

A OBRA PIANÍSTICA DE ERNESTO NAZARETH:
UMA APLICAÇÃO DIDÁTICA

por

Sara Cohen

Dissertação apresentada à
Escola de Música
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Como Requisito Parcial à Obtenção do
Título de Mestre

Rio de Janeiro
novembro de 1988

FICHA CATALOGRÁFICA

Cohen, Sara, 1955

A Obra Pianística de Ernesto Nazareth : Uma Aplicação Didática. Rio de Janeiro. U.F.R.J. Escola de Música, 1988

xiii 209 fls. 29,7cm

Dissertação. Mestre em Música (Piano)

1. Nazareth e o piano. 2. Técnicas Pianísticas.
3. Ensino-aprendizagem do piano. 4. Teses.

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. II. Título

Dedicatōria

A meus pais

Dedicatōria

A Alberto

Agradecimentos

À Professora Esther Naiberger Vainer, orientadora desta pesquisa, pela interlocução e incentivo constantes, pelas sugestões enriquecedoras, pelo carinho no convívio diário, pelo interesse e estímulo à concretização deste trabalho e sobretudo, pela amizade que extrapola os limites acadêmicos.

À Professora Kleide Ferreira do Amaral Pereira, pela orientação criteriosa nos aspectos metodológicos.

Ao amigo Antonio Jardim, pelo apoio nos momentos finais da pesquisa.

À Eulita Rufino Martins, pela excelente datilografia.

Ao pessoal da Secretaria da Pós-Graduação, que sempre me atendeu com gentileza e eficiência.

A Alberto, por dividir comigo todos os momentos, ajudando sempre a achar novos caminhos.

RESUMO

Esta pesquisa propõe a utilização da produção musical de Ernesto Nazareth (1863 - 1934) - essencialmente escrita para o piano - como recurso didático para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de determinadas formas fundamentais para se tocar esse instrumento.

O estudo foi desenvolvido de forma descritiva a partir da análise das obras desse compositor e da musicografia tradicionalmente destinada ao desenvolvimento da técnica do piano. Fundamenta-se na literatura sobre Nazareth e a música brasileira, sobre o estudo e a técnica do piano, além de considerações sobre a didática em geral.

Ao final do trabalho, encontram-se obras de Nazareth selecionadas pela autora da pesquisa que apresentam algumas técnicas pianísticas inseridas em contextos musicais ricos e variados, caracterizando-se como excelente recurso no ensino-aprendizagem do piano.

ABSTRACT

The use of the musical work of Ernesto Nazareth (1863 - 1934) - essentially compositions for the piano - is put forth in this dissertation, as a teaching approach for developing and improving some basic ways to play that musical instrument.

Besides containing a description of Nazareth's works, the dissertation has taken into account what has traditionally been written for the development of the piano technique. The fundamental source used by the researcher has been the available literature on Nazareth and Brazilian music, the study and technique of the piano, as well as general considerations about the art of teaching how to play the piano.

At the end of her thesis, the researcher presents a selection of Nazareth's works in which some of the composer's techniques can be found in different rich musical contents, an excellent means to be exploited in the piano teaching/learning process.

S U M Á R I O

	Página
ÍNDICE DE QUADROS	ix
ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS	x
ÍNDICE DE ANEXOS	xii
RELAÇÃO DE SIGLAS E ABREVIATURAS	xiii
Capítulo	
I. O PROBLEMA	1
Introdução	
Objetivo do Estudo	
Importância do Estudo	
Delimitação do Estudo	
Questões a Investigar	
Hipóteses	
Definição de Termos	
Organização dos Demais Capítulos	
II. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	7
Revisão da Musicografia	
Revisão da Literatura	
III. METODOLOGIA	64
Esquema da Pesquisa	
População e Amostra	
Instrumentação	
Coleta de Dados	
Sistemática Adotada	
Limitação do Estudo	
IV. ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	67
V. CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES	72
Conclusões	
Recomendações	
REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS	75
MUSICOGRAFIA SUPLEMENTAR	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80
BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR	83
ANEXOS	84

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro	Página
1. Comparação entre o manuscrito e a 1 ^a edição do "Batuque" (1 ^o copyright: Sampaio Araújo & Cia., distribuição atual: Fermata do Brasil).....	9
2. Comparação entre o manuscrito e a 1 ^a edição do "Pierrot" (1 ^o copyright: Sampaio Araújo & Cia., distribuição atual: Fermata do Brasil)	12

ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo		Página
1.	Nazareth, Ernesto. "Pierrot" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, expressão de caráter	15
2.	_____. "Sarambeque" (T), 1977, E.A.N., ál- bum nº 1, expressão de caráter.....	15
3.	_____. "Guerreiro" (T), 1977, E.A.N., ál- bum nº 1, expressão de caráter	15
4.	_____. "Guerreiro" (T), 1977, E.A.N., ál- bum nº 1, expressão de caráter	16
5.	_____. "Escorregando" (T) . s/d, E.I.V., vol. 2, expressão de caráter	16
6.	_____. "Ouro Sobre Azul" (T), s/d., E.M.F., expressão de caráter	16
7.	_____. "Duvidoso" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, fraseologia e articulação	17
8.	_____. "Ameno Resedá" (P), fac-símile do manuscrito, dedilhado	18
9.	_____. "Ameno Resedá" (P), 1977, E.A.N., ál- bum nº 2, dedilhado	18
10.	_____. "Espalhafatoso" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1. c. 1 a 16, morfologia	20
11.	_____. "Espalhafatoso" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, c. 17 a 32, morfologia.....	21
12.	_____. "Espalhafatoso" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, c. 33 a 48, morfologia	22
13.	_____. "Espalhafatoso" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, c. 49 a 64, morfologia	23
14.	_____. "Cruz, Perigo!!" (P), 1977, E.A.N., álbum nº 2, notas repetidas com extensão...	24
15.	_____. "Duvidoso" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, trêmolo	25
16.	_____. "Beija-Flôr" (P), 1977, E.A.N., al- bum nº 2, arpejos	25

17.	Nazareth, Ernesto. "Espalhafatoso" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, acordes	26
18.	_____. "Escorregando" (T), s/d, E.I.V., vol. 2, notas repetidas	26
19.	_____. "Ouro Sobre Azul" (T), s/d, E.M.F., oitavas e acordes repetidos	27
20.	_____. "Fon-Fon" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, extensão	27
21.	_____. "Nenê" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, notas duplas	28
22.	Beringer, s/d, Exercício nº 166. Q, notas repetidas	28
23.	Haberbier, 1939, Estudo nº 32, notas duplas ...	29
24.	Chopin, 1961, Estudo op. 10 nº 9, extensão.....	29
25.	Moszkowski, 1903, Estudo nº 4, notas duplas repetidas	30
26.	Pischna, 1919, Exercício nº 53, oitavas	30
27.	Cortot, 1928, Exercício nº 10 b, arpejos.....	30
28.	_____. 1928, Exercício nº 3, acordes quebrados	31
29.	Debussy, 1916, Estudo nº 12, acordes	31
30.	Hanon, 1946, Exercício nº 60, trêmolo	31
31.	Lizst, 1949, Étude III, saltos	32
32.	Czerny, s/d, Estudo nº 40, escalas	32
33.	Clementi, s/d, Estudo nº 4, trilos	33

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo		Página
1.	Relação completa das obras de Ernesto Nazareth	85
2.	Relação de peças inspiradas na produção musical de Ernesto Nazareth	95
3.	Algumas dedicatórias retiradas de obras de Ernesto Nazareth	98
4.	Fac-símile do manuscrito do "Batuque"	102
5.	Fac-símile do manuscrito do "Pierrot"	110
6.	Fac-símile do manuscrito do "Sarambeque"	115
7.	Fac-símile do manuscrito do "Ameno Resedã"....	119
8.	Algumas gravações fonográficas de obras de Nazareth	123
9.	Obras de Ernesto Nazareth selecionadas para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de técnicas pianísticas	125

RELAÇÃO DE SIGLAS E ABREVIATURAS

Polca	(P)
Tango	(T)
Valsa	(V)
Página	p.
Compasso	c.
Volume	vol.
Mão Direita	m.d.
Mão Esquerda	m.e.
EDITORA ARTHUR NAPOLEÃO	E.A.N.
EDITORA IRMÃOS VITALE	E.I.V.
EDITORA MAGIONE & FILHOS	E.M.F.

Obs.: Os títulos das obras de Nazareth virão sempre entre aspas.

- Levantar o que são as polcas
- Nazareth e sua música

O que é música		
O que é música		
O que é música		
Definição de música	Introdução	é a ciência da arte
Vu as obras de Nazareth	O PROBLEMA	

CAPITULO I

O PROBLEMA

Introdução

O estilo musical de Ernesto Nazareth (1863 - 1934) é o resultado de influências da música que estava a sua volta - basicamente as valsas e polcas dos salões, a dos carnavais, chorões e planeiros - e de uma pequena orientação didática que lhe revelou o repertório tradicional para piano, em particular, Chopin.

Sua primeira composição, a polca-lundu "Você Bem Sabe", é de 1877. A partir daí, Nazareth não pára mais de compor. Produz uma obra rica e variada, com características e estilo próprios, conquistando um lugar de destaque no panorama evolutivo da música brasileira.

Nazareth também exerceu influências sobre alguns compositores, que escreveram obras em sua homenagem ou em seu estilo. Dentre eles, o francês Darius Milhaud (1892-1974) que na busca de novas propostas estéticas para a música, maravilhou-se, quando esteve no Brasil nos anos de 1917 - 1918, com dois compositores que fizeram música à margem de qualquer instituição: o paulista Marcelo Tupinambá e o carioca Ernesto Nazareth, do qual utilizou trechos inteiros em obras de sua autoria.

Em 1922 - portanto em pleno movimento modernista -

Luciano Gallet (1893 - 1931) organizou uma audição de trinta compositores brasileiros, na qual o próprio Nazareth executou alguns de seus tangos e onde foi considerado um representante característico da alma musical brasileira.

A Biblioteca Nacional organizou em 1963 uma Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Nazareth e publicou para este evento um catálogo do qual consta, dentre outras informações, uma série de peças inspiradas na obra do compositor, a que se acrescentou os nomes do citado Milhaud e de Marlos Nobre (1939-) (anexo 2).

É justamente a partir da década de sessenta que o choro brasileiro, que emergira ao tempo de Nazareth, passa por um processo de redescoberta e revalorização, com o consequente aparecimento de diversos conjuntos e gravações fonográficas. Algumas obras de Nazareth que têm arranjos feitos para esses conjuntos ficam bastante conhecidas como a polca "*Apanhei-te Cavaquinho*" e os tangos "*Brejeiro*" e "*Odeon*" este atingindo maior popularidade pela sua veiculação através de novela televisiva em versão cantada.

Importantes pianistas também vêm divulgando e gravando a obra desse compositor, podendo ser citados Carolina Cardoso de Menezes, Eudoxia de Barros, Arthur Moreira Lima e Roberto Szidon.

Apesar disso, a importância histórica e a qualidade da música de Nazareth são pouco conhecidas pelos estudantes de música, em particular os de piano. São mais de duzentas composições escritas para este instrumento nas quais destacam-se os Tangos, as Valsas e as Polcas.

É interessante notar que quase toda a literatura de-

dicada a Nazareth destaca o aspecto pianístico de sua obra. Alguns musicólogos falam da sua utilidade para a coordenação rítmico-motora do pianista, outros observam que Nazareth contribuiu para o surgimento de um "piano brasileiro", outros ainda chamam atenção para a forma como ele utiliza as possibilidades intrínsecas do piano.

A partir destas considerações, a análise das obras de Nazareth - tendo como enfoque central o piano e seu ensino-aprendizagem - conduziu a pergunta:

- É possível utilizar-se a obra de Ernesto Nazareth como recurso didático para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de determinadas técnicas pianísticas?

Objetivo do Estudo

O propósito deste estudo foi o de fornecer aos professores-pianistas e seus alunos uma opção didática para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de técnicas pianísticas. Para tanto foram selecionadas e organizadas pela autora deste trabalho, obras de Nazareth consideradas pertinentes ao objetivo desejado e apresentadas de acordo com a especificidade do movimento pianístico envolvido.

Importância do Estudo

Uma vez que é praticamente desconhecido o potencial didático que existe na obra de Ernesto Nazareth para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de técnicas pianísticas, acredita-se que esta pesquisa possa despertar o interesse daqueles envolvidos no processo de ensino-aprendizagem do piano.

Delimitação do Estudo

A produção musical de Nazareth no âmbito deste trabalho está delimitada pelas seguintes obras: "Ameno Resedã" (P), "Batuque" (T), "Beija - Flôr" (P), "Confidências" (V), "Cruz, Perigo!:" (P), "Duvidoso" (T), "Escorregando" (T), "Espalhaçatoso" (T), "Expansiva" (V), "Fon-fon" (T), "Gaúcho" (T), "Guerreiro" (T), "Jangadeiro" (T), "Nazareth" (P), "Nenê" (T); "Ouro Sobre Azul" (T); "Pierrot" (T); "Sarambeque" (T); "Zizinha" (P).

Questões a investigar

As questões fundamentais que foram investigadas nesta pesquisa são: a qualidade da obra de Nazareth; o aspecto pianístico da obra; a utilização das possibilidades intrínsecas do piano de forma organizada; a sua aplicabilidade no processo de ensino-aprendizagem para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de técnicas pianísticas.

Hipóteses

A hipótese básica que norteou este trabalho foi:

- Antecipa-se que a obra de Ernesto Nazareth pode ser utilizada como recurso didático para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de técnicas pianísticas.

Não foram estabelecidas hipóteses estatísticas devido a linha metodológica adotada.

Definição de Termos

Didática - Conjunto sistemático de princípios, normas, recursos e procedimentos específicos para orientar a

aprendizagem tendo em vista os objetivos educativos (Mattos, s/d.)

Método didático - organização racional e prática dos recursos e procedimentos do professor visando a conduzir a aprendizagem dos alunos aos resultados previstos e desejados (Mattos, s/d).

Recursos didáticos - são os materiais concretos disponíveis que o professor utiliza no desenvolvimento de seus procedimentos metodológicos (Mattos, s/d).

Técnica - todo conjunto de regras que possibilita dirigir eficazmente uma atividade qualquer (Abbagnano, 1970).

Técnica do piano ou técnica pianística - é a melhor maneira de coordenar variados movimentos necessários para interpretar uma obra musical. Melhor maneira é aquela que permite atingir um determinado fim ou objetivo no menor tempo e com o menor gasto de energia possíveis (Kaplan, 1985).

Formas Fundamentais para se tocar piano - são movimentos gerais para se tocar piano mas que não representam por si sós um meio individual para expressão. Ex.: escalas, arpejos, oitavas, acordes, notas repetidas, saltos, trêmolos, etc. (Gát, 1974).

Variantes das Formas Fundamentais - é quando às formas fundamentais (ou suas combinações) se confere a expressão do estilo e estética das obras interpretadas, revelando a expressão individual do pianista (Gát, 1974).

Seção ou Parte - trecho de música que contém uma idéia musical bem definida, perceptível, podendo ser estabelecidos seu início e término. As obras de Nazareth, em geral, são rondós a 5 seções.

Rondô - é uma forma de composição onde o tema principal (ou estribilho) retorna constantemente após cada seção contrastante (ou estrofe).

Organização dos demais Capítulos

A este primeiro capítulo seguem-se mais quatro destinados à Fundamentação Teórica, Metodologia, Análise e Discussão dos Resultados e às Conclusões e Recomendações. Após este último encontram-se as Referências Musicográficas e Bibliográficas e os Anexos.

CAPÍTULO II

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo examinou-se a musicografia e a literatura que fundamentaram o desenvolvimento do presente estudo.

Tendo em vista que o enfoque deste trabalho relaciona-se ao ensino-aprendizagem do piano e não ao aspecto interpretativo deste instrumento, a Revisão da Fonografia não faz parte da Fundamentação Teórica. Algumas gravações fonográficas, entretanto, encontram-se no anexo 8.

O capítulo foi portanto dividido em duas seções: Revisão da Musicografia e Revisão da Literatura.

Revisão da Musicografia

A revisão musicográfica foi organizada em duas subseções: na primeira apresentam-se algumas características da obra de Nazareth, e na segunda, uma série de exemplos retirados do repertório tradicionalmente utilizado para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da técnica do piano.

Algumas Características da Obra de Nazareth

Editoras - Há três editoras que publicam a obra de Nazareth.

- 1) A Fermata do Brasil, que detém os direitos de reprodução (copyrights) das antigas Sampaio Araújo

& Cia., RJ. (Casa Arthur Napoleão) e Editora Arthur Napoleão, RJ.;

- 2) A Irmãos Vitale, Editores (Brasil, detentora dos direitos da Ernesto Augusto de Mattos, RJ, e da Irmãos Vitale S.A. Ind. e Com., SP., RJ., Brasil;
- 3) A Mangione & Filhos, que edita as obras de copyright da antiga E.S. Mangione, depois Editorial Mangione S.A. e da E. Bevilacqua & Cia.









Os copyrights são exclusivos, ou seja, as publicações de uma editora não são - salvo pouquíssimas exceções - publicadas por outra. Muitas delas, entretanto, não são mais editadas.

Manuscritos - encontram-se na Biblioteca Nacional, alguns manuscritos microfilmados dos quais foram escolhidos três para compará-los com as respectivas edições. Os fac-símiles desses manuscritos encontram-se na íntegra nos anexos deste trabalho, assim como suas publicações. Estas, apesar de recentes, repetem o texto musical da 1ª edição (1º copyright).

A comparação entre o manuscrito do "Batuque" e a 1ª edição de Sampaio Araujo & Cia. (copyright 1913), encontra-se no Quadro 1. As edições posteriores são idênticas a essa primeira, com exceção daquela cujo copyright é de 1922 que subintitula-se Tango ao invés de Tango Característico.

Quadro 1

Comparação entre o manuscrito e a edição do
 "Batuque" (1ª ed. Sampaio Araujo & Cia.,
 distribuição atual: Fermata do Brasil)

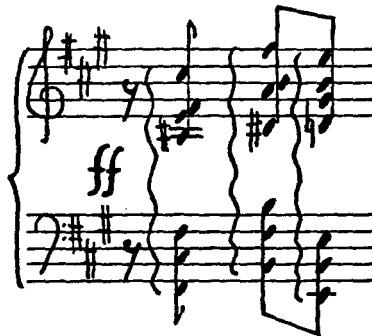
Compasso / mão	Divergência	Manuscrito	Edição Sampaio Araujo
—	ano de composição	sem indicação	1913
14, 15 e 70 / m.d.	grafia	dó ♭ 3	si # 3
16 / m.d.	grafia		
17, 58	indicação morfológica	1ª parte	não há indicação
23.2 / m.e.	grafia		
36.2 / m.d.	grafia		
54, 55 e 56	pedalização	sem indicação	com indicação
70	toque	bem legato	não há indicação
72.2 / m.d.	grafia		

178.1/
m.d.

grafia

Final
prestoFinal
presto181 /
m.d. egrafia e
intensidade

m.e.

182 /
m.d. e

grafia

m.e.



183

toque

sec.





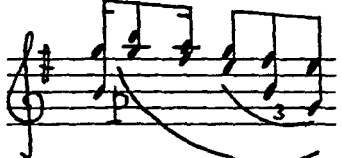

sem indicação

O Tango "Pierrot" teve sua 1^a edição a cargo de Sampaio Araujo & Cia. (Copyright 1915). Comparando-a com o manuscrito, observa-se o contido no Quadro 2.

A edição de 1958 da Casa Arthur Napoleão, vem sub-intitulada como Choro.

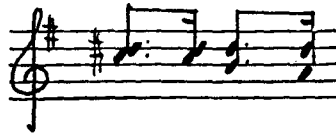
Quadro 2

Comparação entre o manuscrito e a 1ª edição do
 "Pierrot" (T) (1ª copyright : Sampaio Araujo & Cia.,
 distribuição atual : Fermata do Brasil)

Compasso/ mão	Divergência	Manuscrito	Edição Sampaio Araujo
0 / m.d.	Sinal de agógica e grafia		
4 / m.d.	grafia		
7	sinal de intensidade	f	sem indicação
12-13	modificação de intensi- dade	cresc.	sem indicação
18 / m.d.	articulação		
25	indicação de agógica	sem indicação	rit.
26	indicação de carã- ter	bem sentido	sem indicação

27 /
m.d.

grafia



49 /
m.d.

grafia



55

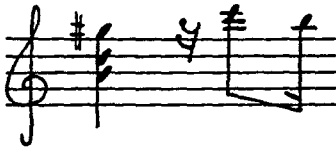
sinal de
intensidade

sem indicação

p

71 /
m.d.

grafia



76

sinal de
intensidade

p

sem indicação

80-81 /
m.d. e

sinal de
intensidade/
articulação/



m.e.

distribuição
das mãos

83 /
m.d. e

sinal de
agônica/



m.e.

grafia

O texto musical do Tango "Sarambeque" (1ª copyright de 1916 de Sampaio Araujo & Cia., 2ª copyright de 1968 da Editora Arthur Napoleão, e hoje distribuído pela Fermata do Brasil), não apresenta qualquer divergência em relação ao manuscrito de Ernesto Nazareth, onde se verificou apenas a ausência do ano de composição (1913).

As características que serão apresentadas a seguir foram observadas não só nas edições das obras citadas nas referências musicográficas - que, de uma maneira geral respeitam os manuscritos do compositor - mas também naquelas consultadas nas Bibliotecas. Os exemplos foram retirados das composições delimitadas neste trabalho cujas íntegras encontram-se no anexo 9.

Revisão - São em número muito reduzido as obras revisadas. Pode-se relacionar o "Brejeiro" (T), com revisão de Souza Lima e "Atrevido" (T), "Genial" (T), "Insuperável" (T), "Talismã" (T), "Tenebroso" (T) e "Lênite" (T), revistas pelo maestro Gaó.

Essas obras apresentam dedilhado, pedal, sinais de articulação e de fraseologia sugeridos pelos revisores.

Andamentos e Expressões de Caráter - Observou-se que um grande número de obras de Nazareth não possui indicação de andamento e em pouquíssimas encontrou-se marcação metronômica. Algumas, ao invés do andamento, apresentam expressões de caráter bastante originais, sem que sejam abandonadas as tradicionais expressões italianas. Ambas podem ser encontradas tanto ao início de cada obra, como em seu desenvolvimento.

Exemplo 1

("Pierrot" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, início da 1ª seção).

Exemplo 2

("Sarambeque" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, início da 1ª seção).

Exemplo 3

("Guerreiro" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, início da 1ª seção).

Exemplo 4

("Guerreiro" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, início da 2^a seção).

Exemplo 5

("Escorregando" (T), s/d., E.I.V., vol. 2, início da 1^a seção).

Exemplo 6

("Ouro Sobre Azul" (T), s/d, E.M.F., final da 4^a seção).

Dinâmica e Agógica - para as modificações de intensidade e de movimento, Nazareth utiliza os sinais convencionais e as expressões tradicionais em italiano.

Fraseologia e Articulação - nesses aspectos, de uma maneira geral, verificou-se poucas indicações. Há obras como o "Duvidoso" (T), onde não há marcação alguma sob esse aspecto, com exceção de algumas acentuações.

Exemplo 7

The musical score for "Duvidoso" (T) is presented in three systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system features a crescendo (*cresc.*) marking. The third system concludes with a forte (*f*) dynamic marking and a fermata over the final chord. The notation includes various articulation marks such as accents and slurs.

("Duvidoso" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, c. 1 a 8).

Pedal e dedilhado - excetuando as obras editadas com revisão de Souza Lima e do maestro Gaó, são esparsas as indicações de pedal e dedilhado. Há ainda o caso do "Ameno Resedá" (P), em cuja edição não se verifica o dedilhado in-

dicado no manuscrito de Nazareth.

Exemplo 8

Musical score for Exemplo 8. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows a continuation of the piano accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The tempo/mood is marked "Piaço bem slacato".

("Ameno Resedã" (P), fac-símile do manuscrito, c. 1 a 8)

Exemplo 9

Musical score for Exemplo 9. It consists of two systems of staves. The first system has a piano part on a grand staff. The second system continues the piano part. The tempo/mood is marked "Piano" and "mf". The instruction "Ben slacato" is present. A measure rest of 8 measures is indicated above the second system.

("Ameno Resedã" (P), 1977, E.A.N., álbum nº 2, c. 1 a 8)

Morfologia - a maior parte das obras de Nazareth segue a forma Rondô com duas estrofes. Esquemáticamente, para uma obra escrita em tonalidade maior, tem-se de uma forma geral:

A	B	A	X	A
TP	TV ₁	TP	TV ₂	TP

TP - Tonalidade principal;

TV₁ - Tonalidade vizinha (em geral - dominante);

TV₂ - Tonalidade vizinha (em geral - subdominante).

Se escrita em tom menor:

TP - Tonalidade principal;

TV₁ - Tonalidade vizinha (em geral - relativa);

TV₂ - Tonalidade vizinha (em geral - harmônico maior).

As letras maiúsculas são as seções. A volta da mesma letra maiúscula nos esquemas anteriores significa que a seção é completamente repetida, podendo entretanto haver uma pequena modificação

Considera-se que a análise morfológica de uma obra do compositor ilustrará essa terminologia.

Obra: "Espalhafatoso" (T) - em Dó Maior.

1ª Seção A: Compassos 1 a 16, com repetição. Dó Maior

Exemplo 10

The musical score is written for piano in 2/4 time, D major. It consists of 16 measures, divided into four systems of four measures each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first measure is marked with a repeat sign and a fermata. The dynamic marking *f martellato* is present in the first measure. The second system continues the piece. The third system begins with a dynamic marking of *f*. The fourth system concludes with a *sec.* (second ending) marking in the second measure of the system, followed by a repeat sign and a fermata in the final measure.

("Espalhafatoso" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, c. 1 a 16).

2ª Seção B: Compassos 17 a 32, Com repetição. Lá Menor.
Aqui a tonalidade vizinha escolhida foi a relativa.

Exemplo 11

The musical score consists of four systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked "com sentimento". The second system ends with a forte "f" dynamic. The fourth system includes a "8va." marking above the treble clef staff, indicating an octave shift. The music features complex rhythmic patterns and chordal textures.

("Espalhafatoso" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, c. 17 a 32).

3^a Seção A: Compassos 33 a 48. Repetição da 1^a seção.

Exemplo 12

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written for both the right and left hands on a grand staff. The first system is marked with a forte dynamic (*f*) and the instruction *martellato*. The second system begins with a forte dynamic (*f*). The third system includes a *sec.* (second ending) marking. The fourth system concludes with a *Fim.* (Finis) marking. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various chordal textures.

("Espalhafatoso" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, c. 33 a 48).

4^a Seção C: compassos 49 a 64, com repetição. Fã Maior.
Aqui a tonalidade vizinha escolhida foi a da subdominante.

Da Capo: 1^a, 2^a e 3^a seções.

Exemplo 13

The musical score consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef. The first system begins with the dynamic marking *ff furioso* and a forte *f* marking. The second system features a forte *f* marking. The third system has an *8va...* marking below the bass line. The fourth system concludes with a forte *f* marking and the instruction *D.C. al fine*.

("Espalhafatoso" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, c. 49 a 64).

Formas Fundamentais, ou suas combinações, para se tocar piano - algumas obras de Nazareth apresentam uma ou mais seções constituídas por determinadas formas para se tocar piano. Deste modo, pode-se caracterizar a primeira e a segunda seções do "Esconregando" (T) pelas notas repetidas na mão direita, a íntegra da polca "Beija-Flor" pelos arpejos na mão esquerda, a quarta seção do "Gaúcho" (T) pelas 8as. para a mão direita.

Trechos musicais retirados das obras delimitadas neste trabalho, e exemplificadas a seguir, evidenciam essa característica do estilo de composição de Nazareth. A íntegra dessas obras, organizadas pela autora da pesquisa de acordo com a utilização da forma fundamental para se tocar piano, encontra-se no anexo 9.

Exemplo 14

Notas Repetidas com extensão - m.d.

The image displays two systems of musical notation for piano. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The first system begins with a forte dynamic marking 'f'. The right-hand part features a sequence of repeated notes, with the first measure containing a triplet of eighth notes. The left-hand part consists of arpeggiated chords. The second system continues the same musical ideas. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accents.

("Cruz, Perigo!!" (P), 1977, E.A.N., álbum nº 2, c. 1 a 8)

Exemplo 15

Trêmolo - m.d.

("Duvidoso" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, c. 17 a 24).

Exemplo 16

Arpejos - m.e.

("Beija-Flor" (P), 1977, E.A.N., álbum nº 2, c. 1 a 4).

Exemplo 17

Acordes - m.d. e m.e.

The musical score for Exemplo 17 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked *f martellato* and features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The second system continues this pattern with some variations in the right hand's articulation.

("Espalhafatoso" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, c. 1 a 8)

Exemplo 18

Notas repetidas - m.d.

The musical score for Exemplo 18 consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a repeated eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand, marked *p*. The second system continues this pattern with some variations in the right hand's articulation.

("Escorregando" (T), s/d., E.I.V., vol. 2, c. 17 a 24)

Exemplo 19

oitavas e acordes repetidos - m.d. e m.e.

The musical score for Exemplo 19 consists of three systems of piano accompaniment. Each system features a treble and bass clef with repeated eighth-note chords. The first system includes dynamics *dim.*, *p*, and *cresc.*. The second system includes *f*, *sempre*, and *ff*. The third system shows a continuation of the pattern with a final measure.

("Ouro sobre Azul" (T), s/d., E.M.F., c. 23 a 33)

Exemplo 20

extensão - m.e.

The musical score for Exemplo 20 consists of two systems of piano accompaniment. Each system features a treble and bass clef with extended eighth-note patterns. The first system has four measures, and the second system has four measures.

("Fon-Fon" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, c. 17 a 24)

Exemplo 21

notas duplas - m.d.

The musical score for Exemplo 21 consists of two systems of piano music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The second system includes a first ending bracket labeled "1.ª vez" at the end of the piece. The music is written for piano with treble and bass clefs and a key signature of two sharps (F# and C#).

("Nenê" (T), 1977, E.A.N., álbum nº 1, c. 17 a 24)

Exemplos retirados do repertório pianístico

Os exercícios e os estudos escritos para o piano pelos mais diversos compositores são recursos didáticos que ajudam a promover o desenvolvimento e o aperfeiçoamento da técnica. Seguem-se alguns exemplos retirados do repertório tradicionalmente adotado para esse fim, caracterizados pela forma fundamental para se tocar piano.

Exemplo 22

notas repetidas

The musical score for Exemplo 22, labeled "166.Q", shows a piano exercise with repeated notes in both the treble and bass staves. The exercise is written for piano and consists of two measures.

(Beringer, s/d, p. 47, Exercício nº 166.Q, c. 1 a 2)

Exemplo 23

notas duplas

(Habier, 1939, p. 80, Estudo nº 32, c. 1 a 6)

Exemplo 24

extensão

(Chopin, 1961, p. 48, Estudo op. 10 nº 9, c. 1 a 8)

Exemplo 25

notas duplas repetidas

(Moszkowski, 1903, p. 15, Estudo nº 4, c. 1 a 4)

Exemplo 26

oitavas

(Pischna, 1919, p. 82, Exercício nº 53, c. 1 a 5)

Exemplo 27

arpejos

(Cortot, 1928, p. 29, Exercício nº 10 b)

Exemplo 28

acordes quebrados

Ex. a: 1 3 2 5, 4 2 5, 1 4 2, etc. 5 2 1, 1 5 2 4, 5 2 3 1, etc.

Ex. b: 1 3 2 3, 1 3 2 3, 1 2 3 2, etc. 5 3 2 1, 1 2 3 2, 1 2 3 2, etc.

Ex. c: 1 2 3 1, 2 3 1, etc. 1 2 3 1, 2 3 1, etc.

Ex. d: 1 3 2 1, 2 3 1, etc. 1 3 2 1, 2 3 1, etc.

(Cortot, 1928, p. 31, Exercício nº 3)

Exemplo 29

acordes

Décidé, rythmé, sans lourdeur

(Debussy, 1916, p. 26, Estudo nº 12, vol. 2, c. 1 a 5)

Exemplo 30

trêmolo

60.

(Hanon, 1946, p. 112, Exercício nº 60, c. 1 a 4)

Exemplo 31

saltos

8

cresc.

*Ped **

(m)

p *pp*

*Ped **

8

*Ped ** *Ped ** *Ped ** *Ped **

(Lizst, 1949, p. 29, Étude III, c. 37 a 46)

Exemplo 32

escalas

40.

f

p

(Czerny, s/d., p. 61, Estudo nº 40, v. 2, c. 1 a 5)

Exemplo 33

trilos

4.
(32)

Allegro (♩: 72)

(Clementi, s/d., p. 10, Estudo nº 4, c. 1 a 4)

Revisão da Literatura

A Revisão da Literatura foi dividida em duas subseções. A primeira enfoca o tempo de Nazareth, características de sua obra e o seu aspecto pianístico. A segunda aborda a técnica e alguns aspectos do ensino-aprendizagem do piano.

NazarethNazareth e o seu tempo - Ernesto Julio de Nazareth

nasceu a 20 de março de 1863 num bairro do Rio de Janeiro que era conhecido - e ainda hoje o é depois de reurbanizado - como Cidade Nova.

Esse bairro carioca surgiu, segundo Tinhorão (1974) após o aterramento dos antigos alagadiços vizinhos do canal do mangue, por volta de 1860. Quando Nazareth nasceu havia umas poucas casas, mas logo, de acordo com o recenseamento realizado em 1872, tornou-se dos mais populosos da cidade. A

população nesta data era composta por africanos livres, escravos empregados por seus senhores em serrarias, construções e fundições de metais, mestiços e portugueses que ali moravam pela comodidade dos aluguéis.

A promiscuidade que daí resultaria ia explicar em pouco mais de vinte anos o aparecimento de uma área do Rio de Janeiro perfeitamente diferenciada e portadora de características de comportamento social e de cultura próprias, entre as quais se incluiria um gênero de música e de dança em tudo e por tudo original. (Tinhorão, 1974, p. 62-63).

Os grupos de choro surgidos por volta de 1870 exerceram grande influência na música da época. Originaram-se da forma com que os músicos populares do Rio de Janeiro interpretavam a música dos salões da aristocracia brasileira. Deu-se um processo de sincretismo à medida que as camadas econômicas mais baixas iam evoluindo culturalmente.

Na verdade, seria exatamente dessa descida das polcas dos pianos dos salões para a música dos choros, a base de flauta, violão e oficlide (sic), que iria nascer a novidade do maxixe, após vinte anos de progressiva amoldagem daquele gênero de música da dança estrangeira a certas constâncias do ritmo brasileiro (...)

Transformada a polca em maxixe, via lundu dançado e cantado, através de uma estilização musical efetuada pelos músicos dos conjuntos de choro, para atender ao gosto bizarro dos dançarinos das camadas populares da Cidade Nova, a descoberta do novo gênero de dança ia chegar ao conhecimento das demais classes sociais do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX quase simultaneamente com sua criação. E os veículos para a tomada de conhecimento da nova dança do povo pelas classes mais elevadas seriam os bailes das sociedades carnavalescas e os quadros de canto e dança do teatro de revista. (Tinhorão, 1974, p. 61).

Ajudou também nesse processo de sincretismo a figura do pianeiro:

... foi através do piano e da música escrita para piano que conseguimos, em processos de transposição, grafar, anotar e sistematizar as características rítmico-melódicas dos conjuntos populares dos choros e das serestas. Realizaram esta tarefa os compositores e maestros populares, músicos intuitivos, mais ou menos dotados, e que na época, eram conhecidos por planeiros. (Alencar Pinto, 1963, p. 35)

Nazareth iniciou o estudo do piano com sua mãe (que morreu em 1873). Ele próprio declara como se deu sua iniciação musical em entrevista concedida à Folha da Noite de São Paulo.

É herança de minha mãe. Minha mãe chegou a causar admiração aos professores de sua época, sem nunca ter tido mestres. Digo herança porque eu também me fiz autodidata, é certo que por força das circunstâncias. Lições, só recebi oito na vida, as de um professor francês (sic), que durante a minha mocidade viveu aqui no Rio de Janeiro. Também depois disso nunca mais tive quem me ensinasse a tocar, e muito menos a compor. (Folha da Noite, SP, 8/9/1924)

Segundo Itiberê (1946), Nazareth teria tido aulas com Eduardo Madeira, mas foi com esse professor francês de nome Lambert que teria estudado Czerny e desenvolvido uma predileção especial pela obra de Chopin.

Nazareth cresceu então sob duas influências básicas: de Chopin, cujas obras executava muito, e dessa música viva que estava a sua volta e que vinha dos chorões, dos carnavais e dos planeiros.

Sua primeira composição, como já foi dito, é uma polca-lundu escrita em 1877, bem ao gosto da época, dedicada a seu pai, e a qual deu o título de "Você Bem Sabe". Foi logo editada por Arthur Napoleão e fez sucesso assim como tantas outras.

... muitas das composições deste mestre da dança são

criações magistrais, em que a força conceptiva, a boniteza da invenção melódica, a qualidade expressiva, estão dignificados por uma perfeição de forma e equilíbrio surpreendentes. (Andrade, 1976, p. 124).

É sensível a influência de Chopin na obra de Nazareth... Mas é preciso notar que essa influência não deturpou o caráter intrínseco das suas criações. Foram apenas certos desenhos, certas inflexões e modulações, o cromatismo - mas tudo isso já transfigurado pela introdução do elemento rítmico brasileiro. (Itiberê, 1946, p. 318).

Nazareth e o piano - Naquela mesma entrevista à Folha da Noite, Nazareth declara: "passei oito anos sem ter piano. O senhor talvez calcule o que representa isso para homem fascinado pelo piano" (Folha da Noite, SP, 1924).

De fato, a quase totalidade das suas obras foi escrita para esse instrumento. Sua sobrevivência vinha do piano: lecionava, tocava em lojas de música demonstrando as novidades musicais, em casas de família, clubes e em salas de espera de cinema.

Para o piano Nazareth canalizou toda aquela música que andava dispersa pelas esquinas. O formulário rítmico e melódico do choro e da seresta carioca, a giria improvisatória do maxixe, tudo isso Ernesto Nazareth captou, refinou, filtrou, transfigurou e condensou na sua obra pianística (Araujo, 1972, p. 26-27)

A expressão "obra pianística" não significa apenas que Nazareth a escreveu para ser tocada ao piano. Ela adquire significado bastante amplo na análise dos musicólogos.

Para José Vieira Brandão (1949) Nazareth situa-se num plano de destaque na história da música brasileira. Ressalta que no trato pianístico sua obra constitui esplêndido estudo para conhecimento dos processos rítmicos, melódicos e harmônicos usados na música popular, e afirma que a música erudita deve a ele enorme soma de sugestões, no empre-

go de ambientes e das constâncias melo-rítmicas.

O célebre 'Apanhei-te Cavaquinho', é um excelente estudo para piano, do mesmo modo que, quase a totalidade de seus tangos são de grande proveito para a educação rítmica e formação de uma consciência da unidade de movimento, essenciais na execução transcendente para piano de L. Fernandez, Mignone, Guarnieri e Villa-Lobos (...)

Aliás, é muito comum observar-se a surpresa que se apodera do estudante de piano, a sua falta de jeito, ao defrontar-se com problemas técnicos da música brasileira contemporânea, não havendo ele passado por um estágio preparatório no conhecimento da estrutura rítmico-melódica da música popular daquele tempo. (Brandão, 1949, p. 9-10).

Itiberê (1946) acrescenta que o estudo dos tangos de Nazareth é o melhor meio de iniciar os alunos de piano nos ritmos brasileiros.

Nas obras de Ernesto Nazareth se encontram esparsos os elementos básicos da rítmica brasileira. Pela homogeneidade dinâmica e regularidade da forma, há entre elas verdadeiros modelos de iniciação rítmica, como o Espalhafatoso, o Escovado ou o Batuque (Itiberê, 1946, p. 320).

Dentre as mais de duzentas obras escritas para piano solo destacam-se, nos primeiros anos, as Polcas e Valsas (gêneros de música bastante dançados à época), e mais tarde os tangos, que constituem aproximadamente metade de sua produção. O aspecto pianístico aliado às indicações de caráter e agógica - incluindo o emprego de fermata observado por Baptista Siqueira (1967) - descaracterizam o estilo coreográfico daqueles gêneros dançantes.

... o caráter acentuadamente pianístico de suas composições, em que se reflete a influência de Chopin e muito da técnica do antigo pianista carioca, afastam-no das formas coreográficas vocais da melódica popular (Itiberê, 1946, p. 314).

Ressaltando o aspecto pianístico, Bruno Kiefer (1982) observa que os títulos (anexo 1) e a imitação dos instrumentos populares demonstram como Nazareth observa a vida musical popular do Rio de Janeiro. Pode-se acrescentar a esse retrato do Rio de seu tempo as dedicatórias de suas obras (anexo 3).

Os títulos das peças não implicam, necessariamente, a descrição musical daquilo que sugerem. Algumas demonstram, claramente, observação atenta da vida musical popular da cidade do Rio de Janeiro. Apanheite Cavaquinho - Cavaquinho, porque choras?, não admitem dúvidas. Esta participação, no entanto, vai além dos títulos. Frequentemente Nazareth compõe para piano à moda de certos instrumentos populares. É a mão direita imitando a flauta, é a esquerda imitando o violão (como no tango Odeon, por exemplo), e assim por diante. Não obstante, o compositor escreve sempre muito pianisticamente. (Kiefer, 1982, p. 123).

Essa transposição dos instrumentos populares para o piano é considerada por Mozart de Araújo (1972) como uma importante característica da obra de Nazareth.

... e dos processos que utilizou para abasileirar os gêneros estrangeiros que dominavam o ambiente musical da metrópole, o mais importante - creio - por seu ineditismo, foi o de transpor para o piano os instrumentos populares brasileiros: a flauta, o violão, o cavaquinho, o oficleide, o bombardino, a percussão. Não se trata - observe-se bem - de transcrição. Nazareth não reproduz literalmente no piano o instrumento popular. Ele sugere, amolda e adapta aos recursos do instrumento nobre, os processos e os modismos do instrumento popular. Inserindo na sua produção pianística essa contribuição do instrumental popular, Ernesto Nazareth trouxe para o piano brasileiro novos recursos técnicos e enriqueceu a música brasileira de novos meios de expressão musical (Araújo, 1972, p. 26).

Mário de Andrade (1976) reforça a qualidade pianística dessa transposição dos instrumentos populares. "... pianísticas mesmo quando se inspirando no instrumental das se-

restas, funções, choros e assustados reflete o oficleide, o violão e especialmente a flauta (Andrade, 1976, p. 123).

É o próprio Mário de Andrade que explicita com muita clareza o significado da expressão "escrever pianisticamente" e acrescenta uma característica à obra de Nazareth que é o ponto central desta pesquisa: o pianístico particular de certas passagens:

Não basta não a gente tocar piano pra compor obras pianísticas, isto é, que revelem os caracteres e possibilidades do instrumento e tirem dele a natureza inicial da criação. Tem um poder de compositores dançantes que tocam piano e que nunca foram pianísticos. Nazaré não. O cultivo entusiasmado da obra chopiniana lhe deu, além dessa qualidade permanente e geral que é a adaptação ao instrumento empregado, o pianístico mais particular de certas passagens, como a 3ª parte do Carioca, ou tal momento do Nenê. (Andrade, 1976, p. 123-124)

Os musicólogos preocupam-se em classificar a produção de Nazareth. Nesse sentido, consideram a dificuldade pianística como uma característica de sua obra que transcende o âmbito popular.

A dificuldade pianística é outra circunstância que afasta Nazareth da simples esfera popular, porque ele utiliza a técnica pianística com desenvoltura e grande variedade de recursos (Itiberê, 1946, p. 317).

É através também das técnicas pianísticas que introduz novos elementos ao piano brasileiro.

O pianismo da música de Ernesto Nazareth é excelente, de proveniência chopiniana, mas reelaborado pelo mestre carioca. A exemplo da valsa 'Confidências', há generoso emprego de trinados, o que é caso singular, ou muito raro, na música pianística brasileira (Nogueira França, encarte no disco Moreira Lima interpreta E. Nazareth, 1975).

Essas dificuldades pianísticas são aproveitadas de forma bastante variada, dando unidade às partes em que se apresentam além de manterem sempre o equilíbrio sonoro.

A sua mão esquerda faz saltos difíceis, numa estilização violenta do violão como nos tangos 'Labirinto' e 'Carioca'.

Partes inteiras dos seus tangos são constituídas só por harpejos (sic), acordes, quartas e sextas alternadas ou por oitavas simples - que se sucedem sempre em rica movimentação. (Itiberê, 1946, p. 317).

As harmonizações, os acordes, as oitavas, os saltos arrevezados, audaciosíssimos até, jamais não desequilibram a ambiência sonora. (Andrade, 1976, p. 124).

A dificuldade de execução de sua obra não se limita à solicitação do domínio virtuosístico do instrumento.

Os tangos de Ernesto Nazareth são de execução muito difícil, não só pela atmosfera que os envolve, mas pela técnica, não raro virtuosística, que requerem. (Nogueira França, encarte do disco Moreira Lima interpreta E. Nazareth, 1975).

Andrade Muricy na apresentação do catálogo organizado pela Biblioteca Nacional em 1963 diz:

Os pianistas que desejarem executar 'Labirinto', 'Nenê', 'Escovado', ou essa estupenda tocata brasileira - (como lhe chamou Brasília Itiberê) - 'Sarambeque', deverão dispor de invulgar domínio do teclado tal como tantos dos mais humildes 'pianeiros' de outrora possuíam, e além disso, para exprimir o 'Tenebroso' - magnífico Noturno, talvez o mais belo da nossa música -, ou 'Carioca', por exemplo, terão de por a serviço dessas páginas profundo sentido de poesia (...). Nazareth reflete todos os aspectos da expressividade sonora da época que se convencionou chamar belle époque. (in Catálogo da Biblioteca, Andrade Muricy, 1963, p. 6-7).

Passa-se a seguir a abordar alguns aspectos do ensino-aprendizagem do piano, em especial da técnica.

Técnica

A palavra técnica - Técnica e Arte, Técnica e Método. Técnica e Ciência. Muitas vezes essas palavras são utilizadas indistintamente. De fato, em um determinado período histórico, técnica e arte tiveram significados semelhantes; técnica estava ligada a um saber prático, confundindo-se com ciência, e para se caracterizar como técnica deveria seguir certas regras com determinado objetivo, identificando-se com método. Ferrater Mora (s/d) esclarece que a palavra arte é hoje usada em vários sentidos - arte de viver, arte de pensar, arte mecânica, arte liberal, belas-artes - que não são totalmente independentes¹:

... os une entre si a idéia de fazer e especialmente de produzir algo de acordo com certos métodos ou certos modelos - métodos e modelos que podem por sua vez serem descobertos pela arte. Esta simultânea multiplicidade e unidade de significado apareceu já na Grécia com o termo techne (usualmente traduzido por arte) e persistiu no vocábulo latino ars.

O termo techne significou arte (em particular arte manual), indústria, ofício. Se dizia, assim, de alguém que sabia sua arte - seu ofício - por ter uma habilidade particular e notória. Platão fala, por exemplo, de fazer algo com arte ou sem arte. Mas os exemplos dados por Platão - seguindo Sócrates - relativos à necessidade de fazer as coisas com arte se aplicaram prontamente a uma arte não manual, mas intelectual,

1) ... los religa entre si la idea de hacer y especialmente de producir, algo de acuerdo con ciertos métodos o ciertos modelos - métodos e modelos que pueden, a su vez, descubrirse mediante arte -. Esta simultânea multiplicidad y unidad de significado apareció ya en Grecia con el término Τεχνη (usualmente traducido por "arte"), y persistió en el vocablo latino ars.

El término techne significó "arte" (en particular "arte manual"), "indústria", "ofício". Se decía, así, de alguien que "sabía su arte" - su "ofício" -, por tener una habilidad particular y notoria. Platón habla, por ejemplo, de hacer algo con arte, o sin arte. Pero los ejemplos dados por Platón - siguiendo a Sócrates - relativos a la necesidad de hacer las cosas "con arte" se aplicaron bien pronto a un ar-

a arte da palavra ou do raciocínio. O mais alto era, pois, a ciência, a filosofia, o saber, e por último, a dialética. Mas como as outras atividades também eram artes e como também era arte a criação artística, a poesia, o termo *techne* estava cheio de ambigüidade e somente podia ser entendido corretamente dentro de um determinado contexto. Todavia, pode-se concluir que *techne* designava 'um modo de fazer (incluindo no fazer, o pensar algo'. Esse modo implicava na idéia de um método ou conjunto de regras, havendo tantas artes como tipo de objetos ou de atividades e organizando-se esta arte de uma maneira hierárquica, desde a arte manual ou ofício até a suprema arte intelectual de pensar para alcançar a verdade (e reger a sociedade segundo essa verdade) (...)

De certo modo, o que hoje chamamos as artes (enquanto belas-*artes*) tem um componente manual que os gregos costumavam por em relevo (...)

Na Idade Média se usou o termo *ars* na expressão artes liberais (*Trivium* e *Quadrivium*) num sentido equivalente a saber. As artes liberais se distinguiam das servis, que eram as artes manuais. Estas incluíam muito do que se chama belas-*artes*, como a arquitetura e a pintura. As belas-*artes* eram principalmente uma questão de ofício, não havendo praticamente distinção entre belas-*artes* e artesanato.

A distinção entre as duas últimas se acentuou na época moderna e culminou no Romantismo. com a exaltação da 'Arte' (Mora, in Dicionário de Filosofia, s/d, p. 226-227)

te no manual, sino intelectual, al arte de la palabra o del razonamiento. El más alto era, pues, la ciencia, la filosofía, el saber y, en último término, la dialéctica. Pero como las otras actividades eran también artes, y como era arte así mismo la creación artística, la poesía, el término *techne* estaba lleno de ambigüedad y sólo podía ser entendido a derechas dentro de un determinado contexto. Sin embargo, puede concluirse que *techne* designaba um "modo de hacer (incluyendo en el hacer, el pensar) algo". Como tal "modo", implicaba la idea de um método o conjunto de reglas, habiendo tantas artes como tipos de objetos o de actividades y organizándose estas artes de una manera jerárquica, desde el arte manual u oficio hasta el supremo arte intelectual del pensar para alcanzar la verdad (y, de paso, regir la sociedad según esta verdad) (...)

En cierto modo, además, lo que hoy día llamamos las artes (en cuanto bellas artes) tienen un componente manual que los griegos solían poner de relieve (...)

En la Edad Media se usó el término *ars* en la expresión artes liberales (*TRIVIUM* Y *QUADRIVIUM*) en un sentido equivalente a "saber". Las artes liberales se distinguían de las serviles, que eran las artes manuales. Estas incluían mucho de lo que se ha llamado "bellas artes", como la arquitectura y la pintura. Las bellas artes eran principalmente una cuestión de "oficio", no habiendo prácticamente distinción entre bellas artes y artesanía.

La distinción entre las dos últimas se acentuó en la época moderna y culminó en el Romantismo, con la exaltación del "Arte".

Segundo Osborne (1978), o grego e o romano apreciavam a arte exatamente como quaisquer outros produtos da indústria humana: pela sua eficácia na promoção dos objetivos para os quais tinham sido feitos. Não se reconhecia diferença alguma entre o artista criador e o artífice habilidoso nas regras do seu ofício.

A distinção, hoje familiar entre as 'belas-artes' e as artes úteis ou industriais, só se tornou preeminente no decurso do século XVIII na Europa, e foi, de certo ponto de vista, um dos primeiros sintomas da expulsão gradativa da 'arte' da estrutura integrada da sociedade. Em épocas passadas não existia o conceito das 'belas-artes', todas as artes eram artes de uso. E quando no passado, os homens julgavam as suas obras de arte apreciavam-nas pela excelência do seu louvor e pela sua eficácia na consecução dos propósitos para os quais tinham sido criadas. (Osborne, 1978, p.30)

Aristóteles, diz Osborne, define *techne* (traduzido para arte) como a capacidade de fabricar ou fazer alguma coisa com uma correta compreensão dos princípios envolvidos.

*Na ordem do conhecimento *techne* vinha depois da ciência, o conhecimento teórico de princípios e causas, como os que dizem respeito à Matemática e à Filosofia, e da 'sabedoria prática', por intermédio da qual colocamos em ordem de valor os diversos 'bens' dos vários ofícios e profissões. A memória, pela qual o homem difere dos animais, possibilita o acúmulo e a transferência da experiência de geração para geração; e da experiência herdada, esclarecida pela compreensão, provém *techne*. *Techne* está sempre dirigida para algum fim ulterior (o fim da Medicina é a saúde, etc.) e não é buscada em si mesma. A 'ciência', por outro lado, representa o puro amor do conhecimento por si mesmo. (Osborne, 1978, p. 35).*

Não há nenhuma indicação do cultivo da experiência estética por ela mesma. Nesse sentido a maior aproximação, para Osborne, nos escritos clássicos gregos é quando Aristóteles considera a música como um lazer para ser cultivado por si mesmo.

Na ética, Aristóteles distinguiu duas classes de techne, os ofícios pelos quais fazemos alguma coisa (prakton), e os ofícios pelos quais construímos alguma coisa (poieton). Exemplos dos primeiros seriam a Agricultura e a Medicina, e dos últimos a Escultura e o fabrico de sapatos. Na Metafísica ele distinguia os ofícios dirigidos às necessidades da vida dos ofícios dirigidos à ocupação do lazer. Os últimos eram havidos por mais 'sábios' do que os primeiros porque os seus ramos de conhecimento não visam (sic) a qualquer utilidade. As ocupações de lazer tanto podiam ser uma forma de jogo (paidéia) quanto de recreação (anapausis) mas nenhuma constitui um fim em si mesma - os seus valores são derivativos, restauram as energias do homem para o trabalho. Na Política, Aristóteles enumera os usos que a música pode ter na educação, como passatempo legítimo e como recreação do trabalho. Ele extrema destes o prazer mais elevado da Música como emprego ideal do lazer para ser cultivado por si mesmo e, como tal, o considera um constituinte da meta suprema da felicidade. Como já tivemos azo de notar, esta é a maior aproximação com que topamos nos escritos clássicos gregos da moderna noção de uma experiência estética que a si própria se justifica. (Osborne, 1978, p. 36-37).

fazer -
atividade

É a partir da Idade Moderna que definitivamente se separam os conceitos de Técnica, Arte, Ciência e Método, surgindo ainda os conceitos de Estética e de Belas-Artes.

Enquanto o objeto da Ciência é conhecer e o da Arte é fazer o Belo, o da Técnica é produzir.

Na Arte predomina o espontaneísmo do artista. Rasga-se-lhe ilimitada faixa de liberdade criadora. Na técnica prepondera o método, a eficácia, o rigor operacional.

Não se esqueça contudo, que na Arte também entra a Técnica. É isso sob dois aspectos pelos menos: primeiro, como notou Heidegger ('Die Frage nach der Technik', 1953), Arte e Técnica são ambas formas de revelação do oculto, da verdade, com a diferença que a Técnica moderna já não é propriamente uma criação, mas uma intimação à natureza para que libere parte de suas capacidades, e em segundo lugar, porque para executar uma idéia, o artista tem que seguir determinada técnica. Pode-se até afirmar que a Técnica funciona como parte material da Arte.

Definindo-se a Técnica como toda aplicação sistemática e metódica das conclusões da Ciência, conclui-se logicamente que ela supõe um saber científico (ao menos em quem a idealizou) e um trabalho rigorosamente metódico (...)

Em sentido estrito, a Técnica apareceu mesmo quando

o homem passou da simples ferramenta e do simples utensílio para a máquina, ao final do século XVIII, com a invenção da máquina a vapor. (Vannucchi, 1983, p. 39-40).

Então, o sentido geral da palavra técnica compreende todo conjunto de regras que possibilitam dirigir eficazmente uma atividade qualquer.

A técnica nesse sentido não se distingue nem da arte nem da ciência nem de qualquer processo ou operação aptos a conseguir um efeito qualquer: e o seu campo estende-se tanto quanto o das atividades humanas(...) Embora ainda hoje a palavra Arte designe todo tipo de atividade ordenada, o uso culto tende a privilegiar o seu significado de Arte bela. Nós dispomos, de fato, de uma palavra para indicar o processo ordenado (isto é, segundo regras) de qualquer atividade humana: a palavra técnica. A técnica no seu significado mais amplo designa todos os processos normativos que regulam os comportamentos em todos os campos. Técnica é por isso a palavra que continua o significado primeiro (platônico) do termo arte. Por outro lado, os problemas relativos às belas Artes e a seu objetivo específico caem hoje no domínio da estética. (Abbagnano, in Dicionário de Filosofia, 1982, p. 70 e 905).

A música e a técnica - Segundo Edgar Willems (1963)
na arte musical, e especialmente na prática de certos instrumentos, a técnica desempenha um importante papel já que é o meio material que permite que o ser humano se expresse. Observem-se as diferentes dimensões de sentido que dá a palavra técnica².

Em seu sentido mais estrito, a técnica representa a parte material, mecânica, corporal, do ofício instrumental (...). Num sentido mais amplo, compreende o movimento da mão, do braço, do corpo inteiro. Por outro lado, a palavra 'técnica' não deve ser reservada

2) En su sentido más estricto, la técnica representa la parte material, mecánica, corporal, del oficio instrumental (...). En un sentido más amplio, comprende el movimiento de la muñeca, del brazo, del cuerpo entero. Por otra parte, la palabra "técnica" no debe reservarse exclusivamente al ins-

exclusivamente ao instrumento, e sim extender-se aos outros aspectos do ensino que concernem ao ritmo, audição, solfejo, harmonia, etc. Considerada em forma completa, a técnica se une à música. É animada pelo amor à sonoridade, e até ao som, tomado em si mesmo como fenômeno musical fundamental; também o está pela frase melódica, pela harmonia e composição. Certos músicos creem que sua musicalidade depende da técnica. É o resultado de uma falsa educação, conforme a qual se trabalha a técnica esquecendo-se de realizar uma conexão vital entre ela e a música. (Willems, 1963, p. 158).

Para Matthey (1982), técnica representa a capacidade que se tem de se expressar musicalmente. É portanto absurdo e inútil tentar adquirir a técnica dissociada de seu propósito de expressar a música.

Steinhausen, citado por Kaplan (1985) afirma que técnica é a interdependência do aparelho físico do homem com suas intenções artísticas.

O piano e a técnica - De acordo com Casela (1978), a técnica pianística não é o resultado irrefletido e puramente físico de um membro do corpo, mas:³

... a consequência de uma atividade puramente espiritual. Quer dizer, que é necessário abandonar definitivamente a idéia de acreditar que os dedos têm uma vida própria e independente, e que ao contrário, deve-se considerá-los como uma parte do corpo que obedece unicamente à vontade do cérebro. Portanto, proclamemos o 'cerebralismo' da técnica pia-

trumento; sino extenderse a los otros aspectos de la enseñanza que conciernen al ritmo, la audición, el solfeo, la armonia, etcétera.

Considerada en forma completa, la técnica se une con la música. Está animada por el amor a la sonoridad, y hasta al sonido, tomado en si mismo como fenómeno musical fundamental; también lo está por la frase melódica, por la armonia y la composición. Ciertos músicos creen que sua musicalidad depende de la técnica. Es el resultado de una falsa educación, conforme a la cual se "trabaja" en la técnica omitiendo realizar una conexión vital entre esta última y la música.

*nística, e ao mesmo tempo exaltemos o indispensável e elevado valor espiritual.*³ (Casela, 1978, p.98)

Para Matthay a técnica envolve todos os meios físico-mecânicos através dos quais as percepções musicais são expressas. Para adquirir a discriminação muscular necessária para tocar é preciso que a mente domine os músculos. A técnica é portanto uma questão que diz mais respeito a mente que aos dedos.

Marguerite Long (1959) explica que entende por técnica o conjunto de todos os conhecimentos pianísticos. Para ela, a técnica não é somente a independência, a força e a igualdade dos dedos, mas também o domínio da dosagem e do colorido do som, a destreza na execução progressiva das nuances de força e de movimento, acelerando e ralentando, crescendo e diminuindo, o toque, a "arte do dedilhado", a "arte do pedal", o conhecimento das regras gerais do fraseado, a posse de uma vasta paleta que o pianista pode dispor à sua vontade, segundo o estilo das obras que ele interpreta e segundo sua inspiração. Técnica, para esta autora, é a "ciência do piano".

Segundo Kentner (1978), técnica é a faculdade, adquirida pela experiência e trabalho, de aplicar a anatomia do corpo humano ao instrumento e de chegar assim ao melhor

3) ... la consecuencia de una actividad puramente espiritual. Es decir, que es necesario abandonar definitivamente la idea de creer que los dedos tienen una vida propia e independiente, y que al contrario, débese considerarlos como una parte del cuerpo que obedece unicamente a la voluntad del cerebro. Por lo tanto, proclamemos sin ambages el "cerebralismo" de la técnica pianística, y al mismo tiempo exaltemos el indispensable y elevado valor espiritual.

resultado com o menor esforço.

A melhor maneira do pianista coordenar seus movimentos é o que Sá Pereira (1933) entende por técnica no sentido de virtuosidade.

Técnica do piano, afirma Kaplan (1985), é a melhor maneira de coordenar os variados movimentos necessários para interpretar uma obra musical. Melhor maneira é aquela que permite atingir um determinado fim ou objetivo no menor tempo e com o menor gasto de energia possíveis.

... o elemento essencial de toda e qualquer técnica de execução é o movimento. Sem movimento não existe execução. Assim, qualquer processo que demande para sua efetivação o domínio de habilidades motoras, como é o caso específico da execução pianística, deve estar baseado no estudo do movimento, isto é, na compreensão de quais os fatores de ordem física e psicológica que permitem sua melhor realização em termos de:

- a) coordenação e controle
 - b) facilidade de aprendizagem
- (Kaplan, 1985, p. 19).

A didática, o método e a técnica - Para Luis Alves de Mattos (s/d), didática é a técnica do ensino. Entendida sob esse aspecto ela é uma disciplina pedagógica de caráter prático e normativo.

Definida em relação ao seu conteúdo, ela é, segundo o mesmo autor, o conjunto sistemático de princípios, normas, recursos e procedimentos específicos para orientar alunos na aprendizagem das matérias programadas, tendo em vista os objetivos educativos.

Como técnica deve ser (a didática), além de racional, acentuadamente racionalizada. Deve-se procurar obter o máximo rendimento com um mínimo de esforço. Deve-se tentar alcançar os melhores resultados - em termos de aprendizagem - com um mínimo de tempo e de gas-

tos materiais, evitando-se o desperdício em qualquer campo. (Carvalho, 1979, p. 27)

Para isso a didática vincula-se estreitamente aos demais ramos da pedagogia tais como a filosofia, a psicologia e a sociologia educacionais. Ela não pretende determinar a melhor técnica de ensino, mas:

... dentro das realidades circunstanciais imediatas, é sempre possível determinar qual seja, relativamente, a melhor técnica de ensino, exequível e aconselhável em cada caso. Para isso se exige compreensão e discernimento de todas as variáveis da situação real e imediata, sobre a qual o professor vai atuar. (Mattos, s/d, p. 48).

A didática procura, nesse sentido, analisar, integrar funcionalmente e orientar para os efeitos práticos do trabalho docente, cinco componentes fundamentais da conjuntura do ensino: o aluno, o professor, os objetivos, as matérias de ensino e o método. Esses cinco componentes delimitam, para Luis Alves de Mattos (s/d) o campo de investigações da didática.

O método (do grego metá-hodos, caminho para atingir uma meta), é definido por esse mesmo autor, do ponto de vista didático, como a organização racional e prática dos recursos e procedimentos do professor, visando a conduzir a aprendizagem dos alunos aos resultados previstos e desejados. O método didático deve então conjugar eficazmente diversos recursos, técnicas e procedimentos em sequências variáveis, entendendo por:

- . *Recursos* - os meios materiais disponíveis para conduzir a aprendizagem dos alunos, tais como: livros didáticos, material escolar, quadro-de-giz, dia-

positivos, discos, projetores, partituras, etc.

- . *Técnicas* - as maneiras racionais (comprovadas experimentalmente como eficazes) de conduzir uma ou mais fases da aprendizagem dos alunos: técnica do planejamento, técnica da incentivação, técnica dos meios audiovisuais, etc... Na execução de uma mesma técnica podem ser empregados procedimentos didáticos diversos.
- . *Procedimentos* - os ^{seguintes} seguimentos de atividade docente ao aplicar-se uma técnica em determinada fase de ensino: procedimento do interrogatório, da demonstração, da explanação, etc.

O método didático, afirma Luis Alves de Mattos, envolve não apenas a atividade cognitiva e as exigências lógicas da matéria, mas todo o complexo dinamismo biopsicológico dos alunos.

A aprendizagem motora e a técnica - Segundo Irene Melo de Carvalho (1979), aprendizagem é um termo que tanto se aplica ao processo de aprender quanto ao seu resultado. Se encarada como o resultado do processo de aprender, ela redundará na modificação do comportamento de quem aprende, por meio do treino ou da experiência. Costuma-se dividir a aprendizagem em três tipos básicos, que se interpenetram e se interrelacionam: a ideativa (cognitiva), a afetiva e a motora (psicomotora). Em algumas matérias, um desses aspectos prevalece sobre os outros.

Há muitas disciplinas em que a aquisição de automa-

tismos acompanha e complementa as aquisições de novas compreensões, assim como há matérias nas quais o essencial é exatamente a aprendizagem de automatismos motores ou verbomotores. (Carvalho, 1979, p.48)

Para Kaplan (1985), nem toda mudança de comportamento é considerada uma aprendizagem, que para se configurar é preciso que a mudança seja produto do treino, da prática (exercícios, repetições). Por outro lado, experiências, especialmente as de caráter emocional, podem ser tão marcantes que a pessoa as aprende sem precisar praticá-las.

... aprendizagem é uma mudança relativamente permanente do comportamento do indivíduo, conseguida através da observação, da experiência e do treino. Portanto a aprendizagem envolve uma sequência de 3 etapas:

- 1a) Aquisição
 - 2a) Retenção
 - 3a) Uso (transferência)
- (Kaplan, 1985, p. 44)

A aprendizagem na qual os movimentos do corpo são essenciais é chamada aprendizagem motora, ou aprendizagem perceptivo-motora já que os movimentos são respostas a estímulos externos e internos do homem.

Kaplan esclarece o que são os atos voluntários, os hábitos e as habilidades na aprendizagem motora:

- . *Ato Voluntário* - desde que nasce, o homem carrega potencialmente um repertório de movimentos voluntários, determinados e condicionados pela sua constituição anatômico-fisiológica. Estes movimentos primários são inicialmente realizados de maneira global e é a partir da possibilidade de individualização dos mesmos e de sua posterior combinação

que o ser humano pode agir no meio ambiente onde se encontra inscrito no sentido de adequá-lo as suas necessidades e de atingir seus objetivos. A compreensão deste princípio é fundamental em todo tipo de aprendizagem que implique na aquisição de habilidades motoras.

- . *Hábitos* - é o resultado da transformação dos movimentos voluntários em automatismos, que são "reações automáticas adquiridas e estereotipadas pela repetição de situações estimuladoras idênticas, com reforço da mesma rede de integração neuromuscular" (Kaplan, 1985, p. 45).
- . *Habilidade Motora* - é a capacidade de coordenar uma série de movimentos em função de um resultado ou objetivo a ser alcançado.

As habilidades são também chamadas de técnicas, segundo Irene Melo de Carvalho (1979), estão constituídas por várias habilidades específicas.

As habilidades também podem ser denominadas técnicas, quer sejam simples ou complexas. Realizar uma intervenção cirúrgica é uma técnica (ou habilidade) que envolve várias habilidades (ou técnicas específicas, tais como: utilizar o bisturi, preparar o campo operatório, retirar o órgão ou parte dele, suturar, e assim por diante. (Carvalho, 1979, p.49).

De acordo com esta mesma autora o domínio das habilidades é obtido pelo exercício, cuja técnica é analisada a fundo pela psicologia da aprendizagem.

Por este motivo, todos os professores, para aperfeiçoarem sua atuação docente, deveriam estudar bem es-

sa disciplina psicológica, especialmente aqueles que lecionam matérias que envolvem farta aquisição de automatismos (Carvalho, 1979, p. 49).

Segundo Kaplan (1985), para possibilitar a construção de uma técnica de execução instrumental racional, é preciso estabelecer inicialmente - a partir da individualização dos movimentos primários - hábitos motores corretos que possam ser posteriormente reorganizados, de acordo com cada obra que se apresente, em habilidades motores.

Este mesmo autor chama a atenção para o fato de que as habilidades são adaptáveis e flexíveis, enquanto os hábitos, uma vez adquiridos, são executados mecanicamente sem referência às conseqüências, ou a sua adequação a determinadas circunstâncias. Considera que não existindo duas obras musicais cuja realização apresente os mesmos problemas de coordenação motora, o intérprete deve criar novas habilidades motoras, a cada nova composição, a partir de hábitos previamente adquiridos.

Motivação e incentivação - A psicologia da aprendizagem constatou que a aprendizagem é um processo de atividade pessoal, reflexiva e sistemática, que depende do envolvimento de todas as potencialidades do aluno na consecução de objetivos. Qualquer tipo de aprendizagem - motora, de compreensão de conceitos, etc. - só se realiza, de acordo com Kaplan, através da atividade do aprendiz, que precisa de motivação para levá-la a cabo. Assim, motivação é:

... o processo pessoal, interno, fundamentalmente energético, que determina a direção e a intensidade do comportamento individual. Conseqüentemente, não há aprendizagem sem motivação. (Carvalho, 1979, p. 49).

O professor, a rigor, não motiva. Ele apenas pode incentivar a aprendizagem, isto é, fornecer estímulos que despertem no aprendiz, um ou vários motivos, cabendo a estes, então, o papel de gerar a aprendizagem.

Motivação e incentivo não são sinônimos. O segundo processo consiste em propiciar situações que motivem o aluno para iniciar e manter o pique de seu aprendizado. Incentivar é despertar o interesse e a atenção dos alunos para os valores formais e estéticos da obra em estudo, procurando dessa maneira uma maior compreensão do fato artístico que cria no discípulo o desejo de aprendê-la, o gosto de estudá-la. Incentivar o aluno é colocar o aluno em situações que provoquem no seu psiquismo as fontes de energia interna - os motivos - que o levarão a estudar com interesse e prazer. (Kaplan, 1985, p. 64).

Inúmeros são os estímulos de incentivo que ocorrem na vida do homem. Na esfera escolar há quatro fontes incentivadoras principais: a própria matéria de ensino, o método utilizado pelo docente, os inúmeros recursos possíveis, a personalidade do professor.

A didática moderna vai então basear-se em conhecimentos de caráter científico, entre outros, os da psicologia da aprendizagem, procurando a elaboração de uma metodologia racional de ensino.

Há certos fatores básicos, segundo Kaplan (1985) que devem ser levados em consideração no ensino instrumental, que são: informações relativas ao aluno, escolha do material didático a ser empregado e modalidades práticas de trabalho.

O conhecimento de alguns aspectos do aluno - tais como idade cronológica e psicomotora, experiência prévia e vivência cultural, traços de personalidade, objetivos que o aluno pretende atingir com o estudo do instrumento - são fundamentais para que o professor saiba como incentivá-lo e tam

bém para a escolha do repertório. Kaplan observa que os valores e significados que uma obra pode possuir não estão implícitos nela e sim dependem da capacidade de julgamento do aluno, capacidade esta que se encontra em relação direta com a idade, experiência prévia, vivência cultural e a personalidade do discente, assim como os interesses e objetivos que pretende atingir.

A escolha do material didático e a motivação - Os movimentos básicos a serem resolvidos no decorrer da aprendizagem pianística podem ser encontrados em inúmeras obras, de diversos graus de dificuldades, de épocas e autores diferentes. O professor deve, entretanto, levar em consideração as condições de coordenação motora do aluno, as quais estarão intimamente relacionadas ao grau de maturação do sistema nervoso central e a sua experiência prévia. Além disso, é muito importante a vivência musical do aluno, isto é, seus interesses por determinados tipos de música e os objetivos que pretende atingir.

Caberã pois, ao professor bem informado, selecionar desse quase inesgotável material, aquele que, pelas suas características, melhor se coadune com as possibilidades antes mencionadas e com as preferências do aluno (Kaplan, 1985, p. 65).

O que importa, para Kaplan, não é em que obra se aprende a resolver um problema, mas como o mesmo deve ser encarado seja do ponto de vista físico ou mental, para superá-lo. A escolha do repertório, quando significativa para o aluno, é de alto valor motivador.

Este mesmo autor ainda sugere que o próprio aluno

escolha o seu repertório. Assim ele pode optar - dentre uma série de obras a seu alcance selecionadas e executadas para ele pelo professor - por aquela que esteja mais de acordo com seus gostos e intenções.

As formas de se tocar piano - Assim como o homem carrega potencialmente desde que nasce um enorme repertório de movimentos, o piano - que é um instrumento no qual as cordas são percutidas através da ação de mecanismos comandados por teclas - apresenta um grande número de possibilidades de formas de tocar que a evolução da história da música e da construção do instrumento vai estabelecendo e ampliando.

József Gát (1974) chama de "formas fundamentais" aos movimentos necessários para se tocar piano que não representam por si sós um meio individual para expressão da música: 3^{as} são sempre 3^{as}, 8^{as} são sempre 8^{as}, acordes são sempre acordes, não importa quem os esteja tocando. Aos movimentos que possibilitam a expressão do intérprete, Gát chama de "variantes das formas fundamentais".

Essas formas fundamentais precisam ser praticadas sistematicamente, servindo, segundo Gát, para melhorar a condição física do pianista semelhantemente ao que se faz nos esportes e na dança, enquanto a prática das variantes das formas fundamentais requer um trabalho artístico.

Os exercícios, os estudos, as obras - no desenvolvimento de sua metodologia, o professor adota recursos didáticos para implementar o seu planejamento. No ensino do piano, encontram-se dentre os recursos, os exercícios, os estudos e as próprias obras dos diversos compositores.

Os exercícios, segundo o Dicionário Zahar (1985), são peças, normalmente carentes de qualidades estéticas, cuja finalidade é desenvolver a técnica. Serralach (1947) observa que os livros de técnica conhecidos como exercícios diários não são mais que repetições sistematizadas, especialmente os exercícios técnicos que só são dominados à força de repetições ordenadas.

Veja-se a seguir, a organização de alguns livros tradicionalmente conhecidos e adotados para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da técnica pianística.

Cortot, nos "Princípios Racionais de Técnica Pianística" (1928), procura apreender os movimentos indispensáveis a seu completo desenvolvimento. O exercício maquinal de determinada passagem de difícil execução é substituído pelo estudo racional da dificuldade, reduzindo-a a seu princípio elementar. A organização é a seguinte:

- 1) Ginástica cotidiana do teclado: exercícios que têm por objetivo desenvolver a flexibilidade dos dedos, da mão e do pulso, visando sua adaptação ao teclado;
- 2) Primeiro Capítulo: igualdade, independência e mobilidade dos dedos;
- 3) Segundo Capítulo: passagem do polegar (escalas, arpejos);
- 4) Terceiro Capítulo: notas duplas e polifonia;
- 5) Quarto Capítulo: extensões;
- 6) Quinto capítulo: técnica do pulso, execução de acordes.

Cortot esclarece que não inventou novos exercícios,

mas sim, procura obter dentre os mais simples, através de um método sistemático, o máximo de eficácia pianística: a maneira de trabalhá-los é que é importante.

Também para Sã Pereira (1933), o estudo racional da técnica deve basear-se na decomposição dos movimentos complexos em componentes simples (movimentos básicos) e na preparação sistemática das formas simples por meio de repetições atentas e graduadas. Essas repetições, desde que tenham um critério de qualidade crescente, eliminam os impulsos nervosos mal coordenados, pouco a pouco burilando gestos, tornando-os naturais e automatizados:

Não é minha intenção, nesse capítulo, apresentar exercícios para todos os imagináveis movimentos requeridos pela técnica pianística, pois para isto já existem Métodos e Tratados em demasia, mas sim, mediante alguns poucos exemplos típicos, ensinar ao aluno processos racionais de trabalho, mostrando-lhe como as mais complexas passagens pianísticas podem ser reduzidas a alguns poucos movimentos físicos. Para tal fim, escolhi cinco tipos de movimentos, os mais importantes da técnica pianística, a saber:

- 1) Trilo - movimentos de flexão e extensão (levantar e baixar dos dedos) na articulação metacarpiana.
 - 2) Acordes - movimentos de expansão da mão (espalmar a mão)
 - 3) Escalas e arpejos - movimentos de abdução e adução do polegar e da mão (passagem do polegar e da mão)
 - 4) Oitavas - movimentos de flexão e extensão da mão na junta do pulso
 - 5) Trêmulo - movimentos de rotação do antebraço.
- (Sã Pereira, 1933, p. 12)

Beringer apresenta os "Exercícios Técnicos Diários"

(s/d) divididos em:

- 1) Estudo para os cinco dedos;
- 2) Estudos para os cinco dedos com movimento progressivo da mão;
- 3) Exercícios de escalas;

- 4) Exercícios de acordes;
- 5) Mudança de dedos sobre uma mesma nota;
- 6) Estudos em terças, sextas e acordes;
- 7) Estudos de oitavas e acordes;
- 8) Exercícios de extensão;
- 9) Exercícios para cruzamento e mudança de mãos;
- 10) Para aprender a tocar com um ritmo diverso em cada mão.

"O Pianista Virtuoso" (1946) segundo Hanon, contém os exercícios necessários para a aquisição de agilidade, independência, força e uniformidade perfeita dos dedos e elasticidade das mãos. Divide o livro em três partes:

- 1) Exercícios preparatórios para a aquisição da agilidade, independência, força e uniformidade perfeita dos dedos;
- 2) Exercícios transcendentais para a preparação dos dedos para os exercícios de virtuosismo. As 24 escalas maiores e menores;
- 3) Exercícios para virtuosos a fim de adquirir um domínio completo sobre as grandes dificuldades mecânicas, que Hanon apresenta como sendo: notas repetidas, trinados, terças e sextas, extensão, oitavas, oitavas quebradas, arpejos interrompidos em oitavas, oitavas sustentadas, trêmolo.

Marguerite Long organiza "O Piano" (1959) da seguinte forma:

- 1) Notas presas, cinco dedos, cinco dedos com notas presas, notas repetidas, trilos;
- 2) Notas duplas, 3^{as}, 4^{as}, 5^{as} e 6^{as};

- 3) Escalas e arpejos;
- 4) Pulso - 8^{as}, acordes, exercícios para os deslocamentos e domínio do teclado, trêmolo, glissando.

Há ainda livros que abordam o piano de uma maneira bastante ampla, procurando focar todos os aspectos relativos à execução do instrumento, dentre eles, as dificuldades ou problemas técnicos, que são apontados sem a proposição de exercícios.

Em "O Piano" (1978), Casela afirma que todas as dificuldades que o pianista pode achar em seu período de formação e em sua carreira, correspondem a uma das seguintes categorias: escalas, arpejos, notas duplas (3^{as}, 4^{as}, 6^{as}, etc.), pulso (8^{as}, acordes repetidos, etc.). Para esse autor, possuir a fundo essas técnicas *"equivale a dominar o próprio instrumento e qualquer classe de música a executar"*.

Para Neuhaus (1971), do ponto de vista fenomenológico, existem tantos problemas técnicos quanto músicas para piano. Cada compositor, cada uma de suas obras, cada período musical leva a problemas musicais totalmente diferentes pelo seu conteúdo, por sua forma ou pela técnica que os caracteriza.

Por outro lado, é possível encontrar uma semelhança entre todos os problemas existentes e conduzir a infinita riqueza da expressão pianística a elementos cada vez mais simples, chegando ao âmago de qualquer fenômeno. Esse autor resalta que os elementos técnicos têm origem antiga e os cita no livro "L'Art du Piano" (1971):

- 1) Sonoridade de uma só nota;

- 2) Sonoridade de duas, três, quatro e enfim cinco notas (tantas quanto os dedos da mão). A repetição reiterada de duas notas leva ao trilo;
- 3) A escala - passagem do polegar;
- 4) O arpejo;
- 5) Notas duplas - da segunda à oitava, e para os que alcançam, as nonas e décimas;
- 6) Acordes;
- 7) Movimentos da mão a um grande distância: os saltos;
- 8) A Polifonia.

Os exercícios e estudos apareceram em grande número no século XIX, quando se preconizava, segundo Kaemper (1965) que a técnica devia ser adquirida neles, antes de ser aplicada à obra. Os exercícios e estudos se organizavam, para este autor, em sistemas coerentes, de forma que os diversos livros de exercícios e estudos apresentam-se seguindo mais ou menos a seguinte ordem:

- 1) Um dedo de cada vez, enquanto os outros sustentam as teclas afundadas;
- 2) Dois dedos - o trilo;
- 3) Os cinco dedos sem mudanças de posição;
- 4) A passagem do polegar - mudança de posição - as escalas;
- 5) Os arpejos;
- 6) As 3^{as} e 6^{as} ;
- 7) As 8^{as} e os acordes.

O estudo, de acordo com o Dicionário Zahar, é uma

composição instrumental curta, destinada primordialmente a ajudar o estudante a aperfeiçoar sua habilidade técnica.

De modo geral, qualquer estudo concentra-se em determinado problema de execução: por exemplo a execução de oitavas ou trinados. Embora algumas coleções tenham pouco valor musical além da função pedagógica, obras como os 27 estudos para piano de Chopin são também executados frequentemente como obras de concerto. Outros compositores que escreveram estudos para apresentação em concertos incluem Liszt, Debussy e Scriabin. (Dicionário Zahar, 1985, p. 117-118).

Para Adam & Valle, o estudo é uma composição musical que tem como finalidade a aquisição de recursos técnicos necessários para a boa execução instrumental ou vocal.

Cada estudo é baseado portanto, em uma determinada dificuldade técnica que deve ser superada, colocando assim o estudante à mercê de uma técnica soberana, o que lhe facultará conseqüentemente a execução das demais obras musicais sem necessitar desprender esforços exagerados (Adam & Valle, s/d, p. 82).

Há ainda autores que consideram que o desenvolvimento e aperfeiçoamento das técnicas pianísticas deve ser feito diretamente nas obras dos compositores.

Em todas as sonatas deste Mestre (Beethoven) encontramos um riquíssimo material para estudo, parecendo assim, desnecessário trabalhar simultaneamente um Estudo qualquer. Nelas aparecem tantas escalas, trinados, etc. em todas as posições possíveis, tantos toques devem ser estudados, que o estudo cuidadoso, profundo, de uma única sonata, incentiva extraordinariamente, tanto a interpretação quanto a técnica. (Leimer, 1949, p. 26).

Na opinião de Gát (1974), os estudos são uma forma especial para praticar as formas fundamentais para tocar, pois eles são composições musicais que têm como objetivo a superação de uma certa dificuldade técnica, o que é conseguido re-

petindo-se a dificuldade várias vezes. Este autor observa, entretanto, que a fórmula técnica e o conteúdo musical têm que estabelecer uma unidade orgânica, pois a prática dos estudos pode se tornar prejudicial se desvinculados de sentido musical. Afirma ainda que os exercícios técnicos só são convenientes para a prática das formas fundamentais básicas, desde que conectados com a solução de algum problema musical. As variantes das formas fundamentais não devem ser praticadas independentemente da música. A única maneira correta de praticar as variantes é tocando obras de diferentes estilos e trabalhando cada pequeno detalhe com o máximo de cuidado.

CAPITULO III

METODOLOGIA

Esquema da Pesquisa

Esta dissertação é do tipo descritivo, mais especificamente um estudo de caso. A pesquisa foi direcionada pela seguinte hipótese básica:

- Antecipa-se que a obra de Ernesto Nazareth pode ser utilizada como recurso didático para o desenvolvimento e aperfeiçoamento de técnicas pianísticas.

Não foram estabelecidas hipóteses estatísticas.

População e Amostra

Do universo das obras para piano de Ernesto Nazareth, dezenove foram selecionadas intencionalmente e colocadas pela autora da pesquisa como amostra representativa para este trabalho.

Foram coletadas, através da revisão de literatura em traduções ou no idioma original, opiniões de musicólogos e pianistas que abordaram a obra de Nazareth e a música brasileira, a técnica e o estudo do piano. Foram também consultados bibliograficamente pedagogos, filósofos e estetas. Complementou-se o estudo com exemplos de obras de outros compositores.

Devido à peculiaridade deste estudo e às caracte-

rísticas próprias da pesquisa, a autora não considerou necessário o uso de instrumentos para medida e avaliação.

Foram levantadas partituras e opiniões de diversos autores, somente através da pesquisa musicográfica e bibliográfica.

Coleta de Dados

A coleta de dados foi iniciada com um levantamento do material musicográfico de Ernesto Nazareth existente nos arquivos da Biblioteca Nacional, da Graduação e Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da Universidade do Rio de Janeiro - UNI-RIO, e do Conservatório Brasileiro de Música. Teve prosseguimento com a pesquisa das obras encontradas nas lojas comerciais do Rio de Janeiro especializadas em música.

Um arquivo de manuscritos do próprio compositor foi localizado no setor de música da Biblioteca Nacional pela autora da pesquisa que realizou o trabalho de coleta individualmente nos anos de 1983 e 1984.

A autora atualizou os dados no ano de 1988, no sentido de ampliar as referências musicográficas e bibliográficas, assim como para revalidar as obras do compositor abordado que continuam sendo editadas.

A pesquisa da literatura sobre o tema em questão foi feita nas mesmas bibliotecas e lojas comerciais citadas anteriormente, assim como em acervos de especialistas em piano.

Sistemática adotada

Diante das obras coletadas, passou-se a selecionar,

dentre elas, as que apresentassem, de acordo com as indicações apontadas pela literatura consultada, formas fundamentais de se tocar piano, ou suas combinações.

Os critérios de escolha foram os seguintes:

- 1) Obras onde as formas fundamentais (ou suas combinações) para tocar piano aparecessem explicitamente em uma ou mais seções;
- 2) Obras editadas e encontradas nas lojas comerciais, o que possibilitará a aplicação imediata dos resultados desta pesquisa;
- 3) Escolha de Tangos, Polcas e Valsas por serem os gêneros mais representativos da obra de Nazareth;
- 4) Escolha de obras onde tanto a mão direita quanto a esquerda, simultaneamente ou não, caracterizassem uma determinada forma fundamental para tocar.

Não se trata de escolher as melhores obras do compositor, e sim, de delimitar o seu número de maneira suficiente para demonstrar o potencial circunscrito neste universo sonoro.

Limitação do Estudo

Embora a hipótese básica apontasse as peças mais adequadas para o estudo, prevê-se dificuldade de generalização dos resultados tendo em vista a intencionalidade da escolha.

Por outro lado, isto significa que diante dos mesmos critérios de escolha, outras obras podem ser selecionadas o que amplia, do ponto de vista didático, os recursos que o professor poderá ter à sua disposição.

CAPÍTULO IV

ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Investigando a origem da palavra técnica, remontou-se ao termo grego techne, frequentemente traduzido por arte (Mora, s/d). Os gregos, e depois os romanos, não reconheciam diferença alguma entre o artista criador e o artífice habilidoso nas regras do seu ofício (Osborne, 1978). O conceito de Estética, de Arte como Beleza, só viria na Idade Moderna, e hoje, o conceito de Arte privilegia o significado de Arte Bela, ficando a palavra técnica entendida como a capacidade de fabricar ou fazer alguma coisa com uma correta compreensão dos princípios envolvidos, um processo ordenado, um conjunto de regras que permite a realização de uma atividade. (Abbagnano, 1982).

Para o artista, a técnica é o meio material que possibilita que ele se expresse (Vannuchi, 1983). Na execução de um instrumento musical, que é uma atividade artística, a técnica ocupa portanto um lugar de suma importância.

A técnica é adquirida pela experiência e trabalho (Kentner, 1978) e para o pianista é a melhor maneira de coordenar os variados movimentos necessários para interpretar uma obra musical (Kaplan, 1985). A técnica não deve ser buscada em si mesma, pois sempre se dirige a um fim (Osborne, 1978). Não tem portanto sentido tentar-se adquiri-la dissociada de seu propósito de expressão musical (Matthay, 1982).

Como a base da execução pianística é o movimento (Kaplan, 1985), a aprendizagem do piano implica necessariamente na aquisição das habilidades motoras, também chamadas técnicas (Carvalho, 1979).

A Didática é o conjunto sistemático de princípios, normas, recursos e procedimentos que procura obter o máximo de rendimento com um mínimo de esforço no processo de ensino-aprendizagem. Leva em consideração todas as variáveis da situação real e imediata sobre a qual o professor vai atuar. (Mattos, s/d.).

No método didático o professor conjuga diversos recursos, técnicas e procedimentos visando a conduzir a aprendizagem dos alunos aos resultados previstos e desejados, envolvendo os aspectos motor, afetivo e cognitivo, que se interinfluenciam e se inter-relacionam (Mattos, s/d.).

A repetição, o treino, os exercícios, fazem parte do dia a dia dos estudantes-pianistas na busca pelo domínio dos movimentos necessários para se tocar, e tanto eles quanto os professores devem se inteirar das contribuições da psicologia na medida em que ela estabelece relações entre a coordenação motora e os fatores psicológicos que influenciam na aprendizagem (Kaplan, 1985).

O professor que procura conhecer alguns aspectos relativos ao aluno - tais como idade cronológica e psicomotora, experiência prévia, vivência cultural, traços de personalidade, objetivos que pretende atingir com o estudo do piano - tem elementos para escolher um repertório que exerça sobre ele um alto poder motivador (Kaplan, 1985).

Fazem parte do vocabulário pianístico expressões co

mo a técnica dos dedos, a técnica dos arpejos, a técnica das 8^{as}, etc. que são formas fundamentais para se tocar (Gát, 1974). Para comunicar o estilo do compositor, a estética representada pela obra, a sua expressão individual, o pianista utiliza as variantes das formas fundamentais (Gát, 1974) : a técnica do legato, a técnica do peso, a técnica das impulsões - os gestos - que individualizam as 8^{as}, os arpejos etc.. Utiliza-se a mesma expressão - TÉCNICA - que se entende pelo saber como fazer que a palavra envolve.

Há ainda outros segmentos da atividade pianística - o pedal, o dedilhado - que também são técnicas, pois ampliam as possibilidades da expressão musical através do piano.

No século XIX vários exercícios e estudos foram compostos para esse instrumento e deveriam ser repetidos exaustivamente para "resolver" os problemas técnicos. A partir deste século procurou-se entender os movimentos básicos envolvidos nas técnicas pianísticas e através deles compor os movimentos necessários para se tocar piano. Nos livros destinados ao aperfeiçoamento da técnica, encontram-se tanto organizações pela escrita (Beringer, Hanon), quanto pelos movimentos básicos (Cortot, Sá Pereira).

Exemplos de exercícios e estudos, retirados do repertório tradicionalmente adotado pelos professores de piano foram apresentados na Revisão Musicográfica pela forma fundamental, pelo seu elemento orgânico. Os exercícios, diferentemente dos estudos, são carentes de qualidades estéticas. Observe-se, entretanto, a utilização indiscriminada dessas duas palavras nos Exercícios Técnicos Diários (s/d) de Beringer. Os estudos para Adam & Valle (s/d) têm como finalida-

de a aquisição da técnica, enquanto o dicionário Zahar (1985) os descreve como obras destinadas primordialmente a ajudar o estudante a aperfeiçoá-la. Para Kaplan (1985) o que importa não é a obra em si, mas como deve ser encarada uma dificuldade para poder superá-la.

De acordo com a literatura consultada, Ernesto Nazareth é uma figura de bastante importância para a música brasileira. Mozart de Araujo (1972) considera que ele trouxe para o piano brasileiro novos recursos técnicos e "*enriqueceu a música brasileira com novos meios de expressão*"; Para Andrade Muricy (1963), Nazareth reflete todos os aspectos da expressividade sonora da "*belle-époque*"; José Vieira Brandão (1949) e Brasília Itiberê (1946) recomendam sua obra como um excelente meio para iniciar os alunos de piano não só nos ritmos brasileiros, mas na educação rítmica.

No que diz respeito ao aspecto pianístico propriamente dito, Nazareth tem a capacidade de revelar os caracteres e as possibilidades intrínsecas do piano, de escrever bem para esse instrumento (Andrade, 1976). Itiberê (1946) afirma que Nazareth utiliza a técnica pianística com desenvoltura e grande variedade de recursos, enquanto Eurico Nogueira França (1975) considera sua obra de difícil execução não só pela técnica mas também pela atmosfera que a envolve.

A Revisão Musicográfica abordou alguns aspectos - edições, manuscritos, andamentos, expressões de caráter, dinâmica, morfologia, pedal, dedilhado - e apontou uma das características de compor de Ernesto Nazareth que é a utilização de um determinado movimento pianístico - formas fundamentais para tocar, ou suas combinações - em uma ou mais

seções de cada obra, às vezes até na obra inteira, sempre em rica movimentação (Itiberê, 1946) e com um perfeito equilíbrio sonoro (Andrade, 1976).

Uma seleção de obras de Nazareth feita pela autora da pesquisa e organizada de acordo com o movimento envolvido encontra-se no anexo 9. O professor pode dispor dessas obras como um recurso didático intencional, no momento que achar oportuno, para que seu aluno aperfeiçoe um determinado movimento.

A maneira de estudar deverá ser sempre minuciosamente explicada ao aluno e faz parte, juntamente com as diversas possibilidades para ajudar a desenvolver a técnica - exercícios, estudos ou as próprias obras - da metodologia de cada professor para conduzir o ensino-aprendizagem do piano.

Portanto, o professor utiliza técnicas que tornam mais eficiente o processo didático, enquanto que para o aluno-pianista, o domínio gradual das técnicas do piano vai ampliando as suas possibilidades de expressão musical.

A Técnica não é a Ciência - como entende Marguerite Long (1959) - nem a Arte do Piano. Ela está inserida, junto com o método, nessas formas do homem se apropriar do conhecimento. O caráter científico na atividade artística fica por conta de conquistas de outras áreas do ~~saber~~ tais como a Fisiologia e a Psicologia - que possam contribuir tanto para a aquisição da técnica pianística como para o processo de ensino-aprendizagem de maneira cada vez mais eficiente.

CAPITULO V

CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES

Conclusões

Considerando a pesquisa realizada e os resultados obtidos pode-se concluir que:

- 1) Várias obras de Ernesto Nazareth apresentam seções inteiras constituídas caracteristicamente por diversificadas técnicas pianísticas que se desenvolvem em uma ou ambas as mãos.
- 2) As composições de Nazareth são musicalmente ricas, equilibradas e expressivas.
- 3) As técnicas pianísticas são exploradas por Nazareth de maneira sintética e estão inseridas em contextos musicais de qualidade.
- 4) Essa unidade orgânica - técnica aliada à qualidade musical - confere um potencial didático às obras de Nazareth no sentido de serem utilizadas para ajudar a desenvolver e aperfeiçoar os movimentos pianísticos.
- 5) O professor tem, assim, nas obras de Nazareth novos recursos didáticos.
- 6) A diversificação dos recursos didáticos permite ao professor encontrar o que mais convém ao aluno sob os pontos de vista afetivo, cognitivo e motor.

- 7) A riqueza rítmico-melódica e o caráter brasileiro presentes na obra de Nazareth estabelecem um universo sonoro próximo da vivência cultural do aluno.
- 8) A adequação do repertório escolhido motiva o aluno ao aprimoramento da técnica com mais eficiência e prazer.
- 9) Recursos didáticos diversificados diminuem as possibilidades de desmotivação que podem advir das repetições necessárias ao aperfeiçoamento dos movimentos pianísticos.
- 10) A escassez das indicações de dedilhado, pedal, fraseologia e articulação nas obras de Nazareth, pode ser aproveitada para que o próprio aluno pesquise e desenvolva tais aspectos.
- 11) A precisão rítmica e a sonoridade também devem ser trabalhadas, no estudo de Nazareth, para que se obtenha um bom resultado musical.
- 12) O aprimoramento dos movimentos necessários ao domínio da técnica pianística leva a melhores resultados musicais que suscitam a busca de movimentos cada vez mais aperfeiçoados.

Recomendações

Tendo em vista as conclusões da pesquisa com relação a obra de Ernesto Nazareth, recomenda-se:

- 1) que sejam feitas revisões comparativas entre os manuscritos e suas respectivas edições.
- 2) Que se promova um maior número de revisões di-

dático-musicais.

- 3) que, tendo em vista os erros de impressão que deturpam a idéia original do compositor, sejam feitas análises musicais do texto grafado e de seu resultado sonoro que permitam a detecção e correção desses erros.
- 4) a publicação de obras ainda inéditas.
- 5) a reedição de obras esgotadas.
- 6) um estudo mais aprofundado de outros aspectos da produção musical desse compositor.
- 7) que se investigue a influência de Nazareth sobre outros compositores de sua época para procurar estabelecer elementos que caracterizam o "piano brasileiro".

Além disso considera-se que o professor, consciente da importância dos conhecimentos dos princípios e normas da Didática, possibilitará ao aluno uma aprendizagem pianística mais objetiva, eficiente, e sobretudo, prazerosa.

REFERÊNCIAS MUSICOGRÁFICAS

- Beringer, O. Exercícios Técnicos Diários. (Completo) Para Piano. Brasil: Irmãos Vitale, s/d.
- Chopin, F. Etüden. Nach Eigenschriften abschriften und erstarsgaben Heraus gegeben von Ewald Zimmermann Finzersatz von Hermann Keller, Munchen-Duisburg: G. Henle Verlag. Urtext. copyright 1961.
- Clementi, M. Gradus and Parnassum. 34 estudos para piano. São Paulo: Ricordi Brasileira, s/d.
- Cortot A. Principes Rationnels de la Technique Pianistique. Paris: Editions Salabert, 1928.
- Czerny, C. Barrozo Netto. Coletânea. 48 Estudos para piano. 2º volume. São Paulo: Ricordi Brasileira, s/d.
- Debussy, C. Douze Études. Vol. 2, Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda. Copyright Durand & Cie., 1916.
- Haberbier, E. Études - Poésies for the Piano. Op. 53 and 59. New York: G. Schirmer, inc.. Revised by Rudolf Ruthardt, 1939.
- Hanon, C.L. The Virtuoso - Pianist in Sixty Exercices. New York: Anso Music Publishing Co. Copyright, 1946.
- Lizst, F. Six Études d'Après Paganini. Paris: Editions Salabert. Editions de Travail par Alfred Cortot. Copyright 1949.
- Moszkowski, M. 15 Estudios de Virtuosity. op. 72. Para Piano. Buenos Aires: Ricordi Americana, copyright 1903 by Enoch & Cia. Paris.
- Nazareth, Ernesto. Ameno Resedá. Polka. Álbum nº 2. 26 Obras. Comemoração do Centenário do Choro. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribuidores: Fermata do Brasil, 1977, p. 41-43.
- _____. Ameno Resedá. Polka para piano. Fac - Símile do manuscrito do compositor. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, s/d. 3 páginas.
- _____. Batuque. Tango Característico. Álbum nº 2. 26 Obras. Comemoração do Centenário do Choro. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribuidores: Fermata do Brasil, 1977, p. 34-40.

Nazareth, Ernesto. Batuque. Tango característico. Fac - Sími-
le do manuscrito do compositor. Rio de Janeiro: Biblio-
teca Nacional, s/d. 6 páginas.

_____. Beija-Flor. Polka. Álbum nº 2. 26 Obras. Come-
morações do Centenário do Choro. Rio de Janeiro: Editora
Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribuidores: Fermata do
Brasil, 1977. p. 44-46.

_____. Confidências. Valsa. Álbum nº 2. 26 Obras. Co-
memorações do Centenário do Choro. Rio de Janeiro: Edi-
tora Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribuidores: Ferma-
ta do Brasil, 1977, p. 64-67.

_____. Cruz, Perigo!! Polka. Álbum nº 2. 26 Obras. Co-
memorações do Centenário do Choro. Rio de Janeiro: Edi-
tora Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribuidores: Ferma-
ta do Brasil, 1977. p. 50-53.

_____. Duvidoso. Tango. Álbum nº 1. 25 Tangos Brasi-
leiros. Comemorações do Centenário do Choro. Rio de Ja-
neiro: Editora Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribuido-
res: Fermata do Brasil, 1977. p. 23-25.

_____. Escorregando. Tango Brasileiro. Volume 2. Bra-
sil: Irmãos Vitale Editores, s/d., p. 4-6.

_____. Espalhafatoso. Tango. Álbum nº 1. 25 Tangos
Brasileiros. Comemorações do Centenário do Choro. Rio de
Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribui-
dores: Fermata do Brasil, 1977. p. 26-28.

_____. Expansiva. Valsa. Volume 2. Brasil: Irmãos Vi-
tale Editores, s/d. p. 10-13.

_____. Fon - Fon. Tango. Álbum nº 1. 25 Tangos Brasi-
leiros. Comemorações do Centenário do Choro. Rio de Ja-
neiro: Editora Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribuido-
res: Fermata do Brasil, 1977. p. 33-35.

_____. Gaucho. Tango Brasileiro. Álbum nº 3. 20 Obras
Para Piano (e 4 música de seus filhos Ernesto e Diniz).
Comemorações do Centenário do Choro. Rio de Janeiro: Edi-
tora Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribuidores: Ferma-
ta do Brasil, 1978, p. 39-40.

_____. Guerreiro. Tango. Álbum nº 1. 25 Tangos Brasi-
leiros. Comemorações do Centenário do Choro. Rio de Ja-
neiro. Editora Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribuido-
res: Fermata do Brasil, 1977, p. 39-41.

_____. Jangadeiro. Tango. Álbum nº 1. 25 Tangos Bra-
sileiros. Comemorações do Centenário do Choro. Rio de Ja-
neiro: Editora Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribuido-
res: Fermata do Brasil, 1977, p. 45-46.

Nazareth, Ernesto. Nazareth. Polka. Álbum nº 3. 20 Obras Para Piano (e 4 músicas de seus filhos Ernesto e Diniz). Comemorações do Centenário do Choro. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribuidores: Fermata do Brasil, 1978, p. 47-48.

_____. Nenê. Tango. Álbum nº 1. 25 Tangos Brasileiros Comemorações do Centenário do Choro. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribuidores: Fermata do Brasil, 1977, p. 59-62.

_____. Ouro Sobre Azul. Tango. São Paulo: Mangione & Filhos, s/d.

_____. Pierrot. Tango. Álbum nº 1. 25 Tangos Brasileiros. Comemorações do Centenário do Choro. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribuidores: Fermata do Brasil, 1977, p. 66-68.

_____. Pierrot. Tango. Fac - Símile do manuscrito do compositor. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, s/d. 4 páginas.

_____. Sarambeque. Tango. Álbum nº 1. 25 Tangos Brasileiros. Comemorações do Centenário do Choro. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribuidores: Fermata do Brasil, 1977, p.85-87.

_____. Sarambeque. Tango. Fac - Símile do manuscrito do compositor. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, s/d. 3 páginas.

_____. Zizinha. Polka. Álbum nº 3. 20 Obras Para Piano (e 4 músicas de seus filhos Ernesto e Diniz). Comemorações do Centenário do Choro. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda. Únicos Distribuidores: Fermata do Brasil, 1978, p. 64-67.

Pischna, J. Sesenta Ejercicios Progressivos. Para piano. Buenos Aires: Ricordi Americana. copyright 1919.

MUSICOGRAFIA SUPLEMENTAR

Nazareth, Ernesto. 25 Tangos Brasileiros. Álbum nº 1. Comemorações do Centenário do Choro. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda. Únicos distribuidores: Fermata do Brasil, 1977. Com as seguintes obras: "Atrevido"; "Bambino"; "Carioca"; "Cutuba"; "Digo"; "Duvidoso"; "Espalhafatoso"; "Está Chumbado"; "Fon-Fon"; "Garoto"; "Guerreiro"; "Insuperável"; "Jangadeiro"; "Labirinto"; "Mandinga"; "Matuto"; "Myosotis"; "Nenê"; "Nove de Julho"; "Pierrot"; "Ramirinho"; "Ranzinza"; "Reboliço"; "Sagaz"; "Sarambeque".

. 26 Obras. Álbum nº 2. Comemorações do Centenário do Choro. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda. Únicos distribuidores: Fermata do Brasil, 1977. Com as seguintes obras: "Segredo"; "Nêne (Sertaneja)"; "Sustenta ... a Nota"; "Talismã"; "Tenebroso"; "Travêso"; "Tupinambá"; "Bambino" (Você Não Me Dá); "Zênite" (Tangos). "Batuque" (Tango Característico). "Ameno Resedã"; "Beija-Flor"; "Correcta"; "Cruz, Perigo!!"; "Não caio n'outra"; "Não Me Fugas Assim"; "Você Bem Sabe" (Polcas). "Confidências"; "Crê e Espera"; "Genial"; "Helena"; "Henriette"; "Vêspêr" (Valsas). "Arrufos"; "Encantada" (Chotis). "Improviso" (Estudo de Concerto).

. 20 Obras Para Piano (e 4 Músicas de seus Filhos Ernesto e Diniz). Álbum nº 3. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão Ltda. Únicos distribuidores: Fermata do Brasil, 1978. Com as seguintes obras: "Cubanos"; "Desengonçado"; "Encantador"; "Gaúcho"; "Magnífico"; "Menino de Ouro"; "Remando"; "Topazio Líquido" (Tangos). "Plangente" (Tango com estilo de Habanera). "A Bella Melusina"; "A Fonte do Suspiro"; "Atrevidinha"; "Bombom"; "Nazareth"; "Os Teus olhos Cativam"; "Zizinha" (Polcas). "Cuera" (Polca Tango). "Primoroso" (Valsa). "Elite-Club" (Valsa Brilhante). "Exuberante" (Marcha Carnavalesca - com o pseudônimo de TONESER).

. Para Piano. Volume 2. Brasil: Irmãos Vitale Editores, s/d. Com as seguintes obras: "Beija-Flor"; "Chave de Ouro"; "Escorregando"; "Escovado"; "Feitiço"; "Perigoso"; "Vitorioso" (Tangos). "Apanhei-te Cavaquinho" (Polca editada como Choro). "Eponina"; "Expansiva"; "Noémia" (Valsas).

Ernesto, Nazareth. Para Piano. Volume 1. Brasil: Irmãos Vitale Editores, s/d. Com as seguintes obras: "Brejeiro"; "Favorito"; "Odeon"; "Remando"; "Thierry" (Tangos). "Coração que Sente"; "Faceira"; "Gotas de Ouro"; "Julieta" (Valsas). "Adieu" (Romance sem Palavras). "Ferramenta" (Fado Português).

Obs.: Algumas das Obras citadas também são encontradas em edições como peças avulsas.

_____. Apanhei-te Cavaquinho. Choro. São Paulo-Brasil: Mangione & Filhos, copyright 1968.

_____. Cavaquinho por que Choras? São Paulo-Brasil: Mangione & Filhos, s/d.

_____. Elegantíssima. Valsa - Capricho. São Paulo - Brasil: Mangione & Filhos, s/d.

_____. Floroux. Tango. São Paulo-Brasil: Mangione & Filhos, s/d.

_____. Odeon. Tango Brasileiro. São Paulo-Brasil: Mangione & Filhos, copyright. 1968.

_____. Ouro Sobre Azul. Tango. São Paulo-Brasil: Mangione & Filhos, s/d.

_____. Turbilhão de Beijos. Valsa-lenta. São Paulo-Brasil: Mangione & Filhos, s/d.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbagnano, Nicola. Dicionário de Filosofia (2^a ed.) São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1982.
- Adam, Joselir N.G. & Valle, José Nilo. Linguagem e Estruturação Musical (2a. ed. revisada e ampliada), Curitiba: Editora Beija-Flor Ltda., s/d.
- Alencar Pinto, Aloysio. Ernesto Nazareth / Flagrantes I. Revista Brasileira de Música, abril-junho de 1963. Ano II, Número 5, 13-23.
- Andrade, Mário de. Ernesto Nazaré. Conferência em 1926 na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Música, Doce Música (2a ed.), São Paulo: Livraria Martins Editora, Brasília: INL/MEC, 1976, p. 121-130.
- _____. Ernesto Nazareth. Música, Doce Música. (2a.ed.), São Paulo: Livraria Martins Editora, Brasília: INL/MEC, 1976, p. 308-321.
- Andrade Muricy. Prefácio do Catálogo da "Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Ernesto Nazareth". Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Ministério da Educação e Cultura, 1963.
- Araujo, Mozart de. Ernesto Nazareth. Revista Brasileira de Cultura. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/MEC, Ano IV, Número 14, out./dez. de 1972, p. 13-28.
- Brandão, José Vieira. O Nacionalismo na Música Brasileira. Te se de Concurso à Docência-Livre de piano da ENM da UnB., 08/1949.
- Beringer, Oscar. Exercícios Técnicos Diários (completo) (8a. ed.). Para Piano. Brasil: Irmãos Vitale, Londres: Bosworth & Co., s/d.
- Carvalho, Irene Mello. O Processo Didático (3a. ed.). Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1979. 1^a.ed. 1972.
- Casella, Alfredo. El Piano. (9a. ed. revisada). Traducción del italiano de Carlos Floriani. Buenos Aires: Ricordi, 1978.
- Catálogo da "Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Ernesto Nazareth". Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Ministério da Educação e Cultura, 1963.

- Cortot, Alfred. Principes Rationnels de la Technique Pianistique. Paris: Editions Salabert. Copyright by Editions Maurice Senart, 1928.
- Dicionário de Música Zahar. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- Folha de São Paulo. O Perfil de Nazareth. Entrevista. 08/09/1924.
- Gát, József. The Technique of Piano Playing. London: London and Wellingborough, 1974., 1a. ed. 1956.
- Hanon, C. L. The Virtuoso - Pianist in Sixty Exercises. New York: Amsco Music Publishing Co., copyright 1946.
- Itiberê, Brasília. Ernesto Nazarê na Música Brasileira. Boletim Latino-Americano de Música. Rio de Janeiro: Ano V/6, abril/1946, p. 308-321.
- Kaplan, José Alberto. Teoria da Aprendizagem Pianística. Porto Alegre: Editora Movimento, 1985.
- Kaemper, Gerd. Techniques Pianistiques. France: Imprimerie des Sources, Juillet, 1983. Tese de Doutorado, 1965.
- Kiefer, Bruno. História da Música Brasileira dos primórdios ao início do século XX. (3a. ed. revista). Porto Alegre: Editora Movimento, 1982, 1a. ed., 1977.
- Kentner, Louis. Piano. Paris: Hatrei, 1978, 1a. ed., 1976.
- Leimer, K. Como Devemos Estudar Piano. De Karl Leimer-Gieseking, Trad. de Tatiana Braunwieser. Brasil: Edição E. S. Mangione, copyright 1949, 1a. ed. 1931.
- Long, Marguerite. Le Piano. Paris: Editions Salabert, 1959.
- Matthay, Tobias. The Visible and Invisible in Pianoforte Technique. London: Oxford University Press, 1982, 1a. ed. 1932.
- Mattos, Luiz Alves de. Sumário de Didática Geral (17a. ed.). Rio de Janeiro: Gráfica Editora Aurora Ltda, s/d.
- Mora, José Ferrater. Dicionário de Filosofia (6a. ed.), Madrid: Alianza Editorial S.A., 4 volumes, s/d.
- Neuhaus, Heinrich. L'Art du Piano. Traduit du russe par Olga Pavlov et Paul Kalimne. France: Éditions Van de Velde, copyright, 1971.
- Nogueira França, Eurico. Encarte do disco Arthur Moreira Lima Interpreta Ernesto Nazareth. Discos Marcos Pereira. 33 1/3 RPM, MPA 9311/12. Gravado no Bishopsgate Hall, pelo estudio Sutton Sound em Londres. Piano Steinway & Sons. Álbum duplo, maio de 1975.

- Osborne, Harold. Estética e Teoria da Arte. Uma Introdução histórica. (3a. ed.). Trad. de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Ed. Cultrix, Inglaterra: Longmans, Green & Co.Ltd. 1978, copyright 1968.
- Sá Pereira, Antonio. Ensino Moderno do Piano (3a. ed.ampliada e revisada). São Paulo: Ricordi, 1964. copyright 1933, by Ricordi Brasileira S/A.
- Serralach, Lorenzo. Nueva Pedagogia Musical (4a. ed.), Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.
- Siqueira, Baptista. Ernesto Nazareth na Música Brasileira. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Aurora Ltda., 1967.
- Tinhorão, José Ramos. Pequena História da Música Popular. São Paulo: Círculo do Livro, Petrópolis: Editora Vozes, 1974.
- Vannuchi, Aldo. Filosofia e Ciências Humanas (2a. ed.). São Paulo: Edições Loyola, 1983, 1a. ed.: 1977.
- Willems, Edgar. Las Bases Psicológicas de la Educación Musical (2a. ed.). Traducida por Eugenia Podcaminsky. Buenos Aires: Editorial Universitária, Paris: Press Universitaires de France, 1963, 1a. ed. espanhola: 1961, 1a. ed. francesa: 1956.

BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR

- Alencar Pinto, Aloysio. Ernesto Nazareth / Flagrantes II. Revista Brasileira de Música, julho-setembro de 1963, Ano II, número 6, 30-49.
- Andrade Muricy. Ernesto Nazareth (1863-1934). Cadernos Brasileiros. Ano V, número 3, maio-junho de 1963, 36-50.
- _____. Academia Brasileira de Música. A Cadeira nº 35 da Academia Brasileira de Música foi fundada por Fúrio Franceschini e tem por título Ernesto Nazaré (1863-1934). Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 17 de março de 1963, p.2-3.
- Diniz, Jaime C. Nazaré. Estudos Analíticos. Recife: Decca, 1963.
- Heitor, Luiz. 150 Anos de Música no Brasil (1800-1950), (1ª ed.) Rio de Janeiro: Livraria José Olimpio Editora, 1956.
- Mariz, Vasco. A Canção Brasileira, (4ª ed.), Rio de Janeiro: Livraria Editora Catedra, Brasília: INL/MEC, 1980.
- _____. História da Música no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL/MEC, 1981.
- Milhaud, Darius. Notes sans Musique. Paris: Julliard, 1963.
- _____. Revue Musicale, 1922, 4, Brésil, 60-61.
- Tinhorão, José Ramos. Os Sons que vêm da Rua. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.
- Vasconcelos, Ary. Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.
- Wisnik, José Miguel. O Coro dos Contrários. A música em torno da Semana de 22 (2a. ed.), São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda., 1983.

A N E X O S

ANEXO I

RELAÇÃO COMPLETA DA OBRA DE ERNESTO NAZARETH

por

Ary Vasconcelos

no livro Panorama da Música Popular Brasileira
na "Belle Époque"

10. 900
20 Polca
37 Valsa

RELAÇÃO COMPLETA DAS OBRAS DE ERNESTO NAZARETH POR ARY VAS-
CONCELOS NO LIVRO PANORAMA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NA
BELLE EPOQUE (1977)

1. ADIEU - Romance sem palavras (1912)
2. AI, RICA PRIMA! - Canção (1912?)
3. ALERTA! - Polca (1915)
4. ALVORECER (O) - Tango de salão - Dedicado a Eduardo Sou-
to (1925)
5. AMENO RESEDÁ - Polca (1912)
6. APANHEI-TE, CAVAQUINHO - Polca
7. ARRELIADO - Tango para piano (Inédito)
8. ARROJADO - Samba
9. ARRUFOS - Xote (1900)
10. ATÉ QUE ENFIM ... - Fox-trote (posterior a 1926, segundo
Batista Siqueira)
11. ATLÂNTICO - Tango (1921)
12. ATREVIDINHA - Polca para piano (1889)
13. ATREVIDO - Tango (1913)
14. BAMBINO - Tango (1912?)
15. BATUQUE - Tango característico (1913)
16. BEIJA-FLOR - Polca (1884)
17. BEIJA-FLOR - Tango brasileiro, com letra do próprio Na-
zaré
18. BELA MELUSINA (A) - Polca para piano (1888)
19. BICYCLETTE-CLUB - Tango (1889)
20. BOMBOM - Polca
21. BREJEIRA - Valsa brasileira (extraída do tango Brejeiro
pelo próprio autor)

22. BREJEIRO - Tango (1983) (na versão com letra de Catulo da Paixão Cearense - 1912 - seu título passa a ser Ser-tanejo Enamorado)
23. CAÇADORA - Polca
24. CACIQUE - Tango (1899)
25. CAPRICHO (Inédito)
26. CARIOCA - Tango (1913)
27. CATRAPUZ - Tango (1914)
28. CAVAQUINHO, POR QUE CHORAS? - Choro
29. CELESTIAL - Valsa
30. CHAVE DE OURO - Tango
31. CHILE-BRASIL - Quadrilha (1889?)
32. COMIGO É NA MADEIRA (Samba)
33. CONFIDÊNCIAS - Valsa a Catulo da Paixão Cearense (1913)
34. CORAÇÃO QUE SENTE - Valsa (1896)
35. CORBEILLE DE FLEURS - Gavota (1909)
36. CORRETA - Polca
37. CRÊ E ESPERA - Valsa (1896)
38. CRISES EM PENCA! ... - "Samba brasileiro carnavalesco pa-ra 1930" (Inédito)
39. CRUZ, PERIGO!! - Polca (1879)
40. CRUZEIRO - Tango
41. CUBANOS - Tango (Inédito)
42. CUÉRA (Polca-tango (1913)
43. CUIUBINHA - Polca-lundu (1893)
44. CUTUBA - Tango (1913)
45. DELIGHTFULNESS (Delícia) - Foxtrote
46. DE TARDE - Letra de Augusto Lima (Inédito) - (Também in-titulado Voz do Amor)

47. DENGOSO - Tango (1912?)
48. DESENGONÇADO - Tango
49. DIGO - Tango característico
50. DIRCE - Valsa-capricho
51. DIVINA - Valsa (1915)
52. DORA - Valsa (Inédita)
53. DOR SECRETA - Valsa lenta (Inédita)
54. DUVIDOSO - Tango
55. ELEGANTÍSSIMA - Valsa-capricho
56. ELEGIA PARA PIANO - (Inédita)
57. ELÉTRICA - Valsa rápida (1913)
58. ELITE CLUB - Valsa brilhante
59. ENCANTADA - Xote
60. ENCANTADOR - Tango brasileiro (Inédito)
61. EPONINA - Valsa (1913)
62. ESCORREGANDO - Tango brasileiro
63. ESCOVADO - Tango (1905)
64. ESPALHAFATOSO - Tango (1913)
65. ESPANHOLITA - Valsa em estilo espanhol (1922?)
66. ESTÁ CHUMBADO - Tango (1898)
67. EULINA - Polca dedicada à sua filha, a Professora Eulina de Nazaré (1893)
68. EXPANSIVA - Valsa (1912)
69. ÊXTASE - Romance (1927). Há outra versão para canto, piano e violino, letra de Frederico Mariath.
70. EXUBERANTE - Marcha carnavalesca para 1930 (Inédita)
71. FACEIRA - Valsa
72. FADO BRASILEIRO - (Inédito)
73. FAMOSO - Tango (1917)

74. FANTÁSTICA - Valsa brilhante (Inédita)
75. FAVORITO - Tango dedicado à sua filha Maria de Lourdes
76. FEITIÇO - Tango
77. FEITIÇO NÃO MATA - Cançoneta. Letra de Ary Kerner Veiga de Castro
78. FERRAMENTA - Tango (1905). Segundo nota do Prof. Batista Siqueira, esse Ferramenta era João da Costa Bernardes, "inventor de um aerostato que o matou em 1907".
79. FIDALGA - Valsa lenta (1914)
80. FLOR DE MEUS SONHOS (A) - Quadrilha
81. FLOREAUX - Tango (1909)
82. FLORISTA (A) - Cançoneta, letra de Francisco Teles (1909)
83. FON-FON - Tango (anterior a 1913)
84. FONTE DO LAMBARI (A) - Polca (1887)
85. FONTE DO SUSPIRO - Polca (1882)
86. FORA DOS EIXOS - Tango carnavalesco
87. FURINGA - Tango (1898)
88. FUTURISTA (O) - Tango (1922)
89. GAROTO - Tango (1916)
90. GAÚCHO - Tango brasileiro (1932)
91. GEMENDO, RINDO E PULANDO (1921)
92. GENIAL - Valsa (1900)
93. GENTES! O IMPOSTO PEGOU? - Polca (1880)
94. GENTIL - Xote (1898)
95. GOTAS DE OURO - Valsa (1916)
96. GRACIETA - Polca (1880)
97. GUERREIRO - Tango (1917)
98. HELENA - Valsa (1896)
99. HENRIETTE - Valsa (1896)

100. HINO DA ESCOLA BERNARDO DE VASCONCELOS - (Inédito)
101. HINO DA ESCOLA ESTER PEREIRA DE MELO - (Inédito)
102. HINO DA ESCOLA FLORIANO PEIXOTO - Letra de Maria Mercedes Mendes Teixeira (Inédito)
103. HINO DA ESCOLA PEDRO II - Letra de Maria Mercedes Mendes Teixeira (Inédito) (1920)
104. HINO DA ESCOLA PEREIRA PASSOS - Letra de Leôncio Correia
105. IDEAL - Tango (1905)
106. IF I AM NOT MISTAKEN (Se não Me Engano) - Foxtrote (Inédito)
107. IMPROVISO - Estudo de Concerto - Dedicado a Villa-Lobos (1931)
108. INSUPERÁVEL - Tango (1919)
109. IOLANDA - Valsa
110. IPANEMA - Marcha brasileira
111. IRIS - Valsa (1899)
112. JACARÉ - Tango carnavalesco (1921)
113. JANGADEIRO - Tango (1930?)
114. JANOTA - Choro
115. JULIETA - Quadrilha
116. JULIETA - Valsa
117. JULITA - Valsa (1893)
118. LABIRINTO - Tango (1917)
119. LAÇO AZUL - Valsa (1922?)
120. LAMENTOS - Meditação sentimental (Inédito)
121. MACIO - Tango brasileiro (1921) ("Parece tratar-se de música de Viriato Figueira (da Silva)" - anota o Professor Batista Siqueira; entretanto, a polca de Viriato chama-se Macia).

122. MAGNÍFICO - Tango brasileiro
123. MÁGOAS - Meditação (Inédito)
124. MALI - Tango
125. MANDINGA - Tango
126. MARCHA FÚNEBRE - A memória do Presidente de São Paulo, Carlos de Campos (30 de abril de 1927)
127. MARCHA HERÓICA AOS 18 DO FORTE
128. MARIAZINHA SENTADA NA PEDRA!... - Samba carnavalesco, letra e música de Ernesto Nazaré (Inédito)
129. MARIETA - Polca dedicada à sua filha Maria de Lourdes (1894)
130. MATUTO - Tango (1917)
131. MEIGO - Tango (1921)
132. MENINO DE OURO - Tango
133. MERCEDES - Mazurca de expressão (1917)
134. MESQUITINHA - Tango característico. "A memória do grande Maestro Henrique Alves de Mesquita" (1914)
135. 1922 - nº 1 - Samba para o carnaval (1922)
136. 1922 - Tango brasileiro (1922). Será a mesma obra anterior, alterado o ritmo?
137. MIOSÓTIS - Tango (1896)
138. NÃO CAIO N'OUTRA!!! - Polca (1881)
139. NÃO ME FUJAS ASSIM - Polca (1884)
140. NAZARÉ - Polca dedicada à sua mulher Teodora Amália
141. Nenê - Tango (1895)
142. NOÊMIA - Valsa (1911)
143. NOME DELA (O) - Grande valsa brilhante (1878)
144. NOTURNO - Op. 1 - "Ipanema, 24 de novembro de 1920" (Inédito)

145. NOVE DE MAIO - Foxtrote (Inédito)
146. NOVE DE JULHO - Tango argentino (1917)
147. O QUE HÁ? - Tango (1921)
148. ODEON - Tango (1910)
149. ONZE DE MAIO - Quadrilha
150. ORMINDA - Valsa (1897)
151. OURO SOBRE AZUL - Tango (1916)
152. PAIRANDO - Tango (1921)
153. PARAÍSO - Tango estilo milonga (1926)
154. PÁSSAROS EM FESTA - Valsa lenta (1922)
155. PAULICÉIA, COMO ÉS FORMOSA!... - Tango brasileiro - 3
de agosto de 1921 (1926)
156. PERIGOSO - Tango brasileiro (1911)
157. PIERRÔ - Tango (1915)
158. PINGUIM - Tango (Inédito)
159. PIPOCA - Polca (1895)
160. PIRILAMPO - Tango brasileiro (1903)
161. PLANGENTE - Tango brasileiro
162. PODIA SER PIOR - Tango (1918)
163. POLCA PARA A MÃO ESQUERDA (designado também, no manus-
crito original, Tango Para a Mão Esquerda) (Inédito)
164. POLONESA - (Inédito)
165. POR QUE SOFRE? ... - Tango meditativo
166. PRIMOROSA - Valsa (Inédita)
167. PROEMINENTE - Tango brasileiro
168. QUEBRA-CABEÇAS - Tango
169. QUEBRADINHA - Polca (1899)
170. RAMIRINHO - Tango (1896)
171. RANZINZA - Tango (1917)

172. RAYON D'OR - Polca-tango (1892)
173. REBOLIÇO - Tango (1913)
174. RECORDAÇÕES DO PASSADO - Valsa (Inédita)
175. REMANDO - Tango (O País, 2 de julho de 1896)
176. RESIGNAÇÃO - Valsa lenta (Inédita) (junho de 1930)
177. RETUMBANTE - Tango (1916)
178. ROSA MARIA - Valsa lenta (Inédita). Anota o Prof. Batista Siqueira: "Segundo informação de Ernesto Nazaré Filho, essa obra foi escrita como canção e dedicada à filha do Dr. Fernando Lira".
179. SAGAZ - Tango brasileiro (1914)
180. SALVE, SALVE, AS NAÇÕES REUNIDAS! - Letra de Maria M. Mendes Teixeira (in O Brasil Cantando, de Frei Pedro Sinzig, Petrópolis, Ed. Vozes, 1938, p. 374-375).
181. SAMBA CARNAVALESCO - (Inédito)
182. SARAMBEQUE - Tango (1916)
183. SAUDAÇÃO - Letra de Maria M. Mendes Teixeira (Inédita)
- Dedicada ao Prefeito Alaor Prata (1924)
184. SAUDAÇÃO - Letra de Maria M. Mendes Teixeira (Inédita)
- Dedicada ao Dr. Carneiro Leão (1924)
185. SAUDADE - Valsa (1913)
186. SAUDADE DOS PAGOS (Canção)
187. SAUDADES E SAUDADE - Marcha dedicada aos Reis belgas
(1921)
188. SEGREDO - Tango dedicado ao seu filho Dins (1896)
189. SEGREDO DA INFÂNCIA - Valsa (Inédita)
190. SE NÃO ME ENGANO - Foxtrote (Inédita)
191. SENTIMENTOS D'ALMA - Valsa (Inédita)
192. SOBERANO - Tango

193. SUCULENTO - Tango carnavalesco ("Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1919") - (1919)
194. SUSTENTA A... NOTA ... - Tango característico ("12 de novembro de 1919") - (1919)
195. SUTIL - Tango dedicado a Oscar Guanabario
196. TALISMÃ - Tango (1914)
197. TANGO-HABANERA (Inédito)
198. TENEBROSO - Tango (1913)
199. TEUS OLHOS CATIVAM - Polca (1883)
200. THIERRY - Tango (1912)
201. TIME IS MONEY (Tempo É Dinheiro) - Foxtrote (Inédito)
202. TOPÁZIO LÍQUIDO - Tango - Encomendado pelo proprietário da fábrica de Cerveja Amazonense e que editou esse tango em Manaus, em 1914, oferecendo exemplares como brinde.
203. TRAVESSO - Tango dedicado ao filho Ernestinho
204. TUDO SOBE - Tango (1923)
205. TUPINAMBÁ - Tango (1916)
206. TURBILHÃO DE BEIJOS - Valsa lenta (1911)
207. TURUNA - Grande tango característico (1899)
208. VEM CÁ, BRANQUINHA - Tango (1915)
209. VÉSPER - Valsa (1914)
210. VITÓRIA - Marcha "aos Aliados" (Inédita)
211. VITORIOSO - Tango (1903)
212. VOCÊ BEM SABE - Polca-lundu - Primeira obra de Nazaré, composta em 1877, quando o autor tinha apenas 14 anos. É dedicada a seu pai e foi impressa, em 1878, por A.Napoleão & Miguez.
213. XANGÔ - Tango brasileiro (1921)

214. ZICA - Valsa (1899)

215. ZIZINHA - Polca (1899)

Além dessas, a publicação Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Ernesto Nazaré (1863-1934), sob o título: "Peças Não Identificadas, Fragmentos, Esboços, Etc", relaciona: Adorável, valsa; Albíngia, valsa; Andante Expressivo (fragmento); Beijinho de Moça, tango; Cardosina, valsa; Fraternidade, hino infantil (fragmento); As Gracinhas de Nhô polca; Marcha Infantil "No Jardim" - I. A Caminho; II. Preparando a Terra; III. A Semente - O Plantio (fragmento); Plus Ultra, foxtrote; Ressaca, tango; e Respingando, tango.

A N E X O 2

RELAÇÃO DE PEÇAS INSPIRADAS NA PRODUÇÃO MUSICAL DE
ERNESTO NAZARETH

RELAÇÃO DE PEÇAS INSPIRADAS NA OBRA DE NAZARETH DE ACORDO
COM O CATÁLOGO PUBLICADO PELA BIBLIOTECA NACIONAL POR OCA-
SIÃO DO CENTENÁRIO DE NASCIMENTO DE ERNESTO NAZARETH (1963).

Cunha, Jacintho. Filhinha. Polca (Imitação da polca "Fonte do Lambary"), Rio de Janeiro: Buschmann & Guimarães.

Fernandes, Oscar Lorenzo. Suite Nazaretheana. Notas manus-
critas do compositor com temas de Nazareth, para uma pro-
jetada suite, s/data.

Guarnieri, Mozart Camargo. Ponteio nº 19 (Homenagem a E. Na-
zareth. São Paulo: 1949

Itiberê, Brasília. Homenagem a Nazareth, para clarinete, fa-
gote, piano e bateria. (manuscrito), Rio de Janeiro, 1937.

Levy, Luiz. Cativaram-me os teus olhos. Polca brasileira.
Resposta à polca "Os teus olhos cativam", s/data.

_____. Vicilino. Polca brasileira. Resposta do "Bei-
ja-Flor". Ambas datada de São Paulo, 16 de agosto de 1893.

Magalhães, Theophilo. Não vou n'isso!.. Tango. Ao rei do
tango Ernesto Nazareth. Pará: Belém. Musical de M. Bas-
tos & Cia. Exemplar com dedicatória datada de 11/06/1920.

Menezes, Antonio Cardoso de. Nazareth. Polca-tango. Ao ta-
lento pianista, compositor e amigo E. Nazareth. Rio de
Janeiro: Casto Lima & Cia., s/data.

Mignone, Francisco. Nazareth, nº 3 das "Quatro peças brasi-
sileiras". São Paulo: Ricordi Brasileira, 1951.

Villa-Lobos, Heitor. Choros (nº 8) pour orchestre. Paris:
Max Echig, 1928. Composto inspirado no tango "Turuna"
(1925).

A essa relação pode-se acrescentar:

Milhaud, Darius. Le Boeuf sur le Troit. Paris: Ed. Max Echig,
copyright, 1969. Inspirada no "Brejeiro" e no "Escovado".

_____. Scaramouche. Suite pour 2 pianos. Paris: Ed.
Salabert, 2 cadernos, 1973. Inspirada no "Brejeiro".

Milhaud, Darius. Saudades do Brasil. Suite de danses pour piano. Paris: Max Eschig & Cia., 2 cadernos, copyright 1922.

Nobre, Marlos. Nazarethiana op. 2 para piano. Brasil: Irmãos Vitale S/A. Ind e Com., 1960, copyright 1971.

Milhaud, Darius. Nazarethiana. 5 peças para piano
 extra do livro "Saudades do Brasil"
 c. 1922

Braga, Paulo. Vandae para o teclado

Itiberê Brazão "Londresa de Lach e Angélica"
 para 2 pianos

ANEXO 3
ALGUMAS DEDICATÓRIAS RETIRADAS DE
OBRAS DE ERNESTO NAZARETH

DEDICATÓRIAS RETIRADAS DE
OBRAS DE ERNESTO NAZARETH

Obra	Dedicatória
"Ameno Resedã"	- Ao glorioso Rancho Carnavalesco do mesmo nome.
"Arrufofos"	- A Joaquim Antonio da Silva Callado
"Batuque"	- Ao eminente pianista e compositor H. Oswald
"Confidências"	- Ao inspirado poeta Catullo da Paixão Cearense
"Cubanos"	- Oferecida ao grande industrial Sr. Fernando Rocha Brito - São Paulo.
"Cuêra"	- Ao gerente do cinema Odeon, Salvador Dell'Osso
"Elegia"	- Dedicada a sua querida filha Eulina Nazareth
"Elite-Club"	- Dedicada ao Elite Club
"Encantador"	- Dedicada a Louis Moreau Gottschalk
"Escorregando"	- Dedicado à bela Orquestra da Brahma dirigida pelo Maestro Luno
"Estã Chumbado"	A gentil Francisca Gonzaga
"Exuberante"	Dedicada ao Carnaval e ao Rei Momo

- "A Fonte do Suspiro" - A Antônio Carlos Gomes (O Gênio)
- "Garoto" - Ao distinto amigo Arthur Napoleão
- "Gaúcho" - Dedicado ao nobre povo Gaúcho
- "Improviso" - Ao distinto amigo Villa-Lobos
- "Jangadeiro" - A Alberto Nepomuceno
- "Mandinga" - A Oscar Lorenzo Fernandez
- "Menino de Ouro" - Dedicado ao distinto player José Carlos Guimarães (Zézé)
- "Myosotis" - Ao gentil Grêmio "Myosotis"
- "Não caio n'outra!!!" - Ao amigo Eduardo Madeira
- "Nazareth" - Dedicada a Dona Thedora Amália Meirelles de Nazareth
- "Nenê" - Ao maestro Nicolino Milano (Nenê)
- "Pierrot" - Ao maravilhoso poeta Olavo Bilac
- "Ramirinho" - Ao gracioso Ramiro, dileto filho do particular amigo Edgar D. da Cruz
- "Ranzinza" - Ao ator Leopoldo Frões
- "Segredo" - Ao meu filhinho Diniz de Nazareth
- "Topázio Líquido" - Oferecida à Cerveja Amazonense
- "Travesso" - Ao meu filho Ernesto Nazareth Filho

- "Vesper" - Ao grupo de Regatas Gragoatã
- "Vitorioso" - Dedicada à Escola de Tática de Realengo
- "Você Bem Sabe" - A meu pai o Sr. Vasco Lourenço da Silva Nazareth
- Zizinha" - Dedicada à aluna Zizinha Ripper

A N E X O 4

FAC-SÍMILE DO MANUSCRITO DO "BATUQUE"

Pavane
avec caractéristiques
de V. Kozarev

bedinos ao eminente
pianista e compositor
F. Cavallo

Balade -
Tanto característico por Vazquez - f-

Introdução

Modesto *p*

Sen.

Sen.

Un poco animato

S. a parte

-2-

9-10-11-12-13-14-15-16

7 8

Handwritten musical notation for the first system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of notes, with a bracketed section containing six measures numbered 1 through 6. The bass staff contains corresponding notes and rests. There are some handwritten annotations above the treble staff, including a circled '7' and '8'.

subito ben grazioso

Handwritten musical notation for the second system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a series of rhythmic patterns, possibly sixteenth or thirty-second notes. The bass staff contains notes and rests.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff shows a melodic line with various note values. The bass staff contains notes and rests.

sf

Handwritten musical notation for the fourth system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff includes a 'cresc.' marking. The system concludes with a treble staff containing six measures numbered 1 through 6, followed by a double bar line.

a tempo

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of a treble and bass staff. The treble staff includes a 'rit.' marking. The system concludes with a treble staff containing two measures numbered 1 and 2, followed by a double bar line.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with quarter and eighth notes. There are some markings above the staves, possibly indicating dynamics or phrasing.

Handwritten musical notation for the second system, including a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a measure numbering sequence from 1 to 13. The notation includes a melodic line with slurs and a bass line. The word "1^a parte" is written above the staff, and "ben legato" is written to the right. There are some markings below the staff, possibly indicating dynamics or phrasing.

Handwritten musical notation for the third system, featuring dynamic markings such as "sempre", "sf", and "f", and the word "lungo". The notation includes a melodic line with slurs and a bass line. There are some markings below the staff, possibly indicating dynamics or phrasing.

Handwritten musical notation for the fourth system, including measure numbers 2, 3, 4, and 5, and dynamic markings like "poco rit" and "a tempo". The notation includes a melodic line with slurs and a bass line. There are some markings below the staff, possibly indicating dynamics or phrasing.

Handwritten musical notation for the fifth system, including measure numbers 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, and dynamic markings like "rit" and "sf". The notation includes a melodic line with slurs and a bass line. There are some markings below the staff, possibly indicating dynamics or phrasing.

14^o rit. *accel.* *Mph.*

allarg. *f* *tu separando*

seg. no 1 *seg. no 2* *cr.*

a tempo *rit.* 1^o 2^o 3^o 4^o 5^o

stacc.

Cres - - 5 - -

ff *dim*

1 2 3 4 5

ff *crescendo*

2° 3° 4° 5° 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

ff *dim*

Handwritten musical notation on a single staff. It consists of a series of notes and rests. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. There are three groups of notes, each starting with a handwritten 'tr' (trill) above it. The notation ends with a double bar line and the handwritten text 'H. C. al F.' to the right.

Coda &

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests, marked with 'ff' (fortissimo) and 'sempre' (sempre). The bottom staff contains a bass line with notes and rests. The notation is dense and includes various rhythmic values.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains a melodic line with notes and rests, marked with 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The bottom staff contains a bass line with notes and rests. The notation is dense and includes various rhythmic values. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Four empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically. They are completely blank, with no notes or markings.

A N E X O 5

FAC-SÍMILE DO MANUSCRITO DO "PIERROT"

f

Handwritten musical notation, first system. Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The music features a melody with triplets and a bass line. Annotations include "Ben piano" and "mf".

Handwritten musical notation, second system. Continuation of the melody and bass line. Annotations include "f" and "mf".

Handwritten musical notation, third system. Continuation of the melody and bass line. Annotations include "f" and "mf".

Handwritten musical notation, fourth system. Continuation of the melody and bass line. Annotations include "mf". A section of the notation is crossed out with a large 'X'.

Handwritten musical notation, fifth system. Continuation of the melody and bass line. Annotations include "2a vez" and "com sensibilit.". The notation ends with a double bar line.

The image shows a handwritten musical score on page 112. It consists of several systems of staves. The top system has four staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The second system has four staves, with the second staff containing the handwritten instruction "Fem. in tutto - ritard." and a fermata symbol. The third system has four staves, with the second staff containing the handwritten instruction "1^{ma} 2^a". The bottom system is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), containing a sequence of notes numbered 1 through 14. The notation is somewhat sketchy and appears to be a working draft.

1^a parte

Handwritten musical score for piano and voice, page 113. The score consists of four systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics "as tu" and "Sur", and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a vocal line with lyrics "X" and a piano accompaniment. The fourth system includes a piano accompaniment with the instruction "Enn'enthusiasm".

This page contains a handwritten musical score for guitar, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords. The first system shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system features a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking and a bass line with a *#* (sharp) marking. The third system includes a *P* (piano) marking in the upper staff and a *b* (flat) marking in the lower staff. The fourth system shows a melodic line with a *#* (sharp) marking and a bass line with a *#* (sharp) marking. The fifth system concludes with a melodic line featuring a triplet of eighth notes and a bass line with a *p* (piano) marking. The score is written in a clear, legible hand.

A N E X O 6

FAC-SÍMILE DO MANUSCRITO DO "SARAMBEQUE"

Dedicado a meu distinto amigo Roberto Martin

Vincent Karambeque

22

M₃
15⁴

Scherzando mf

meno

piu mosso

ff

7761

cre... f

sempre

1 2 3 4

Prima parte

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14


Trio ben misto

f

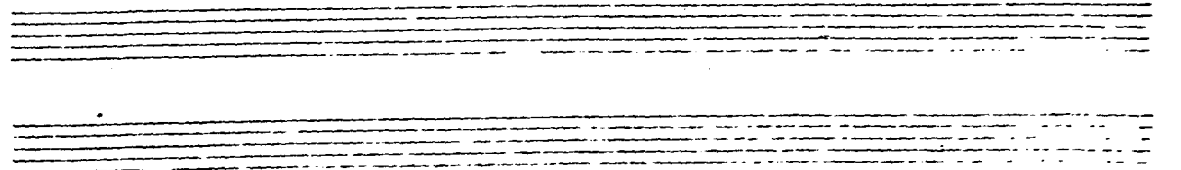
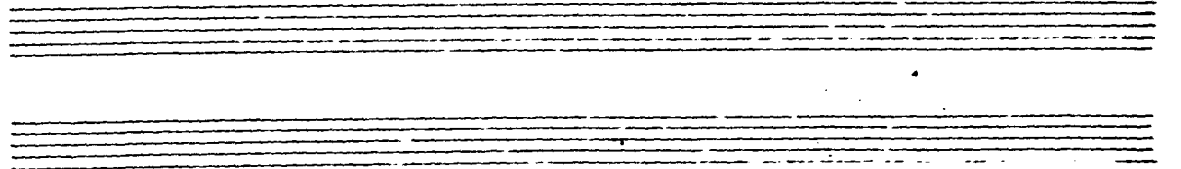
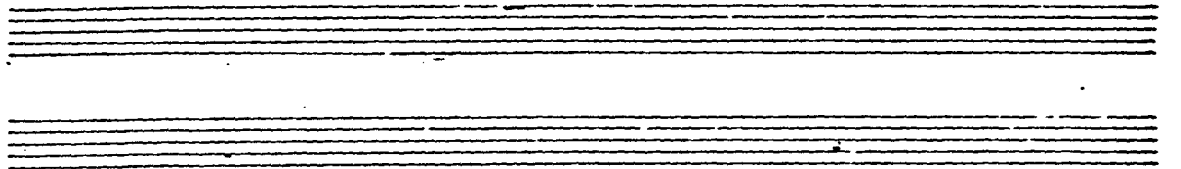
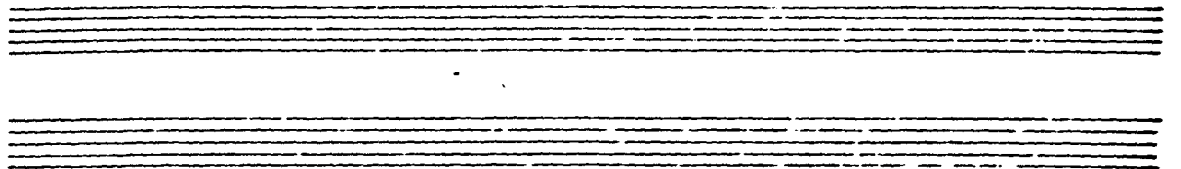
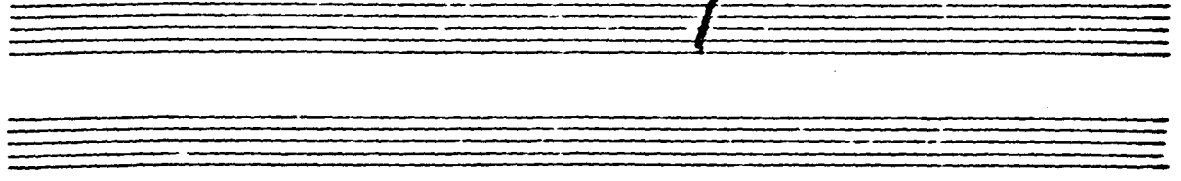
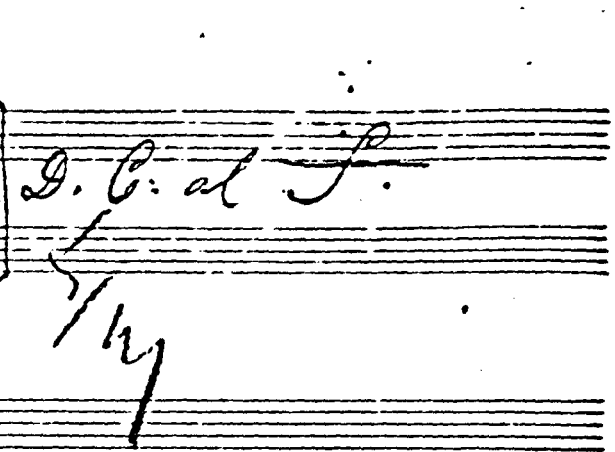
15

crs

1a vez *2a*



D. C. al F.



A N E X O 7

FAC-SÍMILE DO MANUSCRITO DO "AMENO RESEDÁ"

Offerecido ao glorioso
Reinado Rainha Leopoldina de
Brazillia no anno de 1842

Américo Teófilo
Polka primeira

Chazotte

Ofaigo bem
Gracata

8 $\frac{3}{4}$

4 5 3 4 2 4 3 4 3 4 2 3 4 5 3 4 5 2 3 2 1

8 $\frac{5}{4}$ Ben Chiaro

8

8c

5-4-3-2-1-2-3-2-1-4-3-2-1-5-4-1-2-5-4-1-2

8c

8

3 4 2 1 4 2 3 1 2 3 4 5 3 2 1 3 1 2 3

1 2 1 2

8

4 1 2 4 4 2 1 2 5 1 3 1 2 3 1 3 4

5

S. e. al. J.

ANEXO 8

ALGUMAS GRAVAÇÕES FONOGRAFICAS DE
OBRAS DE NAZARETH

ALGUMAS GRAVAÇÕES FONOGRAFICAS DE OBRAS PARA PIANO DE
ERNESTO NAZARETH

Nazareth, Ernesto. Ouro Sobre Azul. Chantecler, 2-10. 407-137. CMG-1017, 33 1/3 rpm. Pianista Eudóxia de Barros, 1963. Com as seguintes obras: Ouro Sobre Azul, Sarambeque, Elegantíssima, Tenebroso, Ameno Resedã, Labirinto, Coração que Sente, Fon-Fon, Bambino, Batuque, Apanhei-te Cavaquinho, Confidências, Carioca, Escorregando, Duvidoso, Eponina, Odeon, Brejeiro.

. Gotas de Ouro. Chantecler, CMG-1034, 33 1/3 rpm, s/d. Pianista Eudoxia de Barros. Com as seguintes obras: Gotas de Ouro, Nenê, Travesso, Dirce, Talismã, Atrevido, Sustenta ... a Nota, Espalhafatoso, Você bem Sabe, Meigo, Dora, Digo, Floraux, Expansiva, Turuna, Pinguim.

. Szidon Toca Nazareth. EMI Odeon 31 C 067 422903. 33 1/3 rpm, s/d. Pianista Roberto Szidon. Com as seguintes obras: Odeon, Sustenta ... a Nota, Não Caio n'Outra !!!, Duvidoso, Você Bem Sabe, Digo / Fon-Fon, Faceira, Espalhafatoso, Celestial, Famoso, Elegantíssima.

. Arthur Moreira Lima interpreta Ernesto Nazareth Discos Marcus Pereira. MPA 9311/12, 33 1/3 rpm, maio de 1975. Gravado no Bishopsgate Hall, pelo estúdio Sutton Sound em Londres. Piano Steinway & Sons. Álbum duplo. Pianista: Arthur Moreira Lima. Com as seguintes obras: Fon-fon, Confidências, Retumbante, Faceira, Turuna, Ameno Resedã / Batuque, Coração que Sente, Duvidoso, Turbilhão de Beijos, Labirinto, Apanhei-te Cavaquinho / Famoso, Fidalga, Floraux, Nenê, Mercedes, Odeon / Brejeiro, Eponina, Escovado, Pássaros em Festa, Sarambeque, Vem Cá Branquinha, Você Bem Sabe.

. Monumento da Música Popular Brasileira. Associação Brasileira dos Produtores de Discos. MEC/FUNARTE/INM. Stereo 64880/8. Série. 33 1/3 rpm, 1976. Pianista: Carolina Cardoso de Menezes, 1976. Com as seguintes obras: Brejeiro, Tenebroso, Escorregando, Garoto, Escovado, Odeon.

ANEXO 9

OBRAS DE ERNESTO NAZARETH
SELECCIONADAS PARA O DESENVOLVIMENTO E APERFEIÇOAMENTO DE
TÉCNICAS PIANÍSTICAS

por

Sara Cohen

APRESENTAÇÃO

As 19 obras de Ernesto Nazareth encontradas neste anexo possuem pelo menos uma seção constituída caracteristicamente por um determinado movimento pianístico, que se desenvolve em uma ou ambas as mãos. Antes do texto musical de cada uma delas estão explicitados tais movimentos, assim como a mão em que se apresentam, além das células rítmicas predominantes.

Espera-se que esta pequena organização possa servir aos alunos-professores-pianistas no processo de ensino-aprendizagem do piano.

ÍNDICE POR ORDEM ALFABÉTICA

		Página
1.	"Ameno Resedã" (P)..... ¹⁹¹²	173
2.	"Batuque" (T) ¹⁹¹³	202
3.	"Beija-Flôr" (P) ¹⁸⁸⁴	142
4.	"Confidências" (V) ..-..... ¹⁹¹³	185
5.	"Cruz, Perigo!!" (P) ¹⁹⁰⁹	132
6.	"Duvidoso" (T) ¹⁹¹³	190
7.	"Escorregando" (T) ¹⁹¹³	128
8.	"Espalhafatoso" (T) ¹⁹¹³	181
9.	"Expansiva" (V) ¹⁹¹²	194
10.	"Fon-Fon" (T) ¹⁹¹²	165
11.	"Gaucho" (T) ¹⁹¹²	150
12.	"Guerreiro" (T) ¹⁹¹²	146
13.	"Jangadeiro" (T) ¹⁹¹²	153
14.	"Nazareth" (P) ¹⁹¹²	199
15.	"Nenê" (T) ¹⁹¹²	156
16.	"Ouro Sobre Azul" (T) ¹⁹¹²	177
17.	"Pierrot" (T) ¹⁹¹²	161
18.	"Sarambeque" (T) ¹⁹¹²	169
19.	"Zizinha" (P) ¹⁹¹²	137

1) "Escorregando" (T) *p/d*

Indicada para:

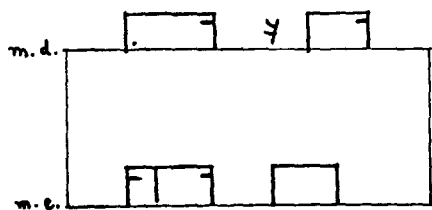
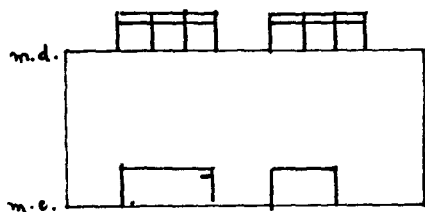
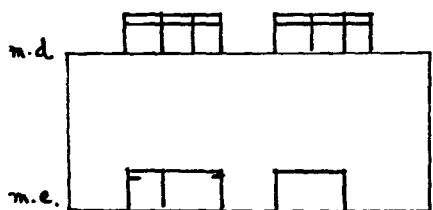
. notas repetidas - m.d. - 1^a e 2^a seções

E ainda:

. 8^{as} e acordes - m.d. - 4^a seção

. acordes e saltos - m.e. - 1^a e 4^a seções

Células rítmicas predominantes:



4

dedicado à bela ORQUESTRA DA BRAHMA dirigida pelo Maestro Russo

Escorregando

Tango Brasileiro

ERNESTO NAZARETH

mf
Gracioso e com carinho

cresc.

cresc.

1: Separa acabar
FIM

© Copyright by ERNESTO AUGUSTO DE MATOS - Rio de Janeiro - Brasil
 © Copyright assigned 1910 to IRMAOS VITALE S/A. Ind. e Com. - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil
 Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All rights reserved

213-A

The first system of music consists of four measures. The first measure is marked with a first ending bracket and a '4' above it. The second measure is marked with a '4' above it and a 'p' (piano) dynamic marking below it. The third and fourth measures continue the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand. The right hand features a series of eighth notes with accents.

The second system consists of four measures. The right hand continues with eighth-note patterns, each note accented. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

The third system consists of four measures. The right hand continues with eighth-note patterns, each note accented. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

The fourth system consists of four measures. The right hand continues with eighth-note patterns, each note accented. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

The fifth system consists of four measures. The first measure is marked with a first ending bracket and a '4' above it. The second measure is marked with a '4' above it and a 'f' (forte) dynamic marking below it. The third and fourth measures continue the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand. The right hand features a series of eighth notes with accents.

6

musical notation system 1, featuring treble and bass staves with notes and rests, and the dynamic marking *meno f*.

musical notation system 2, featuring treble and bass staves with notes and rests, and the dynamic marking *f con entusiasmo*.

musical notation system 3, featuring treble and bass staves with notes and rests, and the dynamic marking *ff*.

musical notation system 4, featuring treble and bass staves with notes and rests, and the dynamic marking *ff*.

musical notation system 5, featuring treble and bass staves with notes and rests, and the dynamic marking *DC. al 8*.

2) "Cruz, Perigo!!" - 1879

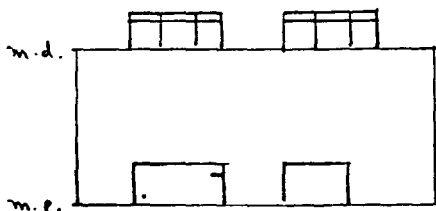
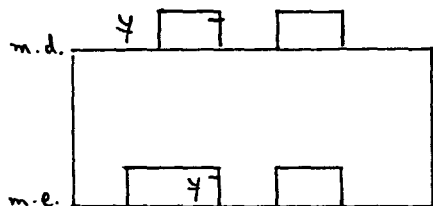
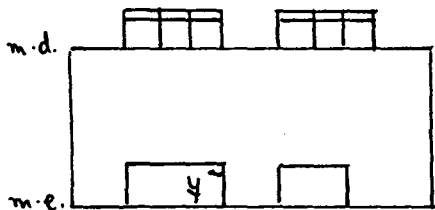
Indicada para:

. notas repetidas com extensão - m.d. - 1^a seção

E ainda:

. arpejos - m.d. - 4^a seção

Células rítmicas predominantes:



50

Ao particular amigo Georgino Pinto da Silva Leal

CRUZ, PERIGO!!

1879

POLKA

ERNESTO NAZARETH
1879

Copyright © 1879 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright © 1908 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 205S

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and includes various accidentals and dynamic markings.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, featuring more intricate melodic lines and harmonic support.

Fifth system of musical notation, concluding the piece with a final cadence and dynamic markings.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a key signature change to one flat (B-flat) and a common time signature. The melodic line in the treble staff shows more complex rhythmic patterns.

Third system of musical notation, showing further development of the melody and accompaniment. The bass line features more active eighth-note movement.

Fourth system of musical notation, with a continuation of the musical themes. The treble staff has some longer note values, possibly half notes.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It concludes with a final cadence in the bass staff, marked with a fermata.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and melodic fragments. The lower staff is in bass clef and features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes.

The second system continues the musical piece. The upper staff shows a melodic line with eighth notes and some rests. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

The third system features a more complex melodic line in the upper staff, including some slurs and ties. The lower staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system shows a continuation of the melodic and harmonic themes. The upper staff has a melodic line with some grace notes, while the lower staff maintains the accompaniment.

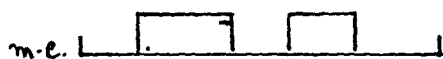
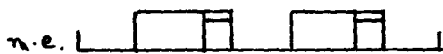
The fifth and final system on the page. The upper staff concludes with a melodic phrase. The lower staff ends with a final chord. The initials "D.C." are written in the bottom right corner of the system.

3) "Zizinha" (P) 1959

Indicada para:

. trinados - m.d. - 1^a seção

Células rítmicas predominantes:



64

Dedicada à aluna Zizinha Ripper

ZIZINHA

1899

POLKA

ERNESTO NAZARETH
(1899)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melody with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The lower staff is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The system concludes with a fermata over the final note.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features a melodic line with a crescendo (*cresc.*) leading to a section marked *poco a poco* and ending with *com grazia*. The lower staff continues the accompaniment. A fermata is placed above the first measure of this system.

The third system consists of two staves, continuing the melodic and accompanimental lines from the previous systems. It includes various rhythmic patterns and dynamic markings.

The fourth system is the final system on the page, consisting of two staves. It concludes the piece with a final cadence in the upper staff and a fermata over the last note.

Copyright © 1899 by Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2110

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part contains a melodic line with eighth notes and a slur. The bass clef part contains a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking 'f' is present at the beginning.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar melodic and accompaniment parts as the first system.

Third system of musical notation, showing a more complex accompaniment with chords and eighth notes in both hands.

Fourth system of musical notation, including a first ending bracket labeled '1.^a' and a dynamic marking 'ff'.

Fifth system of musical notation, including a second ending bracket labeled '2.^a'.

66

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with slurs and ties, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings such as *p* (piano) and *gr* (grace notes) in both staves.

Third system of musical notation, featuring performance instructions like *cresc.* (crescendo) and *poco* (poco) in the bass staff. A wavy line above the treble staff indicates a specific performance technique.

Fourth system of musical notation, including the instruction *con grazia* (with grace) in the bass staff. It shows a transition in the melodic line of the treble staff.

Fifth system of musical notation, concluding the page's content. It continues the melodic and harmonic development of the piece.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and rests. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with chords and single notes. A fermata is placed over the final measure of the treble staff.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the treble staff.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a fermata over the final measure. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. The word "cresc." is written below the treble staff, and "dim." is written below the bass staff.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of the treble staff.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with first and second endings. The bass staff contains a rhythmic accompaniment. The first ending is marked "1.^a" and the second ending is marked "2.^a". The word "D.C." and the symbol "al.  are written below the second ending. A fermata is placed over the final measure of the treble staff.

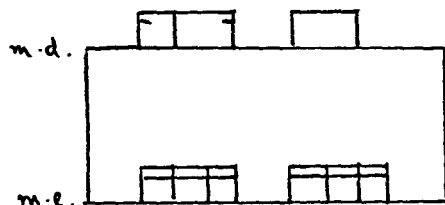
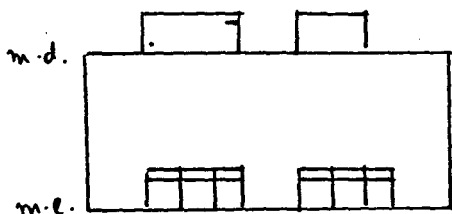
4) "Beija-Flôr" (P)

1874

Indicada para:

. arpejos e arpejos com saltos - m.e.

Células rítmicas predominantes



44

Ao Exmo. Sr. Comendador Bernardino José de Souza e Mello

BEIJA-FLÔR

1884

POLKA

ERNESTO NAZARETH

1884

Copyright © 1884 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2088

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with slurs and accents. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. A *pp* dynamic marking is present in the second measure.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental lines.

Third system of musical notation, including a *cresc.* (crescendo) marking in the final measure of the treble part.

Fourth system of musical notation, featuring a *f* (forte) dynamic marking in the first measure of the bass part and a *p* (piano) dynamic marking in the second measure of the treble part.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a *f* dynamic marking in the first measure of the bass part and a *p* dynamic marking in the second measure of the treble part.

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. Above the first ending, the text 'só para acabar' and '8va' is written. A dynamic marking of *ff* is placed below the first ending. The second system begins with a *p* dynamic marking. The third system features a *Cres...* marking. The fourth system has a *dim.* marking. The fifth system includes a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. The first ending has a *do* marking. The second ending has a *D.C. al fine* marking. The sixth system concludes with a *D.C. al fine* marking.

5) "Guerreiro" (T)

10/10

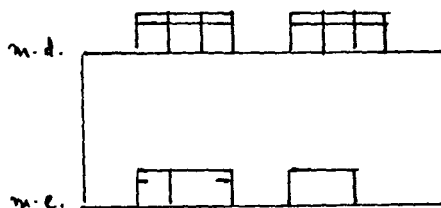
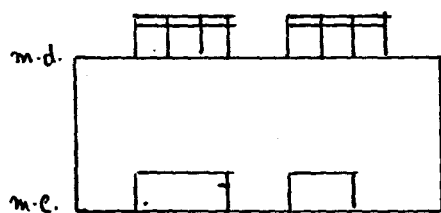
Indicada para:

. arpejos - m.d. - 2^a e 4^a seções

E ainda:

. acordes - m.d. - 1^a seção. 8^{as} - m.e. - 1^a seção

Células rítmicas predominantes:



Ao velho amigo Dr. Hortensio de Carvalho

39

GUERREIRO

TANGO

 ERNESTO NAZARETH
1917

mf ritardando cresc.

s meno

ritard. cresc.

1.ª vez

Copyright (c) 1917: by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright (c) 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araujo & Cia (Casa Arthur Napoleão)
 Únicos distribuidores: Fernaldo do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2087

40

2.ª vez

f ziguezagueando

cresc.

ff *cresc.*

dim. *animando*

1.ª vez 2.ª vez

só para acabar 8va.

Fim.

al

p *sapateado*
ben stacato *il basso* *cresc.*

f *p* *cresc.*

f *ff* *molto legato*

rit. *1.^a vez* *2.^a vez*
p *mf*
D.C. al

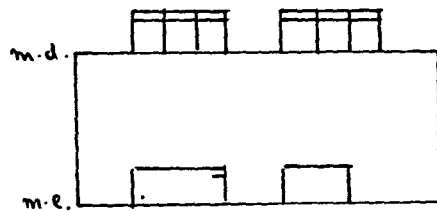
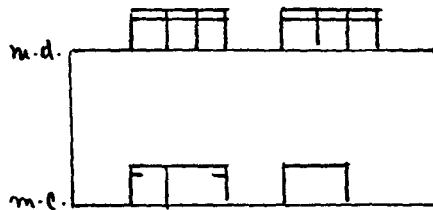
6) "Gaúcho" (T)

1937

Indicada para:

. escalas e arpejos em 8^{as} simples - m.d. - 2^a e 4^a seções

Células rítmicas predominantes:



Dedicado ao nobre povo Gaúcho

GAÚCHO

TANGO BRASILEIRO

1932

ERNESTO NAZARETH
(1932)

Gracioso

1.ª

cresc. semplice rall.

2.ª

Fine

1.ª 8

1.ª 8

Copyright © 1932 by Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2110

40

2^a
8
f
dal rit al rit

TRIO
Un poco animato

8

8

8

8 1^a 2^a
8
D.C.
Fine

7) "Jangadeiro" (T)

~~1030~~

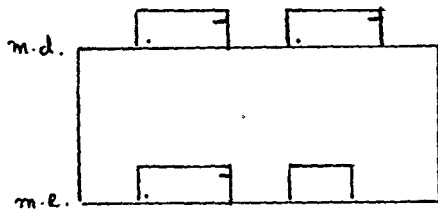
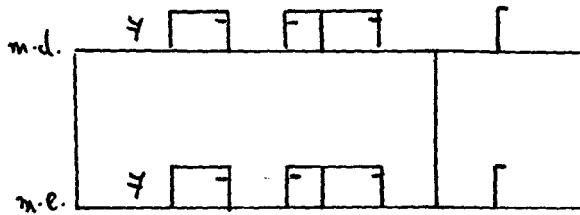
Indicada para:

. 8^{as} - m.d. e m.e. simultaneamente

E ainda:

. saltos - m.e. - 2^a seção.

Células rítmicas predominantes



A Alberto Nepomuceno

1922

45

JANGADEIRO

1930 (?)

TANGO

ERNESTO NAZARETH
1922

The first system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes with frequent beaming. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. A repeat sign with first and second endings is present in the middle of the system.

The second system continues the piece. It includes dynamic markings for *cresc.*, *più*, *f*, and *ff*. The right hand features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The left hand continues with a consistent eighth-note accompaniment.

The third system shows the continuation of the tango. It features a *cresc.* marking towards the end of the system. The musical texture remains consistent with the previous systems, with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left.

The fourth system concludes the piece. It includes markings for *1.ª vez* and *2.ª vez* above the first and second endings, respectively. The final phrase is marked *para acabar* and ends with *Fim.* The notation includes various ornaments and dynamic markings throughout.

Copyright © 1922 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Unicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2087

46

gracioso

1.ª vez

2.ª vez

rec.

D.C. al fine

8va. b

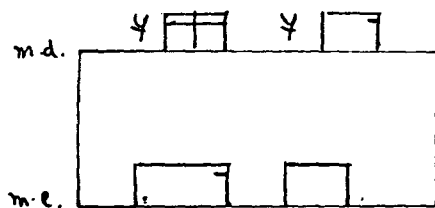
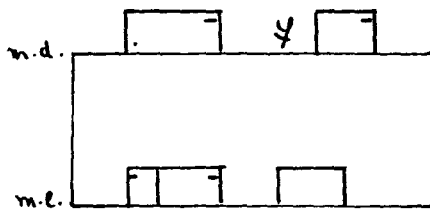
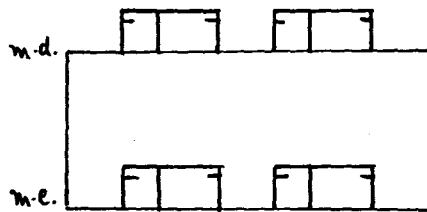
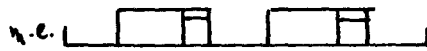
8) "Nenê" (T)

1895

Indicada para:

- . notas duplas - m.d. - 2^a seção
- . acordes com extensão - m.e. - 1^a seção

Células rítmicas predominantes:



Ao amigo Dr. Jovino Barral da Fonseca

59

NENÊ

1894

TANGO

ERNESTO NAZARETH
1894

First system of musical notation for the piano accompaniment. It consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a melodic line marked *bem* (well) and *stacato* (staccato). The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line, which includes a *cresc.* (crescendo) marking. The bass staff continues with the accompaniment.

Third system of musical notation, continuing the piano accompaniment with melodic and harmonic lines in both staves.

Fourth system of musical notation, concluding the piece. It features a first ending (*1.ª vez*) and a second ending (*2.ª vez*) leading to the final chord (*Só para acabar* and *Fim.*).

Copyright © 1895 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Unicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2087

60

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The piece begins with a piano (*p*) dynamic in the bass line and a forte (*f*) dynamic in the treble line. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the grand staff. A box labeled "1.º vez" (first time) is positioned above the treble staff, indicating the start of a first ending. The music continues with similar rhythmic patterns.

Third system of musical notation, continuing the grand staff. A box labeled "2.º vez" (second time) is positioned above the treble staff, indicating the start of a second ending. The music continues with similar rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, continuing the grand staff. The music continues with similar rhythmic patterns and includes some slurs and accents.

Fifth system of musical notation, continuing the grand staff. The music concludes with similar rhythmic patterns and includes some slurs and accents.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is in a key with two sharps (F# and C#). The bass line includes a dynamic marking of *p* (piano).

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the bass line.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes in both hands.

Fourth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) in the bass line.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final system of notes in both staves.

62

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. A handwritten 'X' is placed above the treble staff in the second measure.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. Dynamic markings *p* and *f* are present in the treble staff.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. Dynamic markings *p* and *f* are present in the treble staff.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. Dynamic marking *ff* is present in the treble staff. The system concludes with first and second endings, labeled "1.ª vez" and "2.ª vez".

D.C.

9) "Pierrot" (T)

1915

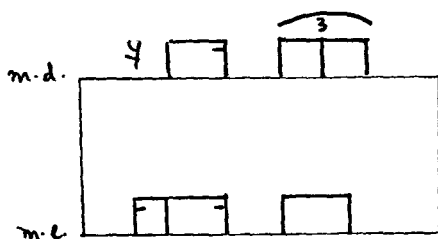
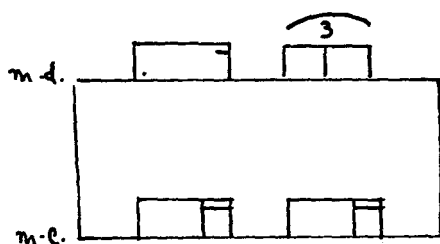
Indicada para:

- . notas duplas - m.d.- 1^a e 2^a seções
- . saltos - m.e.- 1^a seção

E ainda:

- . polirritmia

Células rítmicas predominantes na polirritmia:





Ao maravilhoso poeta Olavo Bilac

PIERROT

1915

TANGO

ERNESTO NAZARETH
1915

mf bem jocoso

1.^a vez *f* *mf* *p*

2.^a vez

Copyright © 1915 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

com sentimento

The musical score consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins with the instruction *com sentimento*. The second system includes dynamic markings *rit.*, *ritard.*, and *a tempo*, and a *ten.* marking in the bass staff. The fourth system is marked with *1.ª vez* and *2.ª vez*. The fifth system includes the dynamic marking *mf*. The sixth system includes the dynamic marking *cresc.*. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

68

so trio
para FIM
800.
Trio
Fin.

p *f* *ff* *p*

com entusiasmo

p *f*

dim.

DC.

10) "Fon-Fon" (T)

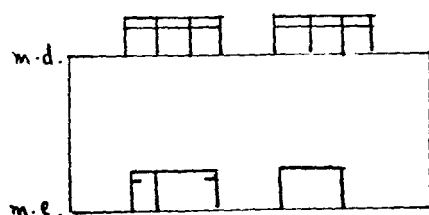
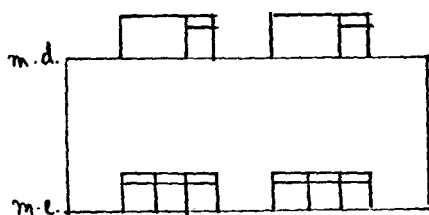
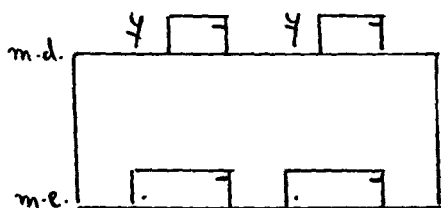
Indicada para:

. extensão - m.e. - 2^a seção

E ainda:

. acordes - m.d. - 1^a seção. acordes quebrados e arpejos - m.d. - 4^a seção.

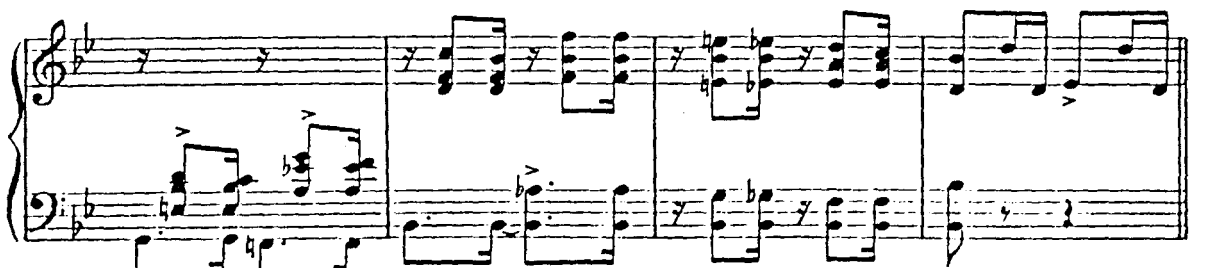
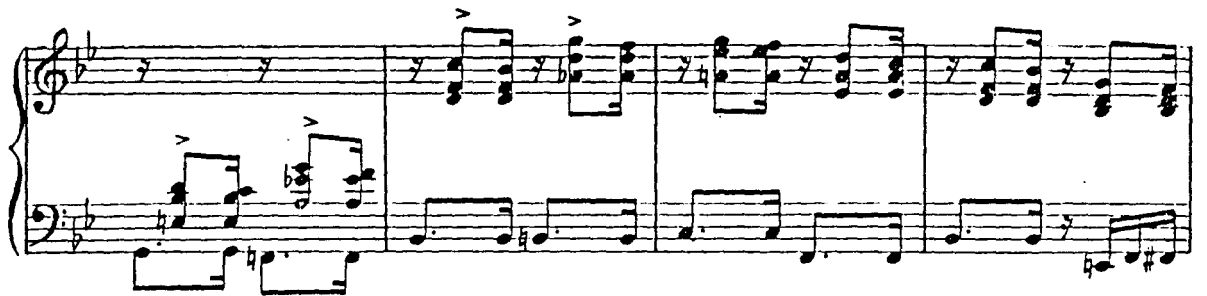
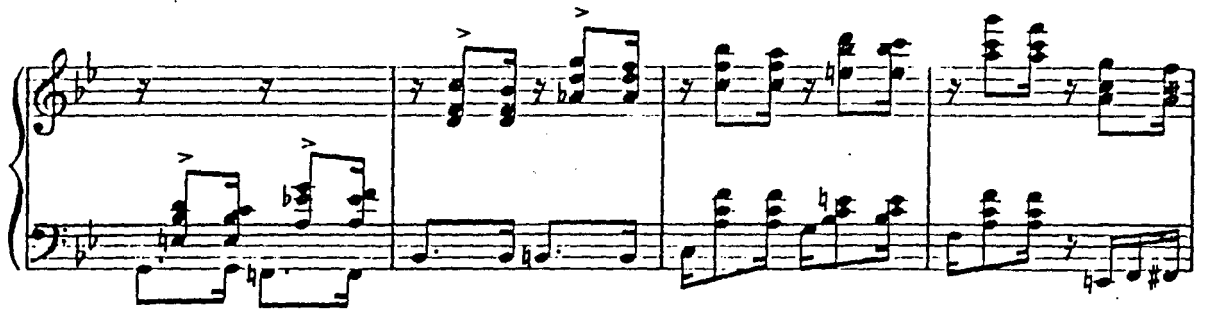
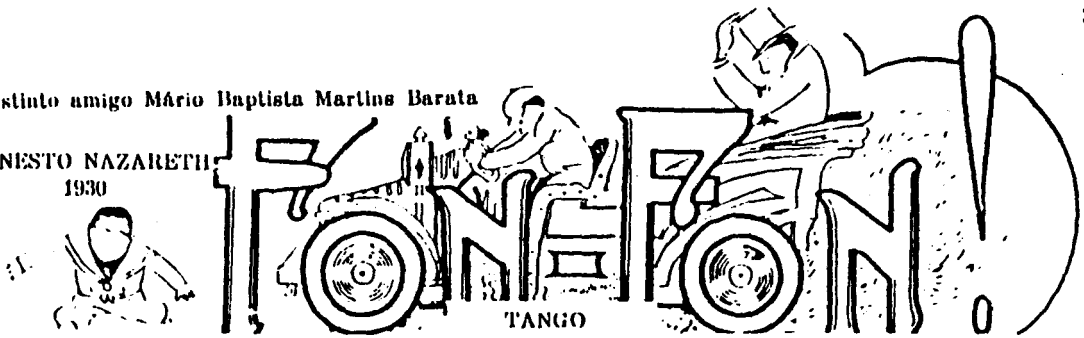
Células rítmicas predominantes:



1930

Ao distinto amigo MARIO Baptista Martins Barata

ERNESTO NAZARETH
1930



Copyright © 1930 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda - Rio de Janeiro
 Sucessores do Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Unicos distribuidores: Fênix do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2087

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble with various accidentals and dynamics.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and melodic lines in both staves.

Third system of musical notation, marked with a first ending bracket (1.) above the treble staff. The melody concludes with a repeat sign.

Fourth system of musical notation, featuring more complex rhythmic figures and accidentals in both staves.

Fifth system of musical notation, marked with a second ending bracket (2.) above the treble staff. The melody concludes with a repeat sign.

Sixth system of musical notation, the final system on the page, showing the concluding measures of the piece.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 4/4 time and features a series of chords and melodic lines with accents.

Second system of musical notation, continuing the piece. A box labeled "para acabar" is placed above the treble staff in the final measure of this system.

Third system of musical notation, showing a continuation of the melodic and harmonic development.

Fourth system of musical notation, featuring more complex rhythmic patterns and chordal textures.

Fifth system of musical notation, with dense chordal accompaniment and melodic lines.

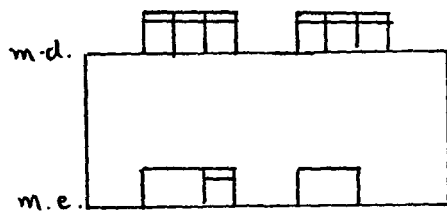
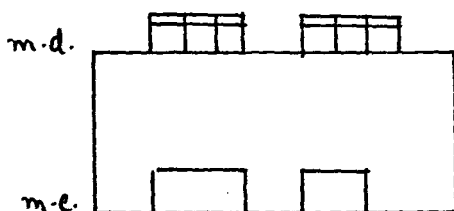
Sixth system of musical notation, including first and second endings. The first ending is marked "1." and the second ending is marked "2." with "8va." above it. The system concludes with the instruction "D.C. al *".

11) "Sarambeque" (T)

Indicada para:

. notas duplas repetidas - m.d. - 1^a e 2^a seções

Células rítmicas predominantes:



Ao distinto amigo Roberto Martin

85

SARAMBEQUE

1916

TANGO

ERNESTO NAZARETH
1916

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of music. The first system is marked "Scherzando" and "mf". The second system is marked "f". The third system is marked "ff". The fourth system includes a first ending ("1.ª vez") and a second ending ("2.ª vez 8va.") leading to a final chord ("Fini.").

Copyright © 1916 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Unicos distribuidores: Farnata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2087

Arrogante

The first system of musical notation for 'Arrogante' consists 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 begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of eighth-note chords, while the left hand plays a more rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

The second system continues the piece. It features a similar texture to the first system. A circled 'X' is drawn over the first few notes of the right-hand staff. The music concludes this system with a forte (*f*) dynamic.

The third system shows a dynamic increase, marked with *cresc..... f*. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand maintains its accompaniment. The system ends with the instruction *sempre*.

The fourth system is divided into two sections: *1.ª vez* and *2.ª vez*. The first section is marked with a first ending bracket. The music is marked *8.ª Baixo* at the beginning. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand provides harmonic support with chords.

The fifth system continues the piece with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a more active melodic line with eighth-note patterns, while the left hand continues with a steady accompaniment.

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 consists of several measures of chords and melodic lines. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the later measures.

Second system of musical notation. It includes the instruction *meno* (diminuendo) and *Trio bem misturado* (Trio in mixed mode). A dynamic marking of *f* (forte) is also present.

Third system of musical notation, continuing the piece with various chordal textures and melodic fragments. A dynamic marking of *p* (piano) is visible.

Fourth system of musical notation, featuring a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

Fifth system of musical notation, concluding the page. It includes the instruction *8va.* (8va. -) and *cresc.* (crescendo). The system is divided into two endings: *1.ª vez* and *2.ª vez*. The second ending concludes with the instruction *D.C. al 8*.

12) "Ameno Resedá" (P)

Indicada para:

. acordes repetidos - m.e. - toda a obra

Célula rítmica predominante:



Ao glorioso Rancho Carnavalesco do mesmo nome

41

AMENO RESEDÁ

POLKA

N. B. o acompanhamento deve imitar CAVAQUINHO

ERNESTO NAZARETH
1912

Piano
mf
Ben slacato
cresc...
dim.
1
2

Copyright © 1912 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Unicos distribuidores: Fênix do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2088

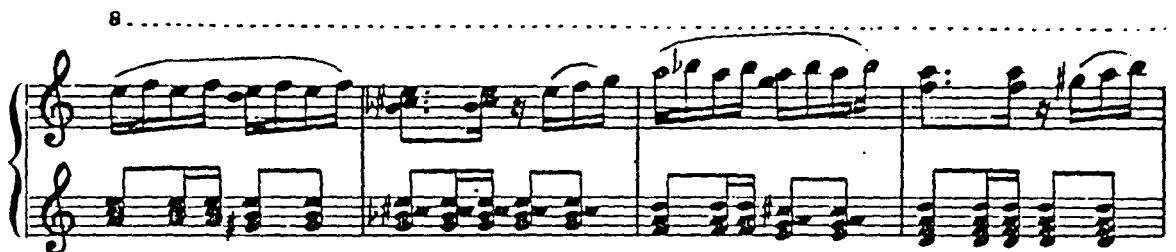
42

8



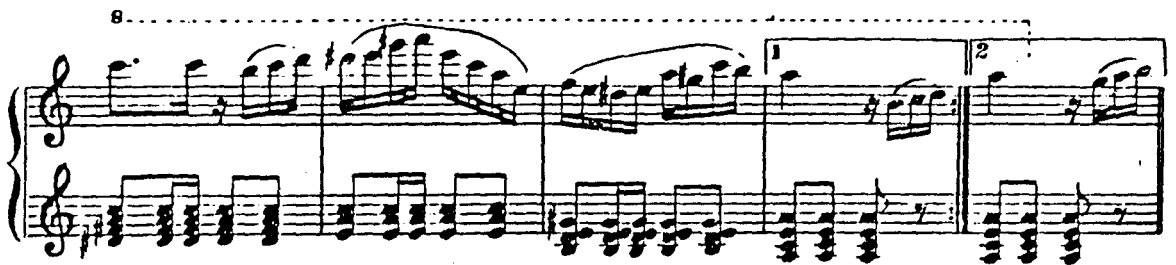
System 1: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand plays a steady accompaniment of eighth-note chords.

8



System 2: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The right hand continues the melodic line with slurs and ties. The left hand accompaniment remains consistent.

8



System 3: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The right hand melodic line includes first and second endings, marked with '1' and '2'. The left hand accompaniment continues.



System 4: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The right hand melodic line continues with slurs and ties. The left hand accompaniment remains consistent.

8



System 5: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time. The right hand melodic line continues with slurs and ties. The left hand accompaniment remains consistent.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The lower staff contains a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Second system of musical notation. Includes dynamic markings: *cresc.*, *dim.*, and *Fim.*. A dotted line with the number 8 above it spans the first two measures.

Third system of musical notation. Includes the marking *TRIO* and a dynamic marking *cresc.*. A dotted line with the number 8 above it spans the first two measures.

Fourth system of musical notation. Includes a dynamic marking *rit.*. A dotted line with the number 8 above it spans the first two measures.

Fifth system of musical notation. Includes a dynamic marking *cresc.*. A dotted line with the number 8 above it spans the first two measures.

Sixth system of musical notation. Includes dynamic markings *mf* and *D.C. al %*. A dotted line with the number 8 above it spans the first two measures.

13) "Ouro Sobre Azul" (T)

196 34 197

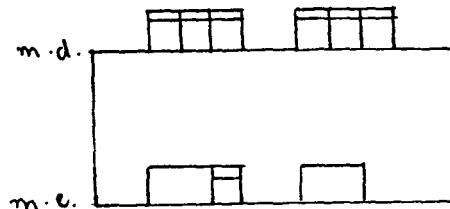
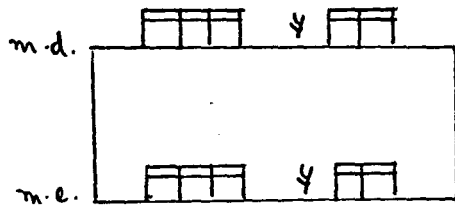
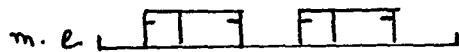
Indicada para:

- . acordes repetidos (m.d.) e oitavas, notas duplas e acordes repetidos (m.e.) simultaneamente - 2^a seção

E ainda:

- . saltos - m.e. - 1^a seção

Células rítmicas predominantes:



OURO SOBRE AZUL

1916 ou 1917

TANGO

Dedicado á Carlos Bittencourt.

MODERATO

Ernesto Nazareth.

PIANO

gracioso

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It begins with a key signature of two flats and a common time signature. The tempo is marked 'MODERATO' and the mood is 'gracioso'. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system continues the musical piece with two staves. The notation includes various rhythmic values and rests, maintaining the 'gracioso' mood.

The third system of music shows a change in tempo to 'rit.' (ritardando) in the final measure, indicated by a dashed line and the number '8'. The notation continues with two staves.

The fourth system concludes the piece with two staves. It includes first and second endings, marked '1.' and '2.'. The tempo returns to 'a tempo' and the dynamics are marked 'p' (piano). The system ends with a final cadence.

Propriedade de E. Bevilacqua & C

3

cresc. poco a poco *f* *ff*

dim. *p* *cresc.*

f *sempre* *ff*

gracioso

Sómente para acabar

ritenuto
8-
a tempo
FINE
8.^o voíza

TRIO 2 1

ritenuto
a tempo
ff

8-

ff

8-

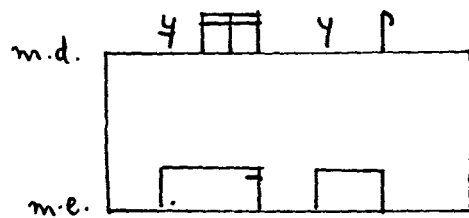
con strepito
1.
2.
D.C. al Fine

14) "Espalhafatoso" (T)

Indicada para:

. acordes - m.d. e m.e.

Célula rítmica predominante:



26

Ao meu amigo Dr. Elpidio Trindade

ESPALHAFATOSO

TANGO

ERNESTO NAZARETH
1913

f martellato

f

sec.

Copyright © 1913 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Únicos distribuidores: Farnata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2067

com sentimento

f

8va.

f martellato

First system of musical notation, piano and bass staves. Dynamic marking: *f*. Accents are present over several notes.

Second system of musical notation, piano and bass staves. Dynamic marking: *f*. Includes markings "sec." and "Fim.".

Third system of musical notation, piano and bass staves. Dynamic marking: *ff furioso*. Includes marking "8.º Baixo".

Fourth system of musical notation, piano and bass staves. Dynamic marking: *f*.

Fifth system of musical notation, piano and bass staves.

Sixth system of musical notation, piano and bass staves. Includes marking "8va." and "f D.C. al 8.".

15) "Confidências" (V)

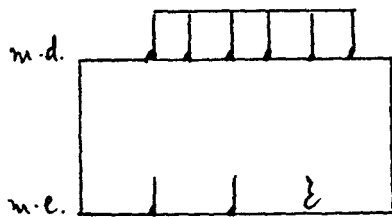
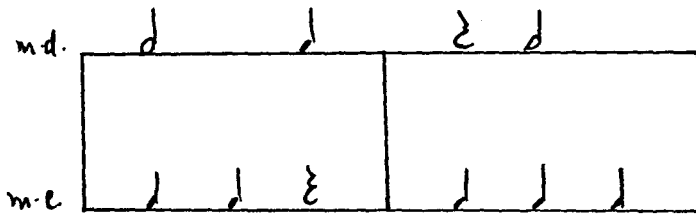
Indicada para:

. acordes e arpejos - m.d. - 4^a seção

E ainda:

. trinados - m.d. - 1^a seção

Células rítmicas predominantes:



64

Ao inspirado poeta Catullo da Paixão Cearense

CONFIDÊNCIAS

VALSA

1913

ERNESTO NAZARETH

1913

Copyright © 1913 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
Unicos distribuidores: Farnata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2088

The image displays a musical score for piano, consisting of eight systems of staves. Each system includes a treble and bass clef staff. The first system features a melodic line in the treble clef with trills (tr.) and a 'plangente' (plaintive) marking in the bass clef. The second system shows a more complex texture with chords and moving lines in both hands. The third system continues with similar textures. The fourth system includes a first ending bracket (1.) and a 'rit.' (ritardando) marking. The fifth system features a second ending bracket (2.) and a 'cresc.' (crescendo) marking. The sixth system shows a steady accompaniment pattern. The seventh system continues the accompaniment. The eighth system concludes with a 'cresc.' marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

The image shows a musical score for piano, consisting of seven systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1: *dim.* (diminuendo)
- System 2: *cresc.* (crescendo), *f* (forte)
- System 3: *p* (piano), *rit.* (ritardando)
- System 4: *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *p subito* (piano subito)
- System 5: *8* (octave marking)
- System 6: *8* (octave marking)
- System 7: *6* (octave marking)

8

cresc. *Sempre*

This system contains the first measure of a musical staff system. It features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth notes. The bass line has chords. The dynamic marking *cresc.* is placed above the first measure, and *Sempre* is placed above the fourth measure.

8

p

This system contains the second measure of a musical staff system. The melody continues with eighth notes. The bass line has chords. A dynamic marking *p* is placed above the second measure.

8

rit. *mf*

This system contains the third measure of a musical staff system. The melody continues with eighth notes. The bass line has chords. Dynamic markings *rit.* and *mf* are placed above the first and fourth measures respectively.

f

This system contains the fourth measure of a musical staff system. The melody continues with eighth notes. The bass line has chords. A dynamic marking *f* is placed above the third measure.

8

ff

This system contains the fifth measure of a musical staff system. The melody continues with eighth notes. The bass line has chords. A dynamic marking *ff* is placed above the second measure.

8

f *rit.* *D.C. al 5/8*

This system contains the sixth measure of a musical staff system. The melody continues with eighth notes. The bass line has chords. Dynamic markings *f* and *rit.* are placed above the second and fifth measures respectively. The system concludes with the instruction *D.C. al 5/8*.

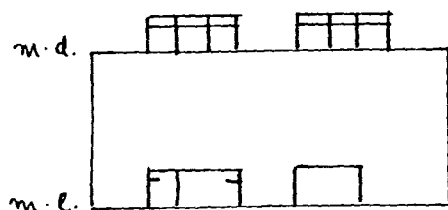
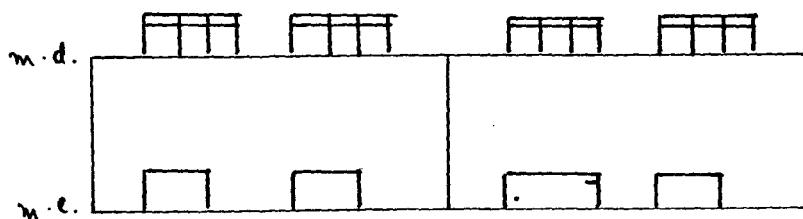
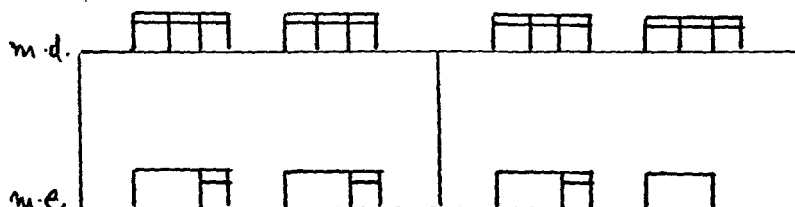
16) "Duvidoso" (T)

1977

Indicado para:

- . trêmolo - m.d. - 1^a e 2^a seções
- . 8^{as} quebradas - m.e. - 1^a seção

Células rítmicas predominantes:





DUVIDOSO

TANGO

1922

ERNESTO NAZARETH
1922

Ao amigo Julio Braga

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment with eighth notes.

The second system continues the piece. It features a *cresc.* (crescendo) marking in the middle of the system. The melodic line in the treble clef continues with rhythmic patterns, and the bass clef accompaniment remains consistent.

The third system shows a dynamic shift. It begins with a forte (*f*) marking in the bass clef, followed by a piano (*p*) marking. The notation includes various articulation marks such as accents and slurs. The treble clef continues with its melodic line.

The fourth system concludes the piece. It includes a *cresc.* marking and ends with a double bar line. The final notes in both staves are marked with a *8va...* (octave) instruction, indicating that the final chords should be played an octave higher.

Copyright © 1922 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Unicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2087

24

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and block chords in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Vertical lines with 'v' indicate accents.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same key signature and complex texture. A dynamic marking of *p* (piano) is present. Vertical lines with 'v' indicate accents.

Third system of musical notation. The texture remains consistent. A dynamic marking of *f* (forte) is present. Vertical lines with 'v' indicate accents.

Fourth system of musical notation. It includes a repeat sign at the end of the system. A dynamic marking of *p* (piano) is present. Vertical lines with 'v' indicate accents.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It continues the complex texture with sixteenth-note runs and block chords. Vertical lines with 'v' indicate accents.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *cresc.*, *f*, *rit.*, *mf*, and *p*. There are several accents (*>*) and slurs over the notes.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar rhythmic complexity. Dynamics include *cresc.* and *f*. The system concludes with a *Fim.* marking and a *8va* instruction with a dashed line above the treble staff.

Third system of musical notation. It features a *f* dynamic marking at the beginning. The music continues with intricate rhythmic patterns and accents.

Fourth system of musical notation. It includes a *cresc.* marking and a *f* dynamic. A *8va* instruction is present above the treble staff. The system ends with a *f* dynamic.

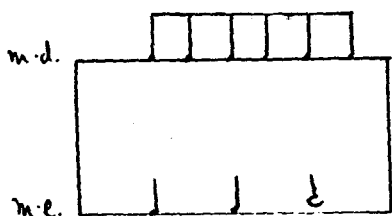
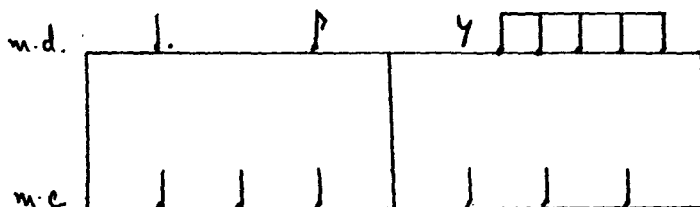
Fifth system of musical notation. It concludes the piece with a *f* dynamic marking. The notation is dense with many sixteenth notes and rests.

17) "Expansiva" (V)

1912

. acordes quebrados em notas simples e duplas -
m.d. - 4^a seção.

Células rítmicas predominantes:



ao amigo EDGAR XAVIER DE MATTOS

EXPANSIVA

VALSA

ERNESTO NAZARETH

Tempo de Valsa (Moderado) $\text{♩} = 60$

The musical score is written for piano and consists of four systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a trill (*tr*) in the right hand. The third system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system ends with a forte (*f*) dynamic and the word "FIM".

Mais animado (♩. = 72)

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Mais animado' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The dynamic is marked 'mf'. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (1-5). The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. It features a large slur over the right-hand melody, with fingerings 1-5 and 2-4. The left hand continues with its accompaniment. A measure rest of 8 measures is indicated at the end of the system.

The third system continues the piece. It features a large slur over the right-hand melody, with fingerings 1-5 and 2-4. The left hand continues with its accompaniment. A measure rest of 8 measures is indicated at the beginning of the system.

The fourth system continues the piece. It features a large slur over the right-hand melody, with fingerings 1-5 and 2-4. The left hand continues with its accompaniment.

The fifth system concludes the piece. It features a large slur over the right-hand melody, with fingerings 1-5 and 2-4. The left hand continues with its accompaniment. The system ends with a double bar line and a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat).

Moderato

The first system of the piece consists of two staves. The treble staff begins with a series of chords, some marked with a '3' indicating a triplet. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. The treble staff features a melodic line with some slurs and accents. The bass staff continues with a steady accompaniment.

The third system contains a more complex melodic passage in the treble staff, with detailed fingerings (e.g., 8, 2, 2, 1, 4, 2, 2, 1, 4) and slurs. The bass staff accompaniment remains consistent.

The fourth system is marked with 'cresc.' (crescendo). The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff accompaniment becomes more active.

The fifth system is marked with 'forfe' (forte) and 'bem ligado' (well connected). It concludes with the instruction 'More cresc pouco a pouco' (More crescendo little by little). The treble staff has a melodic line with slurs and fingerings, while the bass staff accompaniment is also clearly marked.

8

cresc.

This system contains the first system of musical notation. It features a treble and bass staff with a key signature of three flats and a common time signature. The treble staff has a melodic line with eighth-note patterns, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *cresc.* is placed in the middle of the system. A dotted line above the treble staff indicates a first ending.

8

mf *dim.*

This system contains the second system of musical notation. It continues the piece with similar notation. A dynamic marking of *mf* is at the beginning, and *dim.* is placed towards the end of the system. A dotted line above the treble staff indicates a first ending.

8

ret. *a tempo*

This system contains the third system of musical notation. It includes dynamic markings of *ret.* and *a tempo*. The notation continues with eighth-note patterns in the treble and accompaniment in the bass. A dotted line above the treble staff indicates a first ending.

8

This system contains the fourth system of musical notation. It continues the piece with eighth-note patterns in the treble and accompaniment in the bass. A dotted line above the treble staff indicates a first ending.

8

D. Caté
FIM

This system contains the fifth and final system of musical notation on the page. It concludes the piece with a final cadence. The text "D. Caté" and "FIM" is printed in the right margin. A dotted line above the treble staff indicates a first ending.

18) "Nazareth" (P)

1912

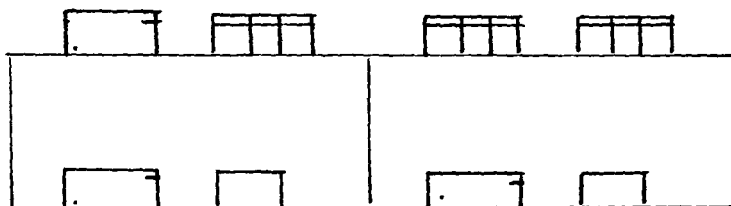
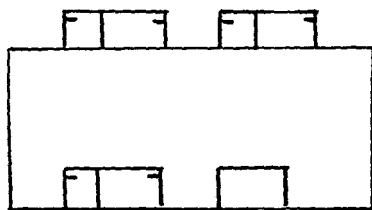
Indicada para:

. cruzamento das mãos - 1^a seção

E ainda:

. acordes quebrados - m.d. - 4^a seção

Células rítmicas predominantes:



Dedicada à Dna. Theodora Amália Meirelles do Nazareth

1919

NAZARETH

POLKA

ERNESTO NAZARETH
(1919)

Bem marcado II canto m. d.

m. e. *f* *m. d.* *p*

m. e. *m. d.* *p* *m. e.*

m. d. *m. c.* *f* *m. e.*

m. d.

1. *rinf.*

Copyright © 1919 by Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Unicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Asegurado - Impresso no Brasil

48

2.^a Beni marcato il canto

m. c.
f
m. d.

m. d. *m. c.* 1.^a

p
f
m. d.

m. d. 2.^a *m. e.* Fin.

m. d.
m. e.
m. d.
Fin.

f

1.^a *p* *mf cresc.*

p
mf cresc.

2.^a D.C. ao ✻

m. d.
m. e.
D.C. ao ✻

19) "Batuque" (T)

1913

A última obra desse anexo, composta em 1913 e dedicada a Henrique Oswald, reúne várias técnicas apresentadas em rica movimentação, dentre elas, o trêmolo e as notas duplas repetidas para a mão direita, os arpejos e as oitavas para a mão esquerda, o cruzamento entre as mãos.

34

Ao eminente pianista e compositor Il. Oswald

BATUQUE

TANGO CARACTERÍSTICO

ERNESTO NAZARETH
1913

Introdução
Moderato

Piano *p*

rit.

ten.

Un poco animato

Copyright © 1913 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
 Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
 Unicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN - 2058

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the treble and a supporting bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and bass line patterns.

Third system of musical notation, featuring dynamic markings: *Molto f* above the treble staff, *crec.* below the bass staff, and *Subito p ben gracioso* above the treble staff, with *ff* below the bass staff.

Fourth system of musical notation, continuing the melodic and bass line development.

Fifth system of musical notation, featuring dynamic markings: *sf* above the treble staff and *p* below the bass staff.

Sixth system of musical notation, ending with an asterisk (*) above the treble staff.

36

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand plays a bass line with eighth notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and *rall.* (ritardando) indicated by a dashed line.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues the melodic line. The left hand continues the bass line. The tempo marking *a tempo* is present at the beginning of the system.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand features chords with slurs. The left hand continues the bass line. Pedal markings *Ped.* with asterisks are placed under the bass line.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues the melodic line. The left hand continues the bass line. Pedal markings *Ped.* are present under the bass line.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues the melodic line. The left hand continues the bass line. Pedal markings *Ped.* are present under the bass line.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues the melodic line. The left hand continues the bass line. Pedal markings *Ped.* are present under the bass line.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Includes markings: *Crece.*, *senyire*, and *ff*.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Includes markings: *Suzelo*, *f*, *poco rit.*, and *a tempo*.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Includes markings: *rit.* and *a tempo*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes markings: *f*, *poco rit.*, and *a tempo*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes markings: *rit.*, *accel.*, *f*, *ff*, and *p*.

Sixth system of musical notation. Treble and bass staves. Includes marking: *Misterioso* and *allarg.*

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music is marked with a forte dynamic (*f*) and the tempo instruction *a tempo*. The piece is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. It includes dynamic markings for *cresc.* (crescendo) and *rit.* (ritardando).

Third system of musical notation, marked with the tempo instruction *a tempo*.

Fourth system of musical notation, marked with the dynamic instruction *cresc.*

Fifth system of musical notation, marked with the tempo instruction *Suave* and the dynamic marking *p* (piano).

Sixth system of musical notation, featuring dynamic markings for *cresc.*, *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *dim.* (diminuendo).

Suave
p

cresc.

poco rit. *a tempo*

rit. *a tempo*

poco rit. *a tempo*

40

First system of musical notation. Treble clef contains a melodic line with a trill and a 'rit.' (ritardando) marking. Bass clef contains a rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation. Treble clef features a 7-measure rest followed by a melodic phrase. Bass clef contains a series of chords.

Third system of musical notation. Treble clef contains a whole rest. Bass clef contains a series of chords.

Fourth system of musical notation. It includes a 'CODA' section marked with an asterisk. The instruction 'D.C. al % e CODA *' is present. The section begins with a 'ff' (fortissimo) dynamic and includes a 'sempre' marking.

Fifth system of musical notation. It concludes with a 'FINAL Presto' marking and a fermata over the final notes.