festa religiosa dão azo aos encontros, aos namoros, aos romances. (RENAULT, 1985, p. 58).

O repertório para piano a quatro mãos continuou a se desenvolver no chamado “Brasil Imperial” desde seu marco inicial no ano de 1822 (Independência do Brasil) até seu final, no ano de 1889 (Proclamação da República). Nesse período, o país teve dois Imperadores que praticavam piano a quatro mãos - Dom Pedro I e Dom Pedro II, e como já destacamos, Dom Pedro I chegou mesmo a compor uma obra para esta formação específica ¹¹¹. Dom Pedro II, por sua vez, além de apreciador das artes, praticava música em família ¹¹².

O casal Dom Pedro I e Dona Leopoldina sempre demonstrou formal e publicamente seu apoio às realizações culturais e foi notório seu compromisso com a música; a família real acompanhava ativamente a encenação de peças teatrais e óperas, além de concertos. Ademais, é preciso ressaltar que após a independência,

¹¹¹ *Marcha Imperial* composta por S Mag. De Imp. O Senhor D. Pedro I para quatro mãos e Clarinete, cuja partitura encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal, referenciada no capítulo anterior.

¹¹² “O imperador tomou suas duas irmãs pela mão, se sentaram ao piano e começaram uma Sonata a seis mãos” (CARDOSO, 2011, p. 345).

proclamada por Dom Pedro I (1822), o Rio de Janeiro desenvolveu uma vida cultural mais rica ¹¹³.

Quando, em 1831, após perturbações regionais e dificuldades em reconciliar disputas políticas, Dom Pedro I abdica do trono brasileiro e parte para Lisboa, deixa o Império do Brasil para Pedro de Alcântara (seu filho de cinco anos de idade) que, ao ser proclamado Imperador com quatorze anos de idade (1840), também devotou especial atenção ao desenvolvimento das artes, inclusive da música. Ao longo de quase meio século (1840 - 1889) desse reinado, o piano a quatro mãos passou a ser praticado com ainda maior frequência tanto no Palácio como nos sobrados da elite carioca.

A publicação *O Rio Antigo nos Anúncios de Jornais* revela a música doméstica praticada pela população abastada economicamente entre os anos de 1831 e 1840 (Período Regencial) ¹¹⁴. À ocasião, música e dança eram motivo de distração em bailes e reuniões, os quais, juntamente com o teatro, eram a principal diversão para a corte e a classe burguesa (RENAULT, 1985, p. 175 e 176). Neste momento, iniciam-se os anúncios em jornais por aulas de música específicas, ministradas por professores estrangeiros:

Observa-se o interesse crescente pelo ensino da música e da dança. Para isso, concorrem as constantes viagens das famílias abastadas à Europa, trazendo uma renovação incessante às manifestações artísticas. O ensino da música - que é invariavelmente incluído entre as matérias ministradas nos cursos de aulas avulsas - anuncia-se agora por professores estrangeiros, com o sentido de aulas especializadas. (RENAULT, 1985, p. 189).

Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga (Rio de Janeiro, 02/12/1825-Paris, 05/12/1891), filho mais novo do imperador Pedro I e da Imperatriz Maria Leopoldina da Áustria, teve educação rigorosa, tendo herdado dos pais o apreço pela música.

¹¹³ Como esclarece Magaldi (2004, xviii).

¹¹⁴ “O Período das Regências (1831-1840) foi considerado o mais interessante e dramático da História do Brasil por João Manuel Pereira da Silva, um de seus primeiros historiadores. [...] o período regencial pode ser visto como um grande laboratório de formulações e de práticas políticas e sociais como ocorreu em poucos momentos da história do Brasil”. (MOREL, 2003, p. 9).

Desde sua posse como imperador, prestigiou e estimulou a música e os músicos além de poetas, pintores e cientistas no Brasil:

Se desde o início do Estado entrava com 75% das verbas da instituição, a partir de 1840 d. Pedro II passará a frequentar com assiduidade as reuniões na sede [do Instituto Histórico] localizada no Paço Imperial. Dessa data em diante, o Instituto Histórico funcionará como uma espécie de porto seguro, um estabelecimento oficial para as experiências do jovem monarca, crescentemente empenhado em imprimir um 'nítido caráter brasileiro' à nossa cultura. (...) Por meio, portanto, do financiamento direto, **do incentivo ou auxílio a poetas, músicos, pintores e cientistas**, d. Pedro II tomava parte de um grande projeto que implicava, além do fortalecimento da monarquia e do Estado, a própria unificação nacional, que também seria obrigatoriamente cultural. (SCHWARCZ, 1998, p. 127). (grifo nosso)

No Segundo Império, especialmente após o casamento de D. Pedro II com a Princesa Thereza Christina de Bourbon¹¹⁵, a sociedade carioca emergente passa a abrir os salões para festas, nas quais o piano estava sempre presente. Como símbolo de sofisticação (MONTEIRO, 2008, p. 282), o instrumento fazia parte do mobiliário das ricas famílias do Rio de Janeiro, cujas filhas, “moças de boa família” em busca de um bom casamento, tocavam pelo menos algumas peças, para impressionar a sociedade e cativar um “bom rapaz”. Como exemplo, citamos Chiquinha Gonzaga (1847-1935) assim descrita por sua biógrafa Edinha Diniz:

Francisca Edwiges Neves Gonzaga nasceu no Rio de Janeiro, em 17 de outubro de 1847, da união de José Basileu Neves Gonzaga, militar de ilustre linhagem no Império, com a forra Rosa, filha de escrava. A menina cresceu e se educou num período de grandes transformações na vida da cidade. Além de escrever, ler e fazer cálculos, estudar o catecismo, e outras prendas femininas, **a jovem sinhazinha aprendeu a tocar piano**. Educada para ser dama de salão, aos 16 anos Chiquinha se casou com o promissor empresário Jacinto Ribeiro do Amaral, escolhido por seu pai (DINIZ, 1984). (grifo nosso)

¹¹⁵ De especial interesse para esta pesquisa, o acervo particular de partituras da Imperatriz reunidas na *Coleção Thereza Christina Maria* constitui-se de um grande número de obras musicais, incluindo-se peças para *tecla*, piano solo e piano a quatro mãos: “Em nossa coleção, por exemplo, para Leopold Koželuh, ou Kozeluch, temos quarenta e nove itens; para Jan Ladislav Dusík, ou Dussek, temos dezenove, sendo um deles ‘Euvres de J. L. Dussek pour le pianoforte’, editado em doze volumes pela Breitkopf & Härtel entre 1813 a 1817, contém a obra completa para teclado (piano solo e piano a quatro mãos) do compositor e os exemplares lá contidos são referência mundial”. (PERSONE, 2014, p. 21).

Chiquinha Gonzaga, pianista e compositora de sólida formação, adquirida em seus estudos com o cónego Trindade ¹¹⁶ e com o maestro Lobo ¹¹⁷, contrariou as normas vigentes conseguindo se impor ao realizar sua música fora da vida doméstica, vindo tornar-se a primeira maestrina a reger uma orquestra no Brasil. Rebelando-se contra os costumes da elite carioca, Chiquinha Gonzaga passa a integrar um grupo de músicos, que viria a se constituir no núcleo embrionário da música urbana brasileira:

[...] então fecham-se-lhe as portas da casa dos pais e ela acaba sendo adotada pelo ambiente musical boêmio, protegida inicialmente sobretudo por Joaquim Callado Jr., líder do conjunto musical *Choro carioca*, também conhecido como *Choro do Callado*. (VERZONI, 2011, p. 160).

Esta vertente, passo inicial da música popular brasileira, reuniu vários instrumentistas, destacando-se flautistas, violonistas e *pianeiros* ¹¹⁸. Não encontramos referências ao piano a quatro mãos entre as composições dos *pianeiros*; no entanto, amigos de Chiquinha Gonzaga, como Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), Carlos Gomes e Joaquim Callado Jr. (1848-1888), compuseram obras para esta formação. “Sabemos que Chiquinha teve muitos amigos. Citam-se os nomes de Joaquim Callado Jr., Henrique Alves de Mesquita e Carlos Gomes.” (VERZONI, 2011, p. 157).

De Henrique Alves de Mesquita destaca-se a obra *Batuque*, peça originalmente escrita para piano solo e também publicada em arranjo de Fausto Zosne para piano a 4 mãos (V. M. e C. 145); a mesma obra foi publicada pela Casa Mozart com o título *Capricho brasileiro* (1908). O compositor escreveu ainda, para piano solo, obra

¹¹⁶ “Para sua boa fé de pai não fosse surpreendida, como recomendavam os hábitos de vigilância moral, o militar contratou um cónego para o ensino das primeiras letras à sua filha Chiquinha. Sabemos apenas que o professor chamava-se cónego Trindade. Além da escrita, da leitura, do cálculo e do catecismo, a jovem aprendeu também alguns idiomas. E, mais que isto, para que não tivesse sua formação incompleta, cuidou de sua educação musical” (DINIZ, 1984, p. 46).

¹¹⁷ “Conhecido como maestro Lobo o professor de piano de Chiquinha Gonzaga foi o Maestro Elias Álvares Lobo (1834 - 1901), autor de uma ópera com libreto de José de Alencar. Além de compositor dramático, escreveu música sacra e popular no gênero lundu, romança e modinha” (VASCONCELOS, 1977, p. 190 e 200).

¹¹⁸ *Pianeiro*: músicos que se utilizavam do piano para veicular a confluência de gêneros europeus (dos salões da elite) com os gêneros nacionais, como o lundu e o maxixe (das salas e terreiros da “camada” pobre), por meio de uma música de entretenimento pago, voltada para os urbanistas. (ROSA, 2014, p. 23).

arranjada para quatro mãos, *Ballet Des Quatre Nations*, que consta da coleção *As duas pianistas - coleção de peças brilhantes para piano a 4 mãos*, edição da Casa Napoleão, sem número de chapa. Outra peça de sua autoria com arranjo para quatro mãos, *Soirée Brésilienne*, publicada por Narcizo & Arthur Napoleão antes de 1885 na coleção *Prazeres Do Baile - Coleção de quadrilhas, valsas, schottischs & polkas para piano (nº ch. 343)*; foi publicada na França por S. Richault sob o número de chapa 8262 R., em versão para quatro mãos ¹¹⁹.

Carlos Gomes, reconhecido operista, compôs obras para piano a quatro mãos, a saber: *Marcha Nupcial* ¹²⁰, *Hino à Triunfal a Camões*¹²¹; arranjos de *Il Guarany* ¹²² e *Salvador Rosa* ¹²³ (Obras localizadas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro). Joaquim Antônio Calado da Silva Jr. mantinha estreita ligação com os *planeiros* do Rio de Janeiro. Embora destacado flautista, foi aluno de piano de Henrique Alves de Mesquita. Tornou-se professor de flauta do *Conservatório Imperial de Música* em 1871, sendo reconhecido como o melhor flautista brasileiro de seu tempo. Nos últimos 20 anos do Império no Brasil, pode ser considerado o criador do choro; incorporou a flauta aos violões e cavaquinhos, instrumental comum aos conjuntos da época. Calado compôs uma obra para piano a quatro mãos: *Irmam* ¹²⁴ - Polca editada por *Viúva Canongia*. Outro compositor *planeiro* de destaque é o carioca Ernesto Nazareth (1863 - 1835), o seu catálogo de obras, profícuo em peças para piano solo, nada apresenta para piano a quatro mãos.

Relevante dado da presença de piano a quatro mãos na intimidade de Nazareth é encontrado em carta disponibilizada pelo Instituto Moreira Salles ¹²⁵, a qual revela que sua mãe, D. Carolina Augusta, que era pianista e foi professora do filho, tocava

¹¹⁹ A obra de Henrique Alves de Mesquita foi catalogada e disponibilizada *on line*, por meio do site <<http://www.henriquealvesdemesquita.com.br/>>.

¹²⁰ *Marcha Nupcial* (M 786.209 G-I-2).

¹²¹ *Hino à Triunfal à Camões* (M 786.209 G-I-10f)

¹²² *Il Guarany* (OR A-II-9)

¹²³ *Salvador Rosa* (M 786.209 G-I 15)

¹²⁴ Partitura disponível no site : <<http://institutopianobrasileiro.com.br/partituras>>. Acesso em 20 nov 2015.

¹²⁵ O Instituto Moreira Salles é uma organização sem fins lucrativos fundada por Walther Moreira Salles em 1990. Administrado pela família do fundador, pretende promover e desenvolver programas culturais, especialmente nas áreas da fotografia, literatura, artes plásticas e música brasileira, além de contar com uma extensa biblioteca. Grande parte de seu acervo está disponibilizado *on line* por meio do site <<http://www.ims.com.br>>.

piano a quatro mãos, por exemplo com uma amiga, avó de Célio Monteiro, o autor da missiva em questão (DIAS, 2012).

Da literatura consultada depreende-se que os *pianeiros* receberam sólida formação pianística sendo que, provavelmente, exerceram a prática doméstica do piano a quatro mãos, como descreve Rosa (2014), referindo-se a mais um *pianeiro* de destaque, Aurélio Cavalcanti ¹²⁶:

Certa vez, em uma colação de grau no Colégio Pedro II, onde era aluno [Aurélio Cavalcanti], tocou a quatro mãos com a sua irmã uma transcrição da *Protofonia de "O Guarani"*, de Carlos Gomes. O Imperador, presente, ficou entusiasmado com o menino Aurélio e, vendo no programa que ele voltava na segunda parte para tocar o *Tremolo* de Gottschalk, e não podendo esperar, pediu aos diretores para antecipar seu número, quando de novo o aplaudiu calorosamente (VASCONCELOS *apud* ROSA, 2014, p. 110 e 111).

Entendemos que a prática do piano a quatro mãos no Brasil, desde sua origem com a chegada de Dom João VI em 1808, pertenceu à classe burguesa e manteve-se ligada aos costumes aristocratas, na corte e na elite carioca. Na realidade, encontramos nas casas abastadas e nos salões do Rio de Janeiro Imperial, uma sociedade afastada da música popular urbana, seguindo o padrão europeu de "civilidade" e "bons costumes", vivendo uma "febre de bailes, concertos, reuniões e festas", como lembra Schwarcz (1998, p. 111): "A corte se opõe à província, arrogando-se o papel de informar os melhores hábitos de civilidade, tudo isso aliado à importação de bens culturais reificados nos produtos ingleses e franceses". Magaldi também percebe essa particularidade e pondera:

The piano, a European bourgeoisie domestic musical instrument, also delineated gender roles in the local society. As with European bourgeoisie women, most middle- and upper-class Carioca women were amateur pianist and/or singers.

¹²⁶ Aurélio Cavalcanti (1874-1915) - Iniciou carreira de *pianeiro* tocando de graça na Casa Artur Napoleão recebendo em troca a indicação para tocar em bailes. Tocou piano muito bem e se apresentava numa casa de músicas na Rua Gonçalves Pinto onde também vendia suas composições. Fez parte de um notável grupo de músicos que atuou no Rio de Janeiro no início do século. Verbetes do *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em < <http://www.dicionariompb.com.br/aurelio-cavalcanti> >. Acesso em 04 maio 2015.

Plays as the piano was seat was a necessary skill that attested to the female's domesticity as well as to her level of education. These two attributes were deemed essential in the female's upbringing, for the played a role in the game of attracting and holding men of high rank. (MAGALDI, 2004, p. 10).

Não é outra a posição de Daub (2014), que ao abordar a cultura do piano a quatro mãos na Europa (Século XIX), citando Duos como o formado por Carl Czerny e a jovem princesa Victoria, discute a relação da realeza com seus súditos através do piano a quatro mãos e aponta a importância desta prática civilizatória:

The Crowned heads of Europe granted their subjects audiences on the keyboard; Carl Czerny, for instance, played four-hand piano with the Young Queen Victoria, while the great nineteenth-century scholar of India, Max Müller, played with Victoria's son, Prince Leopold. At the other end of the social spectrum, four-hand playing was used to bring music to the lower classes or, in the Americas, to "civilize" natives. (DAUB, 2014, p. 5).

Populares na Europa, as composições para piano a quatro mãos chegam ao Brasil não só pela corte, mas pelos vendedores de partituras e artigos estrangeiros, bem como pelos editores, conforme discutiremos mais detalhadamente à frente. Nesse caminho, adentra as casas abastadas do Rio de Janeiro, tornando-se muito comum a prática do piano a quatro mãos nos saraus cariocas, um instrumento não só de distração e diversão, mas de civilidade para os nativos das Américas. Multiplicavam-se, no "Brasil Império", as performances musicais em sociedades privadas, em casas de pessoas ricas ou na corte, denominadas ora como *sarau* ora como *concertos*, *soirées* ou *partidas musicais*.

A PRIMEIRA época social do reinado, que poderíamos, um tanto arbitrariamente, limitar de 1840 a 1860 – e mesmo prolongar até 1867, ou a guerra do Paraguai, houve certo trecho em que a sociedade se tomou da febre das reuniões, dos bailes, dos concertos, das festas. [...] Nas recepções das 6 às 8, ou nas partidas de 8 às 11 (era o horário do tempo), no Paço Isabel, dominava a música, não tanto do agrado de palestradores e bailarinos que não lamentassem a duração dos concertos e audições, consolados e **compensados com a vista das duetistas ou pianistas**, e com poderem repetir o que escreveu um dos Goncourt: 'o que mais

admiro na música são as mulheres que a executam' (PINHO, 1959, p. 105 e 132).
(grifo nosso)

Nos saraus promovidos pela família Bragança no Paço Imperial da Quinta da Boa Vista, principalmente após o casamento de Isabel com o Conde d'Eu, a princesa frequentemente era criticada por enfatizar demasiadamente a música, incluindo o piano a quatro mãos, em suas *partidas* musicais:

Até casar-se a Princesa Isabel, jamais tinha ido a baile ou teatro. Era natural que ambos ansiassem por uma vida mais movimentada e divertida. Adquirido o Paço Isabel, hoje Palácio da Guanabara, não tardaram ' as partidas das Princesas', de música e dança, perfumadas de arte e distinção (PINHO, 1959, p. 131 e 132).

De fato, o salão da princesa Isabel (no Paço Isabel, atual Palácio da Guanabara) foi famoso pelo patrocínio da música que dominava os eventos, incluindo regularmente cantores e pianistas. André Rebouças, por exemplo, destacou no seu *Diário* a *partida* musical acontecida em 14 de janeiro de 1867, na qual foi apresentada uma peça a quatro mãos tocada pela Princesa Isabel, acompanhada por Taunay¹²⁷, sobre motivos da obra de Auber, *Muette de Portici* (PINHO, 1959, p. 133).

¹²⁷ Como informa o *site* da Academia Brasileira de Letras, na qual ocupou, como fundador, a Cadeira nº 13, o Visconde de Taunay (A. Maria Adriano d'Escragnolle), engenheiro militar, professor político, historiador, sociólogo, romancista e memorialista, nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 22 de fevereiro de 1843 e faleceu também no Rio de Janeiro em 25 de janeiro de 1899. Era filho de Félix Emílio Taunay, barão Taunay, e de Gabriela de Robert d'Escragnolle. Seu avô, o famoso pintor Nicolau Antônio Taunay, foi um dos chefes da Missão Artística francesa de 1818 se seu pai foi um dos preceptores de D. Pedro II e durante muito tempo dirigiu a Escola Nacional de Belas Artes. Pelo lado materno, era neto do conde d'Escragnolle, emigrado da França pelas contingências da Revolução. Criado em ambiente culto, impregnado de arte e literatura, desenvolveu bem cedo à paixão literária e o gosto pela música e desenho. Disponível em <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=97&sid=170>>. Acesso em 04 maio 2015.



Sarau no séc. XIX no Brasil

Disponível: <http://shdestherrense.com/home/partituras-para-saraus/>

Figura 11

Vale ressaltar a obra *Bonheur de Vivre*¹²⁸, composta pelo Visconde de Taunay (1843-1899), que tocava a quatro mãos tanto em sua convivência doméstica¹²⁹ quanto socialmente¹³⁰. Outro registro interessante é o de um casal de suíços que viveu no Rio de Janeiro na primeira metade do séc. XIX - Heinrich e Cécile Däniker-Haller¹³¹, narrando essa prática que se vê cada vez mais cotidiana no Rio Imperial:

Fomos a casa de Dr. Lallemand onde tocamos um par de horas a quatro mãos, voltamos na hora da comida. **(Rio de Janeiro, 01 de maio de 1847)**. Fui à casa da Baronesa von Sonnleithner para tocar com ela a quatro mãos. O Núncio deu um jantar para comemorar o dia da coroação do Papa. A casa estava iluminada. **(Rio de Janeiro, 16 de junho de 1847)**. No serão¹³² tocamos uma sonata de Beethoven a quatro mãos. **(Rio de Janeiro, 21 de agosto de 1847)**. Como sempre, de manhã cedo ocupada com o jardim, depois a aula de Mathilde, depois fui a casa de Sra. Gallop para, com ela, tocar a quatro mãos. Sr. Théremin passou serão conosco, fizemos música. **(Rio de Janeiro, 28 de outubro de 1847)**. Toquei a quatro mãos com Sra. Tiberghus. **(Rio de Janeiro, 29 de outubro de 1847)**. Toquei com a Sra.

¹²⁸ Obra disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=OwxJ3-mZsZk>. Performance do recital em homenagem aos 60 anos de formada da pianista Ida Maltese. Gravado em 17/08/1996 na Pinacoteca Benedito Calixto, Santos - SP (pianistas Ida e Sylvia Maltese).

¹²⁹ “[...]os dois irmãos Taunay tocavam habitualmente a quatro mãos, em casa [...].” (SAMPAIO, 2012, p. 73)

¹³⁰ Como narra o próprio Taunay (2005, p. 72) em suas memórias: “[...] nós dois, ao piano, executamos, em 1854, num baile dado pelos marqueses de Itanhaém, no palacete da Rua S. Cristóvão, uma peça para piano a quatro mãos, que mereceu grandes aplausos”.

¹³¹ O casal Däniker-Haller convivia principalmente com estrangeiros, mas alguns brasileiros aparecem também fazendo música com eles como um Bento que tocava em quarteto de cordas com Heinrich Däniker. Também é citado um Dr. Manico que era médico e tocava flauta acompanhado por Cécile Däniker ao violão. Os irmãos Leal, as famílias Souza Franco e Duque Estrada, eram figuras recorrentes nos saraus da família. As senhoras Pinheiro e Galvão, inglesas casadas com brasileiros, eram amigos brasileiros assíduas de música doméstica nos saraus dos Däniker no Rio de Janeiro oitocentista. (SILVA, 2010).

¹³² Serão, no contexto imperial, significava sarau (SOUZA, 2003).

Freytag a quatro mãos. Kertein veio para o trio, ele trouxe o Dr. Bödiker que agora foi viver no interior. Sr. Von Sonnleithner também veio, e nos foi muito útil para bater o compasso. **(Rio de Janeiro, 17 de junho de 1848)**. Sra. Lefebvre passou a tarde comigo, depois veio o Dr. Pennell, mais tarde Sr. Winkler, com o qual toquei uma sonata a quatro mãos de Beethoven. Mais tarde fomos a festa na casa de Hutton, dançou-se todo o serão. **(Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1848)**. Vieram para o chá Sr. V. Sonnleithner e Winkler, este último tocou comigo a quatro mãos (obras de) Mozart. **(Rio de Janeiro, 26 de novembro de 1848)**. Sra. Gallop e sua irmã passaram o dia comigo, tocamos muito a quatro mãos. **(Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 1848)**. Toquei o quinteto de Mozart a quatro mãos. **(Rio de Janeiro, 09 de dezembro de 1848)**. No serão vieram muitas visitas, toquei a quatro mãos com Sr. Winkler. **(Rio de Janeiro, 10 de junho de 1849)**. Exercitei com Emily uma Abertura a quatro mãos. **(Rio de Janeiro, 19 de novembro de 1849)**. Eu estava tocando a quatro mãos com a doutora, quando os Srs. Schilinsky e Molinari chegaram de Petrópolis. **(Constância¹³³, 31 de maio de 1850)**. Fui rogada que tocasse para o velho brasileiro e seu filho, além de uma caixinha de música, nunca tinham ouvido um instrumento musical. A sua admiração e suas estranhas perguntas ultrapassaram todas as fronteiras, principalmente quando eu e a Mathilde tocamos a quatro mãos, e quando esta última dançou. **(Rio de Janeiro, 21 de março de 1851)**. Toquei a quatro mãos com Sr. Winkler. **Rio de Janeiro, 15 de maio de 1852)**. (SILVA, 2010). (grifo nosso)

Pelo exposto, é possível consolidar a assertiva de que a prática do piano a quatro mãos constituiu-se em realidade comprovada tanto no palácio real quanto nos sobrados do Rio de Janeiro Imperial. O piano a quatro mãos se consolidou na elite carioca, saindo do palácio para os sobrados, chegando ao Conservatório Imperial do Rio de Janeiro e às sociedades de concertos, conforme veremos nos capítulos seguintes.

II. 2. O piano a quatro mãos e a venda de partituras no Rio de Janeiro oitocentista

Uma efetiva contribuição para a difusão e ampliação da prática para o piano a quatro mãos foi o início do comércio de livreiros no Rio de Janeiro, após a chegada da corte de Dom João VI em 1808, em razão da criação da Imprensa Régia ¹³⁴, pois além

¹³³ Constância encontrava-se onde depois foi fundada Teresópolis. (SILVA, 2010).

¹³⁴ Criada por Decreto em 13 de maio de 1808 – antes dessa data era proibida a instalação de tipografias no Brasil.

do material impresso nas editoras, os comerciantes traziam da Europa livros e partituras, dentre elas repertório para piano a quatro mãos:

É criada então a Imprensa Régia, ‘máximo benefício que S. A. R. outorgou ao Rio de Janeiro (...) A imprensa abre outros horizontes à vida colonial. Ela vai ajudar a educação do povo, vai ser instrumento de lutas e reivindicações. (...) Vai servir e desservir. Anúncios, velhos anúncios a retratar a infância da cidade de quatrocentos anos. Avisos sobre a venda de escravos e livros, de artigos de moda e bebidas, ofertas de serviços profissionais, e professores; de livrarias e móveis; avisos sobre festas, teatros e aniversários da Corte; toda essa comunicação íntima e intensa – de sentimentos e emoções que formam e configuram a vida. (RENAULT, 1985, p. 26).

As oficinas de impressão musical e lojas especializadas surgiram no Rio de Janeiro do início do século XIX. Esse comércio foi responsável por ensinar música, vender partituras importadas da Europa, imprimir partituras de compositores europeus e nacionais, editar, estampar, fazer gravações de chapas numeradas, litografias, oferecer copistas de música, publicar catálogos musicais, métodos de ensino de instrumentos e afinação de piano, além de traduzir dicionários de música para o português, representar pianos ingleses, americanos e alemães, fabricar pianos no Brasil, afinar, vender e alugar pianos, vender e alugar partituras, editar suplementos literários contando a vida dos compositores e, ainda, promover concertos. (MARCONDES, 1998, p. 370).

Anunciando seus artigos no *Diário do Rio de Janeiro*, a Editora *John Ferguson & Charles*, por exemplo, inaugurou sua loja na Rua da Quitanda, 41, em 1824 – e esta parece ser a mais remota referência à obra musical impressa no país. (MARCONDES, 1998, p. 370).

A impressão regular de peças musicais no Rio de Janeiro teve início com Pierre Laforge ¹³⁵, músico francês estabelecido, por volta de 1834, com “estamparia de música” na Rua do Ouvidor, 149. Em 1837 instalou-se na Rua da Cadeia (depois Rua da Assembleia), 89, onde funcionou até 1851 (MARCONDES, 1998, p. 370). Aliás, era na

¹³⁵ A editora *Salmon & Cia* instalada na Rua da Assembleia, 86 em 1851, comprou o acervo da *R. Laforge*, mudando-se para a Rua dos Ourives, 60, onde funcionou até 1853. (MARCONDES, 1998, p. 371).

Rua do Ouvidor que o comércio fluía com mais pungência. A elite carioca fazia desta rua um santuário da elegância. E era ali também que aportavam os principais vendedores de partituras que comercializavam, além de outros artigos, o repertório para piano a quatro mãos ¹³⁶.



Panfletos de Anúncios
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – Brasil
Foto de Gyovana de Castro Carneiro
Figura 12



Rua do Ouvidor
Acervo do *Jornal do Brasil*
Figura 13

¹³⁶ Em termos simbólicos, a Rua do Ouvidor (assim como Petrópolis e parte dos lares da elite) era a Europa. Esta rua, com oitocentos metros de extensão, não era igual a nenhuma outra daquela pequena cidade. A partir da década de 1820, era ali que o coração da cultura e da sociedade da elite batia. (NEEDELL, 1993, p.185).

Em 1830 o abridor e estampador Francisco Chenot estabeleceu-se como editor (primeiro na Rua dos Latoeiros, 126, e depois na Rua da Ajuda, 89). Na mesma época, outro editor e livreiro, senhor H. Furcy, estabeleceu-se com oficina de gravação na Rua do Cano (hoje Rua Sete de Setembro), 73 (MARCONDES, 1998, p. 370). As peças das duas oficinas estão na seção de música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na *Coleção D. Thereza Christina Maria*¹³⁷, e contam com obras para piano a quatro mãos.

Em 1837, Müller, de origem dinamarquesa, estabelecido no Rio de Janeiro desde 1828 como negociante de música, associou-se a H. E. Heinen, sendo ambos nomeados fornecedores de música de S.M.I.¹³⁸ Em 1837 foi elaborado o *Catálogo da Biblioteca Musical de C. Müller e H. E. Heinen*, talvez o primeiro no gênero impresso no Brasil, do qual é conhecido um único exemplar, ricamente encadernado, que pertenceu à Imperatriz Teresa Cristina Maria:

Christian Müller inaugurava, por volta de 1837, sua 'Biblioteca de Aluguel' com uma lista de mais de mil e quinhentas peças, em sua maioria variações e fantasias sobre temas operísticos escritas por virtuosos do piano, sendo, a maioria para piano solo ou a **quatro mãos** (BARROS, 1998). (grifo nosso)

De fato, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro encontra-se digitalizado o acervo de partituras representativas da vida musical no Rio de Janeiro entre 1822 e 1870. Localizamos neste, partituras para piano a quatro mãos como o álbum *O livro de Ouro das Pianistas*. Pela figura 14, exposta a seguir, pode-se concluir, pelo endereço e número de chapa, que a partitura foi impressa por volta de 1852 pela editora *Salmom & Cia.*, instalados, como inscrito na capa da partitura, na Rua do Ourives, 60 no Rio de Janeiro.

As obras impressas pelas editoras no Rio de Janeiro, também contemplando o repertório de quatro mãos, pareciam pertencer ao universo feminino, particular das

¹³⁷ A Coleção está detalhada no capítulo I no ítem 1.3 (fls. 25-30) As revelações da Coleção Thereza Christina Maria.

¹³⁸ Sua Majestade o Imperador.

sinhazinhas da época ¹³⁹. As coleções eram assim denominadas: *As Duas Pianistas*, *O Livro de Ouro das Pianistas*, *Colar de Pérolas*, *Flores do Baile*, *Prazeres do Baile*; *Flores de Salão*, *Ramalhete de Flores*, *As Duas Primas*, dentre outras.



Capa do Livro de Ouros dos Pianistas
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
Disponível em <<http://objdigital.bn.br>>
Figura 14

Outra publicação na qual consta o repertório para piano a quatro mãos - *Casa Filippone e Cia.*, instalada em 1846, a editora transformou-se em *Imperial Imprensa de Música de Filippone e Cia*, constituindo-se, segundo Marcondes (1998), na primeira editora musical da cidade:

¹³⁹ “[...] os cotidianos das mulheres diferenciavam-se de acordo com a condição social, econômica e da cor da pele. Para as moças dos grupos sociais privilegiados, o ensino da leitura, escrita e das noções básicas de matemática vinha acompanhado das aulas de piano, francês, aulas que eram ministradas em suas próprias casas ou escolas religiosas. Eram incentivadas para desenvolverem habilidades domésticas que incluía domínio com a agulha, culinária, bordados, rendas, mando das criadas, domínio da casa. Para muitos grupos dessa sociedade do século XIX, as mulheres deveriam ser mais educadas do que instruídas, não havia a necessidade dela obter conhecimentos além daqueles que ajudasse a consolidar a sua moral e os bons princípios, o que contava não eram seus desejos, mas sim sua função social, o pilar de sustentação do lar. Por isso era importante que essas mulheres fossem ensinadas desde pequenas a serem doces, amáveis e submissas aos pais e depois aos maridos”. (CUNHA, 2013)

Em 1847 foi aberta subscrição para a publicação de *O Brasil Musical* - periódico dedicado a S. M. a imperatriz do Brasil, que lançou mais de 500 peças entre 1848 e 1875, saindo duas por mês, uma de piano, outra para canto. Desde o início foram precursores na impressão com chapas numeradas (*Brasil Musical* nº 1 – ch / nº 33) [...] Foram também precursores na publicação de catálogos nas contracapas das peças que imprimiriam, de frontispícios com belos trabalhos de gravação. O repertório apresentado, segundo o gosto da época [...]. (MARCONDES, 1998, p. 371).



Capa da obra *O Brasil Musical*
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
(BM 09 - 348)
Foto de Gyovana de Castro Carneiro
Figura 15

No referido periódico, encontramos na contracapa da edição 59, referências às peças para piano a quatro mãos “As Duas Irmãs”, “Colleção de Peças a 4 mãos”: 1. *Elixir d amor*; 2. *A Scnambula*; 3. *Os capuletts*. Também no periódico *Brasil Musical*, no exemplar de número 71, foi localizada a partitura da obra: *Fantasia a 4 mãos sobre os cantos de Norma, Capuletti e Anna Bolena* - por N. Luis.

Verificamos todos os periódicos da coleção *Brasil Musical* existentes no acervo da Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (pastas BM 09 até 348). Encontramos em suas contracapas peças para piano a quatro mãos a saber: *Elisire d’amore*, *Somnambula*, *Capuletti*; por Ferd. Beyer; *Lucrezia de Borgia*; por Brunner; *Norma (Cavatina)*, *Norma (Cavatina)*, por Louis; *As Duas primas* por Navarro; *Marino*

Faliero, por Fessy Norma e *Capuletti*, por Louis; *Roberto Devereux*, por Louiz; *Valsa a quatro mãos* por Navarro; *Quadrilha a 4 mãos*.

Arthur Napoleão¹⁴⁰, figura marcante na história musical brasileira, se destacou como pianista, compositor e mediador cultural, além de compor e imprimir obras para piano a quatro mãos e promover concertos para piano solo e música de câmara:

A Casa Arthur Napoleão, uma das mais representativas neste período para a publicação de partituras, possuía duas coleções do repertório a 4 mãos que eram destinadas a pianistas de nível básico, chamada de *Flores de Salão* - Dansas e peças fáceis a 4 mãos, e de nível avançado no instrumento, chamada *As Duas Pianistas* - Collecção de peças brilhantes a 4 mãos. (CHANTAL e DINELLI, 2005).



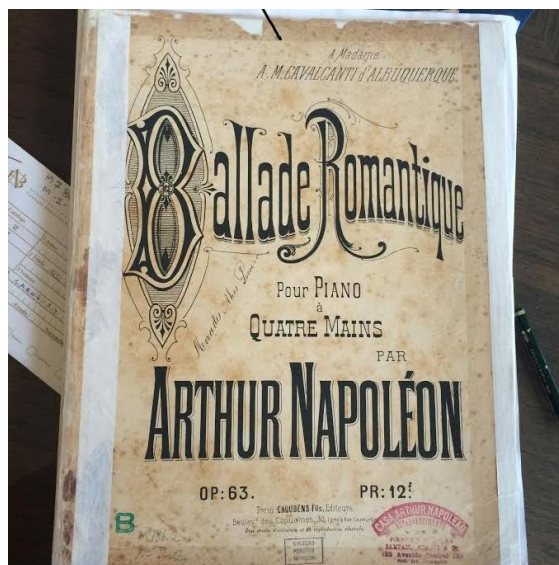
Marca de Narciso & Artur Napoleão com o endereço da Rua do Ouvidor, 89 Rio de Janeiro
Fotografia disponível em: Casa_Arthur_Napoelao_Narciso_Rio_de_Janeiro_1878
Figura 16

Em março de 1869, Arthur Napoleão, morando definitivamente no Rio de Janeiro, abriu um Grande Depósito de Pianos, na Rua dos Ourives, 54-56. Passados poucos meses, os dois amigos, Artur e Narciso, firmam sociedade, inaugurando em setembro de 1869 a loja, na Rua do Ouvidor, 89, *Narciso & A. Napoleão*. A loja existiu até 1877. Datam dessa época as edições das primeiras obras de Arthur Napoleão, dentre quais localizamos obras para piano a quatro mãos como: *Teus Lindos Olhos*¹⁴¹,

¹⁴⁰ Artur Napoleão: (Porto - Portugal 06/03/1843) Rio de Janeiro - Brasil (12/05/1925) Pianista e compositor português. Aos sete anos, estreou com enorme sucesso em Lisboa, apresentando-se também em Londres e Berlim. Fixou-se no Rio de Janeiro em 1866 como editor de música, professor e concertista, exercendo grande influência na vida musical da cidade. (HORTA, 1994, p. 642)

¹⁴¹ *Teus Lindos Olhos* (Pasta Império N - IV - 30) – BN. Esta obra será detalhada no capítulo 3.

*Recordações de Petrópolis*¹⁴², *Estrella Chilena op.73*¹⁴³; *Première Suite d'Orchestre op. 62*¹⁴⁴ e *Ballade Romantique*¹⁴⁵.



Capa da partitura de *Balade Romantique pour piano a quatre mains*, de Arthur Napoleão. Acervo da Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Pasta M 786.2 N I 2).

Foto de Gyovana de Castro Carneiro

Figura 17

Na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, e na Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, encontramos partituras que compunham a Coletânea de obras *As Duas Pianistas - Collecção de peças brilhantes 4 mãos* com obras impressas, de compositores estrangeiros e uma pequena minoria de compositores brasileiros, para piano a quatro mãos editadas por *Artur Napoleão*:

- Duo-Fantasia por Messemaeckers, de Lucrecia Borgia;
- Duo-Fantasia por Messemaeckers, de Lucia De Lammermoor;
- *Beautes*, por Vilbac, de Norma;
- *Ojos criolos*¹⁴⁶, de Gottschalk, arr. por A. Napoleão;
- *Hymno nacional brasileiro*;

¹⁴² *Recordações de Petrópolis* (Pasta Império) UFMG.

¹⁴³ *Estrella Chilena op.73* (Pasta Império) UFMG.

¹⁴⁴ *Première Suite d'Orchestre op. 62* (Pasta Império) UFMG.

¹⁴⁵ *Ballade Romantique* (Pasta M 786.2 N I 2) BN.

¹⁴⁶ Esta obra será detalhada no capítulo 3.

- *Tannhauser*, de Wagner, Marcha, arr. por Bulow;
- *La gallina, danse cubaine*, por Gottschalk;
- *Responds moi, Danse cubaine*, por Gottschalk;
- *Teus lindos olhos*, Polka brilhante, por A. Napoleão,
- *Recordações de Petropolis*, Polka brilhante, por A. Napoleão;
- *Ses yeux*, Polka de concert, de Gottschalk;
- *Piccolo pezzo*, brilhante, por G. Arnaud; *Ruines D'Athenes*,
- *Marceh solennelle*, por Beethoven; *Eco di Napoli*,
- *Tarantella* de Bevignani, arr. por Mattei;
- *Coroa de Carlos Magno*, baillado das 4 nações, por H. de Mesquita;
- *Tarantella napolitana*, de Martins Pinheiro, arr. por L. Lambert;
- *La Piccoletta*, Amusement, por E. Pinzarrone;
- *Jockey-Club*, galope brilhante, por G. Arnaud;
- *Corrida de pequiras*, Galope brilhante e fácil, por G. Arnaud;
- *Morte!*, Lamentation, por Gottschalk;
- *Ballade romantique*, por A. Napoleão;
- *Guarany*, capriche brilhante, por E. Pinzarrone;
- *Serenada, de Widor*, arr. por A. Napoleão;
- *Nennella*, rahpsodia di merdellina, por A. Arnaud;
- *Á Camões*, marcha heroica, por A. Napoleão;
- *Á Camões*, marcha elegíaca, por L. A. Miguéz;
- *Á Camões*, hymno triunfal, por Carlos Gomes;
- *Os Rouxinoes*, polka brilhante por Cardoso Menezes;
- *A Gruta dos Pássaros*, valsa brilhante, por Cardoso Menezes;
- *Tarantella Napolitana*, de Agostini, arr. por L. Lambert;

- *Marche des Croisés* (de Jerusalem) arr. A. Arnaud;
- *Fausto*, câoro e marcha dos soldados; *Filha do Regimento*,
- Divertimento militar, por Beyer; *Les Fiances*,
- Ballet, por E. Pinzarrone;
- Tagir, marcha, por Noronha; *Scena Dramatica*, por L. A. Miguéz;
- *Folies d'Espagne*, por Carlos de Mesquita;
- *D. Isabel*, Marcha de J. C. Franco, arr. por A. Freza;
- *D. Carlos*, Marcha de Lourenço Perrerira, arr. por A. Freza;
- *Gioconda*, bailado das horas por Polechielli;
- *Serenada*, por Pierne. (*As Duas Pianistas - Collecção de peças brilhantes á 4 mãos*).

Outra editora que se destacou na impressão de obras para piano a quatro mãos foi a *Casa Bevilacqua*. Narciso e Isidoro Bevilacqua, anteriormente sócios, desfizeram sociedade em 1865. Isidoro continuou imprimindo com o nome de *I. Bevilacqua*. Em 1879 o filho caçula de Isidoro, Eugênio, assessorado pelo primo Ângelo Bevilacqua, assumiu a gerência do estabelecimento, dando grande impulso à imprensa de música, equipando as oficinas, tanto a de impressão como a de concertos de piano, com a mais moderna aparelhagem (MARCONDES, 1998, p. 373). Também localizamos, no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, obras para piano a quatro mãos impressas pela *Casa Bevilacqua* de compositores europeus. Encontramos, ainda, na mesma Biblioteca (Pasta M786 – 2 G I 1), uma *Coleção de Peças* opus 84 de Melodias Progressivas a quatro mãos do compositor alemão Henri Enckhausen (1799-1885), bem como peças avulsas como o exemplo a seguir, na qual vinha impresso no verso da partitura o nome de autores e obras para piano a quatro mãos comercializados pela editora.



Partitura impressa por Casa Beviláqua
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 (Pasta M786 – B)
 Foto de Gyovana de Castro Carneiro
 Figura 18



Verso da Partitura impressa por Casa Beviláqua
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 (Pasta M786 – B)
 Foto de Gyovana de Castro Carneiro
 Figura 19

Gradativamente, os compositores brasileiros passaram a compor para o gênero em estudo. Esta pesquisa localizou, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, obras para piano a quatro mãos da editora *E. Bevilacqua*, como o *Hino Nacional Brasileiro* de Francisco Manuel da Silva (1795 -1865) com versões para 2, 4 e 6 mãos ¹⁴⁷.



Partitura do Hymno Brasileiro impressa por E. Bevilacqua & C em versão para piano a quatro mãos
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
(Pasta M784.7 F32a)
Foto de Gyovana de Castro Carneiro
Figura 20

Outra obra para piano a quatro mãos editada pela *E. Bevilacqua & Cia* localizada na Biblioteca Nacional foi *Os Canários* ¹⁴⁸, do compositor Antônio Cardozo de Menezes. (1849-1911).

¹⁴⁷ *Hymno Brasileiro*, com versão do autor para piano a quatro mãos, será detalhado no capítulo 3.

¹⁴⁸ *Os Canários* (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Pasta M 786.2 M-1-1)

Os Canários

Polka Característica

A. Cardoso de Menezes. Op:55

Partitura de Os Canários - Polka característica de A. Cardoso de Menezes op: 55

Cópia digitalizada do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Figura 21

Em pesquisa realizada na Biblioteca Alberto Nepomuceno na Universidade Federal do Rio de Janeiro foram encontradas outras obras para piano a quatro mãos de Antônio Cardozo de Menezes, *Estrela-Vesper* e *A Gruta dos Pássaros*, editadas pela *Narciso & A. Napoleão* e a obra *Otello 1º Fantasia Brillhante*, editada pela *Buschmann & Guimarães*. Esta investigação também localizou na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro a obra *Os Rouxinóis*¹⁴⁹ publicada pela *Arthur Napoleão & Miguez*. Cabe mencionar a ligação do compositor brasileiro Cardoso de Menezes com o piano a quatro mãos. O compositor foi casado com a pianista portuguesa Judite Ribas e com ela desenvolveu essa prática:

[...] a união entre Cardoso de Menezes e Judith Ribas tenha influenciado o compositor no sentido de compor peças para piano a 4 mãos. É sabido que na residência do casal, situada à rua Alice, no número 80, no bairro das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, mais conhecida como 'A casa do Cardoso', era frequente o número de saraus que contavam com a presença de intelectuais e artistas cariocas. Neste sentido, acreditamos que o casal Menezes-Ribas se fazia ouvir frequentemente ao piano nas apresentações das composições a 4 mãos. Outrossim, contamos hoje com o acréscimo de cinco composições para piano a 4 mãos no repertório nacional. (CHANTAL e DINELLI, 2005).

¹⁴⁹ *Os Rouxinóis* (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Pasta M786.2 M-I-2).

Na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, encontra-se a obra para piano a quatro mãos, também impressa pela *Buschmann & Guimarães*, *Marcha Nupcial* de Antônio Carlos Gomes ¹⁵⁰.

Diante de toda documentação recolhida por esta investigação em acervos particulares e bibliotecas públicas, é visível reconhecer o importante papel das editoras de música no Rio de Janeiro Imperial na divulgação do repertório para o piano a quatro mãos oriundo da Europa. Comprovada a prática do piano a quatro mãos também no Brasil Império, constatamos o gradativo crescimento, a partir do final de 1800 de composições brasileiras para piano a quatro mãos.

Dos compositores brasileiros foram localizadas diferentes tipologias no repertório específico para quatro mãos no Brasil Imperial. Encontramos composições originais para piano a quatro mãos, bem como transcrições, reduções e arranjos para esta formação. Foram compostos hinos e marchas para piano a quatro mãos por compositores brasileiros tais como: Francisco Manuel da Silva (1795-1865) com um arranjo para piano a quatro e seis mãos do *Hymno nacional brasileiro*; Carlos Gomes com o *Hino triunfal à Camões* (peça que homenageou o grande poeta português) e uma *Marcha nupcial* (obra original para piano a quatro mãos); Leopoldo Miguéz também compôs obras com esta função, como uma marcha também homenageando o poeta português - *Marcha elegíaca à Camões*, outra marcha - obra original para piano a quatro mãos - *Marcha nupcial opus 2* e uma marcha cortejo com redução para dois pianos e oito mãos intitulada *Saldunes* e, ainda, o *Hino a proclamação da República*, com um arranjo para piano a quatro mãos; e, ainda, Francisco Braga, apelidado “Chico dos Hinos” ¹⁵¹, compôs o *Brasil - hino solene* para piano a quatro mãos.

Peças leves, danças ligeiras como polcas, balés, tangos, valsas, minuetos e quadrilhas destinadas principalmente ao entretenimento, compostas e arranjadas no Brasil, localizadas em coleções produzidas pelas editoras brasileiras e internacionais

¹⁵⁰ Carlos Gomes (1836-1896): Foram localizadas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro as obras para piano a quatro mãos do autor - *Salvador Rosa* (Pasta M786.209 G -1-15); *Marcha Nupcial*(Pasta M786.209 G -1-2) *Hino à Triunfal à Camões* (Pasta M286.2 G - I - 4) e *Il Guarany* (Pasta M786.209 G -I - 10f). *Marcha Nupcial* será detalhada em forma de análise no capítulo 3.

¹⁵¹ “Francisco Braga foi chamado ‘Chico dos Hinos’ porque foi o mais profícuo compositor do gênero no Brasil. Conseguimos coletar mais de 50 Hinos escritos por ele” (Corrêa, 2005, p. 66).

foram compostas neste período. De Henrique Alves Mesquita, obras para 4 mãos tais como *Soirée Brésilienne*, o tango *Ali baba*, *Ballet des Quatre Nations* e, em homenagem ao compositor, a polca *Carlos Gomes*; *Bonheur de Vivre*, do Visconde de Taunay; *Irmã*, polca do compositor Antônio da Silva Callado; *Os Canários*, *Estrela-Vesper*, *A Gruta dos Pássaros*, *Otello 1º Fantasia Brilhante* e *Os Rouxinóis*, estas compostas por Antônio Cardozo de Menezes. E, ainda, *Scena Dramática op. 8* e *Sylvia* do compositor Leopoldo Miguéz; Carlos de Mesquita compôs *Cinq Valses Romantiques pour piano à quatre mains* e o *Minueto de Francisco Braga*.

Das obras brasileiras para piano recolhidas em acervos públicos e particulares, chama atenção a quantidade de arranjos, transcrições e reduções para quatro mãos. Há obras arranjas, transcritas e reduzidas para quatro mãos produzidas, ora pelos próprios compositores, ora por editores ávidos pelo lucro certo que as obras para piano a quatro mãos rendiam, uma vez que eram destinadas à fruição doméstica, e não aos grandes intérpretes¹⁵². Por exemplo, o *Hymno nacional brasileiro* (arranjo para piano a quatro mãos do autor Francisco Manuel da Silva); *Protofonia da ópera O Guarani* de Carlos Gomes (arranjo para quatro mãos do editor e compositor Arthur Napoleão); *Sinfonietta en re menor opus 15* de Henrique Oswald (transcrição do próprio autor para piano a quatro mãos); Leopoldo Miguez também realizou transcrições e reduções de suas obras a saber: *Saldunes Marcha Cortejo* (redução para 2 pianos e 8 mãos); *Prélude en sib majeur à l'antique op. 25* (transcrição para piano a quatro mãos), *Terceiro poème symphonique opus 21* (transcrição para piano a quatro mãos), *Hino a Proclamação da República* (arranjo para piano a quatro mãos) e *Sylvia* (obra original para piano com arranjo para piano a quatro mãos). O compositor paulista Alexandre Levy, editor e filho do proprietário da Casa Levy em São Paulo, transitava entre sua cidade natal e o Rio de Janeiro, praticava o piano a quatro mãos com seu irmão Luís Levy, também realizou arranjos de suas obras para piano a quatro mãos - *En mer (poème musical)*, e *Samba suite brésilien IV*. Alberto Nepomuceno

¹⁵² Essa utilização era comum na Europa do século XIX e no Brasil não foi diferente: “The astonishing growth and development of one piano, four hands, as na independente form of music making, its enormous popularity and consolidation as a social institution by a growing middle class, its flowering and expansion in the nineteenth century, and its current revival all attest to the tremendous appeal of this genre as a vital medium of musical expression.” (MCGRAW, 2001, Preface, ix).

(1864-1920) fez a transcrição para piano a quatro mãos da obra original para orquestra *Série brasileira – Alvorada na serra, Intermédio; A sesta na rêde e Batuque*. De Francisco Braga destacamos *Paysage* (transcrição do autor para piano a quatro mãos); *Cauchemar* (transcrição para piano a quatro mãos do editor Emile Lambert), *Contratado de diamantes* (redução para piano a quatro mãos) , *Minueto* (Transcrição de Júlio Reis para piano a quatro mãos) e *Morceau* (redução para piano a quatro mãos).

As obras brasileiras para piano a quatro mãos não eram apresentadas com frequência em programas de concertos formais. Percebe-se que o material encontrado era muito utilizado como entretenimento, por muitas vezes, de forma amadora. Sampaio defende a importância destes músicos amadores, denominados - “diletantes”¹⁵³, lembrando que eles desempenharam papel fundamental para a “sobrevivência e a programação musical na corte” por meio da aquisição de partituras e instrumentos, da presença nas récitas e da exigência que houvessem mais apresentações. Suas opiniões acerca dessas músicas, ainda que fossem equivocadas, e sua observação dos intérpretes, enfim, seu envolvimento na vida musical da cidade foram de grande valia (SAMPAIO, 2012, p. 47).

Apesar de tantos músicos amadores ligados à prática do piano a quatro mãos na Corte, também se encontram, nos acervos consultados, como exceção a essa regra, peças mais elaboradas possíveis de execução em concertos profissionais; como exemplo, a *Sinfonietta en re menor opus 15* de Henrique Oswald; *En mer e Samba* de Alexandre Levy; *Série brasileira – Alvorada na serra; Intermédio; A sesta na rêde e Batuque* de Alberto Nepomuceno; *Cinq valse romantiques* de Carlos de Mesquita; *Paysage e Morceau* de Francisco Braga. A partir dessas investigações foi elaborada a tabela abaixo, com obras para piano a quatro mãos publicadas¹⁵⁴ por editoras brasileiras:

¹⁵³ “O diletante é o homem que mais concorre para a utilidade pública” (ALENCAR *apud* SAMPAIO, 2012, p. 48).

¹⁵⁴ Obras escritas por compositores brasileiros e estrangeiros que viveram no Rio de Janeiro entre os anos de 1808 e 1889.

Compositores	Título	Editora
Francisco Manuel da Silva	<i>Hymno Nacional Brasileiro</i> (arranjo para piano a quatro mãos ¹⁵⁵)	E. Bevilacqua & Co
Louis Moreau Gottschalk ¹⁵⁶	Ojos Criollos ¹⁵⁷ Lajota Aragonesa La Gallina opus 53 Reponds moi	Narciso Piano e Música Narciso Piano e Música Narciso Piano e Música Narciso Piano e Música
Henrique Alves de Mesquita	Batuque (arranjo para 4 mãos de Fausto Zosne) Ballet des quatre nations (Coleção As Duas Pianistas) Soirée Brésilienne (Coleção Prazeres do Bahia Ali baba Tango (arranjo para 4 mãos) Carlos Gomes, Polca (arranjo para 4 mãos Fausto Zosne)	Vieira Machado Casa Napoleão Narciso&Arthur Napoleão Viúva Canola Arthur Napoleão
Johnn Jesse White ¹⁵⁸	<i>Isabel – valsa para piano a quatro mãos</i>	Narciso & A. Napoleão
Antônio Carlos Gomes	<i>Marcha Nupcial</i> ¹⁵⁹ <i>Hino à Triunfal à Camões</i> <i>Il Guarany</i> <i>Protofonia da Ópera O Guarani</i> , arranjo para 4 mãos de A. Napoleão	Buschmann & Guimarães E. Bevilacqua F. Lucca, Milano .A Napoleão
Visconde de Taunay	<i>Bonheur de Vivre</i>	E. Bevilacqua & Co
Arthur Napoleão ¹⁶⁰	<i>Estrella Chilena op.73</i> <i>Teus Lindos Olhos</i> <i>Première Suite d'Orchestre op. 62</i> <i>Ballade Romantique</i>	A Napoleão A Napoleão A Napoleão A Napoleão
Joaquim Antônio da Silva Callado	<i>Irmam</i> -Polca para quatro mãos	Viúva Canongia e Cia
Antônio Cardozo de Menezes	<i>Os canários – Polca Característica</i> <i>Estrela-Vesper</i> <i>A Gruta dos Pássaros</i> <i>Otello 1º Fantasia Brilhante</i> <i>Os Rouxinóis</i>	E. Bevilacqua & Co Narciso & A. Napoleão Narciso & A. Napoleão Buschmann & Guimarães Arthur Napoleão & Miguéz
Leopoldo Miguéz	<i>Marcha Elegíaca “À Camões”</i> <i>Scena Dramática op. 8</i> <i>Terceiro Poème Symphonique opus 21</i> (transcrição do autor para piano a quatro mãos)	Narciso & A. Napoleão Narciso & A. Napoleão Ed. Bevilacqua
Alberto Nepomuceno	<i>Suite Brésilien IV</i> ¹⁶¹ (transcrição do autor para piano a quatro mãos)	Casa Levy
Francisco Braga	<i>Paysage</i> - transcrição para piano a quatro mãos ¹⁶² <i>Cauchemar</i> - transcrição para piano a quatro mãos de Emile Lambert <i>Minueto – 1901</i> (Transcrição de Júlio Reis)	Buschmann & Guimarães Buschmann & Guimarães Ed. Vieira Machado

¹⁵⁵ Esta obra será detalhada no capítulo três.

¹⁵⁶ *Ibidem.*

¹⁵⁷ Esta obra será detalhada no capítulo três.

¹⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁵⁹ Esta obra será detalhada no capítulo três.

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ Esta obra será detalhada no capítulo três.

¹⁶² Esta obra será detalhada no capítulo três.

II. 3. A prática do piano a quatro mãos no Brasil no segundo Império: o piano a quatro mãos ocupando espaços

Durante o Segundo Império ¹⁶³ o piano a quatro mãos inseriu-se no chamado romantismo brasileiro ¹⁶⁴, acompanhando a prática musical da elite carioca. Deixando aos poucos os salões dos palácios, a música também foi ao encontro da nova classe social em ascensão, a burguesia, invadindo as salas de concerto, ocupando novos espaços.

O movimento romântico europeu reage naturalmente contra o modelo musical vigente na Europa do século dezoito. Enquanto havia uma grande preocupação pelo equilíbrio entre a estrutura formal e a expressividade, os compositores buscavam maior liberdade da forma e uma expressão contundente das emoções, frequentemente revelando seus sentimentos mais profundos. Todo este movimento do período romântico ocorrido nos primeiros anos do dezenove na Europa ecoou no Brasil em meados do mesmo século, quando emergiu na capital do Império.

Nesse momento, o piano ocupa lugar de destaque; há quantidade considerável de obras para o instrumento e, conseqüentemente, um aumento significativo de composições para piano a quatro mãos desde os primeiros anos do século XIX. Os compositores deixam de ser patrocinados pelas cortes e passam a ser autônomos, obtendo mais liberdade de criação. Há um aumento do consumo de partituras, instrumentos e uma busca por grandes récitas. Neste momento o intérprete assume lugar de destaque, é mais valorizado, passa a ocupar diversos espaços como palácios, salões burgueses, saraus, clubes e sociedades de concertos, teatros e os conservatórios. A música praticada em casa também é muito cultuada e uma família

¹⁶³ Segundo Mario de Andrade (1980, p. 168), “o Segundo Império foi talvez o período de maior brilho exterior da vida musical brasileira.”.

¹⁶⁴ “Embora a Semana de Arte Moderna de 1922 represente um divisor de águas entre o Romantismo e o Modernismo, temos que levar em consideração que o romantismo musical brasileiro se estendeu pelo menos por uma década após o advento do modernismo no Brasil” (VOLPE, 2004. p. 3).

burguesa deveria possuir um piano em sua sala para reuniões sociais, onde a música acontecia junto e com a mesma intensidade das transações econômicas e sociais:

A expansão extraordinária que teve o piano dentro da burguesia do Império foi perfeitamente lógica e mesmo necessária. Instrumento completo, ao mesmo tempo solista e acompanhador do canto humano, o piano funcionou na profanização da nossa música, exatamente como seus manos, os clavicímbalos, tinham funcionado na profanização da música européia. Era o instrumento por excelência da música do amor socializado com casamento e bênção divina, tão necessário à família como o leito nupcial e a mesa de jantar." (ANDRADE, 1991, p. 12)

Manuel Araújo Porto Alegre ¹⁶⁵, no ano de 1856, apelida o Rio de Janeiro de “a cidade dos pianos” ¹⁶⁶ (*apud* ALMEIDA, 1942, p.355) e há vários autores que exaltam o lugar de destaque ocupado pelo instrumento no Rio de Janeiro do Segundo Império. Destaque-se, por exemplo, Carlos Penteado Rezende ¹⁶⁷:

Vários concertistas de fama internacional se exibiram no Rio de Janeiro durante o Segundo Império, em 1855, Sigismund Thalberg, emolo de Liszt e Chopin, ali deu nada menos do que seis admiráveis concertos, alvoroçando a população da Capital, que a partir daquele ano, como disse Ayres de Andrade, passou a

¹⁶⁵ Manoel de Araújo Porto Alegre (Rio Pardo, Brasil, 1806 – Lisboa, Portugal, 1879) foi uma figura muito importante para as artes no Brasil. Aluno da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) do Rio de Janeiro, foi aluno de Jean-Baptiste Debret, de quem se tornou discípulo. Complementou seus estudos em Paris, foi aluno do pintor romântico Antoine-Jean Gros e do arquiteto François Debret. Publicou, ainda em Paris, no ano de 1836, com Domingos José Gonçalves de Magalhães e Francisco de Sales Torres Homem *Nitheroy, Revista Brasiliense – Ciências, Letras e Artes*. De volta ao Brasil, fundou vários periódicos, como *Lanterna Mágica* e *Guanabara*. Foi professor de pintura histórica da AIBA. Em 1840 organizou a festa da coroação de d. Pedro II, o que lhe rendeu os títulos de pintor da Imperial Câmara, cavaleiro da Ordem de Cristo e cavaleiro da Rosa. Foi um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Nomeado Diretor da AIBA 1854, criou uma biblioteca, reformulou a pinacoteca da instituição e executou uma reforma dos estatutos da Academia; em seus escritos e desenhos defendeu a aproximação do artista à natureza. Foi Cônsul do Brasil em Berlim e em Dresden. Coordenou as participações brasileiras nas Exposições Universais de Paris (1867) e Viena (1873). (A partir de informações do sítio do Instituto Moreira Salles. Disponível em <<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/araujo-porto-alegre>>. Acesso em 15 jan 2016).

¹⁶⁶ A chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, costuma ser apontada como o marco da chegada do piano a então colônia. No entanto, há registros da existência de cravos e piano-fortes na cidade do Rio de Janeiro desde 1798. (PEREIRA, 2005, p. 77-78).

¹⁶⁷ Sampaio também relata o sucesso do primeiro recital do suíço Sigismund Thalberg (1812 -1871) “A primeira récita que causou furor foi a do pianista Sigismund Thalberg em julho de 1955. Sem dúvida, tratava-se de um artista de mérito incontestável, que se vangloriava de ter desafiado Liszt”. (SAMPAIO, 2015, p. 48).

compreender 'que o piano era mais que um simples instrumento de salão'. (REZENDE, 1970).

Não foi só Thalberg quem esteve no Brasil no período, outros grandes nomes se apresentaram para o público carioca (SAMPAIO, 2012, p. 48). De tantos, vale a pena destacar a presença do estadunidense Luíz Moreau Gottchalk¹⁶⁸ (1829 -1869), que não só se apresentou em recitais no Rio de Janeiro, como acabou por se estabelecer na capital carioca e contribuir com obras e arranjos para piano a quatro mãos. Sua obra *Ojos Criollos*, para piano a quatro mãos, localizada no acervo particular da pianista goiana Consuelo Quireze, será detalhada em forma de análise no próximo capítulo.

Outra figura de destaque dentre esses pianistas que visitaram o Rio de Janeiro imperial é a de Arthur Napoleão, que nasceu em Portugal, viveu e morreu no Brasil e foi de suma importância para a vida musical do Rio de Janeiro. No que se relaciona a esta investigação, ressalte-se sua atuação na composição, prática e impressão de repertório para piano a quatro mãos no Brasil do segundo império até o início da República.

Pesquisadores brasileiros buscam detalhar, em publicações de relevância científica, dados sobre o compositor e seu desempenho musical no Brasil: Ruth Serrão (2001), em tese de Doutorado enfoca os *84 nouvelles études de Cramer - Napoleão*; Cazarré (2006) em *Um virtuose do além-mar em terras de Santa Cruz: a obra pianística de Arthur Napoleão* muito contribui para o conhecimento da vida e da obra pianística do autor português, incluindo citações sobre o piano a quatro mãos.

Embora Arthur Napoleão seja mais conhecido como editor e compositor do que pianista, atualmente, no Brasil, seu nome integra a historiografia brasileira do Segundo Império e primeiros anos da República. Cernicchiaro em sua *Storia Della Musica nel Brasile* (1926), publicado na Itália, apresenta relatos relevantes sobre a vida musical de Napoleão no Rio de Janeiro; Luiz Heitor (1956) cita, em sua publicação, dados

¹⁶⁸ "Luíz Morreau Gottschalk, grande pianista norte americano, marcou a vida musical no Rio de Janeiro em 1869, ele trouxe dois pianos Chickering (atuais 'Boston') que usou, dentre outras, no concerto de primeira audição da famosa 'Variações sobre o Hino Nacional Brasileiro' que executou no Palácio São Cristovão para a família Imperial e tanto se apegou ao Brasil, que por aqui ficando, acabou morrendo na então Guanabara e foi enterrado no cemitério São João Batista, em Botafogo, Rio de Janeiro". (JAKSON, p. 6).

bibliográficos de Arthur Napoleão; a publicação de Renato de Almeida (1942) destaca aspectos da vida do compositor português no Brasil; Ayres de Andrade (1969) revela dados sobre apresentações artísticas do pianista compositor no Brasil.

As publicações mais recentes abordam a presença de Napoleão na vida artística carioca sem, contudo, aprofundar o tema foco desta investigação, ou seja, a prática do repertório para piano a quatro mãos na vida musical do Rio de Janeiro Imperial. Mariz (2000) cita as apresentações de Arthur Napoleão nas Sociedades de Concertos Clássicos, Clube Mozart e Clube Beethoven não mencionando sua intimidade com o repertório para piano a quatro mãos. A publicação *Enciclopédia Musical Brasileira, Popular, Erudita e Folclórica* (1998) aborda aspectos da vida musical do compositor nos verbetes *Arthur Napoleão* e *Impressão Musical*. Magaldi, em sua obra *Music in Imperial Rio de Janeiro – European Culture in Tropical Milieu*, de 2004, relata, em momentos diversos da publicação, a presença de Arthur Napoleão na vida musical carioca. A publicação de Toffano (2007) aborda sucintamente a trajetória musical de Arthur Napoleão no Rio de Janeiro a partir das Sociedades de Concerto, enfatizando sua bem sucedida carreira no ramo da editoração e vendas de pianos. A recente publicação de Antônio José Augusto: *A Questão Cavalier - Música e Sociedade no Império e na República* (2010) também relata a presença de Napoleão no Rio de Janeiro a partir dos clubes e sociedades de concertos.

Embora haja ciência da prática eminentemente privada do piano a quatro mãos, não deixa de causar surpresa que nenhuma destas publicações concentra-se na prática do piano a quatro mãos na trajetória artística do compositor Arthur Napoleão.

O modelo europeu da prática do piano a quatro mãos, presente na vida artística de Napoleão, foi replicado no Rio de Janeiro em apresentações que ocupavam novos espaços, saindo das reuniões nas casas de família para os clubes e sociedades de concertos, teatros e o conservatório. A partir da trajetória artística, composicional e comercial do pianista de Arthur Napoleão aborda-se a seguir a prática do piano a quatro mãos no Segundo Império no Rio de Janeiro nos clubes e sociedades de concertos, nos teatros e no Imperial Conservatório do Rio de Janeiro.

A prática do piano a quatro mãos esteve presente na vida artística do compositor Arthur Napoleão em diversos momentos. Napoleão já praticava este repertório em Portugal. “Em sua primeira apresentação ao piano na cidade do Porto em 1849, Napoleão exibiu-se a 4 mãos em umas variações compostas por seu pai, o italiano Alexandre Napoleão” (CAZZARRÉ e LUCAS, 2006, p. 680). Note-se:

Em 1849 no dia 11 de novembro Arthur Napoleão e seu pai – Alexandre Napoleão tocaram as *Variações para piano a quatro mãos* de Alexandre Napoleão na Casa de Duarte Guimarães na cidade do Porto em Portugal. No mesmo ano, no dia 03 de dezembro, o duo de pai e filho tocou a Fantasia *para piano a quatro mãos sobre motivos da ópera I due Foscari -Kumer.* na Sociedade de Filarmônica Portuense. (CAZZARRÉ, 2006, p. 316).

Mais uma vez a sociedade carioca adota os costumes da Europa. Citando novamente a prática pianística de Arthur Napoleão, o encontramos apresentando-se em casa de família e nas Sociedades de Concertos do Porto e de Lisboa, exatamente como ocorria nos países da Europa e Américas, ecoando no Rio de Janeiro do Segundo Império.

Napoleão inicia-se em outra prática pianística que se estabeleceu até o fim do século XIX: a participação em concertos das Sociedades Filarmônicas. As sociedades Filarmônicas do Porto e de Lisboa seguem um modelo recorrente no século XIX, em diversos países da Europa e das Américas, sempre associadas a uma burguesia próspera (CAZZARRÉ e LUCAS, 2006, p. 681).

Igualmente, como esclarece Antônio José Augusto (2010, p. 135), a prática musical no Rio de Janeiro Imperial do dezenove é marcada pela existência das sociedades e clubes de música, as quais ofereciam “espaço de sociabilidade destacado, onde se reunia seletto grupo da sociedade”, e viabilizavam a troca musical entre músicos amadores e profissionais. Os Clubes e Sociedades de Concertos foram importantes organizações privadas da elite, responsáveis por grande parte da produção musical no século XIX, incluída a prática do piano a quatro mãos.

No Rio de Janeiro imperial, os clubes Mozart e Beethoven¹⁶⁹ se destacavam e se diferenciavam dos demais clubes por serem estes os primeiros a enfatizar a música, separando-os da dança e poesia. “Entre as sociedades musicais e os clubes do segundo reinado, os primeiros, que separaram a música da dança e da poesia foram os *clubes Mozart e Beethoven*” (JUSTI, 1996, p.76).

Há registros de prática de piano a quatro mãos no Clube Mozart, sabe-se que a música de virtuosos do piano como Joseph Ascher (1829–1869), Émili Prudent (1817–1863) e Alexander Gorla (1823–1860) era ali praticada (MAGALDI, 2004). A publicação de Magaldi ressalta a ocorrência da prática do piano a quatro mãos no *Clube Mozart* em 1870, durante o Segundo Império:

[...] *in 1870s, programs sponsored by the Club Mozart usually began with an operatic overture performed by a small group, followed by vocal numbers – the music of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi predominating – and character pieces for piano or piano duet written by foreign virtuoso pianists such as Joseph Ascher, Émile Prudent, and Alexander Gorla, composers very familiar to a large number of Cariocas since their music circulated locally in sheet music or periodicals.* (MAGALDI, 2004, p. 72). (grifo nosso)

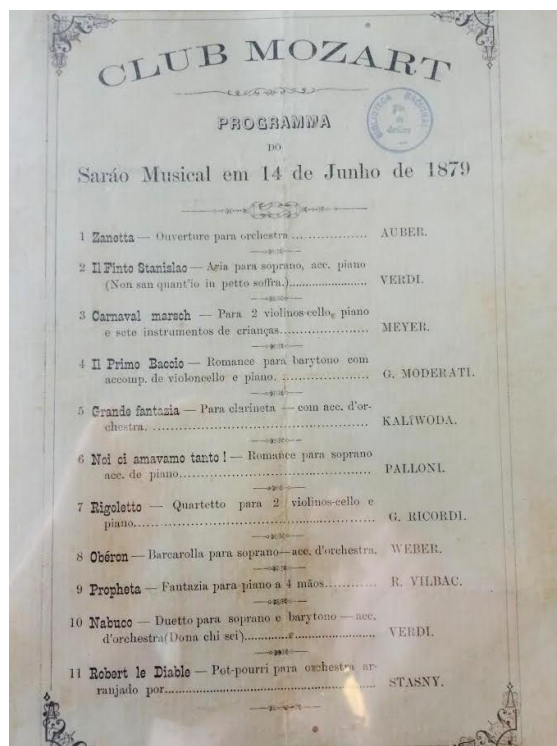
Segundo a Enciclopédia Brasileira de Música o Clube Mozart foi fundado em 1867, presidido por Antônio Leite Ribeiro, tendo como incentivadores John Jesse White (1833-1916), o compositor e pianista alemão radicado no Rio de Janeiro Paulo Faulhaber (1836- 1896) e o italiano Vincenzo Cernicchiaro (1853-1928). O compositor e regente inglês John Jesse White, além de compor para piano a quatro mãos¹⁷⁰, foi responsável por muitas das apresentações no Clube Mozart. O professor de piano Paulo Faulhaber nutriu grande amizade pelo também professor de piano do Instituto Nacional de Música (antes da proclamação da República, Conservatório Imperial de

¹⁶⁹ A primeira sede do *Club Beethoven* foi uma pequena casa à Rua do Catete, nº 102, logo substituída pelo novo edifício situado na Rua da Glória, nº 62. “a nova sede dispunha de uma sala de concertos, com um piano Érard, e incluía salas de leitura, xadrez, bilhar e uma biblioteca, cujo o bibliotecário, a partir de 1886, foi Machado de Assis¹⁶⁹. A sala de leitura oferecia periódicos brasileiros e europeus para membros em suas horas de lazer” (SOUZA, 2013, 166).

¹⁷⁰ J. Jesse White, *Isabel - Valsa para piano a quatro mãos* editada por Narciso & Arthur Napoleão (A partir de informações do sítio Instituto do Piano Brasileiro. Disponível em <http://www.institutopianobrasileiro.com.br/partituras>. Acesso em 16 jan 2016).

Música), Alfredo Bevilacqua (1874-1942)¹⁷¹, nome citado na imprensa da época, como praticante de música de câmara incluído o piano a quatro mãos. O terceiro incentivador do clube, Vincenzo Cernicchiaro, italiano radicado no Brasil desde os 12 anos de idade, foi violinista catedrático do Instituto Nacional de Música. O nome de Cernicchiaro aparece constantemente ao lado do pianista português Arthur Napoleão; os dois músicos se apresentavam nos clubes Mozart e Beethoven.

Na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro estão guardados alguns originais de programas realizados nos Clubes Mozart e Fluminense. Destacamos o Concerto realizado no Club Mozart em 14 de junho de 1879, no qual o ítem 9 apresenta uma obra para piano a 4 mãos: *Propheta - Fantasia para piano a 4 mãos, R. Vilbac*



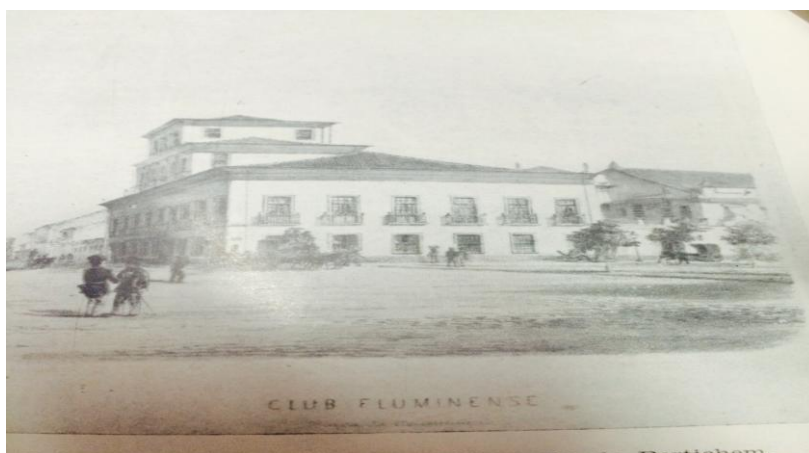
Programa do *Club Mozart*
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
Foto de Gyovana de Castro Carneiro
Figura 22

¹⁷¹ No dia 27 de junho de 1870 no *Clube Fluminense* do Rio de Janeiro apresentaram-se os pianistas: Sras. Miranda Lemos, Leite Bastos e Mello, Sr. Bevilacqua, Napoleão, Germano Lopes e A. Lebertron a Grande Marcha Solene de Gottschalk arranjada por Arthur Napoleão para 4 pianos e 16 mãos. Foi citada a presença de suas Altezas imperiais. (CAZARRÉ, 2006, p. 333)

Ressaltamos a participação do pianista Arthur Napoleão e do cubano José White (1836-1918) ao fundarem, em 1883, à moda europeia, a Sociedade de Concertos Clássicos, que se diferenciava dos demais clubes do Rio de Janeiro de então, por não promover atividades sociais, sendo esta sociedade restrita à organização de concertos de natureza didática. A Sociedade de Concertos Clássicos, fundada pelos dois estrangeiros, pretendia educar os cariocas, ensinando-os a respeitar e apreciar a “música clássica”, entendendo que essa música aproximaria a sociedade carioca dos padrões europeus de civilização.

The Society aspired to ‘educate’ Cariocas at large, teaching them not only how to respect but also how to fully appreciate the music of the classic. Implicit was the assumption that música clássica was a necessary too to improve the local society by bringing it more closely in line with the European standards of ‘civilization’. (MAGALDI, 2004, p.80).

Conforme citações localizadas, o Club Fluminense também se destacou na sociedade imperial e muito apresentou em seus programas repertório para piano a quatro mãos. Frequentado pela alta sociedade, realizava concertos, bailes e festas que marcaram um período de luxo e riqueza na corte, foi espaço de grande importância. Tanto que, segundo Pinho (1959, p. 277) o Clube Fluminense “não foi o único nem o primeiro, mas venceu a todos e durou mais que qualquer um”.



O Club Fluminense
Desenho e Litografia de Bertichem
Reprodução do livro PINHO, 1959, p. 279
Figura 23

Arthur Napoleão compunha, tocava e editava obras para quatro mãos no Brasil neste período. É possível observar na citação abaixo, nas notícias musicais do *Periódico Rua do Ouvidor* ¹⁷², o nome do pianista Napoleão, dentre outros, citados como intérpretes de obras para piano a quatro mãos no Rio de Janeiro oitocentista:

- Apresentado no Club Fluminense em 27 de junho de 1870 a obra Sinfonia a 2 pianos e 8 mãos de Herold – Zampa pelos intérpretes: Delfina e Emilia Leite Bastos, Alfredo Bevilacqua e Arthur Napoleão. E a obra Grande Marcha solene de Gottschalk, arranjado para 4 pianos e 16 mãos interpretada pelas senhoras Miranda Lemos, Leite Bastos e Mello e pelos senhores A. Bevilacqua, A. Napoleão, Germano Lopes e A. Lebreton;

- Apresentado no **Club Fluminense** em 13 de novembro de 1875 a obra Acher – concordância: *Fantasia a dois pianos e 8 mãos*;

- Bodas de Prata do Senhor Contra-Almirante Dr. José Pereira Guimarães em 18 de junho de 1898 da *Marcha Nupcial para piano a quatro mãos* de Leopoldo Miguez;

-Apresentação em 18 de junho de 1899 no **Cassino Fluminense** da obra *Variações sobre um tema de Beethoven para piano a quatro mãos* de Saint-Saëns interpretado por Saint-Saëns e Arthur Napoleão;

-Apresentação em 07 de julho de 1903 no **Clube dos Diários** em Petrópolis as obra *Danças Húngaras, 6 e 7* de Brahms”.

A publicação científica de Cazzarré (2006) também apresenta uma tabela geral de apresentações artísticas do pianista Arthur Napoleão em toda sua trajetória pianística, da qual destacamos as apresentações de obras para piano a quatro mãos e dois pianos nas Sociedades de Concerto, nos Teatros do Rio de Janeiro no Segundo Império.

- 27/06/1870 Cassino Fluminense: *Grande Marcha Solene* de Gottschalk, arranjada por Arthur Napoleão para 4 pianos e 16 mãos com os intérpretes Miranda

¹⁷² Periódico *Rua do Ouvidor*, localizado no Instituto Histórico Geográfico do Rio de Janeiro.

Lemos, Leite Bastos e Mello, A. Bevilacqua, A. Napoleão, Germano Lopes e A. Lebreton;

- 25/08/1857 no Teatro Provisório: Thalberg *Fantasia Norma para 2 pianos*, com a participação dos pianistas Arthur Napoleão, Miguel Ângelo Pereira, Achille Aunaud, Carlos Schumann dentre outros;

- 14/11/1863 no Teatro Lírico: Arthur Napoleão: *Fantasia sobre 'La Traviata'* para quatro pianos com a participação dos pianistas Arthur Napoleão, Miguel Ângelo Pereira, Achille Aunaud, Carlos Schumann;

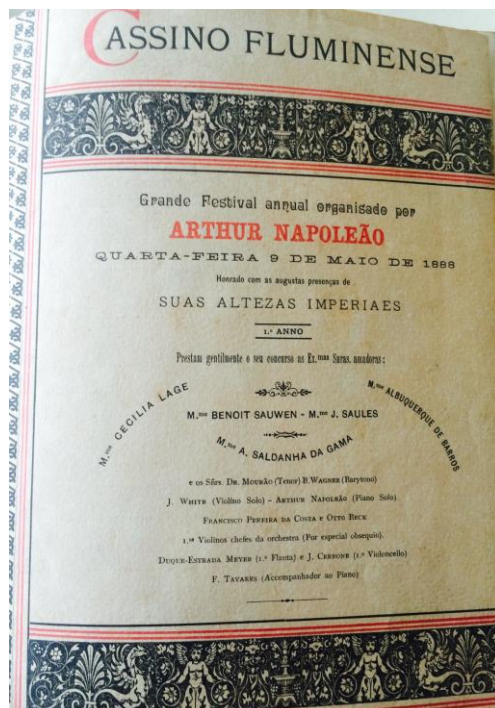
- 06/02/1867 no Teatro Lírico: Arthur Napoleão: *Fantasia para dois pianos* com a participação dos pianistas Arthur Napoleão e Bernardo Wagner;

- 21 e 26/09/1869 *Teatro Lírico Fluminense*: Obras de Gottschalk e Arthur Napoleão para piano a quatro mãos com a participação dos pianistas Arthur Napoleão, Alfredo Napoleão e Ferreira de Carvalho;

- 05/10/1869 Teatro Lírico Fluminense: Festival Gottschalk com obras de Gottschalk para dois ou mais pianos, com a participação dos pianistas Arthur Napoleão, Gottschalk, Ricardo de Carvalho, Lucien Lambert, dentre outros;

- 12/11/1869 Teatro Lírico Fluminense: Obras de Gottschalk para dois ou mais pianos com a participação dos pianistas Arthur Napoleão, Gottschalk, Ricardo de Ferreira de Carvalho, Bernardo Wagner, duas orquestras e ao todo 31 pianistas.

Destaca-se aí o nome de Arthur Napoleão, que figurou como performer, grande interlocutor social, compositor, editor, promotor de eventos artísticos, transitando em várias modalidades da prática musical, incluindo a prática do piano a quatro mãos no Rio de Janeiro do Segundo Reinado. Enquanto fundador da Sociedade de Concertos Clássicos e editor, contribuiu para educação musical do Rio de Janeiro, embora não participasse como professor oficial do Conservatório Imperial de Música.



Capa do Programa do *Club Fluminense* - Arthur Napoleão
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
Foto de Gyovana de Castro Carneiro
Figura 24

A prática do piano a quatro mãos também esteve presente no Conservatório Imperial de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, primeira instituição oficial do gênero no Brasil, fundada em 1841 por Francisco Manoel da Silva (1765 - 1865). O piano, segundo a bibliografia consultada, foi instituído oficialmente com uma cadeira específica para o instrumento somente em 1871, tendo o conservatório sua primeira sede própria em 1872:

O primeiro corpo docente do Imperial Conservatório, (...), foi nomeado em fevereiro de 1855, composto por Francisco Manoel da Silva (rudimentos de música, solfejo e noções gerais de canto para sexo masculino), Dioniso Vega (mesma cadeira para sexo feminino), Gioacchino Giannini (regras de acompanhar órgão), João Scaramelli (flauta e outros instrumentos de sopro), Antônio Luís Moura (clarineta e outros instrumentos de sopro), Demétrio Rivera (violino e viola) e José Martini (violoncelo e contrabaixo). (CASTAGNA, Apostila 10, p.13).



Primeira sede própria do Conservatório de Música, inaugurada em 1872

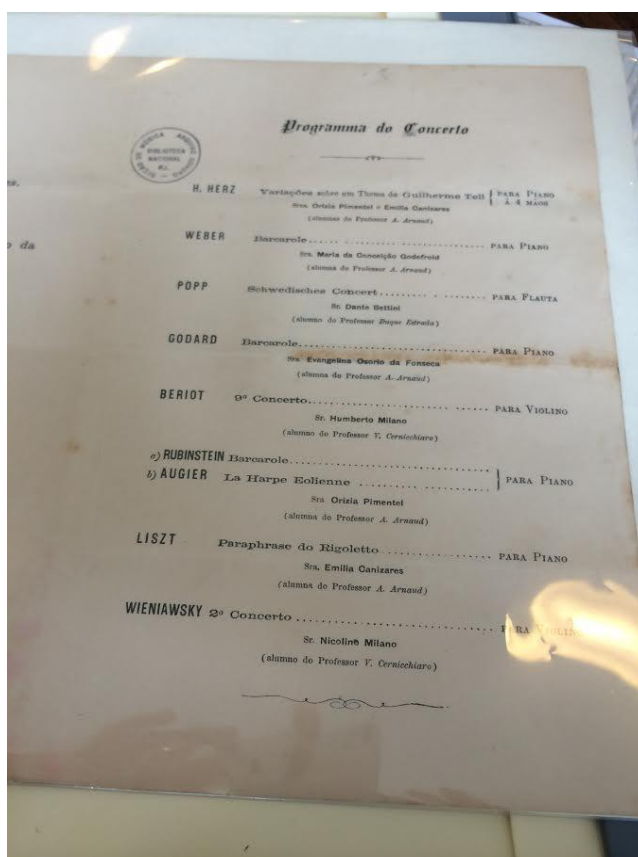
Disponível em <<http://www.revistapontocom.org.br/materias/o-ensino-da-musica-no-rio-de-janeiro>>

Figura 25

Embora o piano ainda não fosse oficialmente inserido no conservatório desde sua criação, as aulas particulares do instrumento, como já relatado anteriormente, eram prática comum na cidade do Rio de Janeiro, sendo considerado muito importante para formação das moças de então. Interessante ressaltar a presença das mulheres no Conservatório Imperial de Música:

[...] ponto que se destaca em relação aos alunos do Conservatório é a participação de mulheres no corpo discente da instituição. É interessante observar que o acesso de mulheres a estabelecimento de ensino era extremamente limitado. Por volta de 1870 o Império possuía 5.077 escolas primárias, públicas e particulares, frequentadas por 111.014 alunos e 46.246 alunas. O Imperial Colégio de Pedro II, estabelecimento de ensino secundário modelar, era exclusivamente masculino, a não ser um curto período, no decênio de 1880, quando algumas alunas foram admitidas. Esse pequeno espaço de tempo foi interrompido, de acordo com Ângela Reis, pela recusa do Governo, em destinar fundos para contratar uma mulher que acompanharia e vigiaria as alunas nas aulas. **Outra opção de ensino, segundo a autora, era o Liceu de Artes e Ofícios, que em 1881 acrescenta para as moças curso especializados e de grande procura em música, desenho e português, mas não em filosofia, álgebra e retórica, como existia no Pedro II.** Sendo o ensino secundário de difícil acesso, por consequência era ainda mais restrito o ingresso a cursos superiores, que só a partir de 1879 passam a admitir a inscrição de mulheres. **No Conservatório de Música, entretanto, a partir de 1870 elas já são maioria, e no decênio de 1880 o número de alunas é o dobro do que frequentam o estabelecimento.** (AUGUSTO, 2010, p.88). (grifo nosso)

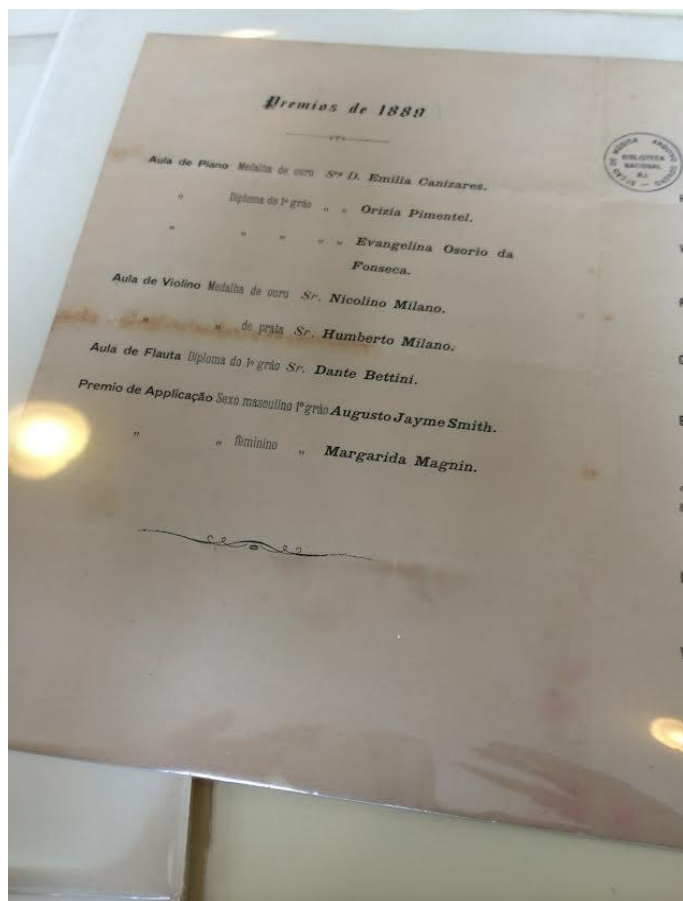
É no Conservatório que a mulheres ingressam em cursos formais de música. O piano, assim que instituído no estabelecimento de ensino, passa a ser o instrumento preferido e um dos mais procurados e o repertório para piano a quatro mãos também era ali praticado. No programa disponível na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro do *Conservatório Imperial de Música* datado de 1889, meses antes da Proclamação da República e da mudança do nome da instituição, é possível encontrar registro de apresentações de peças para piano a quatro mãos. No programa exibido abaixo, o concerto do referido conservatório inicia-se com a obra para piano a quatro mãos de H. Herz (1803 – 1888) - *Variações sobre o tema de Guilherme Tell* interpretado pelas pianistas Orizia Pimentel e Emília Canizares, alunas daquele estabelecimento.



Programa de concerto do Conservatório Imperial de Música
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Foto de Gyovana de Castro Carneiro

Figura 26



Programa de concerto do Conservatório Imperial de Música
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
Foto de Gyovana de Castro Carneiro
Figura 27

Também é o piano e a prática do piano a quatro mãos que remetem aos dirigentes do Conservatório Imperial de Música do Rio de Janeiro. Seu primeiro diretor, o compositor Francisco Manoel da Silva (1795 - 1865) é autor do Hino 07 de Abril, dedicado à abdicação de Dom Pedro I, que posteriormente transformou-se no Hino Nacional Brasileiro. O referido autor fez, em 1831, um arranjo do hino para piano a quatro e seis mãos, editado pela E. Bevilacqua & Co.

Francisco Manoel da Silva foi aluno de Padre José Maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal e Sigismund Neukomm. “Francisco Manoel da Silva teve um papel fundamental, como instrumentista, regente, professor e administrador, no desenvolvimento do ensino e da execução musical no Rio de Janeiro, de cerca de 1840 até o ano de sua morte”. (CASTAGNA, Apostila 14).

Outros diretores do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, posteriormente denominado Instituto Nacional de Música ¹⁷³, como Leopoldo Miguéz, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, também compuseram e tiveram seus nomes ligados à prática do piano a quatro mãos. Estes compositores estiveram à frente da instituição após o recorte temporal de 1808 a 1889. No entanto, seus nomes estiveram presentes na prática musical do segundo reinado.

Assim começa o relato do catálogo de obras de Leopoldo Miguéz, organizado pela Academia Brasileira de Música:

Além de excelente regente, violinista virtuose, professor e pintor nas horas vagas, Leopoldo Miguéz se notabilizou como um administrador de grandes méritos quando se tornou o primeiro diretor do novo *Instituto Nacional de Música* criado por ele em substituição à *Academia de Música* remanescente do antigo *Conservatório Imperial*. Durante 12 anos, ou seja, de 1890 a 1902, Miguéz mandou e desmandou naquele estabelecimento com mão de ferro, impondo uma rígida disciplina e um clima de notória austeridade em todos os setores. (...) Homem probo, de difícil aproximação, era, no entanto, um espírito aberto às inovações que ocorriam no mundo musical. Extremamente germanófilo, partia do princípio de que era da Alemanha que vinha o que de melhor se fazia na época. Era um diretor altamente dedicado ao Instituto, trabalhando muitas vezes 15 horas por dia. (CORRÊA, 2005, p.15).

Leopoldo Miguéz ¹⁷⁴ nasceu na cidade de Niterói, província do Rio de Janeiro, vivendo na infância nas cidades de Vigo, na Espanha, e no Porto, em Portugal. Foi aluno do italiano Angelo Frondoni (1809 -1891) e, apesar de violinista, sua primeira obra oficial - datada de 1867- foi um *Noturno* para piano. Em 1877 torna-se sócio de Arthur Napoleão em uma firma musical:

¹⁷³ O Instituto Nacional de música surge no Rio de Janeiro, com a extinção por decreto, de 12 de janeiro de 1890, do Conservatório Nacional de Música, sendo que a direção do recém-criado estabelecimento fora entregue ao compositor e regente Leopoldo Miguéz. (MARTINS, 1995, p. 74).

¹⁷⁴ Leopoldo Miguéz era fluminense de Niterói, onde nasceu a 9 de setembro de 1850, filho de pai espanhol e mãe brasileira. Tinha dois anos de idade quando seus pais transferiram para Espanha e depois para Portugal. Passou sua juventude no Porto, onde fez os estudos musicais com um professor da escola belga. Trabalhou no comércio desde os 17 anos e aos 21 acompanhou a família que regressava ao Brasil. Tinha, pois, uma formação nitidamente portuguesa e sua experiência comercial, além da que lhe viria a adquirir no Brasil, lhe seria muito útil para realizar o notável trabalho de reorganização do Instituto Nacional de Música. (MARIZ, 2000, p. 99 e 100).

Arthur Napoleão E Miguéz, especialista em vendas de instrumentos e partituras musicais, dotada de amplo salão de concertos, no 1º andar, e que se tornou, desde então, o mais completo e prestigioso estabelecimento no gênero da capital do império [...] Em março de 1880 a firma passa a contar com um novo sócio, Narciso José Pinto Braga, passando a chamar-se *Narciso, Napoleão E Miguéz*. Para celebrar o 3º Centenário da morte de Camões, compõe Miguéz a sua *Marcha Elegíaca a Camões* que segundo o crítico musical da *A Notícia* ' produziu surpresa pelo seu quilate e beleza de instrumentação'. (CORRÊA, 2005, p. 26)

Na mesma homenagem a Camões, o compositor Leopoldo Miguéz fez uma redução para piano a quatro mãos da obra *A Camões*¹⁷⁵ de Carlos Gomes. O compositor ainda compôs para esta formação o *Hino à Proclamação da República*¹⁷⁶ - 4 mãos, editado pela Ed. Bevilacqua; *Marcha elegíaca*¹⁷⁷ - 4 mãos, ainda em manuscrito, estreada em setembro de 1880 em São Paulo pelos pianistas Alice Miguéz (esposa de Leopoldo Miguéz) e Luís Levy; *Marche nuptiale*¹⁷⁸ - opus 2 editada pela Ed. Rieter Biedermann; *Saldunes - marcha cortejo*, ainda em manuscrito com redução para duas pianos e oito mãos; *Scena dramática*¹⁷⁹ opus 8 editada pelas editoras Narciso e Arthur Napoleão; *Suite a L'antique opus 25*¹⁸⁰ - piano a 4 mãos editada pela Ed. Rieter Biedermann e *Sylvia*¹⁸¹ - manuscrito para piano a 4 mãos. Obras como a *Marcha elegíaca* - 4 mãos, estreada em setembro de 1880 comprovam a prática do piano a quatro mãos na vida musical de Leopoldo Miguéz durante o Segundo Reinado.

Alberto Nepomuceno (1864 - 1920), também foi diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro entre os anos de 1903 e 1916. Nepomuceno nasceu em Fortaleza no estado do Ceará, mas transferiu-se para a cidade do Rio de Janeiro em 1884.

¹⁷⁵ *A Camões* obra descrita no catálogo de obras de Leopoldo Miguéz (CORRÊA, 2005, p.54).

¹⁷⁶ *Hino à Proclamação da República* obra descrita no catálogo de obras de Leopoldo Miguéz (CORRÊA, 2005, p.54).

¹⁷⁷ *Marcha elegíaca* (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Pasta Império N-VI-51).

¹⁷⁸ *Marche nuptiale* (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Pasta M786 M-I-9).

¹⁷⁹ *Scena dramática* (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Pasta M786-2 M-I-24) e (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Pasta Império N-III-26).

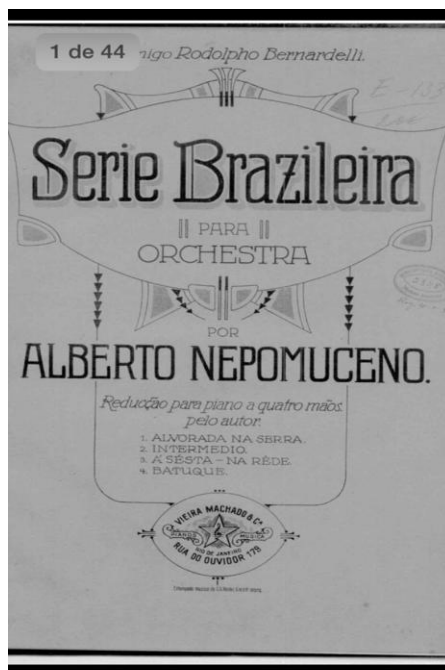
¹⁸⁰ *Suite a l'antique opus 25*.

¹⁸¹ *Sylvia* obra descrita no catálogo de obras de Leopoldo Miguéz (CORRÊA, 2005 p.54) Na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro só foi encontrado o manuscrito para piano solo (Pasta M786-1 M-V-60).

Nascido em Fortaleza a 6 de julho de 1864, educou-se no Recife, onde aos 18 anos de idade já dirigia concertos no Clube Carlos Gomes. Em 1884, transferiu-se para o Rio, sendo aproveitado como pianista no Clube Beethoven e na Sociedade de Concertos Clássicos. Pleiteou auxílio de seu estado para estudar na Europa, mas isso lhe foi negado e só conseguiu viajar graças ao mecenato do escultor Rodolfo Bernardelli, em 1888. Ficaria sete anos no exterior, primeiro em Roma (estudou com Terziani, que dirigiu no Scala de Milão a *première* do Guarani) e depois em Berlim e Paris. Aperfeiçoou-se como organista e em 1895 regressou ao Rio. Assumiu então o ensino desse instrumento no Instituto Nacional de Música, que mais tarde viria a dirigir em dois períodos. Presidiu a Sociedade Concertos Populares, que divulgou muita música moderna para época e , em 1897, ofereceu concerto de obras suas, na qual apresentou [...] *Série brasileira*. (MARIZ, 2000, p. 118).

Nepomuceno, compositor, organista, pianista e regente brasileiro, considerado o pai da canção de câmara brasileira (conforme MARIZ, 1994 e ANDRADE, 1967, por exemplo), insistiu na necessidade de utilização do idioma nacional na música de concerto, como mais uma forma de nacionalizar a linguagem musical. Sua *Série brasileira*¹⁸², composta originalmente para orquestra (1888-1896), foi estreada em 1897, marcando um momento importante do nacionalismo brasileiro, por utilizar temas populares. Esta obra, disponível na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, tem versão do próprio autor para piano a quatro mãos; é dedicada ao seu mecenas, o escultor Rodolfo Bernardelli (1852-1931), e dividida em quatro partes: *Alvorada na serra*, composta em 1892; *Intermédio*, composta 1891; *Sesta - na rêde* composta 1896 e *Batuque*, composto em 1888.

¹⁸² *Série Brasileira* Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, (Pasta M786-2 N441sb).



Capa da obra *Série Brasileira*, de Alberto Nepomuceno
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
(Pasta M786-2 N441sb)
Foto de Gyovana de Castro Carneiro
Figura 28

De fato, Alberto Nepomuceno é muitas vezes mencionado na historiografia específica como o “pai do nacionalismo brasileiro”¹⁸³. Porém, é importante ressaltar o

¹⁸³ “Como demonstra Elizabeth Travassos, em *Modernismo e música brasileira*, o período modernista não inventou o nacionalismo musical (2000, p.36). Este último teve início a partir de meados do século XIX, quando compositores como Alberto Nepomuceno, Carlos Gomes, Alexandre Levy e Brasília Itiberê da Cunha – de diferentes maneiras – já começavam a ter na cultura popular a fonte de inspiração para a composição de suas obras. Isso ocorreu, na verdade, seguindo uma tendência mundial, sobretudo europeia. Muitos compositores – Bartók, Kodaly, Liszt, Stravinsky e Debussy, entre outros –, em determinado momento, extraíram do folclore de seus países a matéria-prima de suas composições. Hobsbawm, em *Nações e nacionalismo desde 1780*, afirma que a Europa, desde o final do século XVIII – em grande parte, sob influência intelectual alemã –, havia sido varrida pela paixão romântica do campesinato puro, simples e não corrompido. Daí a redescoberta do folclore, da tradição popular e de sua transformação em ‘tradição nacional’ (1990, p.127). E assim, de modo semelhante ao ocorrido em diversos países, como a Alemanha, Hungria, Polônia, Noruega, Dinamarca, Finlândia e Espanha, o nacionalismo brasileiro – em busca de autoafirmação mediante o expansionismo de outros países – ‘deu-se através de um progressivo contato estético do folclórico com o erudito, a partir da diminuição dessa distância cultural, que impedia o aproveitamento de elementos da cultura popular’ (Freitag, 1985, p.30). Isso acontecia porque “o início do período republicano foi marcado por uma verdadeira obsessão pelo progresso e por uma modernização civilizatória cujo referencial era dado pela Europa ocidental” (Travassos, 2000, p.34). Com isso, predominava entre grande parte das elites burguesas do Brasil uma tendência de pura e simples reprodução de padrões da cultura europeia. E ‘todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante era negado’ (Sevcenko, 1983, p.30). Já com o advento do modernismo, houve uma libertação do jugo cultural europeu. A partir dele é que ‘remodelou-se a percepção negativa da particularidade brasileira’ (Travassos, 2000, p.35).” (FRANCHISCHINI, 2009, p. 4-5).

peso da música europeia em suas composições e o fato de que, embora tenha utilizado temas folclóricos em suas obras, a estrutura composicional ainda recebe influência da música alemã ¹⁸⁴.

Interessante notar que a obra *Batuque* ¹⁸⁵, com versão para piano a quatro mãos foi composta em 1888, portanto ainda no Segundo Império. A versão para piano a quatro mãos da *Série Brasileira*, localizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, não possui data de composição e publicação.

Da mesma forma, a prática composicional de Henrique Oswald, compositor que esteve à frente do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro entre os anos de 1903 e 1906, demonstra influência da música francesa, russa, alemã e italiana.

Oswald conhecia com profundidade o ofício da composição. Bom pianista compôs especialmente para piano, mas também escreveu concertos, peças para violino, violoncelo, trios, quartetos, quintetos, óperas, música sacra, além de composições originais e arranjos, de suas próprias obras, para piano a quatro mãos.

Filho de pais europeus, Oswald nasce no Rio de Janeiro, mas parte para Europa aos 16 anos. Permanece na Itália por 30 anos, onde estuda, na cidade de Florença, contraponto, harmonia e composição. No período florentino conheceu Dom Pedro II, que viajava pelo continente europeu, tornando-se, a partir do ano de 1879, bolsista do Imperador, recebendo uma bolsa de estudos de 100 francos.

Curiosamente, mesmo vivendo tantos anos na Europa, foi em São Paulo que Oswald encontrou-se com o compositor Camille Saint-Saëns (1835-1921), de passagem pelo Brasil no ano de 1889. Na ocasião, além de forjarem amizade, tocaram juntos a dois pianos:

¹⁸⁴ Como vamos discutir à frente, a formação musical de Nepomuceno se deu na Itália e na Alemanha, países nos quais o compositor permaneceu por sete anos.

¹⁸⁵ Esta obra será detalhada em forma de análise no capítulo 3.

Camille Saint-Saëns (1835 – 1921) [...] uma dos músicos mais ecléticos na França de sua época, impôs-se como pianista e compositor ligado à tradição [...] Após a mortes de suas filhas, abandona a mulher 1881, passando a viver com a mãe até o desaparecimento desta, em 1888. Este acontecimento o deixaria profundamente deprimido, datando deste período o início de suas longas peregrinações musicais pelo mundo como compositor e pianista, executando obras suas e de outros autores. [...] quando esteve no Brasil em 1889, apresentou-se em São Paulo na sala Steinway, aos 5 de julho. [...] **Com Henrique Oswald executou o sue Scherzo para dois pianos** (MARTINS, 1995, p. 59). (grifo nosso).

Em maio de 1903, Oswald é nomeado diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, permanecendo neste cargo até 1906 quando volta para a Europa. Apenas em 1909 retorna e se instala definitivamente no Brasil, assumindo uma cadeira como catedrático no instituto que outrora dirigiu. Henrique Oswald transcreveu para piano a quatro mãos sua *Sinfonietta en re menor, opus 15*¹⁸⁶.

A formação europeia dos mencionados compositores Leopoldo Miguéz, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald fez com que fossem respeitados e admirados no Segundo Império e início da República. No entanto, Henrique Oswald, que não se engajou na “febre” nacionalista dos primeiros anos do século XX, ficou muitos anos esquecido na história da música brasileira. Foi só com a edição do livro *Henrique Oswald – Música de uma Saga Romântica* que voltou a ser ressaltada a importância da sua formação europeia:

[...] o crescimento progressivo da linguagem dos compositores franceses, russos ou alemães, sobretudo destes últimos, com os quais, inequivocamente, teria aprendido a organizar e desenvolver o seu material temático, preocupação esta sempre evidente no discurso de toda sua obra. (TONI *apud* MARTINS, 1995).

Há que se respeitar a produção musical de compositores desde Marcos Portugal, Pe. José Maurício, Neukomm, Francisco Manuel da Silva, Dom Pedro I, Louis Moreau Gottschalk, Carlos Gomes, Visconde de Taunay, Arthur Napoleão, Johnn Jesse White, Antônio Cardozo de Menezes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Henrique

¹⁸⁶ *Sinfonietta en Re menor opus 15* (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Pasta M786 2 O-I-1). Esta obra será detalhada no capítulo 3.

Alves de Mesquita, Alberto Nepomuceno, Carlos de Mesquita, João Domingues Brandão e Francisco Braga que produziram música de qualidade indiscutível incluindo obras para piano a quatro mãos, precedendo o movimento nacionalista.

Pois foi o movimento nacionalista que, de certa maneira, acabou colocando os compositores que não aderiram imediatamente ao nacionalismo em uma “geladeira histórica” prejudicando também a divulgação do repertório para piano a quatro mãos de obras produzidas e praticadas no Brasil no Primeiro e Segundo Império, bem como nos primeiros anos da República.

Fica então estabelecido que a prática do piano a quatro mãos no Brasil do dezenove esteve presente nos mais diversos espaços, inserindo-se claramente no romantismo musical brasileiro; entretanto, o fato evidente deste repertório também seguir os parâmetros europeus da época, pode ter sido um dos motivos de, por vários anos, sofrer negação e esquecimento por investigadores e intérpretes.

Outra consideração a ser feita é que o piano a quatro mão sempre esteve muito ligado à práticas musicais domésticas, afastando-se dos gêneros considerados mais nobres, usualmente apresentados em salas de concerto.

Felizmente, os pesquisadores brasileiros, principalmente nas duas últimas décadas, mesmo reconhecendo a fundamental importância do *turning point* preconizado por Mário de Andrade e a Semana de Arte Moderna¹⁸⁷, e paralelamente, estão redescobrimo e reavaliando o vasto e valioso repertório construído no Brasil desde 1808 até a Proclamação da República em 1889. O que se vê, como aponta Cardoso (2005), é que a música produzida no século XIX no Brasil sofreu grande preconceito a partir especialmente do movimento modernista:

¹⁸⁷ “A Semana de Arte Moderna de 1922 foi um movimento realizado por um grupo de intelectuais e artistas brasileiros (majoritariamente paulistas) em que o objetivo principal seria a manifestação de uma nova estética afinada com os tempos modernos. Nos dias 13,15 e 17 de fevereiro foram apresentados poesias, manifestos, obras de artes plásticas e números musicais que evocavam uma inovação na arte brasileira. [...] Mais do que uma unidade de novos conceitos, o que os artistas propunham era uma derrubada dos velhos paradigmas estéticos então encabeçados por parnasianos e simbolistas [...]” (FERNANDES, 2009, p.4).

O preconceito contra a música produzida no Brasil do século XIX, surgido com o movimento modernista, levou à rejeição de toda a produção artística brasileira anterior. As obras de compositores como Leopoldo Miguéz e Henrique Oswald, por exemplo, foram simplesmente descartadas como contribuição ao patrimônio musical brasileiro, só sendo citadas para se lamentar o quanto se perde pelo fato de tais compositores não terem abraçado a causa do nacionalismo. Até Carlos Gomes, o herói das gerações pré-modernistas, foi atingido. (CARDOSO, 2005, p. 9).

CAPÍTULO III

PIANO A QUATRO MÃOS NO BRASIL ENTRE 1808 e 1889: UMA REALIDADE SURPREENDENTE

Ao abordar a prática do piano a quatro mãos a partir do recorte temporal entre os anos de 1808, data marcada pela chegada da corte portuguesa no Rio de Janeiro, até 1889 com a Proclamação da República e o exílio da Família Imperial, foi possível realizar o levantamento de 52 títulos de 18 autores de obras para piano a quatro mãos compostas por autores brasileiros ou estrangeiros que viveram na capital carioca nesse interregno.

Necessário traçar o cenário do Rio de Janeiro Imperial no qual a Europa teve influência decisiva, não só pela vinda da Casa de Bragança, mas também por todas as relações econômicas, políticas sociais e culturais estabelecidas com vários países europeus pelo intercâmbio de profissionais, especialistas, comerciantes, artistas e, mais especificamente, nesse caso, de músicos, compositores e intérpretes:

[...] traz assim à consciência de forma exemplar que os estudos músico-culturais voltados ao Brasil e a Portugal não podem delimitar-se a nomes, atuações e obras de brasileiros ou de portugueses, assim como a expressões características ou nacionais, mas devem ser conduzidos a partir de contextos internacionais abrangentes e perspectivas indisciplinadas, ainda que a partir de suas referências específicas. (BISPO, 2015).

O Rio de Janeiro de 1808 precisou adaptar rapidamente “seu gosto” e seus costumes para conviver com a corte portuguesa:

A instalação da Família Real no Brasil começou a mudar os hábitos e os costumes dos cariocas, a seguir um novo tipo de gosto por determinadas formas de andar, frequentar reuniões, comer **e ouvir música**. Tudo isto era reflexo de desenvolvimento urbano proporcionado pela instalação da corte. (MONTEIRO, 2008, p. 79). (grifo nosso).

Foram construídos hábitos e condutas nos quais o repertório para piano a quatro mãos se inseria. Para ressaltar a forte presença deste modelo de prática musical, buscou-se comprovar a existência de obras escritas para piano a quatro mãos brasileiras e estrangeiras através de minuciosa investigação em acervos públicos e particulares.

Impressiona a falta de informações sobre este repertório específico no Brasil joanino e imperial, o que, certamente, ocasiona a falsa impressão de escassez deste material. A grande bibliografia existente sobre a Música no Brasil deste período¹⁸⁸ não se detém no piano a quatro mãos ocasionando o esquecimento deste precioso acervo, o do piano a quatro mãos, ora localizado em bibliotecas públicas e ora em coleções particulares.

A presente investigação constatou, no recorte temporal proposto, diversas lacunas nas fontes de consulta no que tange ao material específico para piano a quatro mãos; portanto, ao adentrar por este caminho deparamo-nos com um assunto praticamente inexplorado. Propôs-se então a elaboração de um trabalho de caráter referencial, preenchendo vazios e comprovando a existência da prática do piano a quatro mãos entre os anos de 1808 a 1889 no Rio de Janeiro.

O levantamento das composições para quatro mãos brasileiras e outras compostas por estrangeiros radicados na cidade do Rio de Janeiro no período investigado foi baseado em mais de 100 fontes bibliográficas, incluindo livros, teses, artigos científicos bem como sites específicos de compositores e entidades ligadas à música no Brasil e exterior.

Sobre as fontes primárias foram consultadas a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, além dos acervos da Universidade Federal de Minas Geras, da Universidade de São Paulo, da Universidade de Campinas, da Escola de Música da UFRJ, Academia Brasileira de Música, Instituto Histórico Geográfico do Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional de França, Biblioteca Nacional de Portugal; foram também consultadas as

¹⁸⁸ ALMEIDA, 1942; ANDRADE, 1967; ANDRADE, 1991; AUGUSTO, 2010; CARDOSO, 2005; CARDOSO, 2008; CARDOSO, 2011; CERNICCHIARO, 1926; CORRÊA DE AZEVEDO, 1956; KIEFER, 1977; LANZELLOTTE, 2009; MAGALDI, 2008; MONTEIRO, 2008; PERSONE, 2014; PINHO, 1959; REZENDE, 1970; SAMPAIO, 2012; VOLPE, 2004; entre outros.

coleções particulares dos pianistas Glacy Antunes de Oliveira, Belkiss Spencieri Carneiro de Mendonça, Consuelo Quireze Rosa, Robervaldo Linhares Rosa e Sylvia Maltese, além do acervo de partituras digitalizadas dos pesquisadores Mário Trilha, Alberto Pacheco e Alexandre Dias.

Enfim, o estudo e detalhamento sobre o material encontrado pretende informar à comunidade, particularmente a acadêmica musical, sobre a existência da prática do piano a quatro mãos no Brasil desde o início do século XIX, quando da chegada da Corte portuguesa, chamando a atenção sobre a importância deste levantamento que insere o piano a quatro mãos no traçado histórico da música brasileira.

A prática do piano a quatro mãos, conforme já apresentado ao longo dos capítulos anteriores, pode ser observada em todo o período investigado (1808 a 1889), através do entrelaçamento entre compositores e obras, via editoras e vendas de partituras, bem como por meio dos intérpretes revelados em programas de concertos, saraus, Sociedades de Concertos e Teatros.

O piano a quatro mãos também se fez presente no Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro e, em seguida, no Instituto Nacional de Música; seus primeiros diretores, Francisco Manoel da Silva, Leopoldo Miguéz, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, compuseram obras para este repertório. Neste mesmo período outros compositores brasileiros de expressão também escreveram para piano a quatro mãos: Antônio Carlos Gomes, Visconde de Taunay, Antônio Cardozo de Menezes, Henrique Alves de Mesquita, Alexandre Levy, Antônio Joaquim Calado Jr., Carlos de Mesquita e Francisco Braga.

Dos autores que escreveram para piano a quatro mãos entre 1808 e 1889, foram incluídos em nossa pesquisa, além dos compositores brasileiros, os estrangeiros à época radicados no Rio de Janeiro como Marcos Portugal, Sigismund Neukomm, Dom Pedro I, Louis Moreau Gottschalk, Johnn Jesse White e Arthur Napoleão.

Do repertório levantado e investigado deduz-se com clareza a forte influência europeia. Sobressaíram-se os compositores brasileiro que estudaram na Europa ou com professores europeus radicados no Brasil.

A produção para piano a quatro mãos aqui localizada apresenta estrutura composicional em tudo semelhante aos europeus de destaque chamados clássicos e românticos, o que se verifica nos 52 títulos, de 18 compositores, a saber¹⁸⁹:

- **Marcos Portugal:** *Minuete* para cravo a quatro mãos.

- **Sigismund Neukomm:**

· *L'Allegresse publique*, Marcha para grande orquestra para a aclamação de S.M. Dom João VI. Esta mesma marcha instrumentada para piano a quatro mãos;

· *Marcha para grande orquestra militar para a festa de S.A.R. a Princesa Real*, com versão para piano a quatro mãos;

· *Sonata a 4 mãos para S.A.R. a Infanta Dona Isabel Maria*.

- **Dom Pedro I:** *Marcha imperial para piano a quatro mãos e clarinete*.

- **Francisco Manuel da Silva:** *Hymno nacional brasileiro* (arranjo para piano a quatro mãos).

- **Louis Moreau Gottschalk:**

· *Ojos criollos*;

· *Lajota aragonesa*;

· *La Gallina, opus 53*;

· *Réponds – moi*.

- **Henrique Alves de Mesquita:**

· *Batuque* (arranjo para quatro mãos de Fausto Zosne);

· *Ballet des quatre nations* (Coleção As Duas Pianistas);

· *Soirée brésilienne* (Coleção Prazeres do Bahia;

· *Ali baba tango* (arranjo para quatro mãos);

· *Carlos Gomes, polca* (arranjo para quatro mãos Fausto Zosne).

- **Johnn Jesse White:** *Isabel* - valsa para piano a quatro mãos.

¹⁸⁹ Eles foram listados em ordem cronológica de nascimento.

- Antônio Carlos Gomes:

- *Marcha nupcial;*
- *Hino à triunfal à Camões;*
- *Il Guarany;*
- *Salvador Rosa;*
- *Protofonia da ópera O Guarani* (arranjo para quatro mãos de Arthur Napoleão).

- Visconde de Taunay: *Bonheur de vivre.*

- Arthur Napoleão:

- *Estrella chilena op.73;*
- *Teus lindos olhos;*
- *Première suite d'orchestre op. 62;*
- *Ballade romantique;*
- *Marcha heróica.*

- Joaquim Antônio da Silva Callado (1848 - 1880): *Irmam* - Polca para quatro mãos.

- Antônio Cardozo de Menezes (1849-1911):

- *Os canários – polka característica;*
- *Estrela-Vesper;*
- *A gruta dos pássaros;*
- *Otello 1º fantasia brilhante;*
- *Os rouxinóis.*

- Leopoldo Miguez:

- *Marcha elegíaca “À Camões”;*
- *Scena dramática op. 8;*
- *Marche nupciale op. 2;*
- *Saldunes marcha cortejo, redução para dois pianos e oito mãos;*
- *Prélude em sib majeur (à l'antique) op. 25;*

- *Terceiro poème symphonique opus 21* (transcrição do autor para piano a quatro mãos);
 - *Hino a proclamação da República* - quatro mãos.
- **Henrique Oswald:** *Sinfonietta en re menor opus 15* (transcrição do autor para piano a quatro mãos).
- **Alexandre Levy :**
- *En mer (poème musical)*;
 - *Samba suite brésilien IV* (transcrição do autor para piano a quatro mãos);
 - *Scherzo valsa* para piano a quatro mãos.
- **Alberto Nepomuceno:** *Suite brésilien IV* - transcrição do autor para piano a quatro mãos).
- **Carlos de Mesquita:** *Cinq Valses Romantiques pour piano à quatre mains*.
- **Francisco Braga:**
- *Paysage* - transcrição para piano a quatro mãos;
 - *Brasil* - Hino solene (Dresden/1897);
 - *Cauchemar* - transcrição para piano a quatro mãos de Emile Lambert;
 - *Contratado de Diamantes* - redução para piano a quatro mãos;
 - *Minueto* - 1901 (Transcrição de Júlio Reis);
 - *Morceau pour piano à quatre mains*.

Os títulos das obras para piano a quatro mãos, também inspiravam-se nas formas em voga na Europa, como o *Minuete* de Marcos Portugal; *Ballet des quatre nations* e *Soirée brésilienne* de Henrique Alves de Mesquita; *Bonheur de vivre* de Visconde de Taunay; *Scena dramática opus 8*, *Marche nuptiale opus 2*, *Suite a l'Antique opus 25* de Leopoldo Miguéz; *Sinfonietta en re menor* de Henrique Oswald; *En Mer* de Alexandre Levy; *Cinq Valses Romantiques pour à quatre mains* de Carlos de Mesquita e ainda as obras também com títulos em francês do compositor Francisco Braga: *Paysage*, *Cauchemar* e *Morceau*.

Uma vertente da prática do piano a quatro mãos no Brasil apresentou títulos e estrutura composicional da chamada música ligeira, *Teus Lindos Olhos* de Arthur Napoleão; o tango *Ali Baba* de Henrique Alves de Mesquita; *Os canários*, *A Gruta dos Pássaros*, *Estrela Vesper e os Rouxinóis* do compositor Antônio Cardoso de Menezes. Estas obras estavam presentes em coletâneas como *Colar de Pérolas*, *Ramalhete de Flores*; *A Duas Pianistas*, *As Primas* e tantas outras com títulos e obras destinadas à música doméstica dirigida ao gênero feminino.

Marcos Portugal, por exemplo, estudou na Itália e em sua obra para cravo a quatro mãos observa-se a preponderância da Escola Italiana de compositores como Domenico Scarlatti (1685 - 1741) e Antonio Vivaldi (1678 - 1741).

O austríaco Neukomm, demonstra influxos de seu professor Joseph Haydn (1732 - 1809) e, por que não dizer, também de seu compatriota W. A. Mozart (1756 - 1791). Dom Pedro I apresenta, em sua obra para piano a quatro mãos e clarinete, características do período chamado clássico, demonstrando conhecimento musical do Imperador muito influenciado por seus mestres, Marcos Portugal e Sigmund Neukomm.

Discípulo de Neukomm, aluno predileto do Padre José Maurício Nunes Garcia, Francisco Manoel da Silva em seu *Hymno nacional brasileiro*, o qual também escreveu em versão para piano a quatro mãos, acabou por sofrer um misto de influências, inclusive de Policarpo Beltrão¹⁹⁰ e Marcos Portugal.

As obras para quatro mãos de Gottschalk apresentam traços europeus e afro-americanos, pois o estadunidense foi um dos primeiros compositores de formação europeia, radicados no Rio de Janeiro a se interessar pela cultura negra e utilizar esta temática em suas obras.

Carlos Gomes, como em suas óperas, recebe forte influência da música italiana em suas peças para piano a quatro mãos lembrando que foram seus

¹⁹⁰ José de Faria Policarpo Beltrão violoncelista, foi o maior executante de seu instrumento no tempo de D. João VI, Rio de Janeiro. Em 1812 foi admitido como músico da Real Câmara, por portaria de 1º de julho. (ANDRADE, 1967, p. 147)

professores, além de Francisco Manuel da Silva, o italiano Gioacchino Giannini ¹⁹¹ no Rio de Janeiro; em Milão estudou com o maestro Lauro Rossi ¹⁹².

Henrique Alves de Mesquita, compositor, organista, regente, professor e trompetista renomado que, ao se dedicar à composição escreveu óperas, operetas, missa, abertura sinfônica, modinhas, tangos e peças para piano solo e piano a quatro mãos. Suas obras sofrem influência da Itália, pois foi aluno de Gioacchino Giannini no Rio de Janeiro e, posteriormente, da música francesa quando aluno do Conservatório de Paris.

No compositor, organista e violinista inglês Johnn Jesse White nota-se a presença da música francesa, já que antes de passar uma temporada na América do Sul, incluindo o Rio de Janeiro, estudou em Paris. Jesse White participou de atividades artística no segundo império como comerciante de música, deixando esta obra para o repertório de piano a quatro mãos localizada na Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro.

A música francesa trespassa ainda a produção dos compositores Alexandre Levy e Carlos de Mesquita (ambos estudaram em Paris) inclusive em peças que contribuíram para o repertório dirigido ao piano a quatro mãos no Brasil Imperial.

As peças para piano a quatro mãos do português radicado no Rio de Janeiro, Arthur Napoleão, sofrem influência da música ligeira em moda na Europa e mais tarde no Rio de Janeiro. Cabe também lembrar o Napoleão comerciante, para quem compor música ligeira se constituiu em um bom negócio.

O compositor Leopoldo Miguéz, depois de estudar em Portugal e viajar pela Europa, “[...] regressou ao Brasil em 1884, tornando-se um dos maiores divulgadores da então chamada ‘música do futuro’, preconizada pelos seguidores de Franz Liszt (1811 - 1866), Hector Berlioz (1803 - 1869), e, sobretudo Richard Wagner (1813 - 1869)”. (MARCONDES, 1998, p. 514).

¹⁹¹ Gioacchino Giannini (Itália, 1817 – Rio de Janeiro 1860) [...] Chegou ao Rio de Janeiro em 1846, chefiando uma companhia lírica italiana contratada para o Teatro São Pedro de Alcântara, [...]. em 1857 participou, como membro do conselho artístico, da fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e foi o regente do espetáculo de estreia da nova empresa, a 17 de julho de 1857 foi nomeado mestre de música da Capela Imperial. Deixou obra sacra para coro e orquestra, além de peças para duas e três vozes à capela. (MARCONDES, 1998, p. 322 e 323).

¹⁹² Lauro Rossi (1812 - 1885) Itália. Regente e compositor.

No tocante à música de Henrique Oswald, observa-se que sua produção é extremamente romântica. Oswald escrevia bem para o seu tempo histórico, sua *Symphoniette*, com versão para quatro mãos, revela características da música francesa, apresentando um fluir melódico típico da música daquele país.

Alberto Nepomuceno recebe influência dos compositores Johannes Brahms (1833 - 1897) e Edward Grieg (1843 - 1907), inclusive na sua *Suíte Brasileira* com versão do próprio autor para piano a quatro mãos; essa obra, em especial, já é um prenúncio do nacionalismo; nela, o compositor, considerado o “pai do nacionalismo brasileiro”, utiliza o tema folclórico *sapo cururu* na primeira dança da Suíte - *Alvorada na serra*. O uso de material folclórico na “música de concerto” foi posteriormente utilizado por Villa-Lobos¹⁹³ e vários outros compositores brasileiros que vieram a seguir.

ALVORADA NA SERRA

Piano a 4 mãos Alberto Nepomuceno

Lentamente

Primo

Secondo

Alvorada na serra - da *Suíte Brasileira*, de Alberto Nepomuceno (1864 —1920) – Início - Utilização do tema folclórico *sapo cururu*
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
(Pasta M786-2 N441sb)

Figura 29

Francisco Braga demonstra intimidade com a música praticada na França. Braga foi aluno no Brasil de Carlos de Mesquita (1864 - 1953) que, por sua vez, foi discípulo de César Franck (1822 -1890), Marie-Auguste Massacrié Durand (1830 - 1909) e Jules Émile Frédéric Massenet (1842 - 1912) em Paris. Francisco Braga, posteriormente, passou dois anos na capital francesa e lá estudou com o próprio Massenet no Conservatório de Paris.

¹⁹³ A obra *Folia do Bloco Infantil* (1919) para piano a quatro mãos do compositor Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959) faz uso de temas folclóricos brasileiros.

III. 1. Detalhamento Analítico

Com o intuito de demonstrar a construção composicional de peças para piano a quatro mãos do período ¹⁹⁴, escritas no Brasil ou com o Brasil correlacionadas, marcadas por forte influência europeia, selecionou-se a partir de todo o material localizado, obras originais ou versões para piano a quatro mãos de onze compositores objetivando um detalhamento, como amostragem, da existência de um repertório específico para piano a quatro mãos desde a chegada da Corte à Proclamação da República.

Detalhar aspectos morfológicos e interpretativos dentro do período proposto por esta investigação é uma maneira de conhecer o repertório brasileiro para piano a quatro mãos entre 1808 e 1889, enxergando como positiva a influência europeia no *métier* dos compositores, sem o medo ou preconceito imposto pelo nacionalismo propagado por Mário de Andrade e a Semana de Arte Moderna.

A reboque da ideologia modernista que, na ânsia de construir uma identidade cultural nacional, pregava um total abandono da estética romântica herdada das principais escolas europeias, a musicologia brasileira relegou as práticas musicais oitocentistas a uma espécie de limbo, no qual ficaram aguardando uma melhor sorte. (CARDOSO, 2005, p. 9).

Buscou-se, através da análise que se segue, evidenciar particularidades intrínsecas às partituras escritas para duetos pianísticos no oitocentos e primeira metade do novecentos no Rio de Janeiro, evidenciando processos composicionais e estrutura morfológica das obras selecionadas apontando também parâmetros interpretativos específicos da prática do piano a quatro mãos.

¹⁹⁴ O recorte temporal desse trabalho, qual seja 1808 a 1889.

III. 2. Marcos Portugal, *Minuete Para Cravo a Quatro Mãos*

MINUETE PARA CRAVO A 4 MÃOS

Marcos Portugal

Primo

Secondo

Minuete para cravo a quatro mãos, de Marcos Portugal (1762 - 1830) - Início
Digitalização de Obra Disponível no Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal (cota MM 245 – 12)
Figura 30

Como exemplo de obras para piano a quatro mãos dirigidas ao ensino do instrumento, a primeira composição relativa ao gênero em estudo localizada por esta investigação, provavelmente escrita a caminho do Brasil por volta de 1811, é um ***Minuete para cravo a quatro mãos*** composto por **Marcos Portugal**, recebido no Rio de Janeiro como uma celebridade e nomeado imediatamente compositor oficial da corte e Mestre de Música de suas altezas reais e Infantes; trata-se de obra com objetivos didáticos, produzida, entre outras, especialmente para os príncipes e princesas no Rio de Janeiro.

Portugal escreveu este Minueto para cravo, pois o pianoforte chegou ao Brasil praticamente junto com o compositor; é uma pequena peça em estilo galante com rítmica leve e graciosa, com progressões harmônicas bem típicas do classicismo. Uma cópia digitalizada foi cedida para esta pesquisa pelo musicólogo Mário Trilha.

Quanto aos aspectos formais, apresenta uma clara forma binária onde a seção *B* é contrastante com a seção *A*. A peça é escrita em compasso ternário e remete à alegre dança do minueto - *dança de passos miúdos*, geralmente escrita em duas seções regulares de oito compassos, mas Marcos Portugal foge do padrão e escreve a seção *B* com dez compassos sendo esta seção mais elaborada apresentando um diálogo entre os dois pianistas.

Do ponto de vista morfológico, na curta 1ª Seção, compassos 1 ao 8, construída na tonalidade de *mib maior*, alguns elementos *característicos* são apresentados. A estrutura construtiva das partes é bem parecida, tanto para o *primo* quanto para o *secondo*. A figuração da mão direita do *secondo* apresenta um caráter rítmico mais constante enquanto a acompanhador harmônico. Já a figuração da mão direita do *primo* tem um caráter melódico mais acentuado. O uso de *apogiaturas*, bem como de passagens cromáticas são comuns nesta seção.

Minuete para cravo a quatro mãos, de Marcos Portugal (1762 - 1830)
 compassos 1 a 3 - dois motivos principais
 Digitalização de Obra Disponível no Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal (cota MM 245 – 12).
 Figura 31

Minuete para cravo a quatro mãos, de Marcos Portugal (1762 - 1830)
 compassos 4 e 5 - imediata sequência na região do segundo grau
 Digitalização de Obra Disponível no Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal (cota MM 245 – 12).
 Figura 32

A segunda secção, compassos 9 ao 18, pode ser dividida em 6+4 compassos. Neste primeiro grupo de seis compassos a peça é apresentada na região tonal da dominante, em *sib maior* e mostra um caráter bastante distinto do visto na primeira seção. Com sua figuração apresentada como um diálogo entre os dois intérpretes com

frases que surgem e se dissolvem a cada compasso na movimentação do companheiro. Nos compassos 13 e 14, a figuração característica da primeira seção reaparece no *secondo* enquanto o *primo* ainda segue o princípio desta segunda seção. Aqui a tonalidade começa seu rápido caminho de volta a região da tônica inicial e os compassos seguintes apresentarão um retorno ao clima da primeira seção da obra.

Minuete para cravo a quatro mãos, de Marcos Portugal (1762 - 1830)
 compassos 10 a 12 - diálogo entre os dois instrumentistas
 Digitalização de Obra Disponível no Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal (cota MM 245 – 12).
 Figura 33

Minuete para cravo a quatro mãos, de Marcos Portugal (1762 - 1830)
 compassos 13 e 14 - ponte de volta a primeira seção
 Digitalização de Obra Disponível no Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal (cota MM 245 – 12).
 Figura 34

Ao considerar parâmetros interpretativos, chama a atenção o fato de que o compositor não utiliza qualquer indicação de andamentos, nem de dinâmica ou *agógica* bem como não faz uso de expressões de caráter, ficando a cargo dos intérpretes estas reconstruções com particular atenção para o equilíbrio entre os dois pianistas através das regras de estilo da obra em questão. Portanto, cabe aos

intérpretes, a partir dos dados composicionais propostos, encontrar, juntos, o melhor caminho para bem expressar os sutis *crescendos* e *diminuendos* pertinentes à obra.

O fraseado é simples, porém não tão regular. Na primeira seção, os oito compassos que a constituem podem ser vistos como uma larga frase cujo interior é construído através do princípio de sequências, ou seja, em dois compassos uma frase é afirmada seguindo-se sua imediata repetição em diferente grau harmônico.

As indicações de articulação ao longo da obra se concentram no *secondo*, em um acompanhamento que utiliza o *legato* e o *staccato*. Na segunda seção, há alternância de movimentações entre as partes *primo e secondo*, como *pergunta-resposta* reforçada pelos amplos arcos de *legato*.

III. 3. Sigismund Neukomm, *Sonate A Quatre Mains Pour Le Pianoforte*

SONATE

Piano a 4 mãos Sigismund Neukomm

The image shows the beginning of a musical score for a four-hand piano sonata. It consists of two systems of staves. The top system is for the 'Primo' part, with a treble clef and a forte (f) dynamic marking. The bottom system is for the 'Secondo' part, with a bass clef and a forte (f) dynamic marking. Both parts are marked 'Allegro'. The music starts with a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Sonate a quatre mains pour le pianoforte, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858) – Início
Disponível na publicação BERNARDES, 2002
Figura 35

Do acervo recolhido por esta investigação, selecionamos uma obra composta em *forma-sonata*, ponto de partida significativo no período clássico (c.1735 - c.1820). Enquanto o piano chega ao Brasil com a corte portuguesa (1808), a *forma-sonata* ainda continuava muito presente nas obras de compositores como Haydn, Clementi, Mozart e Beethoven na Europa, destacando-se as sonatas de Mozart para piano a quatro mãos. Segue-se um detalhamento analítico da *Sonate a quatre mains pour le pianoforte* de Sigismund Neukomm, com sérios indicativos de ser a primeira obra para

piano a quatro mãos composta especificamente para pianoforte no Rio de Janeiro (1819), construída musicalmente com os mesmos parâmetros composicionais das sonatas para quatro mãos de Mozart ¹⁹⁵.

Esta obra de Neukomm possui manuscrito autógrafo depositado no Departamento de Música da Biblioteca Nacional de França sob a cota (7701 10); foi transcrita pelo musicólogo Ricardo Bernardes e está disponível em publicação ¹⁹⁶.

Logo que chegou ao Brasil (1816), além de ensinar música aos membros da família Real, Neukomm compunha e ministrava aulas para a elite carioca; incentivava músicos brasileiros, como seu amigo e parceiro de prática do piano a quatro mãos Padre José Maurício Nunes Garcia, e influenciou a música e os músicos do Rio de Janeiro oitocentista ao trazer para o Brasil a música praticada em Viena no período histórico em discussão.

Neukomm compôs no Brasil, obras instrumentais, vocais e de câmara ¹⁹⁷. Ao compor obras para piano a quatro mãos, o compositor demonstra sua aptidão didática e composicional. A peça ora analisada foi dedicada à aluna *Infanta Dona Isabel Maria* (filha de Dom João VI e da Princesa Carlota Joaquina). “ (...) minhas alunas Dona Maria Teresa, nesta época chamada ‘a jovem viúva’, e Dona Maria Isabel, seguidas de Dona Maria Francisca, **Dona Isabel Maria** e, finalmente dona Maria Benedita, a viúva do príncipe Dom José e tia do rei”. (LANZELOTTE, 2009, p.106). (grifo nosso)

¹⁹⁵ Mozart compôs para piano a quatro mãos: sete sonatas; uma variação, duas fugas e duas fantasias (LUBIN, 1976, p. 213).

¹⁹⁶ BERNARDES, Ricardo (Org.). 2002. *Música no Brasil. Obras profanas de José Maurício Nunes Garcia, Sigismund Ritter von Neukomm, Marcos Portugal*. Rio de Janeiro: Funarte.

¹⁹⁷ Música de Câmara com piano compostas no Brasil por S. Neukomm: *Marcha para grande orquestra militar* para a festa de S.A.R. a Princesa Real, com versão *para piano a 4 mãos*; *Andante para órgão ou cravo*. *Noturno para oboé, trompa e pianoforte*, com versão para violino, violoncelo e pianoforte; *6 variações para pianoforte com acompanhamento de violoncelo sobre tema de Wozeluch*, para S.A.R. a Princesa Real; *12 variações para pianoforte*; *12 variações para pianoforte sobre o tema sul margine*; *Valsa para pianoforte*; *L'amoureux*, fantasia para pianoforte e flauta; *O Amor Brasileiro*, capricho para pianoforte sobre um lundu brasileiro; *Sonata a 4 mãos* para S.A.R. a Infanta Dona Isabela Maria; *Le retour à la vie*, grande sonata característica para pianoforte; *Sonata para pianoforte* com acompanhamento não obrigatório de violino; *6 variações para pianoforte sobre uma contradança inglesa*; *Capricho para pianoforte*, para S.A.R. a Infanta Dona Isabela Maria; *Elegia para pianoforte sobre a morte de Sophie Gail*; *Duo para flauta e pianoforte*; *Andante grazioso* para pianoforte com 4 variações, para S.A.R. a Infanta Dona Isabela Maria; *L'amitié et l'amour*, dois esboços para pianoforte e *Les adieux de Neukomm à ses amis à Rio de Janeiro* para pianoforte. (MEYER, 2000).

A *Sonata* de Neukomm é composta por três movimentos; durante toda a obra, o compositor não faz uso de grandes recursos ao manipular seus materiais composicionais não se distanciando harmonicamente das tonalidades propostas para cada movimento. O primeiro movimento pode ser dividido em três seções que se apresentam sem grandes contrastes, fazendo uso dos temas apresentados na primeira seção. O segundo movimento está na tonalidade de *fa maior* (subdominante de *do maior* empregado no primeiro movimento), composto em forma lírica e ternária com pequena *coda* acrescida ao seu final *A-B-A'-Coda*. Há uma condução da *coda* por uma linha melódica que se encerra no *primo* enquanto este tece arpejos harmônicos que caminham moderadamente. O terceiro movimento apresenta dois temas (*A* e *B*) em que o compositor baseia toda composição desse movimento.

Composta na *forma-sonata* como um todo, Neukomm deixa reservado ao último movimento a *forma-sonata* propriamente dita. O primeiro e o terceiro movimento foram escritos em *do maior*.

Na primeira seção do primeiro movimento, compassos 1 a 54, estão contidos os dois motivos principais deste movimento: o primeiro é dividido em duas partes na tonalidade de *do maior*, sendo a primeira parte notadamente mais rítmica fazendo uso de colcheias e figuras pontuadas, dando ao início um caráter de *abertura*; a segunda parte é mais melódica, também em *colcheias* e apresenta *cromatismos* que proporcionam mais fluidez à linha melódica. O segundo motivo difere do anterior ao caminhar por *mínimas* encadeando uma progressão de acordes em *sol maior*.

Sonate a quatre mains pour le pianoforte, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858)
 compassos 1 a 5 - exposição da célula melódica principal
 Disponível na publicação BERNARDES, 2002

Figura 36

Sonate a quatre mains pour le pianoforte, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858)
 compassos 40 a 43 - exposição do segundo tema
 Disponível na publicação BERNARDES, 2002
 Figura 37

Na segunda seção, compassos 55 a 86, o compositor desenvolve um pouco mais os motivos retirados dos temas apresentados anteriormente. As *colcheias pontuadas* seguidas de *semicolcheias* serão constantemente exploradas durante o desenvolvimento.

Sonate a quatre mains pour le pianoforte, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858)
 compassos 58 a 60 - exploração do motivo rítmico do primeiro tema
 Disponível na publicação BERNARDES, 2002
 Figura 38

A terceira seção, compassos 87 a 186, é a mais longa do movimento; a retomada aos temas apresentados na primeira seção se dá a partir desse momento. O segundo tema, antes apresentado na tonalidade da dominante, agora será exposto na tonalidade da tônica.

Sonate a quatre mains pour le pianoforte, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858)
 compassos 132 a 135 - exploração do motivo rítmico do primeiro tema
 Disponível na publicação BERNARDES, 2002
 Figura 39

A primeira seção do segundo movimento, compassos 1 a 16, apresenta, logo de início, uma melodia ambientada na tonalidade de *fa maior*, composta de 4+4 compassos, acompanhada harmonicamente pelo *secondo*, descrevendo toda movimentação deste movimento.

Sonate a quatre mains pour le pianoforte, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858)
 compassos 1 a 5 - exposição da célula melódica principal
 Disponível na publicação BERNARDES, 2002
 Figuras 40 e 41

Na segunda seção do segundo movimento, compassos 38 a 69, a melodia anterior é rapidamente abandonada dando lugar a uma serie de movimentações em *sextinas*. Aqui as harmonias caminham um pouco mais, sem sair do ambiente de *fa maior*.

Sonate a quatre mains pour le pianoforte, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858)
compassos 17 a 20 - abandono da linha melódica e maior progressão harmônica

Disponível na publicação BERNARDES, 2002

Figura 42

A mesma característica melódica retorna na terceira seção do segundo movimento, compassos 23 a 36, acompanhada de nota pedal em *fa* pelo *secondo* - compassos 31 a 36.

Sonate a quatre mains pour le pianoforte, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858)
 compassos 31 a 36 - sustentação do pedal na tônica
 Disponível na publicação BERNARDES, 2002
 Figuras 43 e 44

A primeira seção do terceiro movimento, compassos 1 a 69, apresenta os dois temas nos quais o compositor baseará todo esse movimento. O primeiro tema é um *arpejo* ascendente de *do maior* de caráter bastante rítmico. O segundo tema, já na tonalidade de *sol maior*, apresenta um caráter melodioso, reforçado pela indicação *dolce*, em caminhar *cromáticos*.

Sonate a quatre mains pour le pianoforte, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858)
 compassos 1 a 9 - exposição do primeiro tema
 Disponível na publicação BERNARDES, 2002
 Figuras 45 e 46

Sonate a quatre mains pour le pianoforte, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858)
 compassos 44 a 47 - exposição do segundo tema
 Disponível na publicação BERNARDES, 2002
 Figura 47

Na segunda seção do terceiro movimento, compassos 70 a 120, o compositor caminhará harmonicamente para tonalidades mais distantes, como o *mi maior*, e desenvolverá os materiais gerados na primeira seção. Este é o único movimento em que o *secondo* deixa de desempenhar um papel quase exclusivamente de acompanhamento. Ressalte-se a utilização da técnica da inversão em momentos do desenvolvimento.

The image shows a musical score for a four-hand piano sonata. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The bottom system has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system starts at measure 109 with a piano (*p*) dynamic. The second system also starts at measure 109. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Sonate a quatre mains pour le pianoforte, Sigismund Neukomm (1778 – 1858)
 compassos 109 a 112 - primeiro tema invertido
 Disponível na publicação BERNARDES, 2002
 Figura 48

The image shows a musical score for a four-hand piano sonata. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The bottom system has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system starts at measure 90 with a forte (*f*) dynamic. The second system also starts at measure 90. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Sonate a quatre mains pour le pianoforte, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858)
 compassos 90 a 93 - primeiro tema apresentado pelo *secondo*
 Disponível na publicação BERNARDES, 2002
 Figura 49

A terceira seção do terceiro movimento, compassos 120 a 160, apresenta características da *forma-sonata*, trazendo uma recapitulação dos temas apresentados na primeira seção, diferenciando-se na apresentação do segundo tema na tônica.

Os andamentos e expressões de caráter desenvolvem-se em andamento *Allegro* no primeiro movimento, *Moderato* no segundo movimento e *Allegro Vivace* no terceiro movimento. *Rápido - Moderato - Rápido* como tradicionalmente nas sonatas do período chamado clássico.

Sonate a quatre mains pour le pianoforte, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858)
 compassos 149 a 153 - segundo tema na região da tônica
 Disponível na publicação BERNARDES, 2002
 Figura 50

No segundo movimento a dinâmica se concentra em *p*. O compositor faz uso de algumas indicações de *f* para indicar o ápice das frases e ao final é reservado um ambiente em *pp* para finalizar o pensamento musical.

Os contrastes dinâmicos são mais intensos no terceiro movimento do que no primeiro movimento. A primeira seção está contida em um ambiente de *p*, o que contrastará fortemente com o segundo tema apresentado em *ff*. No decorrer do movimento, o compositor faz uso de uma série de *sf* para as transições entre os dois temas.

A sonata apresenta fraseado bastante regular e obedece ao princípio constitutivo quaternário, apresentando motivos construídos de 4+4 compassos. São apresentados dois membros em cada frase com métrica regular em toda a obra.

O compositor faz pouco uso de indicações de articulação, com exceção dos acentos utilizados no segundo movimento. Há indicações de *legatto* e *dolce*.

O dedilhado não apresentará maiores dificuldades; não há cruzamento de mãos que possam dificultar a interpretação pianística dos dois intérpretes. Para uma execução coerente e uma realização musical artística plena de significado, deve-se levar em conta o estilo *galante*¹⁹⁸ da obra.

¹⁹⁸ “Expressão usada no séc. XVIII para designar música em estilo gracioso, com melodias periódicas e com acompanhamento ligeiro. Implica, em sintonia com as ideias do Iluminismo, uma música que é clara, agradável, e ‘natural’, em oposição ao contraído elaborado da geração anterior”. (SADIE, 1994 p. 354)

Do ponto de vista interpretativo, os contrastes de dinâmica, o carácter rítmico e o melódico devem ser preocupações dos dois pianistas que buscarão valorizar a identidade de cada movimento, trabalhando com toques e cores que variam do sensível ao rítmico.

III. 4. Francisco Manoel da Silva, *Hymno Nacional Brasileiro*

Dos hinos¹⁹⁹, com versão para quatro mãos, compostos entre 1808 e 1889 e recolhidos por esta investigação, destacamos a versão para piano a quatro mãos, escrita pelo próprio compositor, do *Hymno nacional brasileiro* (1831)²⁰⁰ de autoria de **Francisco Manoel da Silva**. A partitura citada, em edição da *Casa Bevilacqua*, foi localizada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (pasta M 748 - 7 H - I 32ª). Este hino, até o presente o *Hino nacional brasileiro* oficial, tem letra cantada atualmente da lavra de Joaquim Osório Duque Estrada (1870 - 1927), composto quarenta e quatro anos após a morte de Silva.

¹⁹⁹ A. Carlos Gomes (1836 - 1896): *Hino triunfal à Camões*; Leopoldo Miguéz (1850 - 1902) *Hino a proclamação da República*.

²⁰⁰ “Quando Pedro I abdicou, Francisco Manuel da Silva compôs a melodia do hino que, em primeira execução, apareceu com letra de Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva, na ocasião da partida da família imperial para Portugal. Em 1841, na coroação de Pedro II, esse hino foi executado novamente, com letra diferente da primeira e de autor desconhecido. Até a Proclamação da República, foi executado em solenidades civis e militares, mas sem letra. Após a República, esse hino não entrou no concurso do Hino para a República, mas no Teatro Lírico, do Rio de Janeiro, depois de executados os hinos concorrentes e escolhido o de Leopoldo Miguéz, preferiu o Marechal Deodoro da Fonseca mantê-lo como Hino Nacional. [...] A letra foi escrita por Joaquim Duque Estrada em 1909 [...]”. (MARCONDES, 1998, p. 365).

HIMNO NACIONAL BRASILEIRO

Piano a 4 mãos Francisco Manuel da Silva

Tempo di marcia

Primo

Secondo

Hymno nacional brasileiro, de Francisco Manoel da Silva (1785 - 1865) - Início
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Figura 51

Francisco Manoel da Silva maestro e compositor nascido no Rio de Janeiro deixou boa quantidade de obras, espalhadas em arquivos cariocas, mineiros e paulistas, abrangendo música sacra, modinhas, lundus e o famoso *Hino Nacional Brasileiro*. Silva teve grande destaque na vida musical do Rio de Janeiro no período compreendido entre a morte de Padre José Maurício Nunes Garcia (1830) e o apogeu de Carlos Gomes (Segundo Império), e, muito contribuiu para a história da música no Brasil, pois fundou, entre outras instituições, o *Conservatório Imperial de Música* (1848).

Publicou, ainda, vários livros didáticos, entre eles o *Compêndio de música prática* (1832) e *Compêndio de princípios elementares de música* (1845), para uso do Conservatório do Rio de Janeiro:

Muito jovem, escreveu um *Te Deum* que dedicou ao então príncipe Dom Pedro, o qual, entretanto não pôde cumprir a promessa de manda-lo aperfeiçoar-se na Itália. Nomeou-o, porém, para a orquestra da Capela Real, onde sofreu o fácil ciúme de Marcos Portugal. Tinha 35 anos quando faleceu José Maurício, em 1830. No ano seguinte, sem saber, escreveria a obra que o immortalizou: o hino que em breve seria adotado como nacional. [...] Mas além do *Hino Nacional*, Francisco Manuel da Silva merece nossa gratidão histórica pela extraordinária atividade que desenvolveu nesse período de estagnação criativa. [...] O grande feito de Francisco Manuel, como professor e organizador do ensino da música no Brasil, foi a criação do Conservatório do Rio de Janeiro. (MARIZ, 2000, p. 66-67).

O afamado *Hymno nacional* é uma *marcha*, escrita em compasso 4/4, também na versão para quatro mãos. A peça pode ser dividida em duas seções que se apresentam sem grandes contrastes, utilizando o mesmo tema.

A obra se inicia com um eixo tonal de *sib*, apresentado em forma de abertura, em caráter bastante militar, e que servirá de base para toda a composição. Tanto o *secondo* quanto o *primo* carregam o motivo melódico. Após a curta abertura, a ser interpretada com brilho e precisão rítmica marcando o Marcial, é apresentada a segunda seção do *Hino nacional brasileiro*, que serve de base para o canto, em duas estrofes. Aqui, o *secondo* assume o papel de acompanhador, enquanto o *primo* se desenvolve melodicamente, tendo nas duas mãos a mesma melodia executada em oitavas diferentes.

Na primeira seção, compassos 1 ao 15, em ambos os pianos (*primo* e *secondo*) o motivo rítmico característico apresenta a composição em dinâmica já em f caminhando ao *fz* do compasso seguinte. O *trinado* utilizado neste ponto dará um sabor bastante único a esta figura que se utiliza da mesma célula rítmica de *colcheia* pontuada seguida de *semicolcheia*. A segunda parte do tema apresenta o contorno melódico que servirá de base para o canto na próxima sessão. Curiosamente, os dois pianos apresentam o contorno melódico. A harmonia em nenhum momento se distancia da região tonal inicial e deve ser cuidadosamente evidenciada pelos dois pianistas que procurarão manter a mesma intensidade, mas com toques diferentes para *primo* e *secondo*.

The image shows a musical score for the beginning of the Brazilian National Anthem. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and the bottom system has a bass clef. Both systems are in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Tempo di marcia'. The score includes dynamic markings: 'f' (forte) at the start, 'fz' (forzando) at the beginning of the second measure, and 'mf' (mezzo-forte) at the beginning of the third measure. There are also trill ornaments ('tr') above some notes in the first two measures. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chord symbols.

Hymno nacional brasileiro, de Francisco Manoel da Silva (1785 - 1865)
 compassos 1 e 2 - abertura inicial em grande crescendo compassos 2 e 3 - frase melódica base para o canto da segunda seção
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Figura 52

A segunda seção, compassos 15 a 56, está construída sobre o mesmo motivo rítmico inicial, apresentando uma grande linha melódica no *primo*, enquanto o *secondo* se manterá como suporte harmônico, trazendo responsabilidades texturais diferentes para os dois intérpretes. Em frases de quatro compassos, o compositor se aproveitará das sequências no intuito de dar movimento ao canto. A partir do compasso 24 o compositor guia a harmonia para a região tonal de *sol menor* (sexto grau menor). Finalizando, a linha melódica assume um caráter instrumental, diferenciando-se do que vinha anteriormente em caráter vocal, com linhas em maior amplitude, em grandes saltos.

Hymno nacional brasileiro, de Francisco Manoel da Silva (1785 - 1865)
compassos 17 a 21 - exemplo de sequências - *primo*
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Figura 53

Hymno nacional brasileiro, de Francisco Manoel da Silva (1785 - 1865)
compassos 24 a 26 - caminho harmônico à região de *sol menor* - *secondo*
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Figura 54

The image shows a musical score for the Brazilian National Anthem, specifically measures 47 to 51. It is written for two pianos. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a melodic line featuring triplets and dynamic markings such as *fz* (forzando) and *dim.* (diminuendo). The bottom system consists of two staves (treble and bass clef) with a piano accompaniment featuring chords and bass lines. The score is in 3/4 time, B-flat major, and includes a *8^{ma}* (8th measure) marking at the beginning of the excerpt.

Hymno nacional brasileiro, de Francisco Manoel da Silva (1785 - 1865)
 compassos 47 a 51 - ao fim da obra, linha melódica de contorno mais amplo - *primo*
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 55

A peça se desenvolve em *Tempo di Marcia*, com indicações de *risoluto* nos compassos 31 e 52; é construída dentro das indicações dinâmicas de *mf* e *f*, sendo utilizados também alguns *fz*. No que tange à *agógica*, embora haja poucas indicações, os pianistas, via precisão dos movimentos de ataque, buscarão colorido sonoro compatível com a emoção contida na letra de Osório Duque Estrada.

O fraseado é bastante regular e obedece ao princípio construtivo binário, apresentando motivos construídos de 2+2 compassos. As frases, em sua maioria, contêm dois membros de frase com motivos que são constantemente reutilizados dentro de uma métrica predominantemente regular.

A articulação é marcada minuciosamente ao longo de toda peça pelo compositor para o *primo*, usando ligaduras tanto para a articulação propriamente dita, como para indicação de fraseado. No decorrer da obra ocorrem algumas indicações de *marcato*, bem como alternâncias entre *staccato* e *legato*, sendo o *legato* a articulação predominante.

O dedilhado e a pedalização deverão ser discutidos entre os dois pianistas para uma melhor decisão interpretativa. O pedal, tradicionalmente marcado pelo *secondo*, deverá ser observado com mais cuidado, pois nesta obra harmonização e melodia estão muito bem divididas entre os dois pianos.

III. 5. Dom Pedro I, *Marcha imperial*:

MARCHA IMPERIAL

Piano a 4 mãos
e Clarinete em sib Dom Pedro I



Clarinete sib

Primo

Secondo

Marcha imperial, de Dom Pedro I (1798 - 1834) - Início
Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal

Figura 56

É inevitável que uma investigação como no formato proposto apresente um grande número de exemplos musicais, alguns particularmente interessantes, como a ***Marcha imperial*** para piano a quatro mãos e clarinete escrita por **Pedro de Alcântara** ou Pedro I no Brasil e Pedro IV em Portugal, denominado *O Príncipe Filarmônico* por Lino de Almeida Cardoso.

Suas aptidões musicais se revelaram desde cedo e tornou-se músico e Compositor de certo talento. Seu professor mais constante foi Marcos Portugal, mas teve aulas também com Sigismund Neukomm durante os anos que permaneceu no Brasil. Neukomm se manifestou sobre a pouca assiduidade às aulas de seu ilustre discípulo em uma carta dirigida a uma amiga em Paris, dizendo não considerar d. Pedro como um de seus alunos, pois este se ocupava da música 'como príncipe'. Suas atribuições como herdeiro da Coroa assim como sua pouca disposição para as atividades que exigissem concentração e disciplina roubaram o tempo necessário para o desenvolvimento de suas inegáveis aptidões musicais (CARDOSO, 2008, p. 226/227).

Pacheco ²⁰¹ disponibilizou, para esta pesquisadora, uma partitura da *Marcha Imperial* composta provavelmente em Portugal, por volta de 1831 ²⁰², por S. Mag.de Imp. o Senhor D. Pedro I para piano a 4 mãos e clarinete em *sib*, a qual iremos detalhar em forma de análise abaixo.

A *Marcha* de Dom Pedro I é composta por dois movimentos contrastantes sem rebuscamentos harmônicos, limitando-se à mesma tonalidade, *sib maior*, em ambos os movimentos: O primeiro movimento é composto de duas seções, sendo a primeira constituída de três pequenas frases próximas em caráter melódico, mantendo-se harmonicamente no âmbito *I-V-I*.

Apesar de não haver modulações, a segunda seção possui uma harmonia um pouco mais abrangente que a da anterior, mantendo-se melodicamente em caráter de *marcha* - compasso 4/4.

O segundo movimento, em caráter mais leve, inicia-se na tonalidade de *sib maior*, porém rapidamente caminha para o âmbito de sua dominante (*fa maior*), onde se manterá até o fim. Como no primeiro movimento, as frases não apresentam grandes contrastes entre si.

A primeira seção, compassos 1 ao 26, é constituída, basicamente, por uma série de frases com caráter *rítmico-melódico*, em geral, parecidas entre si ao longo deste segundo movimento. Também, não há preocupação em desenvolver ou até mesmo trabalhar as frases na medida em que vão sendo expostas. Fica a cargo do *primo* a apresentação destas frases enquanto ao *secondo* é reservado o papel de acompanhador com uma ligeira exceção nos compassos 13 e 14. Os seis últimos compassos que concluem essa primeira seção (compassos 20 ao 26) encerram-se com

²⁰¹ Alberto Pacheco é Doutor e Mestre em Canto pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Realizou pós-doutorado na Universidade Nova de Lisboa, pesquisador do CESEM como bolsista da Fundação para Ciências e Tecnologia de Portugal, é um dos fundadores do Caravelas, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, de cujo Newsletter é editor.

²⁰² *Marcha Imperial para quatro mãos e clarinete*, segundo Pacheco (2012), passou despercebida pela historiografia até o momento. Uma busca no sitio da Biblioteca Nacional de Portugal informa que a referida partitura, arquivada na cota MM 4792-2, foi publicada entre os anos de 1822 e 1831. Disponível em<<http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=1T62228210864.20319&menu=search&aspect=subtab11&npp=20&ipp=20&spp=20&profile=bn&ri=&term=Marcha+Imperial+para+quatro+m%C3%A3os+e+clarinete&index=.GW&x=0&y=0&aspect=subtab11>>. Acesso em 20 nov. 2015.

uma indicação *ritornelo*. O compositor insere uma pequena cadência enfatizando o caráter de *Marcha* deste segundo movimento através de sua rítmica bem característica.

Iniciando-se no compasso 28, a segunda seção prossegue até o compasso 56. Como na primeira seção, o compositor apresenta em sequência uma série de frases melódicas muito próximas em suas características *melódico-rítmicas*. Embora compostas na mesma tonalidade da primeira seção, o que define essa segunda é a expansão harmônica da qual o compositor faz uso. Diferentemente da primeira seção, em que são alternados, basicamente (*I e V graus*), a segunda seção propõe um caminho pelos diferentes graus da tonalidade, ainda que de maneira muito simples. A primeira frase desta seção (compassos 27 a 30) é apresentada na alternância harmônica dentre os (*IV e I graus*). Os quatro compassos seguintes apresentam um novo fragmento melódico sobre uma harmonia de (*V/II – II graus*). Nos compassos 35 a 46 o compositor volta então à tonalidade inicial e em seguida apresenta uma *coda* de modo a finalizar a seção, que será repetida dando fim a este primeiro movimento.

The image shows a musical score for the first phrase of the second section of 'Marcha imperial' by Dom Pedro I, measures 27-30. The score is written in 6/8 time and consists of four staves: a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The key signature is one flat (B-flat). The first staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth and sixteenth notes. The grand staff contains harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The bass staff contains a bass line with chords and moving lines. The score is marked with measure numbers 27, 28, 29, and 30.

Marcha imperial, de Dom Pedro I (1798 - 1834)
compassos 27 a 30 - primeira frase da segunda seção

Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal

Figura 57

O segundo movimento, compassos 1 ao 46, é composto de apenas uma seção, inteiramente repetida ao final pela indicação de *ritornelo*; faz uso do tempo binário composto (*6/8*), dissipando o caráter de *Marcha* que vinha sendo trabalhado no primeiro movimento. Além da mudança de tempo utilizada pelo compositor, um

grande número de *appogiaturas* é introduzido, de maneira a contribuir com o caráter mais leve apresentado nesse movimento. Os compassos 1 ao 8 são reservados para a primeira frase melódica do movimento. Adiante, mais quatro compassos servirão de ponte ao âmbito harmônico de *fa maior* que será mantido até o (compasso 20). Por mais quatro compassos o compositor trará novamente o âmbito de *sib maior*, seguida pelos compassos 25 a 28 nos quais há uma rápida passagem pelo VI grau. Os três compassos seguintes para voltar a *fa maior*, no qual permanecerá até o fim deste movimento.

Marcha imperial, de Dom Pedro I (1798 - 1834)
 compassos 8-11 - ponte para *fa maior*
 Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal
 Figura 58

Não há indicações de andamento em toda a obra; uma única indicação de caráter (*anim.*), ocorre no quarto compasso do segundo movimento. Não há também grandes indicações de dinâmica, ficando a cargo dos intérpretes a realização dos contrastes previstos, diferenciando sonoramente as seções tanto pela mudança de compasso (4/4 por 6/8) quanto pela mudança de caráter, saindo do *tempo de marcha* para uma seção de desenho mais melódico.

O fraseado é bastante regular e obedece ao princípio constitutivo quaternário, apresentando frases de 4+4 compassos e algumas 2+2. O compositor detalha articulações de *legatos* seguidos de *staccatos* apenas na segunda seção do primeiro movimento, com indicações apenas no *primo*.

Como na maioria das obras escritas para piano a quatro mãos até o século XX, a melodia e harmonia são claramente divididas entre o *primo* e o *secondo*. Essa obra não

foge a regra, ficando o primeiro piano com a melodia e o segundo piano com a harmonia.

A obra para quatro mãos composta por Dom Pedro I apresenta um diferencial, a presença da clarineta. Esse fato, muito incomum, torna a peça diferente. A clarineta apresenta as mesmas características composicionais relatadas acima, com o papel de replicar, em muitos momentos, a melodia apresentada pelo *primo*.

III. 6. Louis Moreau Gottschalk, *Ojos criollos*:

LES YEUX CRÉOLES

Piano a 4 mãos L. M. Gottschalk

Primo

Secondo

Ojos criollos, de Louis Moreau Gottschalk (1829 - 1869) - Início
Acervo de Consuelo Quireze Rosa
Figura 59

Louis Moreau Gottschalk, um dos vários pianistas, instrumentistas e cantores de fama internacional que vieram se apresentar no Rio de Janeiro Imperial, aportou na capital carioca com enorme sucesso. Estabeleceu-se na capital imperial e lá acabou por falecer no ano de 1869.

Amigo do pianista português Arthur Napoleão, logo que chegou ao Rio de Janeiro, acomodou-se na rua do Ouvidor, passando a frequentar os salões cariocas a fim de escolher o melhor piano e a melhor sala para fazer sua estreia triunfal:

[...] sua estreia somente ocorreu no Theatro Lyrico Fluminense, utilizando um velho piano *Broadwood* que conseguiu alugar. Ângelo Agostini registrou a casa completamente lotada, contatando entre os presentes, o imperador e a família imperial. Com grande êxito o concerto teve de ser repetido nos dias 16 e 15 de

junho. Das composições do Gottschalk, as mais pedidas eram *Tarantela, Banjo, Tremolo e Morta!* [...]. Encorajado pelo êxito, Gottschalk continuou em imensa atividade, planejou um concerto *monstro*, algo nunca visto na cidade. O concerto ocorreu no dia 24 de novembro, outra vez no Lyrico Fluminense, completamente lotado e com a presença do imperador. (SOUZA, 2003, p. 228)

Gottschalk, primeiro pianista norte-americano a alcançar fama internacional, segundo Marcondes, 1998, tocou na sala Pleyel em Paris em 1844, sedo elogiado por Frédéric Chopin (1810 - 1849); posteriormente, entre os anos de 1853 e 1856 excursionou pela França, Suíça e Espanha finalmente voltando a se apresentar em seu próprio país. De grande interesse para nossa investigação, sua viagem em 1865 para América do Sul, percorrendo vários países, chegando ao Rio de Janeiro em 5 de maio de 1869. A partir destas viagens, Gottschalk passa a se interessar pela música de origem negra e compõe, além de outras obras para piano a quatro mãos²⁰³, **Ojos Criollos** (dança cubana).

Ojos criollos, para piano a quatro mãos, constitui-se em desafio interpretativo pois os pianistas são responsáveis por revelar as nuances *trimbrísticas* e *rítmicas* que perpassam pela obra trazendo colorido característico da música cubana; composta a partir do contraste entre dois temas que se intercalam, variando-se a cada aparição, resultando enquanto forma em *A1, B1, A2, B2*, assim sucessivamente. A obra é toda construída na tonalidade de *mib maior*, não havendo modulações, e tendo os motivos melódicos apresentados, com exceção da penúltima seção, pelo *primo*.

A primeira seção *A1*, compassos 1 ao 16, apresenta o primeiro tema, de oito compassos, sempre em *ff* pelo *primo* e, como acontece também ao longo da peça, repetido com uma leve variação em seu fim, funcionando como um *levare* ao segundo tema.

²⁰³ Gottschalk (1829 - 1869) compôs para piano a quatro mãos: *Ojos Griollos* (também com título em francês – *Les yeux créoles*) , *Lajota Aragonesa*, *La Gallina opus 53*, *Repondez moi*. Obras editadas no Brasil por *Narciso Piano e Música*.

Ojos criollos, de Louis Moreau Gottschalk (1829 - 1869)
 compassos 1 ao 8 - primeiro tema
 Acervo de Consuelo Quireze Rosa
 Figuras 60 e 61

O segundo tema *B1* é constituído também por oito compassos, 17 ao 23; é apresentado sempre em *p* pelo *primo* com a indicação expressiva *brilhante* e, como acontece também ao longo da peça, é repetido com uma leve variação em seu fim.

Ojos criollos, de Louis Moreau Gottschalk (1829 - 1869)
 compassos 17 ao 24 – segundo tema
 Acervo de Consuelo Quireze Rosa
 Figura 62

Ojos criollos, de Louis Moreau Gottschalk (1829 - 1869)
 compassos 17 ao 24 – segundo tema
 Acervo de Consuelo Quireze Rosa
 Figura 63

A2, compassos 33 ao 40, apresenta as mesmas relações harmônicas de A1, porém com o ritmo levemente transformado. B2, compassos 41 ao 56, também oferece as mesmas relações harmônicas de B1 e, da mesma forma, com o ritmo alterado. A3, compassos 57 ao 64, expõe o tema em *ff martellato* nas mesmas relações harmônicas de A1.

Também o A3 contém o ritmo modificado, sendo introduzidos efeitos *timbrísticos* semelhantes aos *trilos* criados a partir de *quíalteras*. B3, por sua vez, surge nos compassos 65 ao 80 também com as mesmas relações harmônicas de B1 apresentado pela primeira vez pelo *secondo*, enquanto *primo* o acompanha.

Ojos criollos, de Louis Moreau Gottschalk (1829 - 1869)
 compassos 65 ao 72 – tema apresentado pelo *secondo*
 Acervo de Consuelo Quireze Rosa
 Figura 64

Ojos criollos, de Louis Moreau Gottschalk (1829 - 1869)
 compassos 65 ao 72 – tema apresentado pelo *secondo*
 Acervo de Consuelo Quireze Rosa
 Figura 65

O A4, compassos 81 ao 82, apresenta as mesmas características do A3. B4 mostra nos compassos 89 ao 104, as mesmas relações harmônicas de B1, sendo a segunda vez que o tema é apresentado pelo *secondo*, enquanto o *primo* acompanha harmonicamente com efeitos oriundos de *fusas*.

O andamento sugerido, de *semínima* =112, tem a indicação de *Brilhante* para toda a obra. A peça é construída com a alternância dinâmica entre os temas, isto é, o primeiro tema é constantemente apresentado em *ff*, enquanto o segundo sempre aparece em *p*, com exceção apenas dos compassos 67 a 82, única seção na qual o *secondo* fica com a melodia apresentando dinâmicas marcadas por *crescendos* e *diminuendos*. O fraseado é bastante regular e obedece ao princípio construtivo *binário*, apresentando motivos construídos de 4+4 compassos.

As frases contêm geralmente dois membros com motivos que são reutilizados dentro de uma métrica predominantemente regular. A articulação é marcada ao longo de toda obra pelo *primo*, usando *ligaduras*, *trilos*, *trinados* e diferentes tipos de acentuação, e, para o *secondo*, o compositor faz apenas uso de *legato*.

Os dois pianistas deverão demonstrar integração musical, procurando juntos o desenvolvimento da percepção do “bom gosto” em música, buscando reflexões quanto às estruturas e parâmetros musicais de *Ojos criollos*, levando em consideração que a peça é de origem cubana, composta por um virtuose do piano.

III. 7. Antônio Carlos Gomes, *Marcha Nupcial*

MARCHA NUPCIAL

Piano a 4 mãos

Carlos Gomes

Primo

Secundo

Marcha nupcial, de Antônio Carlos Gomes (1836 - 1896) - Início
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Figura 66

A sexta obra selecionada para detalhamento é a *Marcha nupcial* de **Carlos Gomes**. Curiosamente, outra Marcha nupcial para piano a quatro mãos foi composta, por Leopoldo Miguéz.

O compositor paulista da cidade de Campinas conquistou a admiração de Pedro II, que sugeriu ao diretor do Conservatório Imperial de Música, Francisco Manuel, a indicação de Carlos Gomes para ter seus estudos na Europa custeados pelo Imperador²⁰⁴. Com o apoio recebido, Carlos Gomes seguiu para a Itália onde foi aluno do diretor do Conservatório de Música de Milão. Gomes passou para história como grande operista: a ópera *Il Guarany*, estreada com grande sucesso no Teatro Scala de Milão, embora escrita na língua italiana é baseada no romance do brasileiro José de Alencar²⁰⁵ e possui versão do próprio autor para piano a quatro mãos.

²⁰⁴ “[...] Francisco Manuel comunicava ao ministro o nome do aluno do Conservatório escolhido para ir estudar na Europa, fazendo igual comunicação ao conselheiro Tomás Gomes dos Santos, diretor da Academia de Belas Artes, no seguinte documento inédito, conservado nos arquivos na Escola Nacional de Belas-Artes: O contrato que o Governo Imperial celebrou em 1º de setembro do ano p.p. com uma nova empresa, para sustentação da Ópera Lírica Nacional, no parágrafo 7º do art. 2º, impõe a condição seguinte: - ‘ Os empresários são obrigados a manter à sua custa na Europa o aluno que o diretor do Conservatório de Música designar para se aperfeiçoar na arte da composição musical.’” (ANDRADE, 1967, Vol. I, p. 270).

²⁰⁵ José Martiniano de Alencar (1829 - 1877) escritor e político brasileiro. Fundador do romance de temática nacional, por sua tenaz defesa da escravidão no Brasil, e por ter sido Ministro da Justiça do Brasil.

Segundo Vasco Mariz ²⁰⁶ “Carlos Gomes deve servir de modelo a todos os nossos compositores no que se refere à riqueza melódica e no tratamento apropriado da voz humana”.

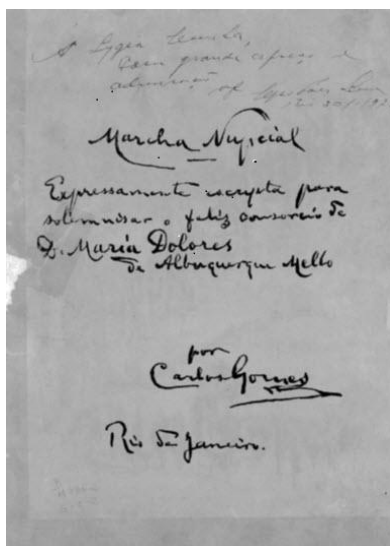
Carlos Gomes, primeiro compositor brasileiro a alcançar sucesso na Europa, recebeu o seguinte posicionamento de Bruno Kiefer:

Numa época em que ainda se media a grandeza de uma nação pelos feitos de seus pensadores, cientistas, inventores, artistas e escritores, o êxito de Carlos Gomes era muito mais do que um sucesso individual: era a exaltação de um país recém emancipado, preocupado em desenvolver as suas próprias potencialidades, em se afirmar perante as demais nações. Que a música do compositor paulista fosse essencialmente italiana, que ele vivesse grande parte de sua vida na terra de Verdi, não tinha a menor importância diante do fato do reconhecimento da velha mãe Europa, do qual tanto dependíamos, do talento de um filho nosso. Era a afirmação do Brasil, país jovem, empenhado em sua autodescoberta, inseguro ainda em relação às suas próprias forças, dependente, em muitos sentidos, de nações mais fortes. Não há necessidade de muita imaginação para poder conceber que predominassem razões psicológicas e sociológicas na exaltação da figura de Carlos Gomes. Criou-se, assim, um verdadeiro mito. (KIEFER 1977, p. 83-84).

Mito ou não, Carlos Gomes compôs obras musicais significativas além do famoso *Guarany*, deixando, para piano a quatro mãos a *Marcha nupcial* um *Hino triunfal à Camões*, a versão das óperas *Guarany* e *Salvador Rosa*.

Composta no Rio de Janeiro em fevereiro de 1896, a *Marcha nupcial*, apresenta uma dedicatória assinada de próprio punho: “Expressamente escripta para solemnizar o feliz consórcio de d. Maria Dolores de Albuquerque Mello por Carlos Gomes. Rio de Janeiro”.

²⁰⁶ (MARIZ, 2000, p. 95).



Dedicatória na versão original da Marcha nupcial de Carlos Gomes
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
Pasta M7862 - G 1 2
Figura 67

Localizado na Biblioteca do Centro de Música da Universidade de Campinas, (Pasta CMUHE 002159) um artigo escrito por Vicente Salles²⁰⁷ esclarece dados sobre esta composição. Segundo consta, a obra foi escrita para o casamento da filha do jornalista paraense Dr. Miguel Lúcio de Albuquerque Melo, amigo de Carlos Gomes. Dr. Albuquerque foi eleito, em 1877, secretário perpétuo do Conservatório Dramático do Pará. Albuquerque e o irmão, Joaquim Lúcio, eram donos do Diário de Notícias do Pará, fechado em 1894 por seguir a linha do Partido Republicano Radical. Logo após este ocorrido, Dr. Miguel Lúcio transfere residência para o Rio de Janeiro. O artigo assim relata a história da composição:

Homem rico, é possível que dr. Miguel Lúcio tenha encomendado a Carlos Gomes a composição da Marcha Nupcial para solenizar o casamento da filha. Este foi certamente um dos últimos- talvez o último – trabalho do compositor. A peça não consta de seus catálogos conhecidos, mas foi editada por iniciativa do dr. Miguel Lúcio. [...] O exemplar do meu arquivo traz colados na capa três notícias publicadas respectivamente no **Jornal do Comércio**, 6/2/96, **Jornal do Brasil**, 1/2/1896 e **O Paiz**, 2/2/96, a respeito dessas bodas. Mostras expressivas do prestígio da família.

²⁰⁷ Vicente Juarimbu Salles (1931 – 2013) historiador, antropólogo e folclorista paraense considerado um dos mais importantes intelectuais do século XX, da Amazônia e do Brasil. Em vida, publicou 24 livros e cerca de 50 micro edições, além de ensaios em obras coletivas. Vicente Salles morreu aos 81 anos de parada respiratória, na cidade do Rio de Janeiro.

A nota do **Jornal do Comércio** faz ligeira apreciação da peça ‘ **Marcha Nupcial** – Vimos mais uma bela página musical, de grande efeito, do nosso patrício Carlos Gomes. É uma marcha nupcial escrita expressamente para solenizar o feliz casório da sr^a Maria Dolores de Albuquerque Melo. É uma peça a 4 mãos, de ritmo nervoso e acentuado, a música é sugestiva e despretensiosa, contendo além do tema inicial, que é bem desenvolvido, uma frase muito expressiva, que dá com precisão a nota do título’ **O Paiz** diz que a brilhante peça musical foi ‘primorosamente executada no dia do casamento da distintíssima senhora a quem era oferecida e distribuída aos convidados em rica edição expressamente feita pela família da noiva’. (SALLES, 1996) (grifo nosso).

Uma partitura editada pela *Buschmann & Guimarães* da *Marcha Nupcial* de Carlos Gomes foi localizada, por esta investigadora, nos arquivos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Pasta M7862 - G I 2).

A obra é composta partir de um tema de dois motivos trabalhados ao longo da peça, tendo a seguinte forma: *Introdução*, *A-B-A*, e *coda*. Composta inicialmente em *sib maior*, modula para o *IVº* em *mib maior*, tonalidade na qual a maior parte da obra é desenvolvida.

Na *Introdução* - compassos 1 ao 8, o *secondo* apresenta o tema do qual o compositor irá retirar os motivos a serem trabalhados: *semínima ligada* a sucessões de *tercinas* de *colcheia*, seguidas de figuras mais longas e marcadas sucessões de *tercinas* de *colcheia*, seguidas de figuras mais longas e marcadas.

Marcha nupcial, de Antônio Carlos Gomes (1836 - 1896)
Introdução
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
Figura 68

Os compassos 19 ao 38 contém a seção A na qual o tema, antes apresentado em caráter *marcial enérgico*, é agora transformado em uma melodia *cantabile*, em *mib maior* sob responsabilidade do *primo*, a partir da qual toda a seção será construída.

Na seção B, compassos 39 ao 59, o tema volta ao caráter mais forte e há acréscimo de tensão, havendo maior uso de cromatismo.

Nos compassos 60 ao 78, A' traz a melodia *cantabile* de A, com o *secondo* expondo a transição para a chegada da *Coda* - compassos 79 ao 100, retomando a tonalidade de *sib maior* e também o tema inicial da peça. Carlos Gomes reitera a introdução da obra acrescentando elementos característicos de *Grand Finale*.

Marcha nupcial, de Antônio Carlos Gomes (1836 - 1896)
 compassos 19 a 22 - Marcial Enérgico, é agora transformado em uma melodia cantabile
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figuras 69 e 70

A obra tem um caráter firme, expressado pela indicação inicial *marcial energico*. Ao longo da composição são encontradas expressões como *cantabile*, *dolce*, *animando*, *express. scialle* e *cantabile express*. Há também um retorno ao andamento inicial indicado pelo *1º Tempo* no compasso 69; para bem finalizar a peça é utilizada uma mudança de andamento, *piú animato*, compasso 86.

A dinâmica se concentra na faixa do *ff*, porém, em sessões de maior lirismo, são exigidas sonoridades *p*. Há apenas uma indicação de *fff* no compasso 18.

O compositor faz pouco uso de indicações *agógicas*, pede apenas *poco ritenuto* no compasso 27; quanto à dinâmica, alguns *diminuendo*. e também *crescendo*, aparecem poucas vezes ao longo da obra. Com um fraseado bastante regular, a peça obedece ao princípio construtivo *binário*, apresentando motivos construídos de 2+2 compassos. As frases contêm geralmente dois membros com motivos que são constantemente reutilizados dentro de uma métrica predominantemente regular. A articulação é meticulosamente indicada ao longo de toda obra pelo compositor, usando ligaduras tanto para a articulação propriamente dita, como para indicação de fraseado. Há uma predominância de *marcados*, expressos em de forma escrita e por seu símbolo convencional, mas também são utilizados *tenutos*, *staccatos* e a junção destes, o *portato*. Duas únicas indicações de pedalização ao longo de toda a obra aparecem marcadas para execução do segundo piano, nos compassos 19 e 48.

Os parâmetros interpretativos certamente seguirão um processo criativo de construção da *performance* pelo duo pianístico, que procurará a utilização dos registros do instrumento promovendo equilíbrio sonoro interessante.



Marcha nupcial, de Antônio Carlos Gomes (1836 - 1896)
A' Compassos 60 e 61 - a melodia *cantabile* de A, no *secondo*, faz a transição para a chegada da *Coda*.
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Figura 71

III. 8. Arthur Napoleão, *Teus Lindos Olhos*

TEUS LINDOS OLHOS

POLKA BRILHANTE

Piano a 4 mãos

Arthur Napoleão

Teus lindos olhos, de Arthur Napoleão (1843 - 1925) - Início

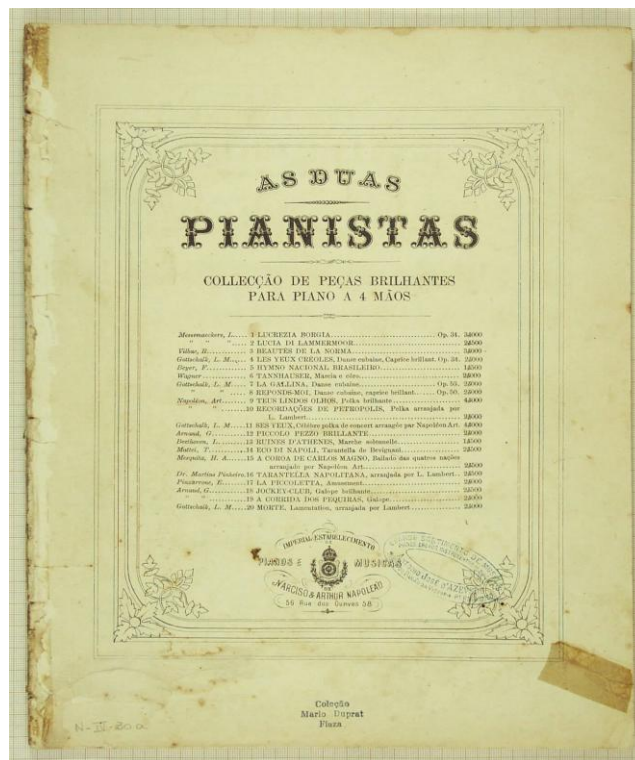
Acervo de Alexandre Dias

Figura 72

Dentre as obras para piano a quatro mãos de Arthur Napoleão, *Recordações de Petrópolis*, *Marcha heróica*, *Estrella chilena op.73*; *Première suite d'Orchestre op. 62* e *Ballade romantique*, será a seguir detalhada a peça **Teus lindos olhos**, uma *polka brilhante* original para piano a quatro mãos integrante da “Colleção as duas pianistas”, Colleção de Peças Brilhantes para piano a 4 mãos, publicada por Narciso & Arthur Napoleão.

A *polka*, de Napoleão carrega consigo um caráter brilhantemente dançante. O *primo* é composto de forma a realçar este brilhantismo em suas passagens virtuosísticas de modo a fazer variações às ideias já apresentadas. O *secondo*, diferentemente da maioria das obras para piano a quatro mãos compostas neste período, tem um papel além de acompanhador apresentando vários momentos de importância musical na composição.

Não se pode tratar *Teus lindos olhos* como composição de grande melodismo, tampouco de grandes variações entre as seções. Em seu caráter formal, a peça se estrutura dentro do clássico *rondo*, composta de várias seções, em geral, 32 compassos (16+16 Compassos), com frases bastante regulares, acompanhando o gênero das composições de salão. A obra é composta na tonalidade de *reb maior*, e a troca de tonalidade em cada seção também é um recurso utilizado pelo compositor. Desta forma, após a primeira seção em *reb maior*, a segunda grande seção se estabelecerá na tonalidade de *solb maior*. Ao todo, a peça é composta de uma pequena abertura e de uma série de seções intercaladas (como é caracterizado o *rondo*), seguida de um fechamento livre.



As duas pianistas
 Coleção de peças brilhantes para piano a 4 mãos
 Acervo de Alexandre Dias
 Figura 73

Na abertura, constituída de 7 compassos, iniciada na tonalidade de *reb maior*, é possível encontrar alguns elementos importantes a toda a composição, como a marcação *rítmica* e o contorno melódico simples. O caminhar *cromático* evidenciado na última *semicolcheia* de cada compasso será um recurso bastante utilizado para modulações para outras regiões tonais.



Teus lindos olhos, de Arthur Napoleão 1843 - 1925)
 Compassos 1 a 7 - Abertura
 Acervo de Alexandre Dias
 Figura 74

A primeira sessão - compassos 8 a 39, utiliza-se da mesma estrutura *rítmica-melódica* dos primeiros compassos de abertura, o *primo* apresenta uma melodia bastante simples e regular sobre o acompanhamento. O *secondo*, de igual simplicidade e regularidade se apresenta em harmonia construída sob o clássico encadeamento *I-V-I*. O tema apresentado é composto de duas frases distintas de 8+8 compassos.

Teus lindos olhos, de Arthur Napoleão 1843 - 1925)
 compassos 24 a 31 - encadeamento clássico de I-V-I
 Acervo de Alexandre Dias
 Figuras 75 e 76

A segunda seção - compassos 40 a 87, é composta por dois momentos levemente distintos na mesma tonalidade, agora alterada para *solb maior*, o quarto grau da tonalidade inicial. A primeira parte é composta por 16 compassos (40 ao 55) e a segunda parte (56 ao 63), apresenta oito compassos em *ritornelo*. O início da seção apresenta uma melodia no *soprano* nos dois pianos que propõe um caminhar em direção à tonalidade de *sib menor* (as modulações por *terças* são outro traço característico da composição), não se apoiando nos compassos seguintes, voltando a tonalidade de *solb maior* de forma súbita e sem preparação. A segunda parte traz um

caminhar harmônico mais elaborado que o *I-V-I* até então apresentado. Posteriormente o compositor opta por uma repetição literal.

Teus lindos olhos, de Arthur Napoleão 1843 - 1925)
 compassos 40 a 44 - melodia na parte superior da mão esquerda
 Acervo de Alexandre Dias
 Figura 77

Teus lindos olhos, de Arthur Napoleão 1843 - 1925)
 Compassos 53 a 55 - caminho harmônico em direção a tonalidade de *sib menor*
 Acervo de Alexandre Dias
 Figura 78

Teus lindos olhos, de Arthur Napoleão 1843 - 1925)
 compassos 61 a 63 - giro harmônico característico na segunda parte da seção
 Acervo de Alexandre Dias
 Figura 79

A terceira seção - compassos 88 a 107, oferece uma reapresentação de A, inicialmente apresentada, A, a diferença é a maior densidade dada a textura harmônica de agora. Os quatro últimos compassos funcionam como *ponte modulante* a nova região tonal de *la maior*, através da modulação pela nota pivot de *reb* (tônica da tonalidade anterior), que passa a ser *do#* (agora *terça maior* da nova tonalidade).

Teus lindos olhos, de Arthur Napoleão 1843 - 1925)
 compassos 88 a 93 - maior densidade harmônica dada à melodia inicial
 Acervo de Alexandre Dias
 Figura 80

Teus lindos olhos, de Arthur Napoleão 1843 - 1925)
 compassos 104 a 107 caminhar melódico do baixo suportado pela nota *pivot primo*
 Acervo de Alexandre Dias
 Figura 81

A quarta seção - compassos 108 ao 162, é formada por duas partes levemente distintas unidas pela nova tonalidade de *la maior*. Sua segunda parte compreende elementos da também segunda parte da seção B. Aqui também a harmonia direciona à região do terceiro grau menor, tal como na seção B, mas não é sustentada nos compassos seguintes. O *secondo* entra em destaque com sua melodia apresentada na mão direita, acompanhado agora pelo *primo*.

Teus lindos olhos, de Arthur Napoleão (1843 - 1925)
 compassos . 108 a 115 - *secondo* com sua melodia
 Acervo de Alexandre Dias
 Figuras 82 e 83

Teus lindos olhos, de Arthur Napoleão 1843 - 1925)
 compassos 142 a 147 breve inserção de um trecho da seção B, agora na tonalidade de *la maior*
 Acervo de Alexandre Dias
 Figura 84

A quinta seção *D*, compassos 163 ao 178, significa a aproximação da tonalidade inicial. A nova tonalidade agora é *lab maior* (quinto grau da tonalidade inicial). Não apresentando nenhum elemento novo ou marcante, esta seção funciona mais como uma *cadência* para a tonalidade de *reb maior*.

Teus lindos olhos, de Arthur Napoleão 1843 - 1925)
 compassos 171 a 174 instabilidade harmônica em suporte a movimentação rápida por cromatismo
 Acervo de Alexandre Dias
 Figuras 85 e 86

A sexta seção A, compassos 177 ao 224, traz a reapresentação integral da seção A sem acréscimo de novos elementos, apenas há uma reestruturação dos mesmos. A segunda parte faz utilização de elementos da seção C.

O fechamento, compassos 225 ao 248, não apresenta elementos marcantes novos. Toda peça é estruturada em forma de dança de salão, portanto não há uma grande diferenciação dos elementos, o que faz com que, ao mesmo tempo, eles sejam bem próximos entre si. O que ocorre aqui é uma afirmação da tonalidade inicial.

Em *Teus Lindos olhos*, ora analisada, Napoleão demonstra conhecimento e virtuosidade pianística; trata-se de uma bela *polka*, de caráter enérgico que se expressa pela indicação inicial *Allegro*. Ao longo da composição são utilizadas expressões como *gracioso*, *seintillante*, *cantabile*, *il canto sempre sostenuto e cantabile*, *tranquilo* e *sempre piu animato* - o que torna estimulante a execução da peça, significando muito boa experiência para a prática camerística.

A dinâmica da obra se concentra entre *p* e *f*, com eventuais aparições de *ff* e *sfz*. O compositor faz rica utilização da *agógica*, sendo que o dueto, ao executar a obra

deverá procurar o entendimento sonoro equilibrado não deixando de demonstrar os aspectos ligeiros e leves peculiares da dança de salão.

O fraseado é bastante regular e obedece ao princípio construtivo *binário*, apresentando motivos construídos de 4+4 compassos. As frases contêm geralmente dois membros de frases com motivos que são constantemente reutilizados dentro de uma métrica predominantemente regular. Ao longo da peça apenas a articulação de acentuação é utilizada.

III. 9. Leopoldo Miguéz, *Prélude em sib maior*:

PRÉLUDE EN SI^b MAJEUR
à l'antique

Piano a 4 mãos

Moderato

Primo

Moderato

Secondo

L. Miguéz

Prélude em sib maior, de Leopoldo Miguéz (1850 -1941) – Início
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
Figura 87

O compositor carioca **Leopoldo Miguéz** tinha apenas dois anos quando se mudou com a família para Espanha, onde permaneceram até os sete anos. Sua iniciação musical deu-se com um professor da escola belga, no Porto, em Portugal, cidade adotada pela família em razão dos negócios. Embora o pai de Miguéz visse com simpatia a vocação musical do filho, acabou orientando-o para o comércio. Leopoldo Miguéz regressa ao Rio de Janeiro aos 21 anos e faz um casamento que muito contribui para sua vida musical:

Aos 21 anos regressa ao Rio de Janeiro com a família. Passou a trabalhar como guarda-livros na casa Dantes de ferragens. Posteriormente casou-se (1877) com Alice Dantas, filha de seu chefe. Sua esposa, além de boa pianista, tornou-se

excelente companheira de Leopoldo, o qual, em vista da segurança econômica propiciada pelo casamento e do estímulo da esposa, pôde abandonar a firma e associar-se, em 1878, à Casa Arthur Napoleão. (KIEFER, 1977, p. 126).

Em 1882 Leopoldo Miguéz parte novamente para Europa com um carta de Dom Pedro II endereçada ao compositor e diretor do Conservatório de Paris, Ambroise Thomas, permanecendo lá por dois anos. Depois desta estada na Europa, Miguéz volta como fiel adepto das ideias wagnerianas.

Sua obra, como ressaltado em capítulo anterior, foi desvalorizada por não acompanhar a linha de um Brasil em busca de identidade nacionalista. Segundo Bruno Kiefer (1997) “Leopoldo Miguéz compôs uma obra que não trouxe a menor contribuição para a música de características brasileiras”. Para Vasco Mariz (2000) “[...] sobre a música de Leopoldo Miguéz realmente não há muito que ressaltar, salvo sua boa técnica”. Já Renato de Almeida (1926) declara: “seu temperamento era brasileiro pela eloquência, entusiasmo e vibração”. No entanto todos os musicólogos são unânimes ao afirmar o quanto Leopoldo Miguéz dominava o *métier* da composição.

Para quatro mãos, Miguéz compôs *Marcha Elegíaca “À Camões”* ; *Scena Dramática op. 8*; *Marche Nupciale op. 2*; *Saldunes Marcha cortejo* Redução para 2 pianos e 8 mãos; *Terceiro Poème Symphonique opus 21*(transcrição do autor para piano a quatro mãos); *Hino a Proclamação da República* - 4 mãos; *Sylvia* piano a quatro mãos e *Prélude em sib Majeur (à l’antique)* op. 25, obra escolhida para um detalhamento analítico.

O ***Prélude, de Leopoldo Miguéz***, é estruturado em três seções em forma A-B-A'. Na seção A é utilizado um mesmo tema curto, porém de grande riqueza melódica, exaustivamente trabalhado no decorrer da obra em diversas regiões tonais. Este tema é formado por dois motivos principais, sendo o primeiro motivo inicialmente apresentado pelo *secondo* e, em forma de *contra-canto*, seguido imediatamente do segundo motivo apresentado pelo *primo*. O tema inicial é exposto na região de *mi maior* ao princípio da seção B, seguindo por outras regiões tonais, dissolvido em um *fugato* apresentado pelo *primo*. O *Prelúdio* tem *sib maior* como tonalidade escolhida. Ao longo da obra o tema inicial é apresentado, em sua forma integral ou fragmentado,

em diversas tonalidades até ser reafirmado, em uma pequena *coda*, na tonalidade inicial.

A primeira seção, compassos 1 ao 30, inicia-se com dois motivos melódicos, constantemente utilizados no decorrer da peça sem que sejam desenvolvidos. A reutilização destes motivos respeita a forma de sua inicial apresentação, já que o motivo expostos no *primo* ou *secondo* será reutilizado no mesmo piano apresentado. Uma vez expostos, basicamente serão apresentados apenas fragmentados até sua total reapresentação no início da segunda seção. O fim desta seção é marcado por alguns compassos tonalmente instáveis, em uma harmonia construída predominantemente em acordes diminutos movendo-se em denso cromatismo. Há, nos seis últimos compassos desta seção, uma cadência na região de *mib maior*.



Prélude em sib maior, de Leopoldo Miguéz (1850 -1941)
compassos 1 a 5 - dois motivos principais
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
Figura 88



Prélude em sib maior, de Leopoldo Miguéz (1850 -1941)
compassos 10 a 13 - motivos fragmentados apresentados nas regiões de sol maior e fa maior
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
Figura 89

Prélude em sib maior, de Leopoldo Miguéz (1850 -1941)
 compassos 23 a 25 - compassos de denso cromatismo seguido de uma preparação à *mib maior*
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Figura 90

A segunda seção, compassos 31 ao 65, apresenta um retorno aos primeiros motivos sobre o novo eixo tonal de *mib maior*. Alguns compassos de intensa atividade *contrapontisticamente cromática* atingem uma nova região tonal, agora no distante *dob maior*. Subitamente, um *fugato* pode ser ouvido sozinho no *primo*. Uma intensa construção por vozes em sequências, tipicamente barrocas, permeia os compassos seguintes atingindo o eixo tonal de *re menor*. Estas vozes vão diluindo-se para a reexposição com leves modificações para terceira seção A'.

Prélude em sib maior, de Leopoldo Miguéz (1850 -1941)
 compassos 40 e 41 - primeiro motivo apresentado no piano *secondo* em *dob maior*
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Figura 91

Prélude em sib maior, de Leopoldo Miguéz (1850 -1941)
 compassos 42 a 48 - *fugato* apresentado pelo o *primo*
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 92

Prélude em sib maior, de Leopoldo Miguéz (1850 -1941)
 compassos 52 e 53 - intensa atividade contrapontística na região de re menor
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 93

Os Compassos 66 a 98 (terceira seção) reapresentam a primeira seção, com uma maior densidade dada a construção por vozes *contrapontísticas* resultado da segunda seção.

Prélude em sib maior, de Leopoldo Miguéz (1850 -1941)
 compassos 77 a 81 - tal como na primeira seção, porém com um maior número de vozes
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 94

Prélude em sib maior, de Leopoldo Miguéz (1850 -1941)
 compassos 95 a 98 - novo andamento introduzido para o fechamento da obra
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 95

A obra se desenvolve em andamento *Moderato*, com indicações de *un poco rit.e ritenuto*. Para finalizar a peça um novo andamento, *Lento*, é estabelecido. O compositor detalha bem suas escolhas dinâmicas ao com mudanças que variam entre *p* e *f*, sendo bem guiadas por longas indicações de *crescendo* e *diminuendo*. Rápidas mudanças de dinâmica, de modo a criar contraste, são comuns, característica esta que deverá ser atentamente observada pelo duo de pianistas. Reforçando as decisões dinâmicas, em *ff*, bem como em *pp*, a composição apresenta momentos de utilização de *sforzattos*.

O fraseado é bastante regular e obedece ao princípio construtivo binário, apresentando motivos construídos de 2+2 compassos. As frases contêm geralmente dois membros com motivos que são constantemente reutilizados dentro de uma métrica predominantemente regular. A articulação é marcada minuciosamente ao longo de toda obra pelo compositor, usando ligaduras tanto para a articulação propriamente dita, como para indicação de fraseado. No decorrer da obra são amplamente utilizados *marcatos*. O *Prelúdio* de Leopoldo Miguéz reforça seu domínio da técnica composicional.

III. 10. Henrique Oswald, *Sinfonietta Em Re Menor*

SINFONIETTA
em ré menor

Piano a 4 mãos Henrique Oswald

Allegro Moderato $\text{♩} = 66$

Sinfonietta em re menor, de Henrique Oswald (1852 - 1941) - Início
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
Figura 96

Contemporâneo de Miguéz, **Henrique Oswald**, foi pianista renomado. Segundo seu biógrafo, José Eduardo Martins, o compositor era um melodista nato, sendo sua música para piano aceita imediatamente entre editores da Itália, Rio de Janeiro e São Paulo²⁰⁸.

Muitos dos manuscritos originais de Henrique Oswald estão depositados no Departamento de Música da Universidade de São Paulo, doadas pela família do compositor. Há obras também no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Recolhida na Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro na pasta (M 786.20I. 1B01a), o arranjo do próprio autor para piano a quatro mãos da ***Sinphoniette em re menor opus 15***, é construído sobre a estrutura da forma Sonata: adota dois temas de caracteres díspares, sendo expostos, desenvolvidos e recapitulados ao longo da obra. Mesmo se tratando de uma obra originalmente para formação orquestral, a composição não é tão densa, trazendo uma sonoridade que remonta ao período chamado clássico da música europeia. A peça passa por diversas regiões tonais ao longo da composição, mas é ainda estruturada sobre as convenções formais que traz consigo a forma-sonata clássica.

²⁰⁸ As obras de Henrique Oswald foram publicadas: Genezio Venturini - Florença: Carish e Janichen - Leipzig / Milão; Ricordi - Milão; Durand - Paris; Boston Music Co. - Boston; no Brasil: Ricordi - São Paulo; Bevilacqua - Rio de Janeiro; Arthur Napoleão - Rio de Janeiro; Vieira machado - Rio de Janeiro; Mangioni - São Paulo; Mello Abreu - São Paulo, ainda mais tarde, Novas Metas - São Paulo.

A primeira sessão, abertura à letra *K* em forma-sonata, expõe os dois temas contrastantes entre si. A abertura apresenta o primeiro tema, de certa fluidez contida, em *re menor* sustentado por um *ostinato* quase hipnótico apresentado no *secondo*.

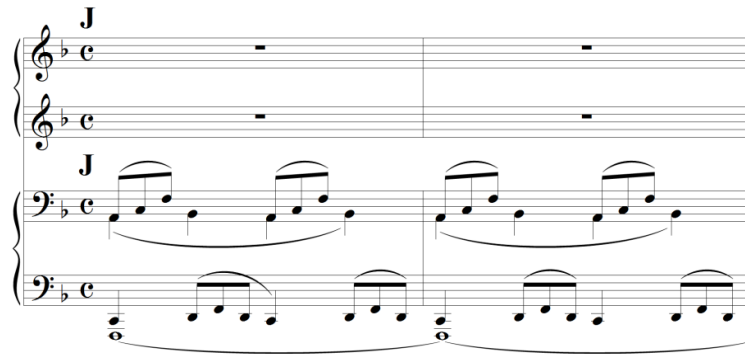
Na letra de ensaio *D*, o segundo tema, de composição bastante simples, é apresentado na tonalidade de *fa maior*, a relativa maior da tonalidade inicial. Da marcação de ensaio *G* até *K* (onde tem início a sessão de desenvolvimento), o compositor abandona a apresentação dos temas e os reafirma em uma utilização *motívica* onde cada uma das letras apresenta utiliza-se de fragmentos anteriores sem realmente desenvolve-los.

Sinfonietta em re menor, de Henrique Oswald (1852 - 1941)
compassos 1 ao 4- Abertura - apresentação do primeiro tema
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Figura 97

Sinfonietta em re menor, de Henrique Oswald (1852 - 1941)
letra *D* - apresentação do segundo tema
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Figura 98



Sinfonietta em re menor, de Henrique Oswald (1852 - 1941)
 letra J - figuração do *ostinato* inicial apresentada como voz média na mão direita
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 99

A segunda seção, letras K a S, é de desenvolvimento, marcada por um significativo aumento na densidade musical, agora levada por grandes blocos de acordes, fazendo uma “viagem” por diversas regiões tonais, inclusive muito distantes, por sequências de modulações. A dinâmica também se concentra mais nos *ff*, com a utilização de acentos *marcato*, e tessitura instrumental alargada.



Sinfonietta em re menor, de Henrique Oswald (1852 - 1941)
 Letra L - desenvolvimento do primeiro tema, inicialmente na tonalidade de *sol menor*,
 seguido de *fa menor*
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 100

A terceira seção, letra S até o fim da letra Z, como uma clássica recapitulação, os elementos são reapresentados como no início. A tonalidade de *ré menor* é mantida, porém o segundo tema é recapitulado dentro da tonalidade do harmonioso *re maior*. Da letra X em diante, a obra caminha para seu fechamento a explorar pequenos fragmentos dos temas.

Sinfonietta em re menor, de Henrique Oswald (1852 - 1941)
 letra V - segundo tema exposto na tonalidade de re maior
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 101

Sinfonietta em re menor, de Henrique Oswald (1852 - 1941)
 oito compassos após Z - suntuoso *ffff* em trecho bastante modulatório
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 102

Sinfonietta em re menor, de Henrique Oswald (1852 - 1941)
 quatro últimos compassos - utilização de ambiguidade tonal de terça maior e sexta menor
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 103

O andamento se mantém praticamente o mesmo ao longo da obra, pela indicação de *Allegro moderato* (*mínima* = 66). Também é dada a indicação, à letra S,

de 1ª tempo, apenas a fim de reestabelecer o tempo inicial alterado pelas variações agógicas. Expressões como *expressivo*, *cantabile* e *tranquilo*, também são apontadas ao longo da obra. As indicações de dinâmica, apesar de não variarem muito, são bem marcadas ao longo da peça. A gama dinâmica concentra-se entre pequenas sonoridades de *p* até dramáticos *ff*. Durante a obra também é feito o uso do *ppp* (quatro compassos antes de *V*), de *fff*, a partir de *G*, e, apenas uma vez, um suntuoso *ffff*, oito compassos após *Z*.

O fraseado é bastante regular, obedece ao princípio construtivo quaternário, apresentando motivos construídos de 4+4 Compassos. As frases contém geralmente dois membros, com motivos que são constantemente reutilizados dentro de uma métrica predominantemente regular.

A articulação é bastante indicada ao longo de toda obra pelo compositor, usando ligaduras tanto para a articulação propriamente dita, como para indicação de fraseado. No decorrer da obra ocorrem com frequência indicações de *marcato*, e alguns *tenutos* ao início da obra.

O dueto executante deverá estabelecer parâmetros interpretativos encontrando o melhor caminho para juntos expressar a *agógica*, aceleração e a desaceleração, o perfil dinâmico, consistência e variação de tempo, timbres, texturas, cor e tensão, contrastes e centros de gravidade.

III. 11. Alberto Nepomuceno, *Batuque*

BATUQUE
Danse de nègres

Piano a 4 mãos

Alberto Nepomuceno

Moderato e pesante

Primo

ff

Secondo

Batuque, de Alberto Nepomuceno (1864 - 1920) - Início
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
Figura 104

Quanto ao detalhamento das obras a seguir, *Batuque*, de **Alberto Nepomuceno** e *Paysage*, de **Francisco Braga**, cabe mencionar que estes são compositores considerados “Precusores do Nacionalismo Musical Brasileiro” pelo musicólogo Vasco Mariz, que esclarece:

No Brasil essa valorização das riquezas folclóricas nacionais encontrou resistência da parte da sociedade ainda demasiado dependente dos gostos tradicionais europeus. Como aparte mais rica e pitoresca de nosso populário musical vinha dos negros, que só obtiveram a abolição da escravatura em 1888, o público musical das sociedades de concerto olhava com vorto desprezo tudo o que pudesse proceder do povo. Se hoje talvez prevalece uma supervalorização da contribuição cultural das camadas mais baixas da sociedade. Ainda em 1920 era preciso disfarçar os sambas sob o título de ‘tangos’ para que pudessem ser lançados e aceitos. 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. Na realidade, essa música baseada no folclore já vinha obtendo aplausos na Europa havia talvez uns cinquenta anos, mas a distância e os preconceitos pós-coloniais atrasaram sua consagração entre nós. (MARIZ, 2000, p. 93).

Dentro deste contexto, relatado pelo musicólogo Vasco Mariz, Alberto Nepomuceno, compositor nascido no Ceará, muda-se para a capital do império em 1885, indo morar na residência dos artistas plásticos Rodolfo e Henrique Bernardelli²⁰⁹.

O Rio de Janeiro vivia um momento de grande efervescência política, social e cultural. Nepomuceno chegando à capital do império mantém seus estudos de piano no Club Beethoven, lá se aproxima de músicos como Arthur Napoleão e do escritor Machado de Assis²¹⁰, bibliotecário do clube.

A partir deste convívio no Club Beethoven, conheceu compositores, escritores e artistas favoráveis às causas abolicionistas e republicanas. No ano anterior à abolição

²⁰⁹ Rodolfo Bernardelli (México, 1852 – Rio de Janeiro, 1931) Henrique Bernardelli (Chile, 1857 – Rio de Janeiro, 1936). Os irmãos artistas naturalizados brasileiros foram professores da Escola de Belas Artes e muito contribuíram para vida artística e cultural da cidade do Rio de Janeiro, deixando numerosas obras entre pinturas e esculturas.

²¹⁰ Joaquim Maria Machado de Assis (1839 – 1908) cronista, contista, dramaturgo, jornalista, poeta, novelista, romancista, crítico e ensaísta carioca.

dos escravos, Nepomuceno compôs a *Dança de Negros* (1887), sendo esta uma das primeiras composições na qual utilizou motivos étnicos brasileiros. Esta obra, mais tarde, tornou-se o **Batuque** da *Série Brasileira* para orquestra com versão para piano a quatro mãos do próprio compositor.

O **Batuque** é ainda hoje uma das obras mais executadas de Alberto Nepomuceno, tendo trazido ao compositor a fama de nacionalista ou “precursor do nacionalismo brasileiro”. A verdade é que Nepomuceno possui produção que não se detém no culto ao nacionalismo, em foco naquele momento histórico. Em 2014, o professor João Vidal, lançou a publicação “Formação Germânica de Alberto Nepomuceno”, desconstruindo o mito do nacionalismo tão propagado na obra do compositor; Vidal revela dados importantes sobre a formação musical europeia revelada no conjunto composicional de Nepomuceno.

Para esta investigação, o foco está na versão para piano a quatro mãos do *Batuque*, que possui uma forma *A - B - codetta*. A peça inicia-se com um tema de 12 compassos, dos quais um é retirado na versão a quatro mãos. A peça inicia-se em *do maior*, caminha por âmbitos de *mi maior* e posteriormente alterna modulações de *fa maior* e *lab maior*.

A primeira seção, compassos 1 a 75, conta com um tema de abertura na tonalidade de *do maior*, o qual será apresentado mais duas vezes: no compasso 39, ainda em *do maior*, indo, no compasso 65 para *fa maior*, antecipando a tonalidade da segunda seção.

Moderato e pesante

ff

Batuque, de Alberto Nepomuceno (1864 - 1920)
 abertura na tonalidade de *do maior*
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 105

Batuque, de Alberto Nepomuceno (1864 - 1920)
fa maior - antecipando a tonalidade da segunda seção
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figuras 106 e 107

Um segundo tema é apresentado na forma de *pergunta-e-resposta*, *I-V-I*, entre *primo e secondo* no compasso 17 que se repetirá ao longo da seção em outros âmbitos harmônicos, sendo compasso 17 em *do maior*; compasso 29 em *mi menor* e compassos 33 e 52 em *mi maior*. A primeira seção encerra-se na subdominante, *fa maior*, a qual será utilizada para uma modulação por acorde comum, fazendo deste *fa* a tonalidade da segunda seção.

The image shows a musical score for 'Batuque' by Alberto Nepomuceno, measures 17-20. The score is in 2/4 time and features piano (p) and forte (f) dynamics across four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music consists of rhythmic patterns with accents and dynamic markings.

Batuque, de Alberto Nepomuceno (1864 - 1920)
 compassos 17 em *do maior*
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 108

A segunda seção, compasso 76, parte do *Batuque* escrita no dobro do andamento original, porém com as figuras rítmicas divididas pela metade, não havendo assim, sensação psicoacústica²¹¹ de mudança no andamento. Este recurso pode ter sido utilizado pelo compositor para fins notacionais para facilitar a leitura, limpando-a das *semicolcheias* e escrevendo-a em *colcheias*. Esta seção é construída inteiramente sobre um tema que se repete dez vezes, sendo alternadas as tonalidades *fa maior* e *lab maior*. O tema é todo apresentado pelo *primo* e há uma transição melódica no *secondo* levando à repetição.

The image shows a musical score for 'Batuque' by Alberto Nepomuceno, measures 76-80. The score is in 2/4 time and features piano (pp) and forte (sf) dynamics across four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music consists of rhythmic patterns with accents and dynamic markings.

²¹¹ A psicoacústica lida com as características das sensações dos indivíduos para a frequência (pitch) e os mecanismos que permitem a diferenciação das intensidades (loudness). Russo (1993) afirma que o ouvido humano necessita de algumas informações básicas referentes a quatro aspectos da percepção auditiva dos sons em geral, sendo estes aspectos: “pitch” - sensação subjetiva de frequência; duração - tempo em segundos da vibração sonora; “loudness” - sensação subjetiva de intensidade e timbre - qualidade fornecida pela combinação harmônica do som, decorrente das características da fonte sonora que o produziu.

Batuque, de Alberto Nepomuceno (1864 - 1920)
 tema apresentado pelo *primo* - transição melódica no *secondo* levando à repetição.
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figuras 109, 110 e 111

Interessante notar nesta seção as incessantes repetições do tema. O compositor sempre amplia algo na orquestração, seja acrescentando uma linha harmônica no *primo* ou estendendo linhas melódicas no *secondo*, enriquecendo a textura contrapontística da obra.

Os 17 compassos finais do *Batuque* podem ser vistos como uma *codetta* com caráter de *Grand Finale* por meio de *accelerandos* e *crescendos*, e com um final seco e forte na tônica da seção - *fa maior*.

III. 12. Francisco Braga, *Paysage*

PAYSAGE

Piano a 4 mãos **Calmo e sostenuto** ♩. = 66 Francisco Braga

Primo

Secondo

Calmo e sostenuto ♩. = 66

Paysage de Francisco Braga (1868 - 1945) - Início
Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
Figura 112

A última obra detalhada, ***Paysage***, é do carioca **Francisco Braga**, compositor, regente e professor, que ocupou diversas e importantes funções no cenário musical da capital do império. Permaneceu dez anos na Europa, fato que influenciou diretamente suas composições, incluindo *Paysage* com versão para piano a quatro mãos.

Francisco Braga foi aluno de Carlos de Mesquita (1864-1953), compositor e regente, pioneiro no desenvolvimento da música orquestral no Rio de Janeiro no final do século XIX, Mesquita orientou Braga em seus estudos no Conservatório Imperial do Rio de Janeiro, tendo sido o responsável pela incursão do jovem Braga na música sinfônica. Muito provavelmente Mesquita aconselhou Braga a se aperfeiçoar na Europa, como era comum na época, e de especificamente escolher a França, aos cuidados do compositor Jules Massenet (1842 - 1912), fato mais do que lógico se considerarmos que o próprio Mesquita havia sido seu aluno no Conservatório de Paris.

Muito influenciado pela música francesa e pelo compositor Massenet, o Poema Sinfônico *Paysage*, com versão para piano a quatro mãos de Emílio Lamberg²¹² é

²¹² Emílio Lamberg (Pernambuco, 1863 – Rio de Janeiro, 1919) Filho de Moritz Lamberg, escritor austríaco que viveu 20 anos no Brasil [...]. Seguiu com o pai para Viena, Áustria, onde estudou música, piano e órgão. Em Paris, França, aperfeiçoou-se em órgão com Félix Guilmant (1837 – 1911), voltando para Viena alguns anos depois. Após ter-se apresentado como concertista em Paris, regressou ao Brasil em 1887, fixando-se no Rio de Janeiro. Em 1890, com a criação do I.N.M., foi nomeado professor de órgão. Foi designado para acompanhar, na Europa, a construção do órgão que Leopoldo Miguéz ofereceu ao I.N.M. De volta ao Brasil, dedicou-se ao ensino particular de música no Rio de Janeiro. (MARCONDES, 1998. p. 430)

datado de 1892 e foi localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro na pasta M786-209 B I 1a.

A versão para piano a quatro mãos de *Paysage* pode ser dividida em cinco seções que se apresentam sem grande contraste de ideias melódicas ao basear toda movimentação melódica de cada seção em apenas um tema principal, apresentado logo aos dois primeiros compassos da obra. A segunda seção tem um caráter mais vivo e pulsante que a primeira, em sua movimentação calmamente bucólica, porém utiliza do mesmo tema apresentado anteriormente, numa figuração rítmica e acentuação mais leve e ligeira. As seções seguintes, terceira, quarta e quinta, são marcadas por um considerável aumento da densidade musical, provavelmente por se tratar de uma transcrição da obra sinfônica, utilizando sempre o tema único à maneira que este aparece na primeira e segunda seção. A quarta seção, bastante curta, deve ser vista com uma cadência a quinta e última seção, marcada por uma enérgica vivacidade com suas linhas melódicas passeando simultaneamente por diferentes registros, como uma explosão de alegria.

Paysage é construída dentro da tonalidade de *re maior*, mas caminha, e com grande facilidade e fluidez, também com brevidade, por outras regiões tonais, destacando-se a de *fa# maior*. O compositor faz grande uso de momentos de grande tensão apenas mantendo os baixos em pedal na quarta da tonalidade (*sol*), retardando as resoluções na tônica e gerando, pela insistência, ambiguidades harmônicas. Aglutinações de diferentes acordes também são comuns no decorrer da obra, a gerar sonoridades de acordes com *sétimas* e *nonas*, estando estes invertidos ou não, remetendo a sonoridade alcançada na música impressionista francesa.

A primeira seção, compasso 1 aos segundo tempo do compasso 29, é a seção de abertura da obra, apresenta logo ao início, nos compassos 1 e 2, o tema que virá a ser reutilizado incansavelmente ao longo das próximas cinco seções.

Composta na tonalidade de *re maior*, com intensidade iniciada em sonoridades de *p* e *pp*, caminha insistentemente pela figuração até alcançar o acorde de *fa# maior*, o que ocorre logo nos compassos iniciais com o primeiro *f* da peça a simbolizar a

importância deste caminhar harmônico. A harmonia dissolve no decorrer da peça até então utilizando o quarto grau *sol maior*, em ambiguidade com seu relativo *mi menor*.

Calmamente e sostenuto ♩. = 66

Paysage de Francisco Braga (1868 - 1945)
 compassos 1 e 2 - tema principal
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 113

Paysage de Francisco Braga (1868 - 1945)
 compassos 6, 7 e 8 - exploração motívica da segunda parte do tema culminando na região harmônica de *fa# maior*
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 114

A segunda seção, terceiro tempo do compasso 29 ao segundo tempo do compasso 38. Nesta curta segunda seção é apresentado o primeiro tema, fazendo amplo uso de *staccatos* e *apoggiaturas*, em sua roupagem mais leve e ligeira, também em andamento metronomicamente mais rápido. O diálogo entre os pianos também é ampliado e ambos apresentam figurações melódicas importantes.

Paysage de Francisco Braga (1868 - 1945)
 compassos 29 e 30 - mesmo material melódico do tema em figuração mais rítmica e ligeira
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 115

A maior seção da peça - a terceira - terceiro tempo do compasso 38 ao segundo tempo do compasso 69, propõe um diálogo bem construído entre os distintos caracteres das primeira e segunda seções.

Paysage de Francisco Braga (1868 - 1945)
 compassos 38 a 40 - Fragmentos de elementos melódicos do primeiro tema ao *primo*
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 116

Paysage de Francisco Braga (1868 - 1945)
 compassos 47 - fragmentos de elementos melódicos do primeiro tema à maneira da segunda seção
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figura 117

A quarta seção, a mais curta da peça (terceiro tempo do compasso 69 até o compasso 80), apresenta-se pequena e misteriosa, com a indicação *mysterioso*, em *ppp*. Iniciada com um denso caminhar que remete à movimentação melódica dos primeiros compassos (6 e 7) porém em um *cromatismo* acentuado. Aqui, a fluidez harmônica é ampliada e os recursos da *agógica* são bastante sensíveis.

The image shows a musical score for the piece 'Paysage' by Francisco Braga. It consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts at measure 69 and ends at measure 70. The second system starts at measure 71 and ends at measure 72. The third system starts at measure 73 and ends at measure 73. The score includes various performance markings such as 'Molto espress.', 'ppp', 'Rit.', and 'Meno'. The tempo is marked as quarter note = 60. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8.

Paysage de Francisco Braga (1868 - 1945)

compassos 69 a 71 - mão esquerda remetendo ao desenvolvimento melódico da primeira seção compassos 71 a 73 - textura densa por cromatismos

Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Figuras 118, 119 e 120

A quinta seção, compassos 81 a 101, oferece abertura explosivamente rítmica, no *primo*. Ligeiras figurações decorrentes da segunda seção serão apresentadas até desaguar na exposição integral do tema inicial nos compassos 83 e 84 agora no *secondo*. O fim desta apresentação do tema inicial dá lugar a uma seção de exposições em diferentes regiões do *primo* e *secondo*. A variação dinâmica aqui é rápida, brusca e constante, abarcando sonoridades extremas como *ff* até *ppp*.

The image displays a musical score for two systems. The first system covers measures 81 and 82. The right-hand part (treble clef) features a dense, rhythmic texture of chords, while the left-hand part (bass clef) has a more melodic line. The tempo is marked 'pp a Tempo' and the metronome is set at '(♩. = 66)'. The second system covers measures 83 and 84. The right-hand part continues with a similar rhythmic pattern, and the left-hand part has a more lyrical, melodic line. The tempo is marked 'Con poesia'.

Paysage de Francisco Braga (1868 - 1945)
 compassos 81 a 83 - explosão rítmica/ compassos 83 e 84 -reapresentação do tema
 Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro
 Figuras 121 e 122

Os andamentos são constantemente alterados ao longo da peça, mas somente no primeiro compasso o compositor indica a intenção *Calmo e Sostenuto* seguido de uma indicação de metrônomo (*seminima pontuada = 66*). No início da segunda seção, no compasso 29 é utilizada uma marcação de (*seminima pontuada = 72*), para em seguida voltar ao andamento inicial no compasso 38. No compasso 69 o metrônomo passa à (*seminima pontuada = 60*), para voltar ao andamento inicial no compasso 81 que perdurará até o fim da obra. Expressões de caráter também são bem utilizadas ao longo da obra. No compasso 45 é utilizado um *expressivo* no *primo*, *dolce* no

compasso 65, *molto espressivo* e *mysterioso* nos compassos 69 e 76, respectivamente. A marcar uma importante movimentação melódica no *secondo*, é utilizado, no compasso 83, um *con poesia*.

A dinâmica é minuciosamente indicada pelo compositor e estão em constante variação entre as sonoridades pequenas e delicadas do *pp* em rápidas constante variação entre as sonoridades pequenas e delicadas do *pp* em rápidas variações até, muitas vezes, *ff*, havendo ocasionalmente indicações de *mf* e *f*. Ao final, nas seções quatro e cinco, a peça caminha entre silenciosos *ppp*, sendo usado, apenas uma vez, um *fpp* súbito no compasso 88. A *agógica* também é bastante alterada por varias indicações de *diminuendo*, *ritardando*, *ritenuto*, *crescendo*, *meno*, *rallentando*.

O fraseado é bastante irregular em sua constituição, pois apesar de apresentar recorrências melódicas, segue as variações harmônicas apresentadas ao longo da obra em sua constituição bastante impressionista. A articulação é marcada minuciosamente pelo compositor, usando ligaduras tanto para a articulação propriamente dita, como para indicação de fraseado, ocorrendo algumas alternâncias entre *staccato* e *legato*, sendo este último sua articulação predominante. Também são utilizados *marcatos*, com bastante frequência.

A partitura apresenta pequenas indicações de dedilhado para a mão direita do *primo* nos compassos 29, 30 e 31 - que representam o início da segunda seção em figuras ligeiras em *terças paralelas*, o que sugere complexidade técnica. Para além, há uma indicação simples de *MD* (mão direita) no *secondo* no *marcatos* 82, para marcar a movimentação melódica que se desenvolverá a seguir, já no sistema superior que, por tradição, é trabalhado pela mão direita. Curiosamente, o dedilhado é minuciosamente marcado na partitura ao longo de toda obra.

O poema sinfônico *Paysage*, de Francisco Braga, datado de 1892, demonstra que os primeiros anos da república ainda carregavam toda a influência do Império no Brasil. Esta obra foi aqui detalhada por exprimir as características musicais vigentes no império, nas quais a influência europeia ainda se mostrava muito presente nas composições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após uma imersão em tantas e outras publicações, foi possível avaliar o alcance do esquecimento e do desprezo pelo repertório para piano a quatro mãos no Rio de Janeiro entre os anos de 1808 a 1889. Desde meados do século XIX, a sede pela busca de uma identidade nacional ocasionou um distanciamento forçado das origens europeias e a conseqüente desvalorização das raízes de nossa cultura musical e especialmente a partir da Semana de Arte Moderna (1922), a música com influência europeia e sem traço de nacionalidade brasileira foi renegada e negligenciada. Quando se trata da seara do repertório para piano a quatro mãos a situação se agrava: a prática do piano a quatro mãos no Brasil entre a chegada da corte e a Proclamação da República sofre um certo preconceito, ficando ainda mais escondida.

No Brasil, o conhecimento de obras para piano a quatro mãos é precário e o acesso revela-se difícil; na produção levantada no decorrer da pesquisa, iniciada em estudos preliminares nos cursos de especialização e mestrado e culminada com este doutoramento, nota-se que as obras publicadas não são encontradas com facilidade em lojas de música, pois quase sempre são edições fora de catálogo. Grande parte deste repertório ainda está em acervos particulares de compositores, familiares ou em bibliotecas públicas. Curiosamente, das obras recolhidas por esta pesquisadora, as mais antigas foram editadas, enquanto as mais recentes, em sua maioria, encontram-se ainda em manuscrito.

Não foi encontrada uma catalogação organizada abordando especificamente o piano para quatro mãos do Brasil.

No decorrer da pesquisa foram localizadas partituras em acervos particulares e em instituições como a Academia Brasileira de Música, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Centro Cultural de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Biblioteca Renée Devrainne Frank em Curitiba, Biblioteca Nacional de Portugal e Biblioteca Nacional de França.

No entanto, o foco principal desta investigação foi alcançado, ou seja, comprovar a existência da prática do piano a quatro mãos no Rio de Janeiro entre os anos de 1808 e 1889, repertório completamente esquecido e muito pouco mencionado nos livros de história da música do Brasil.

Foi possível, após extensa pesquisa em fontes primárias e bibliográficas, responder às indagações propostas no início desta investigação, pois foram aqui exibidas provas de que o piano a quatro mãos está inserido na história da música do Brasil desde a chegada do corte de Dom João VI até a Proclamação da República.

Nos primeiros anos deste período, o piano a quatro mãos foi, notadamente, uma prática doméstica restrita à elite, aos saraus da aristocracia. No segundo Império chega às Sociedades de Concertos, às lojas de música e ao Conservatório. Ainda, o grupo de músicos que desembarcou na música urbana e praticou o piano a quatro mãos, como Antônio Callado, Aurélio Cavalcante, Henrique Alves de Mesquita, recebeu sólida formação musical, oriundos do Conservatório Imperial; de certa maneira, pertenciam à elite carioca:

[...]. Toda sala de estar de boa família do Império deveria possuir um piano para que as mocinhas da corte pudessem aprender a tocar o instrumento, o que não era uma questão de educação estética, mas de etiqueta social". (NAPOLITANO, 2005, p. 43).

Apesar da constatação da presença do repertório para piano a quatro mãos na vida musical brasileira desde 1808, bem como a evidência da relevância do material encontrado, ainda hoje, vários fatores, descritos a seguir, concorrem para inacessibilidade deste repertório:

- Publicações contendo catálogo de obras como a Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica (MARCONDES, 1998) trazem verbetes relacionando obras completas de alguns compositores, não destacando um item que contemple peças para piano a quatro mãos. Outro exemplo refere-se à publicação de José Penalva (1986), A. Carlos Gomes o compositor, que apresenta um panorama do itinerário de vida

do autor, sua evolução estética e reúne textos, fotos, discografia e obras. No entanto, não são citadas suas composições para piano a quatro mãos, localizadas por esta investigadora na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro;

- A publicação Francisco Mignone o Homem e a Obra, elaborada por Vasco Mariz (1997), não reserva um título específico para o piano a quatro mãos, incluídos apenas na listagem geral de Música de Câmara;
- A monografia vencedora do concurso sobre a vida e obra de Radamés Gnattali, intitulada Radamés Gnattali, O Eterno Experimentador (DEVOS, 1984) apresenta a musicografia das composições e arranjos do compositor; entretanto, este material não cita sua obra *Melodias do Brasil para piano a quatro mãos* (1945), cedida à pesquisadora por Roberto Gnattali²¹³, sobrinho do compositor;
- Vasco Mariz, na obra Cláudio Santoro (1998), apresenta um Catálogo Geral de obras - organizado pelo próprio compositor em 1988 e revisto pelo autor - do qual não consta a obra *Brincadeiras para piano a quatro mãos* (1962), editada pela Savat-França, disponibilizada para esta pesquisadora pela viúva do compositor;
- No catálogo comentado Um olhar sobre a música de José Penalva, Catálogo Comentado, elaborado por Elizabeth Seraphim Prosser (2000), a obra *Suite nº 2 para piano a quatro mãos* aparece inserida em Música Instrumental - Instrumento Solo;
- O Catálogo Temático Henrique de Curitiba 1950-2001, elaborado pelas pesquisadoras Liana Marisa Justus e Miriam Cornélia Bonk (2003) cita apenas uma das três obras para piano a quatro mãos do compositor Henrique de Curitiba no item instrumentos de teclado;

²¹³ Roberto Gnattali (1948) é regente, arranjador, compositor, instrumentista e professor. (MARCONDES, 1998, p. 311).

- A publicação *O Piano na Música Brasileira*, de Maria Abreu e Zuleika Rosa Guedes (1992), que descreve repertório para piano dos primórdios até 1950, não aborda a prática do piano para quatro mãos.

Portanto, é importante destacar duas publicações que relacionam o piano a quatro mãos em um item específico:

1. O trabalho de Saloméa Gandelman, *36 Compositores Brasileiros, obras para piano 1950/1988* (1997), detalha e analisa o repertório pianístico desse período, localizando separadamente obras para piano solo, piano a quatro mãos, piano a seis mãos, dois pianos, piano e fita;
2. O Catálogo de obras de Ernst Mahle, 1997, ainda em edição artesanal, no qual o próprio compositor cita cinco obras para piano a quatro mãos, inseridas sob o título *Piano/Piano 4 mãos*.

Além do fato das poucas publicações existentes não evidenciarem o repertório para piano a quatro mãos, as edições encontram-se muitas vezes em acervos particulares de difícil acesso.

Estudando o repertório para piano a quatro mãos, composto após o recorte temporal definido para esta investigação, verificou-se que as composições existentes, de 1889 a 1950, acompanharam a busca pela identidade nacional, influenciadas pela Semana de Arte Moderna de 1922 e procurando se desligar das raízes europeias. Muitas obras utilizando temas folclóricos nacionais foram compostas neste período, como, por exemplo *Folia do Bloco Infantil* de Villa-Lobos (1887 - 1959), *Congada e No fundo do Meu Quintal* de Francisco Mignone (1897 - 1986), *Melodias do Brasil* de Radamés Gnattali (1906 - 1988), *Brincadeiras* de Cláudio Santoro (1919 - 1989), *Brasilianas n. 4, 8 e 12* de Osvaldo Lacerda (1927 - 2011), *Suíte Nordestina* de Ernest Mahle (1929) *Valsa e Baião* de Sergio Vasconcelos Corrêa (1934), *Suíte Dansante* de Henrique de Curitiba (1934 - 2008), *Variações sobre um tema de Anacleto de Medeiros* de Ronaldo Miranda (1948).

De 1950 aos dias atuais, os compositores brasileiros também em suas peças para piano a quatro mãos começam a se desligar da busca pela identidade nacional.

Ocorre uma variedade de aspectos estéticos e estilísticos, evidenciado também no gênero em questão tais como tendências vanguardistas da “nova música” dos anos de 1970 como, por exemplo, a obra *Estruturas Gêmeas* de Ricardo Tacuchian (1939) e a permanência do nacionalismo tradicional ainda nos anos de 1990 como nas *Brasilianas* de Osvaldo Lacerda (1927-2011).

Há uma grande diversidade no repertório brasileiro para piano a quatro mãos escrito na segunda metade do novecentos, agora com feição de múltiplas cores, mesmo entre compositores que haviam sofrido as influências das correntes modernistas da Semana de 22, à época opondo-se à preocupação de manter viva a herança do passado.

De uma forma marcante passaram a vivenciar o grande embate entre o nacionalismo, veementemente defendido por Mário de Andrade ²¹⁴ e Camargo Guarnieri,²¹⁵ e o dodecafonismo propagado por Koellreuter,²¹⁶ alemão radicado no Brasil, líder do movimento que resultou no Grupo Música Viva, na década de 40.

O que se percebe nas décadas de 50, 60, 70, 80 e 90 até os dias de hoje é uma maior liberdade de criação, onde os compositores não mais se veem presos a uma ou outra tendência. É o momento de experimentar, inovar e até mesmo fazer uma releitura do passado, aliando o tradicional ao renovador. Segundo o compositor Edino Krieger ²¹⁷(2000), “[...] uma das características marcantes da identidade do Brasil é o sentido de unidade que este amálgama adquire em sua fascinante multiplicidade”.

²¹⁴ Mário de Andrade (1893 – 1945 SP) Poeta, escritor, musicólogo, folclorista, crítico e jornalista paulista que muito influenciou os compositores modernistas. Participou ativamente de todos os movimentos modernistas do Brasil incluindo a Semana de Arte Moderna de 1922.

²¹⁵ Camargo Guarnieri (1907 – 1993) Destacado compositor brasileiro, nascido em São Paulo, discípulo de Mário de Andrade. Em 1950 publicou a “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil” opondo-se ao atonalismo na música brasileira

²¹⁶ Hans Joachim Koellreuter (Alemanha 1915 – Brasil 2005) compositor, musicólogo e flautista alemão radicado no Brasil. Exerceu grande influência na vida musical do país, introduzindo o dodecafonismo ortodoxo, que se impôs a técnica de composição em voga na época, com que foi polemizado na época em certos setores da música brasileira. Criador do movimento Música Viva em 1939, produziu até 1944 o programa do mesmo nome na Rádio M.E.C do Rio de Janeiro, e em 1940 iniciou a publicação da revista Música viva (MARCONDES, 1998, p. 421)

²¹⁷ Edino Krieger (1927) compositor premiado e foi crítico musical do Jornal do Brasil. Krieger ocupou cargos importantes em várias entidades promotoras da música no Rio de Janeiro e no Brasil. Com projeto de sua autoria, foi realizado, na sala Cecília Meireles, em 1975 a I Bienal de Música Brasileira Contemporânea, evento do qual é coordenador desde então. Membro da Academia Brasileira de Música, atua fortemente no fortalecimento da música brasileira. é hoje um dos compositores

A prática do piano a quatro mãos também no Brasil manteve seu atributo pedagógico; tal qual o *Minuete para cravo a quatro mãos* de Marcos Portugal, composto para o ensino musical dos príncipes e princesas que viveram na corte de Dom João VI, Luciano Gallet (1893-1931) estruturou seus *12 Exercícios Brasileiros*, original para piano a quatro mãos. Bons exemplos desta particularidade são o *Pequeno Romance sem Palavras* de Souza Lima (1898-1988), as *Brasilianas*, de Osvaldo Lacerda e *Suite de Natal, Patinando no gelo* e *Corre, Corre pr'á Goiânia*, de Henrique de Curitiba.

Na contemporaneidade, com obras escritas desde o nível elementar até as peças de maior envergadura, o repertório brasileiro para piano a quatro a mãos está presente tanto na música para amadores como nas universidades e salas de concertos. *Tango e Frevo* de Ronaldo Miranda (1948), *Sonata para piano a quatro mãos* de Edino Krieger (1929), *Batuccata* de Calimério Soares (1944 - 2011) são exemplos de obras gravadas e apresentadas em importantes salas de concertos por duos brasileiros.

O repertório para piano a quatro mãos atualmente é praticado, no Brasil como em todo o mundo, por estudantes e músicos amadores, mas também integra o repertório de pianistas como Maria João Pires, Nelson Freire, Martha Argerich, sem falar nos duos de piano a quatro mãos internacionalmente consolidados como as irmãs Labèque e os vários duos brasileiros como José Alberto Kaplan e Gerardo Parente, Sylvia Maltese e sua mãe Ida Maltese, Sylvia Maltese e Clélia Ognibene, Patrícia Bretas e Joseane Kevorkian, Celina Zrvinsk e Miguel Rosselini, Maria Helena Andrade e Sônia Maria Vieira, Estela Caldi e Ingrid Barancoski, Consuelo Quireze e Maria Lúcia Roriz, Fernando e Fátima Corvisier, entre muitos outros.

Enfim, os estudos analíticos apresentados, aliados ao valor intrínseco da própria investigação, determinam a relevância do piano a quatro mãos no conjunto da produção e no processo criativo dos compositores brasileiros ou de estrangeiros radicados no Rio de Janeiro de D. João VI aos dias atuais.

Compositores contemporâneos, autores brasileiros de peças para piano a quatro mãos, entrevistados por esta pesquisadora revelam opiniões sobre a prática do

piano a quatro mãos. **Aylton Escobar**²¹⁸ disse: “a música para piano a quatro mãos é um treinamento básico para a formação do professor de piano e através dele o músico tem o seu desempenho aprimorado. A constante prática da música de câmara vai fazer com que ele possa olhar a obra musical de uma maneira mais socializada”.

Para **Oswaldo Lacerda**²¹⁹, a maior contribuição desse tipo de *performance* é o fato de que os dois intérpretes têm de se integrar de tal forma “a ponto de se transformar num só corpo com quatro mãos, quando um tem de sentir o outro, estar sempre vigilante com relação ao que ele próprio e o outro estão fazendo”.

Estércio Marquez Cunha²²⁰ relata que esta prática obriga o executante a parar para discutir com o outro e ver o que cada um está pensando da música. E, para o compositor, “assim se faz mais música”. Outra vantagem apontada por Cunha é que os dois intérpretes aprendem a dividir, a não se verem como dois solistas.

De acordo com **Henrique de Curitiba**²²¹, a grande contribuição da prática do piano a quatro mãos se dá no âmbito de que o intérprete tem de deixar de lado o virtuosismo e trabalhar com o sentido de equipe, encontrar um reflexo: “um intérprete fica incompleto se não praticar esse tipo de trabalho conjunto”. Curitiba afirma que é

²¹⁸ Aylton Escobar (1943) Entrevistado por esta investigadora em 24/10/2000 na Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo). Natural de São Paulo, [...] Foi eleito para Academia Brasileira de Música em 1981. [...] Atualmente é professor da Universidade de São Paulo e da Faculdade Santa Marcelina e atua em projetos dedicados à memória da música brasileira. Como regente, já dirigiu as maiores orquestras Para piano a quatro mãos compôs a *Seresta Opus 1*. (CARNEIRO, 2000, p.22)

²¹⁹ Oswaldo Lacerda (1927 - 2011) Entrevistado por esta investigadora em 24/10/2000 na residência do compositor em São Paulo-SP). O compositor paulista foi um fiel representante da escola nacionalista em toda sua trajetória composicional. Aluno dileto de Camargo Guarnieri. Sua linguagem tem um estilo particular, bastante original, recorrendo seguidamente a temática folclórica. Lacerda compôs 12 *Brasilianas*, no período de 1965 a 1993. Defensor do piano a quatro mãos como um recurso didático, destinou três das *Brasilianas* (n.º 4, 8 e 12), para esta modalidade. (CARNEIRO, 2004, p.169)

²²⁰ Estércio Marquez Cunha (1941) Entrevistado por esta investigadora em 10/09/2000, na residência do compositor, em Goiânia - GO). Compositor goiano realizou seus estudos de piano, composição e regência no Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro. Em 1980 obteve o grau de mestre em Música pela Oklahoma City University, EUA, onde dois anos depois, concluiu o doutorado em artes musicais (composição). Compôs para piano a quatro mãos as obras: *Música n. 51, 52 e 54*. (CARNEIRO, 2000, p.23)

²²¹ Henrique de Curitiba (1934-2008) Entrevistado por esta investigadora em 20/09/2000 na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás) Descendente de poloneses, nasceu na cidade de Curitiba no Paraná. Deve sua formação pianística à Renée Frank, Henry Jolles e Margharita Kazuro. Já atuando como pianista solista e camerista, estudou composição em São Paulo na Escola Livre de Música com Koellreuter, quando este travava o embate ideológico com Camargo Guarnieri a respeito do nacionalismo e dodecafônismo. Com mais de 150 títulos é considerado: ‘um de nossos melhores compositores neoclássicos’. Compôs para quatro mãos: *Suíte de Natal; Suíte Abajour; Corre...corre p’ra Goiânia e Suíte Dansante* (CARNEIRO, 2004, p.137)

preciso haver afinidades entre os dois intérpretes. “Você dificilmente encontra um parceiro que seja um espelho de você, em personalidade, em pensamento; até às vezes como em uma escola pianística, pode haver diferenças e elas têm que ser polidas”.

Após ouvir os compositores e vivenciar a prática e a investigação do referido repertório, fica claro que a prática do piano a quatro mãos, além de proporcionar o convívio entre dois músicos pianistas, é muito eficaz no processo de tocar “com o outro”, além de exigir um refinamento de timbre e sonoridade maior do que quando se faz música de câmara com instrumentos diferentes. Entretanto, é muito pouco registrado em gravações o repertório para piano a quatro mãos de compositores brasileiros, principalmente daqueles situados no recorte temporal desta investigação (1808 - 1889), podendo-se citar apenas registros localizados de obras de Neukomm, Gottschalk, Antônio Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Alexandre Levy, Arthur Napoleão e Visconde de Taunay.

Já a produção brasileira para piano a quatro mãos escrita de 1950 até os dias atuais pode ser encontrada em algumas gravações, como obras de Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986), Osvaldo Lacerda (1927-2011), Edino Krieger (1929), Henrique de Curitiba (1934-2008), Ricardo Tacuchian (1939), Almeida Prado (1943-2010), Calimério Soares (1944-2011), Ronaldo Miranda (1948), Amaral Vieira (1952), dentre outros.

Da mesma forma, constata-se, ainda, que o repertório para piano a quatro mãos anterior a 1889, é pouquíssimo frequentado pelos duos brasileiros de excelência que se dedicam a essa formação, ressaltando-se, como exceção, a pesquisa e performance de Sylvia Maltese e Ida Bianconi ²²².

A finalidade desta investigação, ao demonstrar sobejamente a realidade surpreendente de uma riqueza musical quanto à existência de composição e prática do piano a quatro mãos no Brasil de 1808 a 1889, está em estimular estudos e pesquisas

²²² O DUO pianístico de mãe e filha gravou três CDs com obras para piano a quatro mãos do Império. Ida faleceu em 2010, antes de seu falecimento o DUO se apresentava em recitais divulgando a música para piano a quatro mãos deste período. Sylvia Maltese desenvolve pesquisa sobre o repertório pianístico do império, compositores românticos brasileiros e mulheres compositoras no Brasil.

sobre este material praticamente escondido e que, certamente, encontra-se entre os ricos legados da música brasileira.

Entende-se que os objetivos propostos na Introdução foram alcançados, principalmente pela localização de 52 títulos de 18 compositores brasileiros e estrangeiros que viveram no Rio de Janeiro entre 1808 e 1889, revelando obras escritas para piano a quatro mãos depois da chegada da corte de Dom João VI até a proclamação da República em 1889.

Ratificou-se, ainda, que os membros da corte, como a Princesa Leopoldina, o compositor austríaco Neukomm, os mestres da Capela Real Padre José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal, Dom Pedro I, Dom Pedro II e o Visconde de Taunay comprovadamente praticavam o piano a quatro mãos.

Ao adentrar pelo Segundo Império provou-se a prática do piano a quatro mãos pela elite carioca, em saraus, sociedades de concertos, em concertos privados e no Imperial Conservatório de Música. Confirmou-se que a venda de partituras e a atuação dos editores de música significaram outro aspecto relevante na propagação do repertório para piano a quatro mãos vindo da Europa, influenciando profundamente o gosto, a forma de compor e a tipologia das obras para piano a quatro mãos no Rio de Janeiro entre 1808 e 1889.

Conclui-se, com esta investigação, que a prática do piano a quatro mãos está inserida no Brasil em momentos diversos, ente os anos de 1808 a 1889, com um olhar de múltipla interatividade e circularidade.

Espera-se que esta investigação conduza a novas descobertas, trazendo um olhar mais diligente para o rico repertório do piano a quatro mãos, existente em todos os períodos da história da música do Brasil, o qual não tem sido visitado com a atenção que merece.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU. Marcelo de Paiva; LAGO. Luiz Aranha Correa do, *A economia brasileira no Império (1822-1889)*. Texto para Discussão. Faculdade de Economia da PUC-RJ. Disponível em <<http://www.econ.puc-rio.br/pdf/td584.pdf>>. Acesso em 10 fev 2016.

ABREU. Maria, e GUEDES. Zuleika Rosa, 1992. *O piano na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento.

ALMEIDA. Renato, 1942. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro-RJ: F. Briguiet.

ANDRADE. Ayres de, 1967. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865)* vol I. Rio de Janeiro-RJ: Edições Tempo Brasileiro Ltda.

_____. 1967. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865)* vol II. Rio de Janeiro-RJ: Edições Tempo Brasileiro Ltda.

ANDRADE. Mário de, 1967. *Pequena história da música*. São Paulo-SP: Livraria Martins Editora.

_____. 1989. *Dicionário Musical Brasileiro* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. 1991. *Aspectos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro-Belo Horizonte, Villa Rica Editoras Reunidas Limitada.

AUGUSTO. Antônio José, 2010. *A questão Cavalier. Música e sociedade no Império e na República. (1846-1914)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, Funarte.

AVELLA. Anielo Ângelo, 2010. *Teresa Cristina Maria de Bourbon. Uma Imperatriz silenciada*. In Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. ANPUH/SP – UNESP-Franca. 06 a 10 de setembro.

AZEVEDO. Luís Heitor Corrêa de, 1956. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editôra. 423 p. (Coleção Documentos Brasileiros v. 87)

BARBOSA. Valdinha; e DEVOS. Anne, 1984. *Radamés Gnattali O eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: Funarte.

BARROS. Guilherme Antonio Sauerbronn, 1998. *O pianista brasileiro: do "mito" do virtuose à realidade do intérprete*. Dissertação de Mestrado. 104 fls. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BERNARDES. Ricardo (Org.), 2002. *Música no Brasil. Obras profanas de José Maurício Nunes Garcia, Sigismund Ritter von Neukomm, Marcos Portugal*. Rio de Janeiro: Funarte.

BISPO. A. A, (Ed.). 2015:02. *Madagáscar no Rio: o relato de viagem de Ida Pfeiffer (1797 – 1857) elaborado por Oscar Pfeiffer (1888)*. In Revista Brasil – Europa: Correspondência Euro-Brasileira 154/12. Disponível em <http://revista.brasil-europa.eu/154/oscar_peiffer.html>. Acesso em 20 dez 2015.

_____. 2007. *Da Ópera para o Salão: o repertório doméstico do século XIX*. In Da Pesquisa – Revista de Investigação em Artes. CEART / UDESC, Agosto/2007 – Julho/2008. Vol. 3.

BONKS. Miriam; e JUSTUS. Liana, 2003. *Henrique de Curitiba*. Catálogo Temático 1950-2001. Curitiba-PR.

BRAGA. Paulo Drummond, 2006. *Leopoldina de Habsburgo: Rainha de Portugal*. In Estudos em homenagem ao professor doutor José Marques. 01 de janeiro. p. 233-245. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4918.pdf?>>. Acesso em 04 ago 2015.

BRITO. Manoel Carlos, 1989. *Estudo de História em Portugal*. Lisboa: Editora Estampa.

_____. A música portuguesa no século XVIII. In COSTA, Jorge Alexandre (Coord). *Olhares Sobre a História da Música em Portugal*. Lisboa: Ed. Verso da História.

CARDOSO. André, 2005. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.

_____. 2008. *A música na corte de D. João VI: 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 2012. *A música que D. João VI ouvia*. Palestra realizada no Solar Jambeiro. Niterói-RJ, 07 dez 2012.

CARDOSO. André; CRANMER. D, 2012. *Marcos Portugal: o mito e a realidade*. Palestra. Universidade Federal Fluminense. Solar do Jambeiro, Niterói – RJ.

CARDOSO. Lino de Almeida, 2011. *O Som Social: música, poder e sociedade no Brasil, Rio de Janeiro, século XVII e XIX*. São Paulo: Edição do autor.

CARNEIRO. Gyovana, 2000. *A música para piano a quatro mãos de cinco compositores vivos*. Monografia. Curso de Especialização em Música Brasileira. Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás.

_____. *Momentos brasileiros para piano a quatro mãos*. 2004. Dissertação Mestrado em Música. Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás

CARVALHO. Mário Vieira, 1999. *Razão e sentimento na comunicação musical — Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisbon: Relógio d'Água.

_____. Prefácio. In MACHADO NETO, Diósnio. 2013. *Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil Colonial*. Editora Prismas. Curitiba, Paraná.

CASTAGNA. Paulo, *A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e a Ópera no Brasil do séc. XIX*. In Apostila do curso História da Música Brasileira. Vol 10. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp. Disponível em < https://archive.org/stream/ApostilasDoCursoDeHistriaDaMsicaBrasileiralaunesp/Hmb-Apostila10_djvu.txt >. Acesso em 09 ago 2015.

_____. *Primórdios do nacionalismo musical brasileiro*. In Apostila do curso de História da Música Brasileira, v.14. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp.

_____. 2004. *Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira*. Palestra realizada no ciclo "Musicologia e Patrimônio Musical". Salvador: Universidade Federal da Bahia. Não publicada.

CASTRO, Paulo Ferreira de. 2015. Tempo, modernidade e identidade na música portuguesa do século XX. In COSTA, Jorge Alexandre (Coord). *Olhares Sobre a História da Música em Portugal*. Lisboa: Ed. Verso da História.

CAVAZOTTI. André e FREIRE. Vanda, 2007. *Música e Pesquisa – Novas Abordagens*. Escola de música da UFMG. Belo Horizonte.

CAZZARRÉ, Marcelo Macedo. 2006. *Um virtuose do além-mar em terras de Santa Cruz: a obra pianística de Arthur Napoleão (1843-1925)*. Tese de Doutorado. Vol. 1 e 2. 443 p. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CAZZARRÉ, Marcelo; LUCAS, Elizabeth. 2006. *Práticas pianísticas na carreira artística de Arthur Napoleão*. In Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPOM) Brasília.

CERNICCHIARO. Vincenzo. 1926. *A storia dela musica nel Brasile*. Milano: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni.

CHANTAL, Mauro. e DINELLI, Juliano. 2015. *Os pianistas Judith Ribas e Cardoso de Menezes: Portugal e Brasil a 4 mãos*. In Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira. Disponível em http://revista.brasil-europa.eu/154/Judith_Ribas_Cardoso_de_Menezes.html>. Acesso em 20 jul 2015.

CORRÊA DE AZEVEDO. Luiz Heitor. 1956. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim (Org.). 2005a. *Catálogo de Obras: Francisco Braga*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.

_____. 2005b. *Catálogo de Obras: Leopoldo Miguéz*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.

CRANMER. David, 2012. A música profana. In MARQUES, Antônio Jorge. *Marcos Portugal (1762-1830). 250 anos do Nascimento*. - Catálogo de Exposição. Biblioteca Nacional de Portugal – Sala de Exposições. De 25 de outubro de 2012 a 31 de janeiro de 2013. Universidade Nova de Lisboa – CESEM. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, p. 39-44.

_____. (Coord) *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/ CESEM. Disponível em <<http://www.insightinteligencia.com.br/60/PDFs/pdf6.pdf>>. Acesso em 02 jul 2014.

CUNHA, Karolina Dias. 2013. *As mulheres brasileiras no século XIX*. In Anais do Encontro Nacional do GT Gênero/ANPUH - Encontro Nacional do Grupo de Trabalho Gênero/ANPUH – 19 e 20 de Novembro de 2013 - Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória - ES.

CYMBRON, Luísa. 2015. A música em Portugal no século XIX: uma panorâmica. In COSTA, Jorge Alexandre (Coord). *Olhares Sobre a História da Música em Portugal*. Lisboa: Ed. Verso da História.

DAUB, Adrian. 2014. *Four-handed Monsters -Four-handed Piano Playing and Nineteenth-Century Culture*. New York: Oxford University Press.

DEBRET. Jean B, 1975. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 6. ed, t. II, v. III. Trad. Sérgio Millet. São Paulo: Martins/INL.

DEL PRIORE, Mary. 2012. *A Carne e o Sangue - a Imperatriz D. Leopoldina, D. Pedro I e Domitila, a Marquesa de Santos*. Rio de Janeiro: Rocco Editora.

DELMAS, Ana Carolina Sonia. 2011. *Luma leve bagagem cultural – Dossiê d. Pedro I*. In Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 7, n. 74 – novembro.

DIAS, Alexandre. 2012. *Sobre a Carta*. In Ernesto Nazareth 150 anos. Disponível em: <<http://ernestonazareth150anos.com.br/posts/index/9>>. Acesso em 05 ago 2015.

DINIZ. Edinha, 1984. *Chiquinha Gonzaga uma história de vida*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos.

ELIAS. Norbert, 1998. *O processo civilizador – uma história dos costumes*. Rio de Janeiro-RJ: Jorge Zahar Editor.

FAGERLANDE. Marcelo, 1996. *Padre José Maurício: o método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará:

FERNANDES. Denise, 2009. *Representações da Semana de Arte Moderna na Imprensa de Porto Alegre (1922 - 1923)*. Monografia do curso de Graduação em História. 51 fl. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

FRANCISCHINI. A, 2009. *Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica. 254 p. ISBN 978-85-7983-035-8. Available from SciELO Books .

FREIRE. Vanda Lima Bellard, 1994. *A história da música em questão - uma reflexão metodológica*. Rio de Janeiro. Fundamentos da Educação.

GANDELMAN. Salomea, 1997. *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte/Relume Dumará.

GARCIA. José Maurício Nunes, 1999. *Método de piano forte – José Maurício Nunes Garcia*. [revisão] Giulio Edoardo Draghi. São Paulo: Irmãos Vitale.

GOMES, Daniela Gonçalves. As ordens terceiras em Minas Gerais : suas interações e solidariedades no período ultramontano (1844-1875). In *Anais do II Encontro Nacional do GT de História das Religiões e das Religiosidades*. ANPUH Maringá (PR) v. 1, n. 3, 2009. ISSN 1983-2859 Disponível em <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>> Acesso em 20 fev 2016.

GONÇALVES, Gilmar Moreira. 2002. *Uma dama nos trópicos*. In *Klepsidra – Revista Virtual de História*, nº14 (2002-2003). Disponível em <<http://www.klepsidra.net/klepsidra14/leopoldina.html>>. Acesso em 05 jun 2015.

GONÇALVES, César Vila Franca. 2005. *Obras para a Infância - De Eurico Thomas de Lima: Os Duetos para Piano*. Tese de Mestrado. 162 fl. Minho: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança.

HOLLER, Marcos Tadeu. 2012. *O Órgão no Colégio dos Jesuítas em São Paulo no Século XVIII: A pesquisa histórico-musicológica em documentos do Arquivo Nacional*. Disponível em:

<http://Revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/353>.

Acesso em 20 fev 2016.

JACKSON, Mauro. *História do Piano no Brasil*. Disponível em [http://inforum.insite.com.br/arquivos/477/Historia do piano no Brasil.doc.gz](http://inforum.insite.com.br/arquivos/477/Historia%20do%20piano%20no%20Brasil.doc.gz).

Acesso em 20 fev. 2016.

JUSTI, Lilia do Amaral Manfrinato. 1996. *A prática de música de câmara no Rio de Janeiro (1850-1925)*. Dissertação de Mestrado. 240 fl. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

KANN, Betina et al (Org.), 2006. *D. Leopoldina – Cartas de uma Imperatriz*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.

KIEFER, Bruno, 1977. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento.

KRIEGER, Edino, 2000. Reflexões à Margem dos 500 anos: A Identidade Sonora do Brasil. In *Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música*, nº 4, Rio de Janeiro.

LANZELOTTE. Rosana, 2009. *Sgismund Neukomm: Música Secreta - Minha Viagem ao Brasil 1816 -1821*. Editora Arte e ensaio, Rio de Janeiro.

LUBIN. Ernest.1976. *The piano duet*. New York: Da Capo Press.

MACHADO NETO, Diósnio. 2013. *Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil Colonial*. Editora Prismas. Curitiba, Paraná.

MAGALDI, Cristina. 2004. *Music in Imperial Rio de Janeiro – European Culture in Tropical Milieu*. Toronto: Scarecrow Press, Inc.

MAHLE. Ernst, 1991. *Catálogo de Obras*. Piracicaba. Ainda não Publicada.

MARCONDES. Marcos Antônio, 1998. (Ed.). *Enciclopédia da música Brasileira - erudita, folclórica e popular*. 3ª. Ed. São Paulo: Arte Editora/Itaú Cultural/Publifolha.

MARIZ. Vasco, 1994. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

_____. 1997. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

_____. 2000. *História da Música no Brasil*. 5ª Ed. Rev. e Ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

_____. 2002. *Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

MARQUES. Antônio Jorge, 2012. *Marcos Portugal (1762-1830). 250 anos do Nascimento*. - Catálogo de Exposição. Biblioteca Nacional de Portugal – Sala de Exposições. De 25 de outubro de 2012 a 31 de janeiro de 2013. Universidade Nova de Lisboa – CESEM. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

MARTINS. José Eduardo, 1995. *Henrique Oswald: personagem de uma saga romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

MATTOS. Cleofe Person de, 1970. *Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro. Conselho Federal de Cultura – MEC.

MCGRAW. Cameron, 2001. *Piano Duet Repertoire*. Indiana University Press.

MEIRA. Fabio Bittencourt, 2010. Castoriadis (o instituinte) e a instituição. XXXIV Encontro do ANPAD. Rio de Janeiro.

MEYER. Adriano, 2000. *O catálogo temático de Neukomm e as obras compostas no Brasil*. In Revista Eletrônica de Musicologia, vol 5, nº. 1, Junho 2000. Disponível em <<http://www.rem.ufpr.br/REM/REMV5.1/vol5-1/neukomm.htm>> Acesso em 20 jul 2015.

MONTEIRO. Célio, 1976. *Carta de Célio Monteiro para Aloysio Alencar Pinto*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles.

MONTEIRO. Maurício, 2008. *A Construção do Gosto: Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. Ateliê Editorial, São Paulo.

_____. 2010 *Aspectos da música do Brasil na primeira metade do século XIX*. In MORAIS, José Geraldo Vinci e SALIBA, Elias Thomé (Org). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda.

MORAIS, José Geraldo Vinci e SALIBA, Elias Thomé (Org). 2010. *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda.

MOREL. Marcos, 2003. *O período das regências (1831-1840)*. Jorge Zahar Editores. Rio de Janeiro.

NAPOLITANO. Marcos, 2002. *História & música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte-MG: Autêntica.

NEEDELL. Jeffrey, 1993. *Da Belle Époque Tropical – Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira. Companhia das Letras. São Paulo.

NERY. Rui Vieira, A música portuguesa na era da contrarreforma: o longo século XVII. In COSTA, Jorge Alexandre (Coord). *Olhares Sobre a História da Música em Portugal*. Lisboa: Ed. Verso da História.

NEVES. José Maria, 2000. *Alguns problemas da Musicologia na América Latina*. In . In Anais do Simpósio de Musicologia, III, 1999. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.

_____. 1998. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. Recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana. In Anais do

Simpósio Latino-Americano de Musicologia, I, 1997. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba.

NEVES. Lúcia Maria Pereira Bastos das, 2012. *A missão artística francesa*. In Rede da Memória Virtual Brasileira. 10 de janeiro. Disponível em <<http://redememoria.bn.br/2012/01/a-missao-artistica-francesa/>>. Acesso em 04 ago 2015.

PACHECO. Alberto José Vieira, 2012. *D. Pedro I do Brasil, VI de Portugal (Queluz, 12/10/1798 – 24/09/1834)*. In Dicionário Biográfico Carvelas. Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Disponível em <<http://www.caravelas.com.pt>>. Acesso em 03 nov 2014.

PENALVA. José, 1986. *A. Carlos Gomes O Compositor*. Campinas: Papyrus Livraria Editora.

PEREIRA. Mayra, 2005. *Do Cravo ao Piano-Forte no Rio de Janeiro: um estudo documental e organológico*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro - RJ: UFRJ.

PERSONE. Pedro, 2008. *O fortepiano na Coleção Theresa Christina Maria: propostas para uma performance historicamente informada*. In Revista Claves. João Pessoa - PB, n. 6.

_____. 2014. *O Piano era, então, ainda uma novidade: A Coleção Thereza Christina Maria e sua performance*. Curitiba: Editora Prismas.

PINHO. Wanderley, 1959. *Salões e damas do Segundo Reinado*. 3ª Edição. São Paulo: Livraria Martins.

PROSSER. Elizabeth Seraphim, 2000. *Um olhar sobre a música de José Penalva Catálogo Comentado*. Curitiba: Champagnart.

RENAUT. Delso, 1985. *O Rio antigo nos anúncios de jornais: 1808 – 1850*. 3ª Edição Cbba/Propeg. Rio de Janeiro

REZENDE. Carlos Penteado de, 1970. *Notas para uma história do piano no Brasil (séc. XIX)*. In Revista Brasileira de Cultura. Ministério da Educação e Cultura. Conselho Federal de Cultura. Nº 6. Out/Dez 1970. Ano 2. Rio de Janeiro.

RIBEIRO. Arilda Inês Miranda, 2005. *A contribuição da Imperatriz Leopoldina à formação cultural brasileira (1817-1826)*. Anais do XXIII Simpósio Nacional de História. Londrina-PR. Disponível em < <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0144.pdf>>. Acesso em 01 ago 2015.

RIBEIRO. Monike Garcia, 2007. *A missão austríaca no Brasil e as aquarelas do pintor Thomas Ender no século XIX*. In 19&20, Rio de Janeiro, vol. II. nº 2. Abril. Disponível em <<http://www.dezenovevinte.net>>. Acesso em 02 mai 2015.

ROSA. Robervaldo Linhares, 2014. *Como é bom poder tocar um instrumento: pianeiros na cena urbana brasileira*. Cênone Editorial. Goiânia.

RUSSO. I.C.P, 1999. *Acústica e psicoacústica aplicadas à fonoaudiologia*. 2ª ed. São Paulo: Lovise.

SADIE. Stanley. 1994. *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa. Editora Zahar, Rio de Janeiro.

SALLES. Vicente, 1996. Carlos Gomes compôs marcha nupcial para jovem paraense. In *A Província do Pará*. Belém. Biblioteca Centro de Memória da Unicamp. CMUHE 002159.

SAMPAIO. Sérgio Bittencourt, 2012. *Música. Velhos Temas, Novas Leituras*. Mauad Editora Ltda. Rio de Janeiro.

SANT'ANNA. Sonia, 2014a. *Formação de uma Imperatriz*. In Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 9, n. 107 - agosto, p. 21.

_____. 2014b. *Vida de Infanta*. In Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro. Ano 9, nº 107, p. 20-24.

SANTOS. Maria Luiza de Queiroz Amâncio, 1943. *Origem e Evolução da Música em Portugal e Sua Influência no Brasil*. Rio de Janeiro. Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal.

SCHUELER. Alessandra F. Martinez de. 1999. *Crianças e Escolas na passagem do Império para a República*. In Revista Brasileira de História., São Paulo, v. 19, n. 37, p. 59-84. Disponível em <<http://www.scielo.br>>. Acesso em 11 fev 2016.

SCHWARCZ. Lilia, 2008. *Missão? Que Missão?*. In Revista de História da Biblioteca Nacional. 07 de janeiro. Disponível em <<http://www.revistadehistoria.com.br>>. Acesso em 03 ago 2015.

_____. 1998. *As barbas do Imperador. Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. Companhia das Letras. São Paulo.

SILVA. Luiz Alves, 2010. *Heinrich e Cécile Däniker-Haller - A Música na vida de um casal de negociantes suíços entre Zurique e o Rio de Janeiro Imperial (1811-1863)*. Relatório de Tese em andamento. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa.

SILVA. Vanda de Sá Martins da, 2008. *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. Dissertação de Doutorado em Musicologia. Universidade de Évora.

SOUZA. Carlos Eduardo de Azevedo, 2003. *Dimensões da vida Musical no Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808 - 1889*. Tese de Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense. Niterói - Rio de Janeiro Brasil

TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle Taunay, Visconde de. 2005. *Memórias*. Edição preparada por Sérgio Medeiros. Editora Iluminuras Ltda. São Paulo.

TINHORÃO, J. R. 1998. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34.

_____. *Pequena história da música popular* São Paulo: circulo do Livro, s.d.

TOFFANO, Maria Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag*. 2007. Brasília-DF: Editora da Universidade de Brasília.

TRAVASSOS. Elisabeth, 2000. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro-RJ: Jorge Zahar Editora.

TRILHA, Mário. 2013. *Os solfejos para uso de Suas Altezas*. In CRANMER, David (Coord.) Marcos Portugal: uma reavaliação. Lisboa: Edições Colibri/ CESEM. Disponível em <<http://www.insightinteligencia.com.br/60/PDFs/pdf6.pdf>>. Acesso em 02 jul 2014.

VASCONCELOS. Ary, 1977. *Raízes da Música Popular Brasileira: (1500 – 1889)*. São Paulo, Martins; Brasília, INL.

VERZONI. Marcelo, 2011. *Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth*. In Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, v. 24 n. 1, p. 155 - 169, jan/jun.

VOLPE. Maria Alice, 2004. Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural. In *Debates. Cadernos do Programa de Pós Graduação em Música*. Rio de Janeiro: UNIRIO. Centro de Letras e Artes.

ZERBINI, Eugênia. 2007. *A Imperatriz invisível*. In Revista de História da Biblioteca Nacional on line. 12 de setembro. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/a-imperatriz-invisivel>. Acesso em 08 ago 2015.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01 – Página da Sonata para piano a 4 mãos de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862). Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Cota MS 44/11.....14
- Figura 02 - Suíte Ein Dorffest op. 11, fá maior, para piano a quatro mãos. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Cota BN M 1747 V15
- Figura 03 - Capa da obra *Minuete para cravo a quatro mãos*, de autoria de Marcos Portugal. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em <http://www.bnportugal.pt/>.....33
- Figura 04 - Primeira página da obra *Minuete para cravo a quatro mãos*, de autoria de Marcos Portugal. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em <http://www.bnportugal.pt/>.....34
- Figura 05 - Primeira página da obra *para piano a quatro mãos (primo)*, de autoria de S. Neukomm. Disponível no livro *Música no Brasil, séculos XVIII e XIX, vol. 3*, com organização e edição de Ricardo Bernardes.....39
- Figura 06 - Página da Sonata opus 4 em Fá Maior para piano a quatro mãos de Leopold Koželuh, disponível em http://imslp.org/wiki/File:TN-Sonata_for_keyboard_4_hands,_op.4-Kozeluch.jpg.....43
- Figura -07 - Hino da Independência (1922). Augusto Bracet. Óleo sobre tela 2500x 1900 cm. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional.....47

Figura 08 - Capa da obra <i>Marcha Imperial</i> , de autoria de Dom Pedro I. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Foto de Alberto José Vieira Pacheco.....	48
Figura 09 - Página 2 da obra <i>Marcha Imperial</i> , de autoria de Dom Pedro I. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Foto de Alberto José Vieira Pacheco.....	49
Figura 10 - Fotografia da Imperatriz Thereza Christina Maria. Acervo da Biblioteca Nacional. Disponível em http://objdigital.bn.br/	51
Figura 11 - Sarau no séc. XIX no Brasil. Disponível: http://shdestherrense.com/home/partituras-para-saraus/	62
Figura 12 - Panfletos de Anúncios. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – Brasil. Foto de Giovana de Castro Carneiro.....	65
Figura 13 - Rua do Ouvidor. Acervo do <i>Jornal do Brasil</i>	65
Figura 14 - Capa do Livro de Ouros dos Pianistas. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em http://objdigital.bn.br/	67
Figura 15 - Capa da obra <i>O Brasil Musical</i> . Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Pasta BM 09 - 348. Foto de Giovana de Castro Carneiro.....	68
Figura 16 - Marca de Narciso & Artur Napoleão com o endereço da Rua do Ouvidor, 89 Rio de Janeiro. Fotografia disponível em: Casa_Arthur_Napoelao_Narciso_Rio_de_Janeiro_1878.....	69

Figura 17 - Capa da partitura de *Balade Romantique pour piano a quatre mains*, de Arthur Napoleão. Acervo da Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Pasta M 786.2 N I 2. Foto de Gyovana de Castro Carneiro.....70

Figura 18 - Partitura Impressa por impressa por Casa Bevilácqua. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Pasta M786 – B. Foto de Gyovana de Castro Carneiro.....73

Figura 19 - Verso da Partitura impressa por Casa Bevilácqua. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Pasta M786 – B. Foto de Gyovana de Castro Carneiro.....73

Figura 20 - Partitura do Hymno Brasileiro impressa por E. Bevilácqua & C em versão para piano a quatro mãos. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Pasta M784.7 F32a. Foto de Gyovana de Castro Carneiro.....74

Figura 21 - Partitura de Os Canários - Polka característica de A. Cardoso de Menezes op: 55. Cópia digitalizada do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....75

Figura 22 - Programa do *Club Mozart*. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Foto de Gyovana de Castro Carneiro.....86

Figura 23 - O Club Fluminense. Desenho e Litografia de Bertichem. Reprodução do livro PINHO, 1959, p. 279.....87

Figura 24 - Capa do Programa do *Club Fluminense* - Arthur Napoleão. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Foto de Gyovana de Castro Carneiro.....90

Figura 25 – Foto da primeira sede própria do Conservatório de Música, inaugurada em 1872. Disponível em < http://www.revistapontocom.org.br/materias/o-ensino-da-musica-no-rio-de-janeiro >	91
Figura 26 - Programa de concerto do Conservatório Imperial de Música. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Foto de Gyovana de Castro Carneiro.....	92
Figura 27 - Programa de concerto do Conservatório Imperial de Música. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Foto de Gyovana de Castro Carneiro.....	93
Figura 28 - Capa da obra <i>Série Brasileira</i> , de Alberto Nepomuceno. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Pasta M786-2 N441sb. Foto de Gyovana de Castro Carneiro.....	97
Figura 29 - <i>Alvorada na serra</i> - da <i>Suíte Brasileira</i> , de Alberto Nepomuceno (1864 — 1920) – Início - Utilização do tema folclórico <i>sapo cururu</i> . Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Pasta M786-2 N441sb.....	110
Figura 30 - <i>Minuete para cravo a quatro mãos</i> , de Marcos Portugal (1762 - 1830) – Início. Digitalização de Obra Disponível no Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Cota MM 245 – 12.....	112
Figura 31 - <i>Minuete para cravo a quatro mãos</i> , de Marcos Portugal (1762 - 1830), compassos 1 a 3 - dois motivos principais. Digitalização de Obra Disponível no Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal (cota MM 245 – 12).....	113
Figura 32 - <i>Minuete para cravo a quatro mãos</i> , de Marcos Portugal (1762 –	

1830), compassos 4 e 5 - imediata sequência na região do segundo grau. Digitalização de Obra Disponível no Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Cota MM 245 – 12.....113

Figura 33 - *Minuete para cravo a quatro mãos*, de Marcos Portugal (1762 - 1830), compassos 10 a 12 - diálogo entre os dois instrumentistas. Digitalização de Obra Disponível no Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Cota MM 245 – 12.....114

Figura 34 - *Minuete para cravo a quatro mãos*, de Marcos Portugal (1762 - 1830), compassos 13 e 14 - ponte de volta a primeira seção. Digitalização de Obra Disponível no Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal. Cota MM 245 – 12.....114

Figura 35 - *Sonate a quatre mains pour le pianoforte*, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858) – Início. Disponível na publicação BERNARDES, 2002.....115

Figura 36 - *Sonate a quatre mains pour le pianoforte*, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858), compassos 1 a 5 - exposição da célula melódica principal. Disponível na publicação BERNARDES, 2002.....116

Figura 37 - *Sonate a quatre mains pour le pianoforte*, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858), compassos 40 a 43 - exposição do segundo tema. Disponível na publicação BERNARDES, 2002.....117

Figura 38 - *Sonate a quatre mains pour le pianoforte*, de Sigismund Neukomm (1778 - 1858), compassos 58 a 60 - exploração do motivo rítmico do primeiro tema. Disponível na publicação BERNARDES, 2002.....118

Figura 39 - <i>Sonate a quatre mains pour le pianoforte</i> , de Sigismund Neukomm (1778 - 1858), compassos 132 a 135 - exploração do motivo rítmico do primeiro tema. Disponível na publicação BERNARDES, 2002.....	119
Figuras 40 e 41 - <i>Sonate a quatre mains pour le pianoforte</i> , de Sigismund Neukomm (1778 - 1858), compassos 1 a 5 - exposição da célula melódica principal. Disponível na publicação BERNARDES, 2002.....	119
Figura 42 - <i>Sonate a quatre mains pour le pianoforte</i> , de Sigismund Neukomm (1778 - 1858), compassos 17 a 20 - abandono da linha melódica e maior progressão harmônica. Disponível na publicação BERNARDES, 2002.....	120
Figuras 43 e 44 - <i>Sonate a quatre mains pour le pianoforte</i> , de Sigismund Neukomm (1778 - 1858), compassos 31 a 36 - sustentação do pedal na tônica. Disponível na publicação BERNARDES, 2002.....	121
Figuras 45 e 46- <i>Sonate a quatre mains pour le pianoforte</i> , de Sigismund Neukomm (1778 - 1858), compassos 1 a 9 - exposição do primeiro tema. Disponível na publicação BERNARDES, 2002.....	122
Figura 47 - <i>Sonate a quatre mains pour le pianoforte</i> , de Sigismund Neukomm (1778 - 1858), compassos 44 a 47 - exposição do segundo tema. Disponível na publicação BERNARDES, 2002.....	122
Figura 48 - <i>Sonate a quatre mains pour le pianoforte</i> , Sigismund Neukomm (1778 - 1858), compassos 109 a 112 - primeiro tema invertido. Disponível na publicação BERNARDES, 2002.....	123

Figura 49 - <i>Sonate a quatre mains pour le pianoforte</i> , de Sigismund Neukomm (1778 - 1858), compassos 90 a 93 - primeiro tema apresentado pelo <i>secondo</i> . Disponível na publicação BERNARDES, 2002.....	123
Figura 50 - <i>Sonate a quatre mains pour le pianoforte</i> , de Sigismund Neukomm (1778 - 1858), compassos 149 a 153 - segundo tema na região da tônica. Disponível na publicação BERNARDES, 2002.....	124
Figura 51 - <i>Hymno nacional brasileiro</i> , de Francisco Manoel da Silva (1785 - 1865) – Início. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	126
Figura 52 - <i>Hymno nacional brasileiro</i> , de Francisco Manoel da Silva (1785 - 1865), compassos 1 e 2 - abertura inicial em grande crescendo compassos 2 e 3 - frase melódica base para o canto da segunda seção. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	127
Figura 53 - <i>Hymno nacional brasileiro</i> , de Francisco Manoel da Silva (1785 - 1865), compassos 17 a 21 - exemplo de sequências – <i>primo</i> . Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	128
Figura 54 - <i>Hymno nacional brasileiro</i> , de Francisco Manoel da Silva (1785 - 1865), compassos 24 a 26 - caminho harmônico à região de <i>sol menor</i> - <i>secondo</i> . Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	128
Figura 55 - <i>Hymno nacional brasileiro</i> , de Francisco Manoel da Silva (1785 - 1865), compassos 47 a 51 - ao fim da obra, linha melódica de contorno mais amplo – <i>primo</i> . Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	129

Figura 56 - <i>Marcha imperial</i> , de Dom Pedro I (1798 - 1834) – Início. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal.....	130
Figura 57 - <i>Marcha imperial</i> , de Dom Pedro I (1798 - 1834), compassos 27 a 30 - primeira frase da segunda seção. Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal.....	132
Figura 58 - <i>Marcha imperial</i> , de Dom Pedro I (1798 - 1834), compassos 8-11 - ponte para <i>fa maior</i> . Acervo da Biblioteca Nacional de Portugal.....	133
Figura 59 - <i>Ojos criollos</i> , de Louis Moreau Gottschalk (1829 - 1869) – Início. Acervo de Consuelo Quireze Rosa.....	134
Figuras 60 e 61 - <i>Ojos criollos</i> , de Louis Moreau Gottschalk (1829 - 1869), compassos 1 ao 8 - primeiro tema. Acervo de Consuelo Quireze Rosa.....	136
Figura 62 - <i>Ojos criollos</i> , de Louis Moreau Gottschalk (1829 - 1869), compassos 17 ao 24 – segundo tema. Acervo de Consuelo Quireze Rosa.....	136
Figura 63 - <i>Ojos criollos</i> , de Louis Moreau Gottschalk (1829 - 1869), compassos 17 ao 24 – segundo tema. Acervo de Consuelo Quireze Rosa.....	137
Figura 64 - <i>Ojos criollos</i> , de Louis Moreau Gottschalk (1829 - 1869), compassos 65 ao 72 – tema apresentado pelo <i>secondo</i> . Acervo de Consuelo Quireze Rosa.....	137
Figura 65 - <i>Ojos criollos</i> , de Louis Moreau Gottschalk (1829 - 1869), compassos 65 ao 72 – tema apresentado pelo <i>secondo</i> . Acervo de Consuelo Quireze Rosa.....	138

Figura 66 - <i>Marcha nupcial</i> , de Antônio Carlos Gomes (1836 - 1896) – Início. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	139
Figura 67 - Dedicatória na versão original da <i>Marcha nupcial</i> de Carlos Gomes. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Pasta M7862 - G I 2.....	141
Figura 68 - <i>Marcha nupcial</i> , de Antônio Carlos Gomes (1836 - 1896). Introdução. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	142
Figuras 69 e 70 - <i>Marcha nupcial</i> , de Antônio Carlos Gomes (1836 - 1896), compassos 19 a 22 - Marcial Enérgico, é agora transformado em uma melodia cantábil. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	143
Figura 71 - <i>Marcha nupcial</i> , de Antônio Carlos Gomes (1836 - 1896), A' Compassos 60 e 61 - a melodia <i>cantabile</i> de A, no <i>secondo</i> , faz a transição para a chegada da <i>Coda</i> . Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	144
Figura 72 - <i>Teus lindos olhos</i> , de Arthur Napoleão (1843 - 1925) – Início. Acervo de Alexandre Dias.....	145
Figura 73 - As duas pianistas. Colleção de peças brilhantes para piano a 4 mãos. Acervo de Alexandre Dias.....	146
Figura 74 - <i>Teus lindos olhos</i> , de Arthur Napoleão (1843 - 1925), compassos 1 a 7 - Abertura. Acervo de Alexandre Dias.....	146

Figuras 75 e 76 - <i>Teus lindos olhos</i> , de Arthur Napoleão 1843 - 1925), compassos 24 a 31 - encadeamento clássico de I-V-I. Acervo de Alexandre Dias.....	147
Figura 77 - <i>Teus lindos olhos</i> , de Arthur Napoleão 1843 - 1925), compassos 40 a 44 - melodia na parte superior da mão esquerda. Acervo de Alexandre Dias.....	148
Figura 78 - <i>Teus lindos olhos</i> , de Arthur Napoleão 1843 - 1925), compassos 53 a 55 - caminho harmônico em direção a tonalidade de <i>sib menor</i> . Acervo de Alexandre Dias.....	148
Figura 79 - <i>Teus lindos olhos</i> , de Arthur Napoleão 1843 - 1925), compassos 61 a 63 - giro harmônico característico na segunda parte da seção. Acervo de Alexandre Dias.....	148
Figura 80 - <i>Teus lindos olhos</i> , de Arthur Napoleão 1843 - 1925), compassos 88 a 93 - maior densidade harmônica dada à melodia inicial. Acervo de Alexandre Dias.....	149
Figura 81 - <i>Teus lindos olhos</i> , de Arthur Napoleão 1843 - 1925), compassos 104 a 107 caminhar melódico do baixo suportado pela nota <i>pivot primo</i> . Acervo de Alexandre Dias.....	149
Figuras 82 e 83 - <i>Teus lindos olhos</i> , de Arthur Napoleão (1843 - 1925), compassos . 108 a 115 - <i>secondo</i> com sua melodia. Acervo de Alexandre Dias.....	150
Figura 84 - <i>Teus lindos olhos</i> , de Arthur Napoleão 1843 - 1925), compassos 142 a 147 breve inserção de um trecho da seção B, agora na tonalidade de <i>la maior</i> . Acervo de Alexandre Dias.....	150

Figuras 85 e 86 - <i>Teus lindos olhos</i> , de Arthur Napoleão (1843 - 1925), compassos 171 a 174 - instabilidade harmônica em suporte a movimentação rápida por cromatismo. Acervo de Alexandre Dias.....	151
Figura 87 - <i>Prélude em sib maior</i> , de Leopoldo Miguéz (1850 -1941) – Início. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	152
Figura 88 - <i>Prélude em sib maior</i> , de Leopoldo Miguéz (1850 -1941), compassos 1 a 5 - dois motivos principais. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	154
Figura 89 - <i>Prélude em sib maior</i> , de Leopoldo Miguéz (1850 -1941), compassos 10 a 13 - motivos fragmentados apresentados nas regiões de sol maior e <i>fa maior</i> . Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	154
Figura 90 - <i>Prélude em sib maior</i> , de Leopoldo Miguéz (1850 -1941), compassos 23 a 25 - compassos de denso cromatismo seguido de uma preparação à <i>mib maior</i> . Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	155
Figura 91 - <i>Prélude em sib maior</i> , de Leopoldo Miguéz (1850 -1941), compassos 40 e 41 - primeiro motivo apresentado no piano <i>secondo</i> em <i>dob maior</i> . Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	155
Figura 92 - <i>Prélude em sib maior</i> , de Leopoldo Miguéz (1850 -1941), compassos 42 a 48 - <i>fugato</i> apresentado pelo o <i>primo</i> . Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	156

Figura 93 - <i>Prélude em sib maior</i> , de Leopoldo Miguéz (1850 -1941), compassos 52 e 53 - intensa atividade contrapontística na região de re menor. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	156
Figura 94 - <i>Prélude em sib maior</i> , de Leopoldo Miguéz (1850 -1941), compassos 77 a 81 - tal como na primeira seção, porém com um maior número de vozes. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	156
Figura 95 - <i>Prélude em sib maior</i> , de Leopoldo Miguéz (1850 -1941), compassos 95 a 98 - novo andamento introduzido para o fechamento da obra. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	157
Figura 96 - <i>Sinfonietta em re menor</i> , de Henrique Oswald (1852 - 1941) – Início. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	158
Figura 97 - <i>Sinfonietta em re menor</i> , de Henrique Oswald (1852 - 1941), compassos 1 ao 4- Abertura - apresentação do primeiro tema. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	159
Figura 98 - <i>Sinfonietta em re menor</i> , de Henrique Oswald (1852 - 1941), letra D - apresentação do segundo tema. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	159
Figura 99 - <i>Sinfonietta em re menor</i> , de Henrique Oswald (1852 - 1941), letra J - figuração do <i>ostinato</i> inicial apresentada como voz média na mão direita. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	160

Figura 100 - <i>Sinfonietta em re menor</i> , de Henrique Oswald (1852 - 1941). letra L - desenvolvimento do primeiro tema, inicialmente na tonalidade de <i>sol menor</i> , seguido de <i>fa menor</i> . Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	160
Figura 101 - <i>Sinfonietta em re menor</i> , de Henrique Oswald (1852 - 1941), letra V - segundo tema exposto na tonalidade de re maior. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	161
Figura 102 - <i>Sinfonietta em re menor</i> , de Henrique Oswald (1852 - 1941), oito compassos após Z - suntuoso <i>fffff</i> em trecho bastante modulatório. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	161
Figura 103- <i>Sinfonietta em re menor</i> , de Henrique Oswald (1852 - 1941), quatro últimos compassos - utilização de ambiguidade tonal de terça maior e sexta menor. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	161
Figura 104 - <i>Batuque</i> , de Alberto Nepomuceno (1864 - 1920) – Início. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	162
Figura 105- <i>Batuque</i> , de Alberto Nepomuceno (1864 - 1920), abertura na tonalidade de <i>do maior</i> . Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	165
Figuras 106 e 107 - <i>Batuque</i> , de Alberto Nepomuceno (1864 - 1920), <i>fa maior</i> - antecipando a tonalidade da segunda seção. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	165

Figura 108- <i>Batuque</i> , de Alberto Nepomuceno (1864 - 1920), compassos 17 em <i>do maior</i> . Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	166
Figuras 109, 110 e 111 - <i>Batuque</i> , de Alberto Nepomuceno (1864 - 1920), tema apresentado pelo <i>primo</i> - transição melódica no <i>secondo</i> levando à repetição. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	167
Figura 112 - <i>Paysage</i> de Francisco Braga (1868 - 1945), início. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	168
Figura 113 - <i>Paysage</i> de Francisco Braga (1868 - 1945), compassos 1 e 2 - tema principal. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	170
Figura 114 - <i>Paysage</i> de Francisco Braga (1868 - 1945), compassos 6, 7 e 8 - exploração motivica da segunda parte do tema culminando na região harmônica de <i>fa# maior</i> . Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	170
Figura 115 - <i>Paysage</i> de Francisco Braga (1868 - 1945), compassos 29 e 30 - mesmo material melódico do tema em figuração mais rítmica e ligeira. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	171
Figura 116 - <i>Paysage</i> de Francisco Braga (1868 - 1945), compassos 38 a 40 - Fragmentos de elementos melódicos do primeiro tema ao <i>primo</i> . Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....	171

Figura 117 - *Paysage* de Francisco Braga (1868 - 1945), compassos 47 - fragmentos de elementos melódicos do primeiro tema à maneira da segunda seção. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....171

Figuras 118, 119 e 120 - *Paysage* de Francisco Braga (1868 - 1945), compassos 69 a 71 - mão esquerda remetendo ao desenvolvimento melódico da primeira seção compassos 71 a 73 - textura densa por cromatismos. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....172

Figuras 121 e 122 - *Paysage* de Francisco Braga (1868 - 1945), compassos 81 a 83 - explosão rítmica/ compassos 83 e 84 -reapresentação do tema. Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.....173

ANEXO 1
PARTITURAS

Minuet para cravo a quatro mãos

Marcos Portugal

Minuete para Cravo a quatro mãos

Marcos Portugal

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of four staves: the top two staves are for the right hand (treble clef), and the bottom two staves are for the left hand (bass clef). The second system also consists of four staves, continuing the piece. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are repeat signs at the end of the first and second systems. The key signature is two flats, and the time signature is 3/4.

Copyright © Mário Trilha

2

10

Musical score for measures 10-12. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It contains a melody with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with slurs and accents.

13

Musical score for measures 13-15. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It contains a melody with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with slurs and accents.

16

Musical score for measures 16-18. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It contains a melody with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a bass line with slurs and accents.

Sonate A Quatre Mains Pour Le Pianoforte

Sigismund Neukomm

Sigismund Neukomm
(1778 - 1858)

Sonata para piano a 4 mãos

Sonate a quatre mains pour le pianoforte
*composée et dédiée à Son Altesse Madame Dona Isabelle Marie,
Infante du Rouyame uni de Portugal du Brésil et d'Algarve par son très
humbles et très obédient serviteur le Chevalier Sigismond Neukomm*

Rio de Janeiro, 9 Juin 1819

Edição: Ricardo Bernardes

Música no Brasil séculos XVIII e XIX
Ed. Ricardo Bernardes

FUNARTE
Fundação Nacional de Arte
Ministério da Cultura
2008

FUN 029

Sonate a quatre mains pour le pianoforte
SECONDO

Edição: Ricardo Bernardes 2006

Sigismund Neukomm
1778 - 1858

Allegro

Piano secondo

5

8

11

15

18

f

p

mf

f

f

Sonate a quatre mains pour le pianoforte

Edição: Ricardo Bernardes 2006

PRIMO

Sigismund Neukomm
1778 - 1858

Allegro

Piano primo

f

dolce

5

9

14

19

22

22

f

p 3 3

Musical score for measures 22-25. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a fortissimo (*f*) dynamic and contains several chords. From measure 24, it features a melodic line with two triplet markings (*p* 3 3). The lower staff is in bass clef and contains a few chords and rests.

26

26

Musical score for measures 26-28. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line. The lower staff is in bass clef and contains rests and a triplet of notes in measure 28.

29

29

4

p

4

Musical score for measures 29-35. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with a slur over measures 30-35. The lower staff is in bass clef and contains a four-measure rest in measure 29, followed by rests.

36

36

f

Musical score for measures 36-38. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line starting with a fortissimo (*f*) dynamic. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment.

39

39

Musical score for measures 39-45. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains rests. The lower staff is in bass clef and contains a melodic line.

23 *gru*

27 *gru* *loco*
dolce

31

35 *f* *p*

40 *legato assai*

46

2

2

p

51

p

54

f

3

3

58

f

ff

3

3

62

f

p

46

52

56

59

62

66 *legato assai*

f

f

loco

8va

70

75

79

84

88

93

f

f

p

mf

Detailed description: This is a page of musical notation for a four-hand piano sonata. The score is written in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 70-74) features a strong bass line with a sixteenth-note pattern and a treble line with rests. The second system (measures 75-78) continues the bass line and introduces a treble line with chords and a melodic line. The third system (measures 79-83) shows both hands with complex chordal textures. The fourth system (measures 84-87) has a treble line with eighth-note patterns and a bass line with sustained notes. The fifth system (measures 88-92) features a treble line with chords and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The sixth system (measures 93-96) continues the eighth-note accompaniment in the bass and chordal textures in the treble. Dynamics include forte (f), piano (p), and mezzo-forte (mf).

70 *loco*

73 *loco*

77 *f* *loco*

82

87 *dolce*

92

97

p

102

p

107

113

p

119

f

121

123

126

131

137

142

145

123

127

131

136

139

143

f

p

f

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 123-126) features a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a simple accompaniment. A crescendo hairpin is shown in the bass staff. The second system (measures 127-130) has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The third system (measures 131-135) has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The fourth system (measures 136-138) has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The fifth system (measures 139-142) has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present. The sixth system (measures 143-146) has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment.

149

152

155

158

162

166

The image shows a page of musical notation for a piano sonata. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 149-151) features a steady eighth-note melody in the treble and a simple harmonic accompaniment in the bass. The second system (measures 152-154) has a more complex treble line with some chromaticism and a rhythmic bass line. The third system (measures 155-157) continues with similar patterns. The fourth system (measures 158-161) includes a dynamic marking of *f* and features some chordal textures. The fifth system (measures 162-165) shows a change in the bass line's rhythm. The sixth system (measures 166-168) concludes with a long note in the treble and a similar long note in the bass, both held over the final measure.

Musical score for SN Sonata 4 mãos FUN 029 - p.7, measures 149-166. The score is written for four hands (two staves per system) in a grand staff format. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score consists of six systems of music. The first system (measures 149-152) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 153-156) continues the melody and bass line. The third system (measures 157-160) introduces a complex rhythmic pattern in the right hand, including triplets and sixteenth notes. The fourth system (measures 161-164) continues this complex pattern. The fifth system (measures 165-166) concludes the passage with a final cadence.

170

f

173

p

180

cresc.

183

ff

170 *8^{va}* *loco* *dolce assai*

174 *8^{va}*

177 *8^{va}* *loco* *cresc.*

181 *8^{va}* *ff*

Andante
sempre legato assai

Piano

4

7

10

13

16

p

f

p

SN Sonata 4 mãos FUN 029 - p.9

Andante

Piano

dolce assai

p

p

f

p

21

fp fp p

25

p

28

f

31

pp

34

pp

Musical score for SN Sonata 4 mãos FUN 029 - p.10, measures 21-32. The score is written for two hands (treble and bass clefs) and includes dynamic markings (*fp*, *p*, *pp*) and articulation (trills, accents).

Measures 21-23: Treble clef features sixteenth-note trills with a '3' above them. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings *fp* are present in the bass clef.

Measures 24-27: Treble clef has eighth-note patterns with accents. Bass clef continues with eighth-note accompaniment. Dynamic marking *p* is present in the treble clef.

Measures 28-31: Treble clef has eighth-note patterns with accents. Bass clef continues with eighth-note accompaniment. Dynamic marking *pp* is present in the treble clef.

Measure 32: Treble clef has eighth-note patterns with accents. Bass clef continues with eighth-note accompaniment. Dynamic marking *pp* is present in the treble clef.

Allegro Vivace

Secondo

9

14

18

23

27

p

f

ff

f

ff

3

3

SN Sonata 4 mãos FUN 029 - p.11

Allegro Vivace

Primo

p

6 *(8va)* *f* loco

11 *(8va)*

16 *(8va)* *f* *f*

21 *(8va)* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

26 *(8va)* loco *ff*

The image displays a musical score for a piece titled "SN Sonata 4 mãos FUN 029 - p.12". The score is written for four hands, with two staves for the right hand and two for the left hand. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into six systems, each starting with a measure number: 32, 37, 42, 48, 53, and 58. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *f* (forte) and *sf* (sforzando). The piece features intricate patterns, including triplets and complex rhythmic figures, particularly in the right-hand parts.

32

ff

38

43 *dolce*

49

53

57

Detailed description: This is a page of musical notation for a four-hand piano sonata. It consists of six systems of two staves each. The first system (measures 32-37) features a melody in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with a strong, rhythmic accompaniment. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is present. The second system (measures 38-42) continues the melodic and accompanimental lines. The third system (measures 43-48) is marked *dolce* and shows a change in the melodic texture with more grace notes and slurs. The fourth system (measures 49-52) maintains the melodic flow. The fifth system (measures 53-56) features a dense, sixteenth-note melodic passage in the right hand. The sixth system (measures 57-60) concludes the page with a melodic phrase in the right hand and a supporting bass line.

62

66

70

75

80

85

p

f

f

f

p

f

The image shows a page of musical notation for a four-hand piano sonata. It consists of six systems of staves. The first system (measures 62-65) features a complex melodic line in the right hand with many sixteenth notes and a simple bass line. The second system (measures 66-69) has a more rhythmic right hand with chords and a bass line with sustained notes. The third system (measures 70-74) is characterized by a fast, continuous sixteenth-note pattern in the right hand. The fourth system (measures 75-79) continues this fast pattern in the right hand while the left hand has a simple accompaniment. The fifth system (measures 80-84) shows a change in texture with a more melodic right hand and a bass line with some rests. The sixth system (measures 85-88) features a simple, rhythmic right hand and a bass line with a few notes. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

62

66

70

76

81

86

p

f

f

p

p

The image shows a page of musical notation for a piano sonata. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The measures are numbered 62, 66, 70, 76, 81, and 86. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The music is written in a single system with a grand staff.

90

96

101

106

112

117

f

p

ff

f

p

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of music, each with a treble and bass staff. The systems are numbered 90, 96, 101, 106, 112, and 117. The notation includes various rhythmic patterns, dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo), and articulation marks like slurs and accents. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The music is written for four hands, with the right hand on the treble staff and the left hand on the bass staff.

90 *f*

96 *f*

101 *p* *f*

107 *p*

113 *f* *p*

119 *p* *8^{va}*

125

f

132

f

137

f

142

p

148

p

154

*f*³

125 (8va) loco

131 (8va)

136 (8va) sf

142 (8va) sf p

147 (8va) loco pp

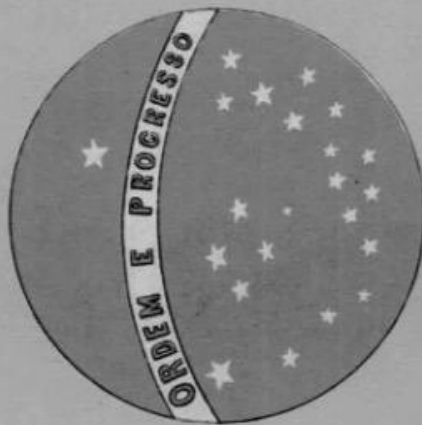
154 (8va) f 3

Hino Nacional Brasileiro Para Quatro Mãos

Francisco Manoel da Silva

HYMNO

NACIONAL



BRAZILEIRO

Piano a 2 mãos. Rs. 1\$000
Piano a 4 mãos. Rs. 1\$500
Piano a 6 mãos. Rs. 2\$000
Banda. s. d. Rs. 3\$000



PIANOS E MUSICA

E. BEVILACQUA & C.

RUA DOS OURIVES 43

950 LIX JANEIRO

CASA FILIAL

14 A RUA DE S. BENTO 14 A
S. PAULO

M784.7

H. I. 322

HYMNO NACIONAL BRAZILEIRO

SECONDO.

TEMPO DI MARCIA.

f *fz* *mf* *fz* *mf* *mf* *fz* *dim.* *mf* *fz* *mf*

cre - - - scen - - - do.

E. Bevilacqua & C.

2690



HYMNO NACIONAL BRAZILEIRO

PRIMO.

TEMPO DI MARCIA.

The first system of the musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system is divided into two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 2/4 time and features a variety of dynamics including *f*, *mf*, *ff*, and *dim.*. Trills are indicated with 'tr' and slurs are used for phrasing. The first system includes a section with lyrics: 'cre - - - seen - - - do.'

SECONDO.

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The score features a variety of dynamic markings and articulations:

- System 1:** Starts with a decrescendo (dim.) in the right hand.
- System 2:** Features a decrescendo (dim.) followed by a fortissimo (fz) dynamic.
- System 3:** Shows a fortissimo (fz) dynamic followed by a mezzo-forte (mf) dynamic.
- System 4:** Includes a mezzo-forte (mf) dynamic and a crescendo (cresc.) marking.
- System 5:** Contains fortissimo (f), fortissimo (fz), and decrescendo (dim.) markings.
- System 6:** Features fortissimo (f), a crescendo (cresc.), and fortissimo (ff) dynamics.

PRIMO.

The musical score consists of seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a minor key and 3/4 time. The first system (measures 2690-2693) features a piano introduction with dynamics *fz* and *dim.*. The second system (measures 2694-2697) continues with *fz* and *dim.*, ending with a *fz* *risoluto.* marking. The third system (measures 2698-2701) is a technically demanding passage with rapid sixteenth-note runs, marked *mf*. The fourth system (measures 2702-2705) shows a steady accompaniment with a *cresc.* marking. The fifth system (measures 2706-2709) features a melodic line with triplets, marked *fz dim.* and *fz*. The sixth system (measures 2710-2713) continues with triplets, marked *risoluto.*, *fz*, and *cresc.*. The seventh system (measures 2714-2717) concludes with a *ff* dynamic.

2690

Tachigrapha e Zinographia
R. Havlikova & C.

Marcha Imperial Para Quatro Mãos E Clarinete

D. Pedro I

Marcha Imperial

composta por

S. Mag. de Imp. o Senhor D. Pedro I

para

piano a 4 mãos, e clarinette

Secondo

No. 1

The musical score is written for two bass staves, likely representing a double bass or two cellos. It is in the key of B-flat major (two flats) and common time (C). The score consists of five systems of two staves each. The first system is marked 'No. 1'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of slurs and ties, particularly in the second and fourth systems. The final system concludes with a double bar line and repeat dots.

Primo

No. 1

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score includes several dynamic markings: *p* (piano) and *ff* (fortissimo). There are also markings for *8^{va}* (octave up) and *8^{va}* (octave down) in various measures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Secondo

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with two staves (treble and bass clef). The notation is as follows:

- System 1:** The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** Similar to the first system, with more complex chordal textures in the right hand.
- System 3:** The right hand continues with chordal patterns, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment.
- System 4:** The right hand has a more active melodic line with some grace notes. The left hand continues with the accompaniment.
- System 5:** The final system, featuring a more intricate right-hand part with some sixteenth-note runs and a final cadence. The left hand concludes with a few final notes.

Secondo

No. 2

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 6/8. It consists of five systems of staves. The first system is labeled 'No. 2' and contains two staves. The second system contains two staves. The third system contains two staves. The fourth system contains two staves. The fifth system contains two staves. The score includes various musical notations such as chords, single notes, rests, and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Primo

No. 2

The musical score is written for piano and violin. It consists of five systems of two staves each. The piano part is on the left and the violin part is on the right. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. There are several dynamic markings, including *8^{mo}* (piano) and *8^{mo}* (piano), which appear to be misreadings of the original notation. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Marcha Imperial

composta por Sua Mag. Imp. o Senhor D. Pedro I

Secondo

No. 1

The musical score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It consists of five systems of music. The first system includes a vocal line (No. 1) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then rests. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The second system continues the vocal line with a half note B-flat2, a quarter note C3, and rests. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. The third system shows the vocal line with a half note D3, a quarter note E-flat3, and rests. The piano accompaniment continues. The fourth system features the vocal line with a half note F3, a quarter note G3, and rests. The piano accompaniment continues. The fifth system concludes the piece with the vocal line ending on a half note G3 and a quarter note A3, followed by rests. The piano accompaniment ends with a final chord and a double bar line.

Primo

No. 1

The musical score is written for voice and piano. It consists of six systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system features a vocal line with a *sfz* marking and a piano accompaniment. The fourth system features a vocal line with a *f* marking and a piano accompaniment. The fifth system features a vocal line with a *f* marking and a piano accompaniment. The sixth system features a vocal line with a *f* marking and a piano accompaniment. The score is in 2/4 time and the key signature has one flat.

Secondo

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The notation includes a variety of chords, some with multiple accidentals, and rhythmic patterns such as eighth-note runs and dotted rhythms. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

This musical score is arranged in three systems, each containing a grand staff (piano) and a single staff (violin). The piano part is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The violin part is in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score includes several dynamic markings: *ff* (fortissimo) at the beginning of the first system, *8^{va}* (octave) markings above the piano staff in the first and second systems, and *loco* (loco) markings above the piano staff in the second system. The word *Primo* is written above the violin staff in the first system. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Secondo

No. 2

The musical score is written for piano and cello/bass. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andante' (Andante). The score consists of five systems of music. The first system shows the piano part with a melodic line and the cello/bass part with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piano part with a more active melodic line and the cello/bass part with a steady accompaniment. The third system shows the piano part with a melodic line and the cello/bass part with a steady accompaniment. The fourth system shows the piano part with a melodic line and the cello/bass part with a steady accompaniment. The fifth system shows the piano part with a melodic line and the cello/bass part with a steady accompaniment.

Primo

No. 2

The musical score is written for piano and violin. It consists of five systems of staves. The piano part is on the left of each system, and the violin part is on the right. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The score includes various dynamic markings: *sfz* (sforzando), *piano*, and *f* (forte). The first system is marked *Primo*. The second system begins with a measure number of 10. The score concludes with a double bar line.

Clarinete em B

No. 1

The musical score for Clarinet in B, No. 1, is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piece consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano) are used throughout. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

No. 2

The musical score for 'No. 2' is written in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and some accidentals. The third staff has a mix of eighth and sixteenth notes, including a whole rest. The fourth staff continues with eighth and sixteenth notes. The fifth staff is similar to the fourth, with eighth and sixteenth notes. The sixth staff features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and some accidentals. The seventh staff concludes the piece with eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

Ojos Criollos para piano a quatro mãos

L. M. Gottschalk

LES YEUX CRÉOLES

(OJOS CRIOLLOS)

DANSE CUBAINE-CAPRICE BRILLANT À QUATRE MAINS PAR L. M. GOTTSCHALK Op. 34.

Brillante. SECONDO.

M. M. ♩ = 112.
PIANO.

The musical score is written for four hands on a grand piano. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The piece is marked 'Brillante.' and 'SECONDO.' with a tempo of 112 beats per minute. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score consists of five systems of two staves each. The first system starts with a fortissimo (ff) dynamic. The second system begins with a piano (p) dynamic. The third system features a piano (p) dynamic in the right hand and a fortissimo (ff) dynamic in the left hand. The fourth system starts with a fortissimo (ff) dynamic in the right hand and a piano (p) dynamic in the left hand. The fifth system continues with a piano (p) dynamic in the right hand and a fortissimo (ff) dynamic in the left hand.

7
SECONDO

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a series of eighth-note chords, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

The second system continues the musical theme. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed in the bass staff towards the end of the system, indicating a strong increase in volume.

The third system shows a change in dynamics. A dynamic marking of *p* (piano) is placed in the bass staff, indicating a softer volume.

The fourth system concludes the section with first and second endings. It includes dynamic markings of *ff* and *p* across the staves.

PRIMO

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats. It includes a measure rest of 8 measures, a trill, and a triplet of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with a measure rest of 8 measures and a trill.

Third system of musical notation, featuring a measure rest of 8 measures and a trill.

Fourth system of musical notation, including first and second endings (1^a and 2^a), dynamic markings *ff* and *p*, a trill, and a triplet.

SECONDO

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords, primarily triads, moving in a stepwise fashion. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes.

The second system continues the musical piece with similar rhythmic patterns. The upper staff features eighth-note chords, and the lower staff continues the accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The third system includes a dynamic marking of *sf* (sforzando) in the middle of the system. The upper staff shows a change in chordal texture, and the lower staff continues with its accompaniment.

The fourth system features a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning and *sf* (sforzando) at the end. It includes first and second endings, indicated by '1^a' and '2^a' above the staff. The upper staff contains eighth-note chords, and the lower staff continues the accompaniment.

PRIMO

7

The musical score consists of five systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The first system includes a dashed line with an '8' above it, indicating an octave. The second system features a '9' above a group of notes. The third system includes a '15' above a group of notes and the dynamic marking *ff martellato*. The fourth system includes a '15' above a group of notes. The fifth system includes a '11' above a group of notes, a '21' above a group of notes, and the dynamic marking *ff*. The score is written in a style typical of 19th-century piano literature.

SECONDO

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is placed at the beginning of the first measure.

The second system continues the musical piece with two staves. The upper staff features a more active melodic line with sixteenth-note runs. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment.

The third system shows a change in dynamics. The upper staff has a melodic line that ends with a double bar line. The lower staff continues with eighth notes. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is placed in the middle of the system.

The fourth system concludes the piece. It features two endings in the upper staff, labeled '1^a' and '2^a'. The lower staff has a melodic line that leads into the first ending. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*ff*).

PRIMO

8

First system of musical notation, measures 8-12. Treble clef has eighth notes, bass clef has chords.

8

Second system of musical notation, measures 13-17. Treble clef has eighth notes with triplets, bass clef has chords.

8

Third system of musical notation, measures 18-22. Treble clef has eighth notes, bass clef has chords.

8

Fourth system of musical notation, measures 23-27. Treble clef has sixteenth notes with slurs and fingerings 13, 5, 4, 1. Bass clef has chords.

8

Fifth system of musical notation, measures 28-32. Treble clef has sixteenth notes with slurs and fingerings 12, 22. Bass clef has chords. *ff* dynamic marking.

SECONDO

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a forte (*f*) dynamic marking. The second system continues the piece. The third system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The music is in a minor key and features complex harmonic textures with many chords and moving lines in both hands.

PRIMO

8

M.D.

M.G.

8

8

8

8

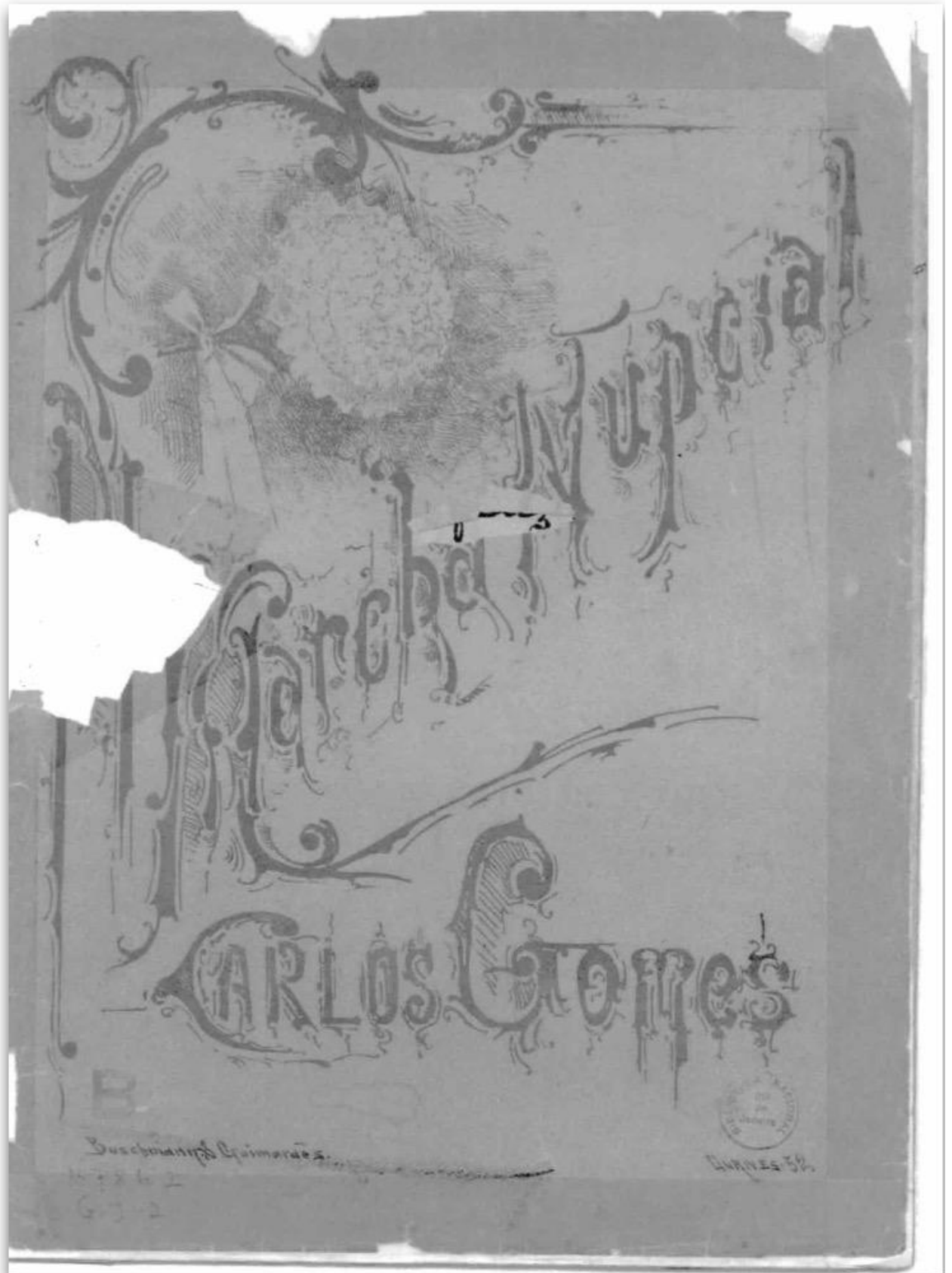
8

8

8

8

Marcha nupcial
Antônio Carlos Gomes



A Lygia Benita,
com grande afeto e
admiração of Lygia Benita,
Rio 30/1/1926

Marcha Nupcial

Expressamente escripta para
solimnizar o feliz consorcio de
D. Maria Dolores
de Albuquerque Netto

por
Carlos Gomes

Rio de Janeiro.

B
M 7262
G-3-2

MARCHA NUPCIAL

por CARLOS GOMES

SECONDO

Marcial energico

ff *sciolte ff*

marcato

304

MARCHA NUPCIAL

3

por CARLOS GOMES

PRIMO

sciolte *ff* *f*

Marcial energico

7144



357.417/70 a.

SECONDO

The musical score is arranged in five systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and features complex rhythmic patterns with triplets and accents. The second system introduces a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *sostenuto*. The third system continues with piano dynamics and includes the instruction *pp sotto....!*. The fourth system features piano dynamics and includes the instruction *poco rit.*. The fifth system concludes with piano dynamics and includes the instruction *poco rit.*. The score is marked with various musical notations, including triplets, accents, and dynamic markings.

PRIMO 5

The musical score consists of five systems of music. The first system is for the violin (PRIMO) and piano, featuring a complex texture with triplets and accents. The second system is for the piano, marked *Cantabile*, with dynamics ranging from *ff* to *p*. The third system continues the piano part with a *dim.* marking. The fourth system is for the violin, marked *p dolce*, with triplets and accents. The fifth system continues the violin part with triplets and accents. The page number 3014 is located at the bottom center.

ff *ff* *Cantabile* *ff* *fff* *p* *dim.* *p dolce* *p dolce* 3014

cantabile
espress.

p

legg.

stacc.

stacc.

3/14

PRIMO 7

The image shows a page of musical notation for a piano piece, labeled 'PRIMO' and '7'. It consists of five systems of two staves each. The notation includes various musical elements such as triplets, dynamics, and performance instructions. The first system features a crescendo and the instruction 'marcato'. The second system includes 'cres.' and 'p'. The third system has 'legg.' and 'p staccato'. The fourth system is marked 'stacc.' and 'p'. The fifth system is marked 'espress. sciolte'. The page number '294' is visible at the bottom center.

marcato

cres.

cres.

legg.

p staccato

p

stacc.

p

espress. sciolte

294

SECONDO

The first system of the 'SECONDO' section consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). The lower staff is also in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and some triplet patterns.

The second system continues the piece. It features a 'stacc.' (staccato) marking above the first few notes of the upper staff. A piano dynamic 'p' is indicated below the first measure. The music continues with triplet patterns in both staves.

The third system shows a variety of dynamics. It begins with a fortissimo 'sf' dynamic. The upper staff has a 'dim.' (diminuendo) marking over a series of notes. The lower staff has a 'ff' (fortissimo) dynamic. The system concludes with a piano 'p' dynamic.

The fourth system features a 'sf espress.' (fortissimo, expressive) marking above the first measure of the upper staff. The music continues with complex rhythmic patterns and triplet markings in both staves.

The fifth system includes a 'Ped.' (pedal) marking below the first measure. It features a 'ff' (fortissimo) dynamic in both staves. The system ends with a final chord and a double bar line.

PRIMO

stacc.

stacc.

stacc.

p

ff *p* *stacc.* *ff* *p*

ff *p* *ff* *p*

ff

2014

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It contains several measures of music with accents and triplets. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed above the staff. The lower staff begins with a bass clef and contains similar musical notation with triplets and accents. A dynamic marking of *ff* is placed below the staff.

The second system of music consists of two staves. The upper staff features a treble clef and contains music with accents and triplets. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the staff, and the word *dolce* is written above the staff. The lower staff features a bass clef and contains music with triplets. A dynamic marking of *p* is placed below the staff.

The third system of music consists of two staves. The upper staff features a treble clef and contains music with triplets. The lower staff features a bass clef and contains music with triplets.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff features a treble clef and contains music with a melodic line and triplets. A dynamic marking of *dim.* (diminuendo) is placed below the staff, and the word *cantabile* is written above the staff. The lower staff features a bass clef and contains music with triplets.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff features a treble clef and contains music with accents and triplets. The lower staff features a bass clef and contains music with triplets.

PRIMO

11

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several chords, some marked with an 'A' above them. The lower staff is in bass clef and contains corresponding chords and some trills. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

The second system continues the piece. The upper staff features a series of trills, each marked with 'tr' and a '3' below it. The lower staff contains triplets, marked with a '3' above the notes. The piece concludes with a final chord marked with an 'A'.

The third system is characterized by a continuous pattern of trills in the upper staff and triplets in the lower staff. Each trill is marked with 'tr' and a '3', and each triplet is marked with a '3' above the notes.

The fourth system maintains the pattern of trills and triplets. The upper staff has trills marked 'tr 3' and the lower staff has triplets marked '3'. The notation is consistent with the previous systems.

The fifth and final system on the page continues the trill and triplet pattern. The upper staff features trills marked 'tr 3' and the lower staff features triplets marked '3'. The piece ends with a final chord.

SECONDO

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and accents (indicated by a small 'A' above the notes). The bass staff provides a rhythmic accompaniment with a similar triplet pattern.

The second system continues the musical themes. The treble staff features a melodic line with slurs and accents. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment, including some chordal textures.

The third system includes dynamic markings. The treble staff begins with a *stacc.* marking. The bass staff has a *cres.* marking. The system concludes with a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

The fourth system is marked *1º Tempo*. It features a *ff* dynamic marking in the bass staff. The system concludes with a *sciolte ff* marking, indicating a more relaxed fortissimo.

PRIMO

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a trill (tr) over an eighth note, followed by a triplet of eighth notes. The lower staff is in bass clef and features a continuous pattern of triplets of eighth notes.

The second system continues the musical piece. The upper staff in treble clef shows a sequence of trills (tr) over eighth notes, each followed by a triplet of eighth notes. The lower staff in bass clef maintains the triplet eighth note pattern.

The third system introduces dynamic markings. The upper staff in treble clef starts with a trill and triplet, followed by a series of chords marked with 'A'. The lower staff in bass clef includes a crescendo (*f cres*) leading to a fortissimo (*ff*) section with chords marked 'A'.

The fourth system features fortissimo (*ff*) dynamics. The upper staff in treble clef contains chords marked 'A' and triplets. The lower staff in bass clef includes the instruction *scialte ff* (scissors fortissimo) and continues with chords and triplets.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves feature a 3/4 time signature. The music is characterized by frequent triplet patterns, indicated by a '3' above or below the notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the lower staff. The system concludes with a fermata over a final chord.

The second system continues the musical piece with two staves. It maintains the 3/4 time signature and the use of triplets. The *ff* dynamic marking is also present here. The notation includes various articulation marks such as slurs and accents, and ends with a fermata.

The third system consists of two staves, continuing the piece with its characteristic triplet patterns. The notation includes slurs and accents, and concludes with a fermata.

The fourth system features two staves. The upper staff begins with the instruction *animando*. The music continues with triplet patterns and concludes with a fermata.

The fifth system consists of two staves. The lower staff includes the instruction *marcato il basso*. The system concludes with a fermata.

PRIMO

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth notes with some triplets and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a similar rhythmic pattern with some chords and rests. A dynamic marking of *ff* is present in the lower staff.

The second system continues the musical piece with two staves. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The notation is dense and includes various articulation marks.

The third system consists of two staves with musical notation. It includes several triplets and slurs, with notes often beamed together. The lower staff has some chordal structures.

The fourth system is characterized by a high density of notes, primarily triplets, across both staves. The word *animando* is written in the lower staff, indicating a change in tempo. The notation is very busy and rhythmic.

The fifth system continues the dense, triplet-heavy texture from the previous system. It features two staves with intricate rhythmic patterns and many beamed notes.

SECONDO

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. Dynamic markings include *stent.* (staccato) and *ff* (fortissimo).

The second system continues the musical piece. It features similar notation to the first system, with a treble staff and a bass staff. The bass staff contains several triplet markings. The dynamic marking *ff* is present.

PIÙ ANIMATO

The third system is marked *PIÙ ANIMATO* (more animated). It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex rhythmic accompaniment including triplets. The dynamic marking *ff* is used.

The fourth system concludes the page. It features a treble staff and a bass staff. The bass staff has a complex rhythmic pattern with triplets. The dynamic marking *ff* is present.

PRIMO

8
stent.

This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with a series of sixteenth-note runs, each group of four notes being beamed together and connected by a slur. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

8

This system continues the musical piece. It features similar melodic patterns in the upper staff and accompaniment in the lower staff. The system concludes with a section marked *ff* (fortissimo) in both staves, indicating a change in dynamics.

PIÙ ANIMATO

8
ff

This system is characterized by a more rhythmic and energetic feel. Both the upper and lower staves consist of dense, repetitive patterns of eighth notes, often grouped in threes (trios). The *ff* marking is present in the lower staff.

8
ff

This system shows a continuation of the rhythmic patterns. It includes dynamic markings such as *ff* and accents (marked with a triangle symbol ^) above certain notes. The system ends with a double bar line.

Teus Lindos Olhos

Arthur Napoleão

AS DUAS
PIANISTAS

COLLEÇÃO DE PEÇAS BRILHANTES
PARA PIANO A 4 MÃOS

Mossmann, L.	1 LUCREZIA BORGIA.....	Op. 34.	34000
" "	2 LUCIA DI LAMMERMOOR.....		24500
Vilba, B.	3 BEAUTES DE LA NORMA.....		34000
Gottschalk, L. M.	4 LES YEUX CREOLES, Danse cubaine, Caprice brillant. Op. 31.		29000
Beyer, F.	5 HYMNO NACIONAL BRASILEIRO.....		14500
Wagner, F.	6 TANNHAUSER, Marcia e coro.....		24000
Gottschalk, L. M.	7 LA FALINA, Danse cubaine.....	Op. 53.	24000
" "	8 REPONDS-MOI, Danse cubaine, caprice brillant.....	Op. 50.	24500
Napoléon, Art.	9 TRES LINDOS OLHOS, Polka brilhante.....		43000
" "	10 RECORDAÇÕES DE PETROPOLIS, Polka arranjada por L. Lambert.....		24000
Gottschalk, L. M.	11 SES YEUX, Célebre polka de concert arrangé par Napoléon Art.		43000
Arnold, G.	12 PICCOLO PEZZO BRILLANTE.....		24000
Beethoven, L.	13 RUINES D'ATHENES, Marche solennelle.....		14500
Mutzi, T.	14 ECO DI NAPOLI, Tarantella de Bevilacqua.....		24500
Mesquita, H. A.	15 A COROIA DE CARLOS MAGNO, Bailado das quatro nações arranjado por Napoléon Art.....		24500
Dr. Martins Pinheiro, 16	TARANTELLA NAPOLITANA, arranjada por L. Lambert.....		24500
Finarone, E.	17 LA PICCOLETTA, Amusement.....		24000
Arnold, G.	18 JOCKEY-CLUB, Galope brilhante.....		24500
" "	19 A CORRIDA DOS PEQUIRAS, Galope.....		24000
Gottschalk, L. M.	20 MORTE, Lamentation, arranjada por Lambert.....		24000



Coletção
Mario Duprat
Fluza

N-II-20a

TEUS LINDOS OLHOS POLKA BRILHANTE

Por ARTHUR NAPOLEÃO

PARA PIANO A 4 MÃOS

Allegro.

INTRODUÇÃO

SEGUNDO.

ff

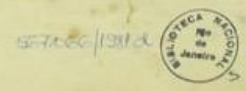
f

POLKA.

mf *legg:*

ff

ff





TEUS LINDOS OLHOS POLKA BRILHANTE

PARA PIANO A 4 MÃOS.

Por ARTHUR SAPOLEÃO

PRIMO.

8

Allegro

f *ff* *f*

INTRODUÇÃO

POLKA. *Grazioso.*

f *legg.*

ff *ff*

8

8

f *f*

SECONDO

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with three flats and a 3/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand plays a series of chords, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal textures in both hands.

Third system of musical notation, ending with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The right hand features more complex chordal structures.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a fortissimo (*ff*) dynamic marking and contains dense, rapid chordal passages. The lower staff has a simpler accompaniment.

Fifth system of musical notation, also consisting of two staves, continuing the dense chordal texture from the previous system.

PRIMO.

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked *p* and *Scintillante.* The second system continues the texture. The third system includes a *cresc.* marking and a dynamic change to *f*. The fourth system is marked *ff* and features a more active, rhythmic accompaniment. Below the fourth system, there is a vocal line with the lyrics "Comme l'auteur le jour." and a short piano accompaniment for the vocal phrase. This is followed by two systems of piano accompaniment, each with a *8* measure rest at the beginning. The first of these systems is marked "12 volta." and the second "24 volta." Both systems conclude with an *8* measure rest.

SECONDO

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of B-flat major (two flats). The music is written in a style characteristic of the late 18th or early 19th century. The upper staff features a series of chords, primarily triads and dyads, with some eighth-note movement. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth-note patterns. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the system.

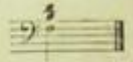
The second system of musical notation continues the piece. It follows the same two-staff format (treble and bass clefs) and key signature (B-flat major). The musical texture remains consistent with the first system, featuring chordal accompaniment in both hands.

The third system of musical notation concludes the 'SECONDO' section on this page. It maintains the two-staff structure and key signature. The notation shows a continuation of the chordal and rhythmic patterns established in the previous systems.

The image displays a page of musical notation for a solo violin part, labeled 'PRIMO.' at the top center and '7' at the top right. The page contains five systems of music, each consisting of a violin staff and a piano accompaniment staff. The piano parts are marked with a piano dynamic (*p*) and the instruction 'Scatillante.' (trilling). The violin parts feature rapid sixteenth-note passages, often with trills. Each system is preceded by a measure rest marked with the number '8'. The notation is in a single key signature and a common time signature.

α

SECONDO



First system of piano accompaniment, consisting of two staves in bass clef. The music features a series of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning.

Second system of piano accompaniment, continuing the two-staff bass clef format. The right hand continues with chords, and the left hand maintains a consistent rhythmic pattern.

Third system of piano accompaniment. It includes dynamic markings such as *marcato* and *dim.* (diminuendo). The right hand has some melodic movement, while the left hand continues with chords.

Fourth system of piano accompaniment. The right hand part is marked *Consbile* and *p dolce* (piano dolce). It features a more melodic line with slurs. The left hand continues with chords.

Fifth system of piano accompaniment. The right hand continues with a melodic line. The left hand features a more active bass line with chords. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is visible at the end of the system.

PRIMO.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *legg.* The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. A dashed line with the number '8' is positioned above the right-hand staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues the accompaniment. A dashed line with the number '8' is positioned above the right-hand staff. The system concludes with a measure marked 'M. G.'.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand continues the accompaniment. A dashed line with the number '8' is positioned above the right-hand staff. The system concludes with a measure marked 'M. G.' and a *dim.* marking.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with two sharps and a 3/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *pp*. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. A dashed line with the number '8' is positioned above the right-hand staff.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. A dashed line with the number '8' is positioned above the right-hand staff. The system concludes with a measure marked *ff*.

il canto sempre sostenuto e cantabile.

pp *dehissimo.*
2-300.

poco cresc.

f

p *tranquillo.*

8
dolcissimo

pp
poco cresc.

8

8
poco cresc.

Brillante.
f

8

1. volta.

Come l'attore lo joue.

8
2. volta.

p
2. volta.

8

p
tranquillo.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It contains five measures of music, primarily featuring eighth and sixteenth notes. The lower staff is in bass clef and contains five measures of music, primarily consisting of chords and eighth notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It contains five measures of music. The lower staff is in bass clef and contains five measures of music, primarily consisting of chords and eighth notes. The instruction *poco cresc.* is written above the second measure of the lower staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It contains five measures of music, including some sixteenth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains five measures of music, including some sixteenth-note patterns. A dynamic marking *f* is present above the second measure of the lower staff.

PRIMO

The musical score is arranged in three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 5-8) continues the melodic and accompanimental patterns. The third system (measures 9-16) includes dynamic markings such as *poco cresc.* and concludes with a double bar line. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.



527.066/81d

The first system of music is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. It consists of five measures. The first measure has a whole note chord in the bass and a half note chord in the treble. The second measure has a half note chord in the bass and a quarter note chord in the treble. The third measure has a half note chord in the bass and a quarter note chord in the treble. The fourth measure has a half note chord in the bass and a quarter note chord in the treble. The fifth measure has a half note chord in the bass and a quarter note chord in the treble.

The second system of music is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. It consists of five measures. The first measure has a whole note chord in the bass and a half note chord in the treble. The second measure has a whole note chord in the bass and a half note chord in the treble. The third measure has a whole note chord in the bass and a half note chord in the treble, with a *dim:* marking above the treble staff. The fourth measure has a whole note chord in the bass and a half note chord in the treble. The fifth measure has a whole note chord in the bass and a half note chord in the treble.

The third system of music is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. It consists of five measures. The first measure has a whole note chord in the bass and a half note chord in the treble, with an *mf* marking below the bass staff. The second measure has a whole note chord in the bass and a half note chord in the treble, with a *legg:* marking above the treble staff. The third measure has a whole note chord in the bass and a half note chord in the treble. The fourth measure has a whole note chord in the bass and a half note chord in the treble. The fifth measure has a whole note chord in the bass and a half note chord in the treble.

The musical score is arranged in three systems, each with a violin part on top and a piano part on the bottom. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system includes dynamic markings of *f* and *M.G.* (Moderato). The second system features a large number '8' above the first measure of the violin part, indicating an eight-measure rest. The third system includes the instruction *Brillante.* (Brilliant) in both parts. The score is filled with complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

The first system of music consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The treble staff contains a series of chords, each with a sixteenth-note melody line above it. The bass staff contains a series of chords, each with a sixteenth-note melody line below it. The system is divided into five measures by vertical bar lines.

The second system of music consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The treble staff contains a series of chords, each with a sixteenth-note melody line above it. The bass staff contains a series of chords, each with a sixteenth-note melody line below it. The system is divided into five measures by vertical bar lines. The first measure of the bass staff has the marking "m. d." above it.

The third system of music consists of two staves, treble and bass clef, joined by a brace on the left. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The treble staff contains a series of chords, each with a sixteenth-note melody line above it. The bass staff contains a series of chords, each with a sixteenth-note melody line below it. The system is divided into five measures by vertical bar lines.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a single treble clef staff with a melodic line featuring eighth-note patterns and slurs. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment consisting of chords and rhythmic patterns.

The second system continues the musical score. The upper staff shows a melodic line with slurs and eighth-note figures. The lower staff features a piano accompaniment with chords and rhythmic accompaniment, including a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

The third system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with slurs and eighth-note patterns. The lower staff shows the piano accompaniment with chords and rhythmic accompaniment, including a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features a series of chords, each marked with a dynamic 'f' (forte). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with chords.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the chordal sequence from the first system. The lower staff continues the harmonic accompaniment.

molto animato.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a dynamic 'ff' (fortissimo) marking. The tempo instruction 'molto animato.' is positioned above the first measure of this system. The notation continues with chords in both staves.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The notation continues with chords in both staves, maintaining the 'molto animato' tempo.

8

p

8

f

comme l'auteur le veut.

8

ff con brio

8

ff molto animato.

8

ff

8

ff

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a series of chords and melodic lines.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and includes a section with a treble clef.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and includes a section with a treble clef.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats. The music is marked with a forte dynamic (*f*).

The first system of music consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a fermata over the first measure. The lower staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs) and the same key signature. It features a complex texture with many beamed notes and rests. The system concludes with a fermata over the final measure.

comme l'auteur le joue.

The second system of music also consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a fermata over the first measure. The lower staff is a piano accompaniment with a grand staff and the same key signature. It features a complex texture with many beamed notes and rests. The system concludes with a fermata over the final measure.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains four measures of music, each starting with a fermata. The lower staff is also in bass clef with the same key signature and contains four measures of music, each starting with a fermata.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two flats. It contains four measures of music, each starting with a fermata. The lower staff is also in bass clef with the same key signature and contains four measures of music, each starting with a fermata. The word *f* is written below the first measure of the lower staff, and the phrase *sempre più animato.* is written below the second measure of the lower staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two flats. It contains four measures of music, each starting with a fermata. The lower staff is also in bass clef with the same key signature and contains four measures of music, each starting with a fermata.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two flats. It contains four measures of music, each starting with a fermata. The lower staff is also in bass clef with the same key signature and contains four measures of music, each starting with a fermata. The word *ff* is written below the first measure of the lower staff.

FINE.

PRIMO.

The first system consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a melodic line featuring eighth-note patterns and slurs. The lower staff is a piano accompaniment with chords and eighth-note figures. A dashed line with an '8' above it spans across the first two measures of the upper staff.

The second system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns. The lower staff provides piano accompaniment. The instruction *f* *Sempre più animato.* is written in the lower staff. A dashed line with an '8' above it spans across the first two measures of the upper staff.

The third system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns. The lower staff features a more complex piano accompaniment with chords and eighth-note figures. A dashed line with an '8' above it spans across the first two measures of the upper staff.

The fourth system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with eighth-note patterns. The lower staff provides piano accompaniment with chords. The instruction *ff* is written in the lower staff. The system ends with a double bar line. A dashed line with an '8' above it spans across the first two measures of the upper staff.

FINE

Prelúdio Em Sib Maior

Leopoldo Miguéz

A mon ami
ALBERTO NEPOMUCENO.

P **RÉLUDE** en Si b majeur
à l'antique
pour
Orchestre
par

Leopoldo Miguéz.

Op. 25.

Prix M. 2.-

Reduction pour Piano à 4 mains par l'auteur.

J. RIETER-BIEDERMANN,
LEIPZIG.

E

M 785-2
M-J 71

Prélude en Si^b majeur. (à l'antique)

Moderato.

Secondo.

L. Miguéz, Op. 25.

PIANO.

mf

p

mf *p* *mf* *p* *p*

p *cresc.*

f *mf* *f* *f* *f*

A mon ami Alberto Nepomuceno.

3

Prélude en Si^b majeur. (à l'antique)

Primo.

L. Miguéz, Op. 25.

Moderato.

PIANO. 1

R. 12 R.



197.207
1953

Secondo.

First system of musical notation (measures 1-4). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *mp* and *dim.*.

Second system of musical notation (measures 5-8). The right hand continues the melodic development with a *cresc.* marking. The left hand maintains a steady accompaniment.

Third system of musical notation (measures 9-12). The right hand has a more active, rhythmic part with slurs and accents, marked with *f* and *dim.*. The left hand continues with chords and moving lines.

Fourth system of musical notation (measures 13-16). The right hand has a melodic line with slurs, marked with *p*. The left hand continues with chords and moving lines.

Fifth system of musical notation (measures 17-20). The right hand has a melodic line with slurs, marked with *pp*, *un poco rit.*, and *p*. The left hand continues with chords and moving lines.

Sixth system of musical notation (measures 21-24). The right hand has a melodic line with slurs, marked with *pp*. The left hand continues with chords and moving lines.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *mp*, *dim.*, and *p*. The lower staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes.

The second system continues the musical piece. The upper staff has a melodic line with a *cresc.* marking. The lower staff continues the accompaniment.

The third system shows a more complex texture. The upper staff has a melodic line with a *f* dynamic marking. The lower staff has a more active accompaniment with some rests.

The fourth system features a melodic line in the upper staff with a *p* dynamic marking and a *pp un* marking towards the end. The lower staff has a simple accompaniment.

The fifth system includes a tempo change to *a tempo*. The upper staff has a melodic line with a *poco rit.* marking. The lower staff has a melodic accompaniment with a *p* dynamic marking.

The sixth system continues the melodic accompaniment in the upper staff with a *p* dynamic marking. The lower staff has a simple accompaniment.

Secondo.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a *Trino* marking and contains a series of sixteenth-note runs. The lower staff is mostly silent, with a few notes appearing later in the system. Dynamics include *f* (forte) in the lower staff.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with a *f* dynamic. The lower staff has a more active accompaniment with a *ff* (fortissimo) dynamic.

The third system shows a change in texture. The upper staff has a more rhythmic, block-like accompaniment, while the lower staff has a melodic line with a *p* (piano) dynamic.

The fourth system features a melodic line in the upper staff with a *p* dynamic, and a more active bass line in the lower staff with a *f* dynamic.

The fifth system continues with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff, both marked with a *p* dynamic.

The sixth system concludes the page with a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. It includes markings for *rit.* (ritardando), *a tempo*, and *f* (forte).

R. B. B.

Primo.

7

The musical score consists of seven systems of two staves each. The first system includes the instruction *cresc. poco a poco*. The second system begins with a forte *f* dynamic. The third system features a fortissimo *ff* dynamic. The fourth system includes a piano *p* dynamic and a crescendo *cresc.* marking. The fifth system includes a piano *p* dynamic and a crescendo *cresc.* marking. The sixth system includes a piano *p* dynamic and a ritardando *rit.* marking. The seventh system includes a piano *p* dynamic and a fortissimo *f* dynamic. The score concludes with the tempo marking *a tempo*.

R. 12 R.

Secondo.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a single bass staff. The third system has a single bass staff. The fourth system has a single bass staff with dynamic markings *cresc.*, *mf*, *ff poco rit.*, *a tempo*, *p*, and *p*. The fifth system has a treble and bass staff with dynamic markings *dim.*, *pp*, *dim.*, and *pp*. The sixth system has a single bass staff with dynamic markings *rit.*, *pp*, *Lento.*, *pp*, *a tempo*, and *rit.*

Primo.

The musical score consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first system features a complex texture with many sixteenth notes and slurs. The second system continues this texture. The third system includes dynamics *mf*, *f*, *mf*, and *cresc.*. The fourth system includes *ff poco rit.*, *a tempo*, and *p*. The fifth system includes *dim.*, *pp*, and *dim.*. The sixth system includes *Lento.*, *rit.*, *pp*, *morendo*, *rit.*, and *ppp*. The piece concludes with a final chord in the right hand.

R. 12 B.

197.207
15822

Sinphoniette Em Re Menor, *opus* 15

Henrique Oswald

Symphonietta
em Re menor

BIBLIOTECA
DA
ESCOLA NACIONAL DE
MUSICA
Obra N.º 34060

Doação n.
Suz. Carvalho

Henry Oswald

Op. 15

Requiem
Ricardo de Sá

M786.2
O.I-1

Esc. Nat. Música

Handwritten musical notation for the first system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 3/4 time and includes a piano (*p.*) dynamic marking. The bass line has some rhythmic notation below it.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the grand staff. It includes a piano (*p.*) dynamic marking and various musical notations.

Handwritten musical notation for the third system, marked with a section letter **A**. It includes a piano (*p.*) dynamic marking and a *cresc.* (crescendo) marking.

Handwritten musical notation for the fourth system, continuing the grand staff with various musical notations.

Handwritten musical notation for the fifth system, marked with a section letter **B**. It includes a piano (*p.*) dynamic marking and an *alini* marking.

LA ESCUELA MUSICAL

Allegro mod. (♩=66.)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 2/4 time and begins with a piano (p) dynamic. The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

The second system of musical notation continues the piece with two staves. It features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and slurs. The dynamics remain piano (p).

MUSICA
LITONIA U.F.M.

The third system of musical notation is marked with a large 'A' above the staff. It includes dynamic markings such as *crest.*, *dim.*, and *p. cresc.*. The music shows a variety of note values and rests, with some notes beamed together.

The fourth system of musical notation features a *ff* (fortissimo) dynamic marking. It contains several measures with slurs and ties, indicating a more intense and sustained passage of the music.

The fifth system of musical notation is marked with a large 'B' above the staff. It begins with a *dim.* (diminuendo) marking and includes a *p* (piano) dynamic. The notation shows a mix of rhythmic patterns and melodic lines.

3/

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves with treble and bass clefs, showing a melodic line and accompaniment.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble clef staff with a 'C' time signature and a bass clef staff.

Handwritten musical notation for the third system, including a treble clef staff with the instruction *p. cresc. molto* and a bass clef staff.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble clef staff with a 'D' time signature and the instruction *p. espressivo*, and a bass clef staff.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of two staves with treble and bass clefs.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and a dynamic marking of *sf.* (sforzando). The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and moving lines. The key signature has one flat.

C

The second system, marked with a large 'C', continues the piece. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The dynamic marking *p.* (piano) is present in both staves. The notation includes slurs and various note values.

The third system shows a continuation of the musical theme. The upper staff has a melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking. The lower staff provides a steady accompaniment. The key signature remains one flat.

D

cantabile

The fourth system is marked with a large 'D' and the tempo/style marking *cantabile*. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *p. espressivo* (piano, expressive). The lower staff continues the accompaniment. The notation includes slurs and various note values.

The fifth system continues the musical piece. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The notation includes slurs and various note values. The key signature remains one flat.

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score is written in treble and bass clefs with a common time signature (C). The key signature is one flat (B-flat).

The first system begins with a treble clef and a key signature change to one flat. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A dynamic marking of *pp* is present.

The second system continues the melodic development. A dynamic marking of *f* is present, followed by the instruction *cantabile*.

The third system shows a *cresc.* marking and a *ritard.* instruction. The right hand has a melodic line with a *pp* marking, while the left hand has a bass line with a *pp* marking.

The fourth system features a *sempre cresc.* marking and a *ritard.* instruction. The right hand has a melodic line with a *pp* marking, and the left hand has a bass line with a *pp* marking.

The fifth system concludes with a *ritard.* instruction and a *pp* marking. The right hand has a melodic line with a *pp* marking, and the left hand has a bass line with a *pp* marking.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, stained paper. The score is organized into five systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. A large bracket on the left side of the first system indicates a section. A circular stamp with the text "M. B. B. B." is visible on the left margin. The paper shows signs of age, including dark spots and discoloration.

12

H

Handwritten musical notation for system H, first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The word "cresc:" is written above the first few notes of the upper staff.

Handwritten musical notation for system H, second system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The word "sempre cresc:" is written above the first few notes of the upper staff. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note of the upper staff. The dynamic marking "fff" is written below the final note of the upper staff.

Handwritten musical notation for system I, first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note of the upper staff.

Handwritten musical notation for system I, second system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note of the upper staff.

Handwritten musical notation for system J, first system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note of the upper staff.

Handwritten musical notation for system J, second system. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with notes and rests. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with notes and rests. The system ends with a double bar line and a fermata over the final note of the upper staff.

H

p. cresc.

The first system of musical notation for section H, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music begins with a piano (*p.*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

The second system of musical notation for section H, continuing from the first system. It consists of two staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings.

gr

I

fff *dim*

The first system of musical notation for section I, consisting of two staves. It features a fortissimo (*fff*) dynamic marking and a decrescendo (*dim*) marking. The notation includes a first ending bracket and various rhythmic figures.

1 2 3

The second system of musical notation for section I, consisting of two staves. The first staff contains a melodic line with a first ending bracket. The second staff contains a bass line. The system is divided into three measures labeled 1, 2, and 3.

J

4 5 6

The first system of musical notation for section J, consisting of two staves. The system is divided into three measures labeled 4, 5, and 6. The notation is sparse, focusing on the bass line.

A handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first system is divided into two sections, labeled *I^a* and *II^a*, by a dashed line. The first system includes a dynamic marking *p.* (piano). The second system is marked with a large letter *K*. The third system is marked with a large letter *L*. The fourth system features a complex, multi-measure rest in the right hand, indicated by a large 'S' and a horizontal line. The fifth system concludes with a dense, multi-measure rest in the right hand, indicated by a large 'S' and a horizontal line. The score is written on aged, slightly stained paper.

I *II* *K*

p. tranquillo

L

crasc:

ff.

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The first system is divided into three sections labeled *I*, *II*, and *K*. Section *I* contains measures 7 and 8. Section *K* begins with the instruction *p. tranquillo*. The second system continues the piece. The third system is marked with a large *L*. The fourth system includes the instruction *crasc:*. The fifth system includes the instruction *ff.*. A circular stamp is visible on the left side of the third system.

11

M

Musical score for section M, measures 1-4. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*. A large 'M' is positioned above the first measure.

Musical score for section M, measures 5-8. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff features a more active accompaniment. Dynamics include *ff* and *ritto*. A large 'M' is positioned above the first measure.

N

Musical score for section N, measures 1-4. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*. A large 'N' is positioned above the first measure.

Musical score for section N, measures 5-8. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff features a more active accompaniment. Dynamics include *ff* and *ritto*. A large 'N' is positioned above the first measure.

O

Musical score for section O, measures 1-4. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*. A large 'O' is positioned above the first measure.

Musical score for section O, measures 5-8. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff features a more active accompaniment. Dynamics include *ff* and *ritto*. A large 'O' is positioned above the first measure.

M

Musical notation for section M, measures 1-4. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Musical notation for section M, measures 5-8. The upper staff continues the melodic development with slurs and ornaments. The lower staff shows a more active accompaniment. Dynamic markings include *ff* and *rit.* (ritardando). The section concludes with a *cresc.* (crescendo) marking.

N

Musical notation for section N, measures 1-4. The upper staff begins with a *cresc.* marking and features a melodic line with slurs. The lower staff has a steady accompaniment. The key signature has two sharps.

Musical notation for section N, measures 5-8. The upper staff continues with melodic figures and slurs. The lower staff features a more complex accompaniment with slurs. A *ff* dynamic marking is present. The section ends with a *cresc.* marking.

O

Musical notation for section O, measures 1-4. The upper staff features a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff provides a harmonic accompaniment. The key signature has two flats.

13

Handwritten musical score system 1, consisting of two staves. The right staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics, including *cresc.* and *f*. The left staff contains a bass line with chords and a *rit.* marking at the end.

Handwritten musical score system 2, consisting of two staves. The right staff begins with a *P* dynamic marking and features a melodic line with slurs. The left staff contains a bass line with chords and a *rit.* marking.

Handwritten musical score system 3, consisting of two staves. The right staff features a melodic line with a *R* dynamic marking and a slur. The left staff contains a bass line with chords and a *rit.* marking.

Handwritten musical score system 4, consisting of two staves. The right staff contains a melodic line with dynamics *cresc: molto*, *un poco rit*, and *p.*. The left staff contains a bass line with chords.

Handwritten musical score system 5, consisting of two staves. The right staff contains a melodic line with a *R* dynamic marking. The left staff contains a bass line with chords and a *rit.* marking.



62.353/85

This image shows a page of handwritten musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system features a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes a dynamic marking of *p* (piano). The third system has a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The fourth system contains the instruction *sempre cresc. e stringendo ff* followed by *può rit.* and *p*. The fifth system has a dynamic marking of *R* (ritardando). The sixth system continues the musical development. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and surface wear.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, slurs, and dynamic markings such as *ff* and *f*.

Handwritten musical notation for the second system, showing a grand staff with treble and bass clefs. It includes slurs and dynamic markings like *c* and *sf*.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a tempo marking *S 1º tempo*, dynamic markings *dim* and *p.*, and a fermata.

Handwritten musical notation for the fourth system, showing a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes with various slurs.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. It includes a section marked *T*, dynamic markings *p. cresc.*, and slurs.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'sf'.

S^{to} Tempo

Handwritten musical notation for the second system, consisting of a grand staff with five measures of rests and a final measure with a melodic line. The measures are numbered 1 through 5.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various notes, rests, and dynamic markings.

T

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various notes, rests, and dynamic markings.

p. cresc.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various notes, rests, and dynamic markings.

M. U

V

W

Handwritten musical score on a page numbered 18 in the top right corner. The score is divided into four systems, each with a large letter above it: U, V, W, and another W. The first system (U) consists of two staves with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system (V) also has two staves, with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The third system (W) has two staves, both with treble clefs. The fourth system (W) has two staves, both with treble clefs. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p. espress.* and *cantabile*. A circular stamp is visible on the left side of the page, partially overlapping the second system.

X

Musical notation for system X, measures 1-4. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff contains a bass line with chords and some grace notes.

Musical notation for system Y, measures 5-8. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff contains a bass line with chords and some grace notes. The word "crescendo" is written below the lower staff in measures 6 and 7.

Y

Musical notation for system Y, measures 9-12. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff contains a bass line with chords and some grace notes. The word "crescendo" is written below the lower staff in measure 9. The word "sempre cresc." is written in the middle of the system.

Musical notation for system Z, measures 13-16. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff contains a bass line with chords and some grace notes. The word "crescendo" is written below the lower staff in measures 14 and 15. The dynamic marking "ff" is present in measures 14 and 15.

Z

Musical notation for system Z, measures 17-20. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff contains a bass line with chords and some grace notes. The dynamic marking "p. cresc." is written below the lower staff in measure 17.

X_g

20.

The first system of music consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dashed line labeled 'X_g' spans across the first two measures of both staves.

The second system continues the musical piece with two staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The lower staff has a 'p' (piano) marking in the second measure.

y_g

The third system of music consists of two staves. The upper staff has a melodic line with some triplets. The lower staff has a 'p' marking in the first measure and a 'ff' (fortissimo) marking in the fourth measure. A dashed line labeled 'y_g' spans across the first two measures.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with triplets and rests. The lower staff has a 'p' marking in the first measure and 'ff' markings in the third and fourth measures. A dashed line labeled 'g_g' spans across the first two measures.

2

The fifth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes. A large number '2' is written above the first measure of the upper staff.

21.

The image shows a page of handwritten musical notation for piano, consisting of five systems of staves. The notation is in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The first system includes the instruction *sempre pian ff* and a *Coltutto* marking. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, stained paper. The score is organized into six systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The first system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system includes a forte dynamic marking (*ff*) and a slur over a series of notes. The third system shows first and second endings, marked with '1.' and '2.'. The fourth system contains measures numbered 3, 4, 5, and 6. The fifth system contains measures numbered 7 and 8, with a piano dynamic marking (*pp*) and a slur. The sixth system is partially visible at the bottom. The paper shows signs of age, including dark stains and foxing.

25.

Molto

And

The image shows a handwritten musical score on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music includes notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. A circular stamp is visible on the right side of the page.

Suíte brasileira: batuque

Alberto Nepomuceno

Ao amigo Rodolpho Bernardelli.

E-133

Serie Brasileira

|| PARA ||
ORCHESTRA

POR

ALBERTO NEPOMUCENO.

*Reducção para piano a quatro mãos.
pelo autor.*

1. ALVORADA NA SERRA.
2. INTERMEDIO.
3. A SÉSTA - NA RÉDE.
4. BATUQUE.



Editora musical de L. de Mend. Simão e Cia.

Secondo

IV

Batuque

Danse de nègres

Moderato e pesante

The musical score is written for piano and bass. It begins with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. The tempo and style are marked 'Moderato e pesante'. The score consists of five systems of two staves each. The first system includes a piano number '8' and a dynamic marking of *ff*. The second system features a first ending bracket labeled '1'. The third system has alternating dynamics of *p* and *f*. The fourth system has a second ending bracket labeled '2' and a final dynamic marking of *ff*. The score is heavily marked with accents and slurs, and includes a fermata over the final chord.

V. M. & C. Co.
L. 91

Primo

33

IV
Batuque
Danse de nègres

Moderato e pesante

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music begins with a forte (*ff*) dynamic and features a complex rhythmic pattern with many accents. The time signature is 2/4.

The second system continues the piece with two staves. It includes a first ending bracket labeled '1' at the end of the system.

The third system features two staves with a variety of dynamics, including *f*, *ff*, and *p*. It contains several slurs and accents, and ends with a piano (*p*) dynamic.

33443-1733-AB

The fourth system consists of two staves with dynamics ranging from *p* to *f*. It includes a second ending bracket labeled '2'.

The fifth system is the final one on the page, featuring two staves with dynamics *ff*, *f*, and *p*. It includes a first ending bracket labeled '1'.



V.M.A. C^{da}
1581

Primo

The musical score consists of six systems of two staves each. The first system (measures 3-4) features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings *p* and *f*. The second system (measures 5-6) includes a *cresc.* marking and a *ff* dynamic. The third system (measures 7-8) continues the rhythmic pattern. The fourth system (measures 9-10) features a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The fifth system (measures 11-12) continues the pattern. The sixth system (measures 13-14) features a *p* dynamic and a *cresc.* marking. The score is marked with circled numbers 3, 4, 5, and 6 above the staves.

V.M.A. Gio
1591

Primo

Musical score for the 'Primo' section, measures 3 through 6. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *p*, *sf*, *sfz*, *f*, *ff*, and *cresc.*. Measure 3 is marked with a circled '3'. Measure 4 is marked with a circled '4'. Measure 5 is marked with a circled '5' and contains fingerings '2' and '1'. Measure 6 is marked with a circled '6'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and various articulation marks like accents and slurs.

V.M. & C^o
1721

Secondo

First system of musical notation for the 'Secondo' section. It consists of two staves: a piano staff on top and a bass staff on the bottom. The piano staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is in 4/4 time. The first measure of the piano staff has a dynamic marking of *f*. The second measure has a dynamic marking of *dim.*. There are some fermatas and slurs over the notes.

Second system of musical notation. It continues from the first system. A circled number '7' is placed above the piano staff. The piano staff has a dynamic marking of *p*. The bass staff has a dynamic marking of *p dim.*. There are slurs and fermatas over the notes.

Doppio movimento

Third system of musical notation, marked 'Doppio movimento'. It consists of two staves. The piano staff has a dynamic marking of *sf p stacc.*. The bass staff has a dynamic marking of *sf*. There are circled numbers '8' and '1' above the piano staff. The piano staff has a dynamic marking of *pp stacc.*. There are slurs and fermatas over the notes.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. A circled number '9' is placed above the piano staff. The piano staff has a dynamic marking of *mf*. There are slurs and fermatas over the notes.

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. A circled number '10' is placed above the piano staff. The piano staff has a dynamic marking of *sf*. The bass staff has a dynamic marking of *pp1*. There are slurs and fermatas over the notes.

Sixth system of musical notation. It consists of two staves. A circled number '11' is placed above the piano staff. The piano staff has a dynamic marking of *mf*. The bass staff has a dynamic marking of *f*. There are slurs and fermatas over the notes.

Primo

Musical notation for the first system, measures 1-6. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f marcato* and *dim.*

Musical notation for the second system, measures 7-12. Measure 7 is marked with a box containing the number 7. The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A fermata is placed over measure 12, which ends with a double bar line and a repeat sign. A circled number 2 is written below the right hand staff.

Doppio movimento

Musical notation for the third system, measures 13-18. Measure 13 is marked with a box containing the number 8. The right hand plays a series of chords. The left hand plays eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp* and *pp* with an accent (>).

Musical notation for the fourth system, measures 19-24. Measure 19 is marked with a box containing the number 9. The right hand plays chords. The left hand plays eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*. Measure 24 ends with a double bar line and a repeat sign.

Musical notation for the fifth system, measures 25-30. Measure 25 is marked with a box containing the number 10. The right hand plays chords. The left hand plays eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*.

Musical notation for the sixth system, measures 31-36. Measure 31 is marked with a box containing the number 11. The right hand plays chords. The left hand plays eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*. Measure 36 ends with a double bar line and a repeat sign.

V. M. & C. S.
1581

Primo

12

pp

Musical notation for measures 12 and 13. Measure 12 is marked with a box containing the number 12. The piece is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *pp*.

13

Musical notation for measures 14 and 15. Measure 14 is marked with a box containing the number 14. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand continues the accompaniment. There are first fingerings (1) indicated in the right hand.

14

Musical notation for measures 16 and 17. Measure 16 is marked with a box containing the number 16. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *p*.

15

Musical notation for measures 18 and 19. Measure 18 is marked with a box containing the number 18. The right hand has a melodic line, and the left hand continues the accompaniment. There are first fingerings (1) indicated in the right hand.

16

Musical notation for measures 20 and 21. Measure 20 is marked with a box containing the number 20. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *p*.

17

Musical notation for measures 22 and 23. Measure 22 is marked with a box containing the number 22. The right hand has a melodic line, and the left hand continues the accompaniment. The dynamic marking is *cresc.* and there is a first fingering (1) in the right hand.

Secondo

Musical score for 'Secondo' on page 40, measures 18-23. The score is written for piano in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of two staves each. Measure numbers 18, 19, 20, 21, 22, and 23 are indicated in boxes above the first staff of each system. Dynamics include *f*, *p*, *cresc.*, and *mf*. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of measure 23.

V.M.A. Cl. B
1501

Primo

18

First system of musical notation, measures 18-19. The right hand plays a series of chords with a crescendo. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*

19

Second system of musical notation, measures 19-20. The right hand continues with chords, and the left hand continues with eighth notes. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*

20

Third system of musical notation, measures 20-21. The right hand continues with chords, and the left hand continues with eighth notes. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*

21

Fourth system of musical notation, measures 21-22. The right hand continues with chords, and the left hand continues with eighth notes. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*

22

Fifth system of musical notation, measures 22-23. The right hand continues with chords, and the left hand continues with eighth notes. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*

23

Sixth system of musical notation, measures 23-24. The right hand continues with chords, and the left hand continues with eighth notes. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.*

Secondo

Musical notation for measures 23-24. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. Dynamics include *f* and *cresc.*

24

Musical notation for measures 24-25. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the chordal accompaniment.

25

Musical notation for measures 25-26. The right hand has a more active melodic line. Dynamics include *ff* and *cresc.*

26

Musical notation for measures 26-27. The right hand has a melodic line with a fermata. Dynamics include *string. molto* and *sempre ff*.

27

Musical notation for measures 27-28. The right hand has a melodic line with slurs. Dynamics include *f*.

Musical notation for measures 28-29. The right hand has a melodic line with slurs. Dynamics include *f* and *fff*.

Musical notation for measures 21-23. The piece is in a minor key. Measure 21 starts with a forte (*f*) dynamic. The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Measure 23 ends with the instruction *creso.*

Musical notation for measures 24-25. Measure 24 is marked with a box containing the number 24. The right hand has a melodic line with some grace notes. Measure 25 ends with a first ending bracket labeled '1'.

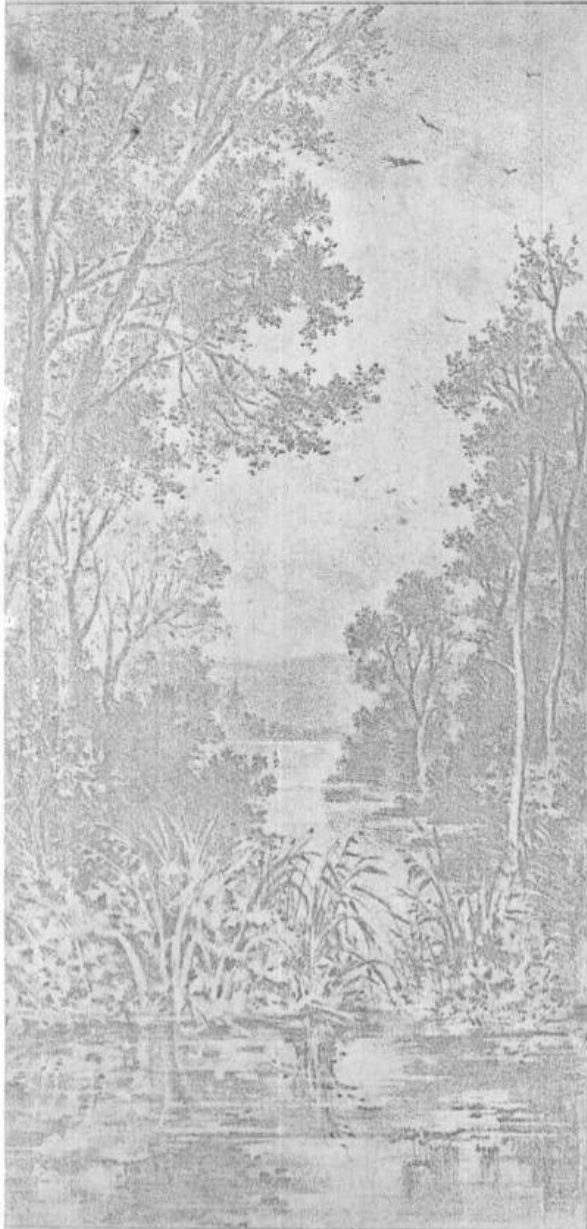
Musical notation for measures 26-27. Measure 26 is marked with a box containing the number 25. The music becomes more complex with dense chords. Measure 27 is marked with a box containing the number 26 and a forte (*ff*) dynamic.

Musical notation for measures 28-29. Measure 28 is marked with a box containing the number 27. The music features dense chords and a melodic line. Measure 29 is marked with the instruction *string. molto*.

Musical notation for measures 30-31. Measure 30 is marked with a box containing the number 28. The music continues with dense chords and a melodic line. Measure 31 is marked with the instruction *sempre ff*.

Musical notation for measures 32-33. Measure 32 is marked with a box containing the number 29. The music features a melodic line with some grace notes. Measure 33 ends with a forte (*ff*) dynamic and a first ending bracket labeled '3'.

Paysage
Francisco Braga



A Monsieur RODRIGUES BARBOSA

PAYSAGE

Prélude Symphonique
pour
ORCHESTRE

PAR
FRANCISCO BRAGA

Transcrit pour

Piano à 4 mains

PAR

EMILE LAMBERG

M786.209

B-I-1a

B

Grande Estabelecimento de Pianos e Músicas de
BUSCHMANN & GUIMARÃES

29, Rua dos Ourives, Tor de Sant'Antonio

Exp. a. l. c. o.

à Monsieur RODRIGUES BARBOSA.

PAYSAGE

PRÉLUDE SYMPHONIQUE
pour Orchestre
par FRANCISCO BRAGA.

Transcrit pour
le Piano à 4 Mains
minima nota
par EMILE LAMBERG.

SECONDA.

Calmò e sostenuto. (♩ = 66)

PIANO.

à Monsieur RODRIGUES BARBOSA.

3

PAYSAGE

PRÉLUDE SYMPHONIQUE
pour Orchestre

par FRANCISCO BRAGA.

Transcrit pour
le Piano à 4 Mains

par EMILE LAMBERG.

Calmo e sostenuto. (♩.=66) PRIMA.

PIANO. p

pp

f

pp

G. L. 65.



384.377
1969

SECONDA.

pp
Ped.

pp
f
ff
Ped.

f
ff
Dim.
p
p
Ped.

Ritard.
a Tempo. (♩ = 72)
p
Ped.

*

PRIMA.

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a whole rest, followed by a melodic line starting on a half note. The lower staff begins with a piano (*pp*) dynamic, followed by a series of eighth notes and quarter notes. A fortissimo (*ff*) dynamic is indicated for the final measure of the system.

The second system of music consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many beamed notes. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. Dynamics include forte (*f*) and fortissimo (*ff*). There are two accents (*^*) marked above the upper staff in the final two measures.

The third system of music consists of two staves. The upper staff has a very dense texture with many beamed notes. The lower staff has a more sparse accompaniment. Dynamics include fortissimo (*ff*), *Dim.* (diminuendo), and piano (*p*).

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff has a melodic line with some grace notes. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The system begins with a *Ritard.* (ritardando) marking, followed by a tempo change to *a Tempo.* with a quarter note equal to 72 (*♩. = 72*). Dynamics include piano (*p*).

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and slurs. The lower staff has a rhythmic accompaniment. The system concludes with a final chord.

6

Rit. a Tempo. **SECONDA.**

pp

Ped. ∇ * Ped. *

Dim.

(♩ = 66)

f *Cresc.* *ff*

Ped. ∇ Ped. Ped. ∇ Ped. Ped. ∇ Ped.

p *pp*

Ped. ∇ Ped. ∇ Ped. ∇ Ped. ∇

Ped. Ped. Ped. Ped. * Ped. Ped. *f* Ped. *

G. L. 65.

PRIMA.

pp

(♩ = 66)
Dim. p f

Cresc. ff

p Dim. pp Espressivo.

Cresc. f

SECONDA.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a series of chords. The lower staff has a bass clef and contains a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f* and *ff*. Pedal markings include "Ped." and an asterisk "*".

Second system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *f* and *ff*. Pedal markings include "Ped." and an asterisk "*".

Third system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *Allargando.*, *mf*, and *ff*. Pedal markings include "Ped." and an asterisk "*". The tempo marking "a Tempo." is present.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *Dim.*, *p*, and *pp*. Pedal markings include "Ped." and an asterisk "*".

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass clef and contains a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *Dim.* and *ppp*. Pedal markings include "Ped." and an asterisk "*".

PRIMA.

9

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a series of chords and a melodic line with a long note. The lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), featuring a bass line with eighth notes and chords. The dynamic marking *f* (forte) is present in both staves.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a series of chords and a melodic line with a long note. The lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), featuring a bass line with eighth notes and chords. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in the lower staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a series of chords and a melodic line with a long note. The lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), featuring a bass line with eighth notes and chords. The dynamic marking *Allargando.* is present in the lower staff, and *a Tempo.* is present in the upper staff. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in the lower staff, and *ff* (fortissimo) is present in the upper staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a series of chords and a melodic line with a long note. The lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), featuring a bass line with eighth notes and chords. The dynamic marking *Dim.* (diminuendo) is present in the lower staff, and *p* (piano) is present in the upper staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features a series of chords and a melodic line with a long note. The lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), featuring a bass line with eighth notes and chords. The dynamic marking *pp Dolce.* (pianissimo dolce) is present in the lower staff, and *Dim.* (diminuendo) is present in the upper staff.

SECONDA.

(♩ = 60)

Ped. * Ped. *

Rit.

ppp

Meno.

pp ppp

Ped. Ped.

ppp Rall.

Ped. Ped.

(♩ = 66)

pp

Con poesia.

M. D.

PRIMA.

11

The musical score consists of five systems of piano music. The first system begins with a tempo marking of $(\text{♩} = 60)$ and a dynamic of *ppp*, with the instruction *Molto espress.* above the staff. A first ending bracket labeled '8' spans the first two measures. The second system continues with *ppp* and includes a *Rit.* (ritardando) instruction. The third system starts with *pp* and *Mysterioso.* The fourth system features a *Rall.* (rallentando) instruction and *ppp*. The fifth system begins with $(\text{♩} = 60)$ and *ppa Tempo.* The score is written in a key with one sharp (F#) and a 12/8 time signature.

SECONDA

Musical staff 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line with a slur. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf*.

Musical staff 2: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with downward-pointing stems. Dynamics include *ff* and *f*.

Musical staff 3: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *fff subito.*, *Ped.*, and ** p*.

Musical staff 4: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *ff*.

Musical staff 5: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *Dim.*

Musical staff 6: Treble and bass clefs. Treble clef contains a melodic line. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp*, *Rit.*, *p*, and *ppp*. A *Ped.* marking is present at the end of the staff.

PRIMA.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a complex texture of chords and arpeggios, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a subsequent *ff* (fortissimo) marking. The lower staff provides a bass line with rhythmic accompaniment.

The second system continues the musical piece. It features a first ending bracket marked with an '8' above it, spanning several measures. The dynamic marking changes to *pp subito.* (pianissimo subito), indicating a sudden decrease in volume. The notation includes various chordal textures and melodic lines.

The third system is primarily composed of piano accompaniment. It features a first ending bracket marked with an '8' above it. The texture is dense with chords and arpeggios, typical of a piano accompaniment for a vocal or instrumental piece.

The fourth system shows further development of the musical texture. It includes dynamic markings of *mf* and *ff*. The notation features a mix of chordal and melodic elements, with some notes marked with accents (^).

The fifth system includes dynamic markings of *f* (forte), *Dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). It also features a *Ritard.* (ritardando) marking, indicating a gradual slowing down of the tempo. The notation is rich with harmonic detail.

The sixth system begins with the instruction *a Tempo.*, indicating a return to the original tempo. It features a first ending bracket marked with an '8' above it. The dynamic marking is *ppp* (pianississimo). The notation includes various rhythmic patterns and chordal structures.

ANEXO 2

CD