

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PAMELA DA SILVA PEDRO

INTERTEXTUALIDADE NAS OBRAS PARA PIANO DE BRAZÍLIO ITIBERÊ

CURITIBA

2019

PAMELA DA SILVA PEDRO

INTERTEXTUALIDADE NAS OBRAS PARA PIANO DE BRAZÍLIO ITIBERÊ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Musicologia/Etnomusicologia

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque.

CURITIBA

2019

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Pedro, Pamela da Silva
Intertextualidade nas obras para piano de Brazílio Itiberê / Pamela da
Silva Pedro. – Curitiba, 2019.
140 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque.
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e
Design, Universidade Federal do Paraná.

1. Pianistas paranaenses - Séc. XIX 2. Musicologia. 3. Compositores
brasileiros. 4. Itiberê, Brazílio (1846-1913). I.Título.

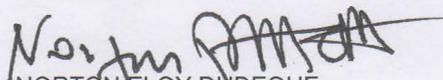
CDD 786.2098162

TERMO DE APROVAÇÃO

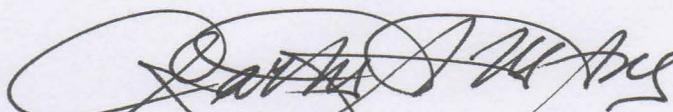
Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **PAMELA DA SILVA PEDRO**, intitulada: **INTERTEXTUALIDADE NAS OBRAS PARA PIANO DE BRAZÍLIO ITIBERÉ**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

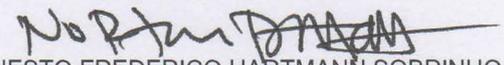
Curitiba, 26 de Abril de 2019.


NORTON ELOY DUDEQUÉ

Presidente da Banca Examinadora



CARLOS ALBERTO ASSIS
Avaliador Externo (UNESPAR)

P/ 
ERNESTO FREDERICO HARTMANN SOBRINHO
Avaliador Interno ()

Para Alvaro (in memorian) e Rosileia, com gratidão.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em Música da UFPR, pela oportunidade de cursar o Mestrado, um passo importante na minha vida acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos.

Ao meu orientador Prof. Dr. Norton Dudeque, pela generosa orientação, cuja parceria na elaboração de todos os passos do presente trabalho foi fundamental para a sua realização.

Aos professores Dr. Carlos Assis e Dr. Ernesto Hartmann pela participação nas bancas de qualificação e defesa, e pelas orientações tão válidas e pertinentes.

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Música da UFPR, pelas disciplinas ministradas.

Aos colegas do Programa de Pós-graduação em Música da UFPR, pelo companheirismo e troca generosa ao longo do curso.

E, acima de tudo, à minha família, pelo apoio constante e incondicional ao longo de todos os anos de minha caminhada musical.

Brazílio Itiberê da Cunha foi um diplomata respeitado por seus colegas e um compositor que criava com entusiasmo. Por tudo que representou para a música brasileira, tornou-se, de fato, uma figura a ser preservada na memória musical do país.

Vasti de Almeida

RESUMO

Brazilio Itiberê da Cunha (1846-1913) foi um compositor e pianista paranaense que alcançou reconhecimento de sua atividade musical em vida. No entanto, após a sua morte teve seu valor diminuído por ser considerado um músico diletante, pois além de músico o compositor exercia cargo de diplomacia. Este trabalho tem como objetivo fazer um estudo analítico-musical de obras selecionadas de Brazilio Itiberê fundamentadas na análise intertextual, analisando também a escrita idiomática empregada. Para auxiliar a identificação das possíveis relações intertextuais utilizou-se o modelo analítico de Barbosa e Barrenechea (2003). As análises das obras tem como finalidade investigar se o compositor brasileiro teria sido influenciado por Franz Liszt. Para desenvolver o trabalho foi utilizada a metodologia qualitativa de pesquisa, especialmente a bibliográfica e documental, buscando a investigação da gênese da obra ressaltando o contexto histórico e cultural na qual se insere, criando um arcabouço teórico para fundamentar as nossas proposições. Por fim, verificou-se que é possível estabelecer relações de influência intertextual de Liszt nas obras analisadas.

Palavras-chaves: Brazilio Itiberê. Musicologia. Análise musical. Intertextualidade em música.

ABSTRACT

Brazilio Itiberê da Cunha (1846-1913) was a composer and pianist from Paraná who achieved recognition in life. However, after his death his music fell into oblivion, in part because he was considered an amateur musician, he served in diplomatic work for Brazil. This work aims to make an analytical-musical study of selected Brazilio Itiberê's works based on intertextual analysis, analyzing also the idiomatic writing used. To help identify possible intertextual relations, Barbosa and Barrenechea's (2003) analytical model was used. The analysis of the works aims to investigate if the Brazilian composer would have been influenced by Franz Liszt. To develop the research was used the qualitative research methodology, especially the bibliographical and documental seeking the investigation of the genesis of the work highlighting the historical and cultural context it is inserted, creating a theoretical framework to substantiate our propositions. Finally, it was possible to establish relationships of Liszt's intertextual influence in the works analyzed.

Keywords: Brazilio Itiberê. Musicology. Musical analysis. Intertextuality in music.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	CAMINHOS METODOLÓGICOS	15
2.1	MUSICOLOGIA	15
2.2	INTERTEXTUALIDADE	16
2.2.1	Gesto	20
2.2.2	Paráfrase	21
2.2.3	Modelo analítico	22
3	BRAZÍLIO ITIBERÊ	27
3.1	DADOS BIOGRÁFICOS	27
3.2	O PIANO NO BRASIL	43
4	ANÁLISES INTERTEXTUAIS	48
4.1	A SERTANEJA OP. 15	48
4.2	SOIRÈES A VENISE: NOCTURNE OP. 24 N°2	61
4.3	GAVOTTE OP. 30	72
4.4	ÉTUDE DE CONCERT OP. 33	79
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
	REFERÊNCIAS	91
	ANEXOS	96

1 INTRODUÇÃO

Um assunto que tem sido pouco explorado no universo da música brasileira é a vida e o legado musical do compositor Brasília Itiberê¹. As investigações que tematizam o artista paranaense ainda estão nos seus primeiros passos. Em geral, as pesquisas dirigem-se ao compositor brasileiro mais conhecido, no caso, Heitor Villa-Lobos. Podemos encontrar também pesquisas voltadas a outros importantes compositores nacionais, como por exemplo: Claudio Santoro, Almeida Prado, Radamés Gnattali, Guerra Peixe, para citar alguns.

Segundo Borém e Marochi Junior (2008, p. 114) “Brasília Itiberê não tinha a atividade musical como meio de vida, o que pode ter minimizado a sua importância na música brasileira”. Pouco se conhece da obra de Brasília Itiberê além da composição *A Sertaneja*. Por esse motivo, foram selecionadas algumas obras para análise além de sua composição mais conhecida, as quais foram escolhidas através de suas dedicatórias. Priorizamos obras dedicadas a figuras importantes. Algumas dessas obras nem sequer foram gravadas.

Corroborando com a ideia de que grande parte das informações acerca do compositor resumem-se a sua obra mais conhecida e sua vida dividida entre a música e a diplomacia, Neves (1996) comenta que

a música de Brasília Itiberê da Cunha aparece citada em muitos textos musicológicos antigos e novos, que têm quase sempre dois pontos em comum: o fato de restringir-se, na prática, a uma única obra – a fantasia característica *A Sertaneja* –, e o julgamento implacável do perfil do compositor, tomado como talentoso dileitante. Assinale-se que os conceitos de dileitante e amador devem ser entendidos com a conotação dada na época, ou seja, a pessoa que se dedica a uma arte, sem fazer dela meio de vida (NEVES, 1996, p.55).

Brasília Itiberê da Cunha foi um compositor e diplomata que nasceu na cidade de Paranaguá, região litorânea do estado do Paraná, no ano de 1846. O legado do compositor é formado por aproximadamente 60 obras, das quais pouco mais da

¹ Não existe consenso entre os pesquisadores do compositor com relação a grafia correta do seu nome. Nesta pesquisa adotaremos o nome Brasília escrito com a letra z, pois a maior parte dos documentos de época apresentam a grafia dessa forma. No decorrer do texto aparecerão citações utilizando tanto Brasília quanto Brasília.

metade podemos encontrar atualmente em acervos de bibliotecas. Dentre as obras que chegaram até nós, parte considerável ainda não foi editada, e alguns desses manuscritos sequer possuem indicação de opus. Considerando a destacada trajetória de Brazílio Itiberê tanto no campo diplomático como no musical, observa-se que a produção acadêmica acerca do compositor é bastante modesta. Embora observa-se um significativo interesse em pesquisas voltadas a compositores brasileiros, a escassez de referências e o decorrente esquecimento que o compositor vem sofrendo há algum tempo, justifica a escolha do mesmo para um estudo mais aprofundado.

Pouco mais de 100 anos após a sua morte, Brazílio Itiberê, que já levou o nome do Brasil pelo mundo, seja por meio de suas composições, seja pelo seu brilhantismo ao piano, ainda é pouco lembrado, não tendo o mesmo reconhecimento que teve em vida.

Além de investigar a vida e obra do compositor, entender como eram as relações de influência em sua composição e em que se referenciava para criar a sua própria linguagem musical, possibilita a criação de um arcabouço teórico que proporciona a criação de modelos sonoros que poderão ser úteis na performance dessas obras, pois, entendendo as influências e as intenções do compositor com a obra, podemos direcionar a performance. E a escolha de obras compostas em diferentes momentos de sua vida musical, possibilita uma visão geral de sua obra.

O principal objetivo desta pesquisa é elaborar análises de obras selecionadas de Brazílio Itiberê, fundamentadas no estudo da intertextualidade musical. Ademais, visa investigar o conteúdo musical, quanto ao gênero, forma que se insere a peça citada, a fim de dialogarmos com o contexto cultural e histórico em que ela foi criada.

Para a realização da presente pesquisa foram selecionadas quatro obras para análise, cada uma pertencente a um tipo de composição diferente abrangendo obras desde os primeiros opus até os últimos. No entanto, provavelmente, as peças escolhidas não estão tão distantes cronologicamente. Para aproximar as análises com o estudo histórico que realizou-se acerca do compositor, foi escolhido como critério de seleção a observação das dedicatórias. Todas as obras que serão analisadas foram dedicadas a pessoas influentes da época, e com as quais o compositor teve alguma relação. As obras são as seguintes:

- A Sertaneja op. 15 – dedicada a Saldanha Marinho

- Soirées a Venise: Nocturne op. 24 n° 2 – dedicada a Princesa Isabel
- Gavotte op. 30 – dedicada a J.C. de Villeneuve
- Étude de Concert (d'après E. Bach) – dedicada a Anton Rubinstein

O referencial teórico desta pesquisa é constituído, inicialmente, por autores que dialogam questões biográficas acerca do compositor Brazílio Itiberê e sua obra, bem como a contextualização histórica do período em questão. Nessa perspectiva, a contribuição de autores como Rezende (1954), Almeida (2001), Mariz (2005), Neves (2006), tornam-se fundamentais, pois trazem fatos históricos sobre a vida e obra do compositor paranaense. Para fundamentação da parte histórica da pesquisa será trazido Castagna (2008) que discute a Musicologia enquanto Ciência.

O tipo de análise aqui empregada é a intertextual, como o próprio título da pesquisa sugere. A intertextualidade tem sua origem na linguística e na literatura, e por este motivo, a análise intertextual em música se apropria de alguns aspectos deste estudo (Sanches, 2013). Para a identificação das possíveis relações intertextuais na obra de Brazílio Itiberê, utilizou-se a ideia de gesto musical, paráfrase e o modelo analítico de Barbosa e Barrenechea (2003) para auxiliar na comparação entre obras.

O resgate da figura de Brazílio Itiberê é importante tanto pela contribuição da preservação de sua história quanto na compreensão da significância do compositor na história do Brasil bem como na história da música brasileira. Passos importantes já foram dados como podemos observar em: Brazílio Itiberê: diplomata músico de Vasti de Almeida; Brasílio Itiberê: vida e obra de José Maria Neves; Importância histórica de Brazílio Itiberê da Cunha e da sua fantasia característica “A Sertaneja” de Helza Camêu, para citar alguns. No entanto, podemos perceber que existe um longo caminho a ser percorrido.

O acesso a documentos de época do compositor foi muito custoso. Até mesmo aqueles que, segundo pesquisas já realizadas, se encontram na cidade de Curitiba, não se encontram no mesmo lugar onde, a princípio, estariam. Muitas vezes em que Brazílio Itiberê foi citado em jornais brasileiros, durante o período de exercício da sua carreira diplomática, pouco ou nada tem de informação relevante para essa pesquisa. Reconstruir a vida de Brazílio Itiberê foi um verdadeiro quebra cabeça, no qual ainda faltam muitas peças para que se tenha uma visão geral de toda sua biografia.

Brazilio Itiberê foi uma pessoa muito bem relacionada ao longo de sua vida, e o seu trabalho no corpo diplomático foi essencial para que isso acontecesse. No entanto, essas relações não se restringiam a apenas aos grandes nobres ao redor do mundo. O compositor brasileiro era bem querido também no meio musical, como podemos observar nas dedicatórias de suas obras. Isso deve-se, essencialmente, a sua grande bagagem cultural (observaremos ao longo da pesquisa que essa é uma característica da família Itiberê da Cunha), e também ao seu talento como músico. Brazilio Itiberê manteve relações pessoais com Franz Liszt, Anton Rubinstein, Carlos Gomes, Richard Strauss, Sigismond Thalberg, para citar alguns. O compositor brasileiro, certa vez (provavelmente mais de uma vez), tocou suas composições e também obras de Liszt para o compositor húngaro, recebendo, após a execução, elogios pelo seu desempenho. Com isso podemos observar que Brazilio Itiberê era uma pessoa bastante competente e articulada em ambas as suas profissões.

De todos os compositores com que Brazilio Itiberê manteve contato ao longo da vida, a figura que sempre aparece como uma referência musical para o compositor brasileiro é Liszt. Neves (1996) comenta que podemos encontrar vestígios da escrita lisztiana em obras do compositor brasileiro. Ainda sobre o assunto o autor aponta que

muito mais aparente é a influência do piano *lisztiano*, que aparece sobretudo através dos elementos mais acessórios e ornamentais. Provém de Liszt o lado mais brilhante, mais exibicionista do compositor, que mostra em sua obra que era pianista de bons recursos (pois há inúmeras referências a suas atuações como intérprete, executando a própria obra). Esta escrita musical é, como nos demais casos de compositores-intérpretes, uma escrita que existe em segunda instância. Todas as obras são geradas como *performances*, como todo o caráter improvisativo que esta forma de criação traz (NEVES, 1996, p. 91).

Diante da importância do compositor e de sua obra pianística, a problemática a ser discutida no projeto resume-se da seguinte forma: existe uma relação intertextual entre o compositor húngaro Franz Liszt e Brazilio Itiberê?

A primeira parte da dissertação é reservada para a discussão das questões biográficas e de conceitos e teorias utilizados para a fundamentação da análise musical. Inicialmente foram tratadas questões relativas ao conceito de musicologia enquanto ciência para permear a parte histórica da pesquisa. Posteriormente, foram discutidas questões relativas ao conceito de intertextualidade musical, e como essa

teoria se aplica numa composição. Em seguida, foram abordados a concepção de gesto, paráfrase e o modelo analítico utilizado para analisar possíveis influências intertextuais nas obras selecionadas.

Num segundo momento foi feito um relato da vida de Brazílio Itiberê. Construir uma linha do tempo da vida do compositor e seu contexto histórico é de grande importância, pois, como citado anteriormente, Brazílio Itiberê é um músico que infelizmente caiu no esquecimento e não existem muitos registros sobre sua vida musical, apesar do êxito alcançado. Para contribuir na ambientação da época em que viveu o compositor, será pontuado uma panorama geral do estudo de piano no Brasil no período em questão.

Na terceira parte da pesquisa foi realizada a análise intertextual das obras de Brazílio Itiberê baseadas no modelo analítico de Barbosa e Barrenechea (2003). A ideia de gesto e paráfrase aliadas ao modelo analítico selecionado permearam a comparação entre obras de diferentes compositores.

2 CAMINHOS METODOLÓGICOS

2.1 MUSICOLOGIA

A musicologia enquanto estudo científico e o seu estabelecimento como estudo acadêmico da música, foi influenciada pelo positivismo de Comte (1798-1857), distinguindo-se da prática musical, que consiste numa manifestação artística. Segundo Castagna (2008, p. 9-10) “arte e ciência já se diferenciavam desde o século XVII”. Os fundamentos da musicologia aparecem desde a antiguidade, nos quais os pensadores discutiram elementos sobre música. Mas a partir da repercussão das ideias de Descartes (1596-1650) e a busca pela razão, a musicologia começou a tomar forma. Com o iluminismo a Música passou a atrair pesquisadores interessados em observar mais de perto essa linguagem, contribuindo para a consolidação da musicologia. Em 1863, Friedrich Chrysander (1826-1901) propôs que a musicologia, enquanto ciência, fosse tratada “em pé de igualdade com outras disciplinas científicas” (CASTAGNA, 2008, p. 11).

A partir do final do século XVIII, a musicologia passou a ser subdividida em diferentes disciplinas. Castagna (2008, p. 14) se concentra na divisão proposta por Vincent Duckles (1913-1985), e, segundo o autor “parece ser mais simples e eficaz”. O autor descreve as subdivisões da musicologia:

- Método histórico
- Método teórico e analítico
- Crítica textual
- Pesquisa arquivista
- Lexicografia e terminologia
- Organologia e iconografia
- Interpretação histórica (performing practice)
- Estética e crítica
- Dança e história da dança

Nesta pesquisa concentraremos apenas no método histórico. Esta abordagem já era aplicada na música desde o século XVII. “O estudo histórico da música, entretanto, sempre precisou ser fundamentado em uma teoria da história”

(CASTAGNA, 2008, p. 15). Já no século XIX, com a ideia de gênio em voga, começou-se a pensar numa história essencialmente formada por personalidades individuais, e, nesse sentido, os estudos históricos da musicologia passaram a ser centrados na história dos músicos. Sobre os estudos históricos em música realizados no Brasil, Castagna (2008, p. 17) aponta que “não há dúvida de que os estudos históricos predominavam na musicologia brasileira do século XX, embora ainda haja muito a ser feito em relação a esse aspecto, sobretudo no plano interpretativo”.

2.2 INTERTEXTUALIDADE

A influência se constitui como parte fundamental do processo criativo em qualquer campo do fazer artístico. Pode-se criar uma obra autêntica que seja permeada pela estética e influência dos compositores que a precedem e pelas relações musicais entre obras diversas. Assim, a intertextualidade musical pode nos ajudar a compreender estes fatores como determinantes na criação musical.

O compositor ao criar sua obra, inevitavelmente sofre influência de compositores antecessores, seja para utilização do modelo empregado ou para a negação do mesmo. Barbosa e Barrenechea (2005) afirmam que por caminharem conjuntamente o processo da criação e o estudo histórico, o compositor estuda a obra de seus predecessores, e acaba por introduzir elementos musicais de outros compositores em suas obras. No entanto, essa relação ocorre na forma de releitura.

Através da reinvenção, o compositor exerce todo seu potencial criativo individual, pois a releitura feita do material compositivo dos seus antecessores ocorre de forma totalmente livre. Através da reinvenção o compositor reage a seus predecessores, produzindo um sentido completamente diferenciado ao material compositivo anteriormente usado, radicalmente ele transforma esse material atribuindo-lhe um sentido “novo”, que se opõe de forma contrastante, antagônica ao anterior (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 134).

O processo criativo é necessariamente influenciado pela recepção de outra obra prévia. Ou seja, a obra de arte não é uma entidade autônoma, mas sim um texto que surge da convergência e influência de outros textos, pois ao elaborar uma nova

obra utilizamos, de certa forma, traços característicos de obras anteriores. Essas relações entre textos novos e antigos é denominada intertextualidade.

A intertextualidade aplicada na música tem sido bastante utilizada na crítica musical a partir dos anos 80, se tornando uma importante forma de análise. Através dos conceitos herdados da linguística, podemos abordar novas relações exercidas entre diferentes compositores e suas respectivas obras.

O crítico literário Harold Bloom teve a sua teoria, advinda da linguística, adaptada para a música. O livro *The Anxiety of Influence* (1973) inspirou estudiosos a moldar os fundamentos da discussão trazida por Bloom para a linguagem musical. Bloom (1973) aponta que a influência deriva de um ato de apreensão de um texto anterior, pelo que o novo poeta tentará corrigir de uma forma mais criativa aquilo que julga que o seu antecessor não tenha realizado de forma adequada. No citado livro, a poesia é traçada a partir da *desleitura*² que os poetas fortes fazem de seus precursores. Partindo da ideia que nenhum texto surge do nada, e tudo que se escreve, de certa forma, já foi escrito um dia, autores como Joseph Straus (1990) e Kevin Korsyn (1991) perceberam que os estudos de Bloom sobre a linguística intertextual poderiam ser aplicados a linguagem musical. Um outro autor importante é Charles Rosen, que já na década de 80 realizava estudos sobre influência na música. Seu artigo *Plagiarism and Inspiration* (1980) é um dos primeiros sobre o assunto.

Joseph Straus em seus estudos discute, de forma mais simplificada, a complexidade da teoria de Harold Bloom. Em seu livro *Remaking the past* (1990), o autor discute a música do início do século XX e a utilização de elementos da música antiga por parte dos compositores selecionados para seu estudo. Segundo Straus (1990), para a evolução de um estilo musical, compositores devem reagir de alguma forma a compositores antecessores, a exemplo de Bach e seus filhos. Baseado no contexto da música do século XX, o autor apresenta três modelos de intertextualidade: influência como imaturidade; influência como generosidade e a influência como ansiedade. Essas categorias são baseadas nas teorias de T.S Eliot e Harold Bloom. A influência como imaturidade é aquela onde o compositor jovem geralmente utiliza elementos ou a estrutura musical utilizada pelo seu mestre ou algum outro compositor antecessor. Segundo o autor, essa categoria é considerada uma indicação de

² Tradução atribuída a *misreading*.

fraqueza. Já a influência como generosidade tem significação contrária, não é considerado um sinal de fraqueza ou, talvez, de incapacidade, mas sim de valor, pois os artistas novos demonstram conhecimento sobre as obras do passado. E, por fim, a influência como ansiedade. Neste tipo de influência não existe uma troca generosa ou benéfica entre os poetas jovens e os antecessores, mas sim uma certa repressão e até raiva. A influência por ansiedade ocorre devido à inexperiência dos poetas jovens, que copiam os seus mestres antecessores. É uma luta para se desvincular da música do passado e criar música nova. Strauss (1990) utiliza de obras canônicas do século XX para identificar estratégias composicionais que os compositores utilizaram para construir suas obras e os compositores jovens geralmente utilizam uma estrutura ou um estilo identificado de maneira muito próxima a um professor ou a um artista que o compositor acha importante ou se inspira, isso é tolerado em artistas jovens, mas é julgado como sinal de incapacidade num compositor maduro. Compositores mais maduros ou experientes também são influenciados pela música do passado, mas eles a utilizam de forma mais consciente, como por exemplo o caso da homenagem. O autor apresenta também oito estratégias utilizadas para as ocorrências dessas relações intertextuais entre obras, que são:

- Motivação
- Generalização
- Marginalização
- Centralização
- Compressão
- Fragmentação
- Neutralização
- Simetriação

Motivização	O conteúdo motivico do trabalho precedente é radicalmente intensificado
Generalização	Um motivo do trabalho precedente é generalizado no conjunto de classes de alturas desordenado, do qual é um membro. Este conjunto de classes de alturas é então desdobrado no novo trabalho, de acordo com as normas do uso pós-tonal.
Marginalização	Os elementos musicais que são centrais à estrutura do trabalho precedente (tais como cadências dominante-tônica e progressões lineares que abrangem intervalos triádicos) são relegados à periferia do novo trabalho.
Centralização	Os elementos musicais que são periféricos à estrutura do trabalho precedente (tais como áreas de tonalidade remota e combinações não usuais das notas resultantes de ornamentações lineares) movem-se para o centro estrutural do novo trabalho.
Compressão	Os elementos que ocorrem diacronicamente no trabalho precedente (tais como duas tríades numa relação funcional a cada outra) são comprimidas em algo síncrono no novo trabalho.
Fragmentação	Os elementos que ocorrem juntos no trabalho precedente (tais como a fundamental, a terça, e a quinta de uma tríade) são separados no novo trabalho.
Neutralização	Os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima de dominante) são desnudados de suas funções usuais, particularmente de seu impulso progressivo. A progressão posterior é bloqueada.
Simetrização	Progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas para um objetivo (forma sonata, por exemplo) são feitas inversamente ou retrógrada-simetricamente, e são assim imobilizadas

Figura 1 – Detalhamento das categorias de Straus.

Fonte: LIMA, Flávio Fernandes; PITOMBEIRA, Liduino. Fundamentos Teóricos e Estéticos do uso da intertextualidade como Ferramenta Composicional. In: XXI CONGRESSO DA ANPPOM, 2011, Uberlândia. Anais... Uberlândia: ANPPOM, 2011, p. 104.

De acordo com os estudos de Kevin Korsyn (1991), Bloom aponta que existe uma preocupação muito grande por parte dos poetas pela originalidade, pela sua individualidade como escritores. E a ansiedade nada mais é do que o medo de não existir espaço deixado pelos seus antecessores tornando-se impossível de expressar a sua individualidade, ter a sua própria voz poética, tornando um verdadeiro campo de batalha para os poetas. O autor propõe o modelo de mapeamento da influência a partir da crítica literária de Bloom, e utiliza obras de Chopin e Brahms para exemplificar o modelo. Segundo Korsyn (1991), Brahms é um candidato a influência por ansiedade. Para aplicar a teoria de Bloom, Korsyn utiliza o Romanze op. 118 nº5 de Brahms e o Berceuse op. 57 de Chopin, e considera que a sua apropriação de Bloom fornece o modelo para analisar composições como eventos relacionais em vez de entidades estáticas.

Segundo Charles Rosen (1980), a influência deve ser tratada de forma hipotética porque os compositores reagem ao estudar as obras de seus antecessores

e acaba reinterpretando-as. E, por esse motivo, a influência é um elemento bastante complexo de ser observado. No entanto, de acordo com o estudioso, a influência é algo benéfico. O compositor se inspira em compositores anteriores, e desta forma consegue expor de melhor maneira a sua personalidade na obra. Para Rosen (1980), a intertextualidade é algo de difícil comprovação pois as suas evidências, por vezes, são incertas, passíveis de diferentes interpretações.

A intertextualidade quando aplicada na música, contribui para uma visão analítica de outra perspectiva da composição musical. E essa visão pode investigar os diversos aspectos da influência exercida pelo compositor conectando um compositor um ao outro, bem como estilos de diferentes linguagens.

2.2.1 Gesto

Gesto é uma palavra de origem latina, derivada de *gestus*, que significa postura. Em outra interpretação, *gestus* também significa atitude. Nesse sentido, gesto, então, faz parte da “atitude” composicional de uma obra. E essa temática já vem sendo discutida há algumas décadas.

O gesto aplicado a música não consiste numa fórmula exata a ser aplicada. Como a própria origem do nome remete, o gesto resume-se na atitude, na postura composicional e o mesmo está sempre relacionado com o movimento. Quando tratamos de composição musical, a atitude a que corresponde o gesto pode ser entendida também por elementos que não sejam estritamente musicais. Nesse contexto, o gesto é utilizado como forma de entender a atitude composicional. E o mesmo não se resume unicamente em movimentos utilizados para a produção do som, mas também consiste em “contorno característico que confere a este som seu significado expressivo” (SANTOS, 2018, p. 21).

Para que o movimento seja considerado um gesto legítimo é necessário que esse movimento seja portador de significado, trazendo um aspecto subjetivo. Pois o gesto não pode ser reduzido a apenas um movimento corporal, dependendo do contexto. O gesto musical traz significados onde ele acontece, Hatten (2004) estabelece alguns paradigmas que ajudam a entender os gestos de uma forma mais

ampla. O autor equipara o gesto a uma mudança de energia que possua um significado perante quem escuta. O gesto sonoro se transforma em gesto musical a partir do momento em que possui um significado no contexto em que está inserido.

Trazendo a temática gestual para o contexto da música brasileira, podemos apontar o ritmo como um fator importante, pois o gesto pode abranger também qualquer elemento musical. Nessa perspectiva, o ritmo se torna essencial na construção musical da música brasileira. Assim, observar os elementos rítmicos presentes no gesto, podem influenciar aspectos textuais dentro da estrutura musical.

Nesta pesquisa, o conceito de gesto será utilizado para embasamento da análise intertextual, principalmente no que tange a sonoridade e efeitos idiomáticos do instrumento.

2.2.2 Paráfrase

Segundo o dicionário Aurélio, paráfrase significa explicação prolixa do texto de um livro ou documento, tradução livre e desenvolvida, comentário. O termo paráfrase tem origem grega e significa continuidade ou repetição de uma sentença. A palavra possui diversas interpretações, mas a sua principal definição é basicamente a reafirmação geral de uma ideia mas com outras palavras.

A paráfrase, segundo Sant'Anna (2007), é um tipo de atividade que “se aproxima do que em música chamamos de arranjo, ou do que também se chama de intérprete”. Essa aproximação é possível porque no arranjo é introduzido a forma com que o compositor enxerga essa música, trazendo concepções pessoais a uma obra já existente. No caso do intérprete o pensamento é parecido, o músico nessa situação interpreta a sua forma de entender uma obra musical.

Sant'Anna (2007) classifica quatro tipos diferentes de intertextualidades que são: a apropriação, a paródia, a estilização e a paráfrase. Neste trabalho concentraremos apenas na paráfrase. Nogueira (2003) descreve de forma objetiva as quatro categorias intertextuais propostas por Sant'Anna. No que diz respeito a paráfrase, a autora aponta que

é a reafirmação, em termos diferentes, do mesmo sentido de uma obra; trata-se de um segundo texto sobre um primeiro acrescido de diferenças superficiais. Ocultando-se atrás de uma linguagem já estabelecida, de um velho paradigma, pode-se dizer que a paráfrase é o recalque da linguagem própria, um discurso oficial. Define-se, portanto, como intertextualidade das semelhanças (NOGUEIRA, 2003, p. 4).

Um compositor ao elaborar uma paráfrase de uma obra, pode fazer algumas mudanças na peça mas sem que a mesma perca o seu sentido original. Podem ser adicionadas introduções, codas, alternância na sequência original dos temas, transposições, ou seja, o compositor reafirma o conteúdo escrito mas com as suas próprias palavras, reformulando a obra base por meio de diferentes expressões musicais.

2.2.3 Modelo analítico

A análise musical resume-se no detalhamento de uma estrutura musical maior em partes menores e mais simples. Cook (2009) destaca que quando analisamos uma peça musical dispomos da mesma sensação do compositor ao concluir uma obra, pois ao analisá-la estamos, de alguma forma, recriando-a. E essa mesma obra pode ser interpretada de diferentes formas.

E isso é fascinante, porque quando se analisa uma peça musical você está, em efeito, recriando-a, e ao final fica com o mesmo sentimento de posse que o compositor ao criá-la. Analisar uma sinfonia de Beethoven significa viver com ela um dia ou dois, tanto quanto vive um compositor durante um trabalho em progresso: acordando e indo dormir com a música, desenvolve-se um tipo de intimidade que dificilmente pode ser alcançada de outra maneira (COOK, 2009, p.1).

É importante ressaltar que não existe um único caminho para a análise musical ou uma única forma correta, independentemente do processo metodológico aplicado.

Para delinear a metodologia foi utilizado nessa pesquisa os pressupostos teóricos de Barbosa e Barrenechea com relação a intertextualidade musical. Os

autores propõem um modelo analítico que ofereça ferramentas necessárias a compreensão da influência musical. De acordo com Barbosa e Barrenechea (2003, p. 125) “discutir a intertextualidade em música implica abordar um tema teórico-analítico extremamente interessante, mas de relativa complexidade”.

Para entender o modelo a ser apresentado, devemos ter como ponto de partida o elemento básico, o som. Mas o som isoladamente não configura comunicação. E, por esse motivo, “para efeito comunicativo em nível de linguagem, os sons necessitam se associar” (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 129). A associação dos sons é necessária para que o som isolado adquira relevância musical. Essas associações, de acordo com o modelo proposto, resultam nas entidades musicais, “que fornecerão o material básico para a construção do processo da sintaxe musical” (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 129).

A ferramenta analítica que possibilitará a análise descreve os elementos internos dos textos musicais, partindo da ideia inicial que os elementos sonoros presentes no texto musical resultam da interação entre os sons individuais. E essas interações dão origem as chamadas entidades musicais elementares e entidades musicais compostas. Para construção das entidades musicais, devemos partir do princípio, de acordo com a teoria musical, que o som possui quatro propriedades: altura, intensidade, duração e timbre. Cada um desses parâmetros sonoros ordenam os sons individuais em sistemas: sistema de controle de alturas e sistema de interação de alturas (altura); sistema de interação de timbres (timbre) e sistema de interação de durações e intensidades (duração e intensidade). (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003).

De acordo com o modelo analítico proposto, quando a frequência do som é fixa, “esse som pode ser associado a outros de altura fixa e serem organizados de acordo com o sistema de controle de alturas” (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 129). Nessa categoria, observamos os sistemas presentes na música, tais como escalas e modos, entre outros.

Dando seguimento a abordagem das propriedades do som, destacaremos o timbre, que consiste na qualidade do som. As associações de timbre constituem o sistema de interação de timbres.

As duas propriedades restantes são duração e intensidade. A duração diz respeito a, como o próprio nome sugere, duração dos sons, se os mesmos são curtos ou longos. Já a intensidade trata a amplitude desses sons, a quantidade de energia que o som chega aos nossos ouvidos. Nessa categoria analisamos especificamente a maneira que o som é trabalhado ritmicamente “através das associações entre durações e intensidades diferenciadas dentro de intervalos de tempo” (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 130). Esse processo compõe o sistema de interação de durações e intensidades.

Uma outra associação importante no modelo apresentado é aquela que ocorre quando sons são relacionados entre si simultaneamente. É denominado de sistema de interação de vozes esse tipo de associação. Ao analisar sob a ótica dessa categoria, na qual os sons individuais podem se relacionar simultaneamente, estamos tratando da textura da obra.

E por fim, é apresentado um complemento ao sistema de controle de alturas, o sistema de interação de alturas. De acordo com o modelo analítico, ‘o sistema de controle de alturas apenas ordena as alturas fixas de acordo com a sua frequência’ (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 130). Nessa categoria são estabelecidos critérios nos quais são realizadas as interações de alturas, resultando, por exemplo, no tonalismo.

Todos os sistemas citados anteriormente constituem o conjunto de entidades musicais elementares.

Um elemento importante para que todo esse processo ocorra é a estrutura formal. Com a forma, as entidades musicais elementares “interagem de acordo com os princípios de construção formal, propiciando o surgimento e o desenvolvimento coerente do texto em toda a sua plenitude” (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 131).

Paralelamente as entidades musicais elementares, existem também as entidades musicais compostas. Nesse momento é inserido no modelo analítico as considerações de La Rue sobre as pequenas, médias e grandes dimensões do texto musical. Segundo La Rue “embora a dimensão das análises variem de acordo com as peças, a maioria dos trabalhos podem ser exploradas adequadamente tratando-os em três dimensões gerais: grande, média e pequena” (LA RUE, 2001, p. 299). Barbosa e

Barrenechea, de acordo com as considerações de La Rue, estabelecem mais três categorias, denominadas pelos autores de Entidades Musicais Compostas.

Tais entidades são resultado das interações entre as entidades musicais elementares, de forma a concretizar o processo de comunicação textual.

Em suma, podemos dizer que os diferentes processos de associação entre sons individuais, denominados anteriormente de sistema de controle de alturas, sistema de interação de timbres, sistema de interação de durações e intensidades, sistema de interação de alturas e sistema de interação de vozes, produzem as entidades musicais elementares, elementos musicais que per se, não originam o texto de fato, sendo necessário que os mesmos interajam para que o processo de sintaxe se realize (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 131).

A interação entre as entidades musicais elementares resultam nas entidades orgânicas elementares, a primeira categoria das entidades musicais compostas, e consistem em elementos de pequena dimensão, como motivos e semifrases. A segunda categoria é formada por “estruturas musicais mais complexas, ou seja, com sua individualidade ou identidade sonora mais ampla” (BARBOSA; BARRENECHEA, 2005, p. 43), é resultado das associações entre entidades orgânicas elementares e é denominada de entidades orgânicas compostas, e consiste em elementos descritivos da frase. Por fim, a última categoria, as entidades orgânicas supracompostas, que são estruturas que apresentam e consistem em elementos descritivos das sentenças, seções, movimentos, e resultam das interações entre as entidades orgânicas compostas. Todas as categorias apresentadas fazem parte das entidades musicais compostas.

. Em suma, na ferramenta analítica apresentada, as entidades musicais elementares são capazes de descrever a ordem interna do texto, pois possuem a função de ordenar as interações entre os elementos textuais. As outras entidades musicais existentes, as compostas, também descrevem estruturas internas do texto musical mas são consideradas estruturas dinâmicas, estruturas resultantes das entidades musicais elementares que se movem dentro da forma.

O modelo de análise musical proposto será utilizado para investigação da intertextualidade. E esse fenômeno é verificado mediante procedimentos musicais utilizados pelo compositor e também pela sua possível influência. As estratégias

composicionais de ambos os artistas são confrontadas, possibilitando a observação da relação de um perante ao outro.

Nesta pesquisa seguiremos o modelo proposto por Barbosa e Barrenechea para análise dos elementos intrínsecos musicais, mas nos concentraremos essencialmente nas entidades musicais elementares (EME), categorias nas quais podemos encontrar maior similaridade entre Brazílio Itiberê e Liszt. Todos os componentes das EMEs serão analisados individualmente em cada obra selecionada, com exceção do sistema de interação de timbres.

3 BRAZÍLIO ITIBERÊ

3.1 DADOS BIOGRÁFICOS

Uma característica importante dessa pesquisa é o resgate de um dos primeiros compositores que se utilizaram da temática folclórica brasileira como base de sua música, sendo uma figura de destaque paranaense que levou o nome do Brasil por onde passava, por causa de seu trabalho como diplomata. Brazílio Itiberê não teve o cuidado de deixar registrado alguma biografia ou dados importantes sobre a sua vida, visando a posteridade. Como aponta Rezende (1954, p. 217) “poucas linhas biográficas têm sido escritas sobre Brazílio Itiberê da Cunha. Ele próprio não se deu ao trabalho de anotar dados ao seu respeito”.

Brazílio Itiberê da Cunha nasceu na cidade de Paranaguá em 1846. Seu pai, João Manoel da Cunha era militar, tenente-coronel. O pai do compositor foi também político e mantinha relações com figuras importantes. No que tange a vida musical, o senhor João Manoel, tinha aptidões musicais e se dedicava a música e participou ativamente da educação musical de seus filhos. Segundo Almeida (2001, p. 16) “João Manoel da Cunha foi também músico dos mais distintos que teve o Paraná, tendo deixado composições de mérito, sobretudo no gênero sacro”. João Manoel teve papel importante na construção da personalidade do pequeno Brazílio. Sua visão de mundo, tão presente em sua obra e em sua carreira, tanto musical quanto diplomática, possivelmente foi influenciada pela grande cultura de seu pai, pois

além de advogado, doutor em Direito, professor ilustre de línguas, inspetor e diretor de ensino secundário, João Manoel foi médico homeopata, ainda que não formado. Em 1887, já no fim da vida, foi nomeado procurador dos feitos da fazenda do Paraná (ALMEIDA, 2001, p. 19).

Ainda sobre as aptidões musicais de João Manoel, podemos observar que

deixou composições ligeiras e sacras, sendo que uma de suas missas dedicada a Nossa Senhora do Rocio foi cantada na Basílica de São João de

Latrão. Por essa peça de raro valor o Papa lhe destinou a comenda de Santa Cecília. (HOEMER JÚNIOR, 1990³).

Brazilio Itiberê foi o filho primogênito de João Manoel e Maria Lourença. O compositor teve muitos irmãos, e alguns deles obtiveram também destacada carreira. Podemos salientar Celso, que seguiu a carreira eclesiástica chegando a ser Cura da Sé de Curitiba, inclusive existe em Curitiba uma rua que leva o seu nome, a rua Monsenhor Celso. Outro irmão de Brazilio que ficou conhecido foi o João Itiberê da Cunha, filho do segundo casamento de seu pai. João Itiberê, ou apenas JIC como era conhecido, trabalhou durante muitos anos no jornal Correio da Manhã no Rio de Janeiro, e foi também poeta e músico. João Itiberê foi um grande divulgador do legado de seu irmão, parte dos relatos da vida de Brazilio Itiberê foi escrito por seu irmão.

Existia em Paranaguá, na época, um quarteto formado por João Manoel, sua família, e amigos. Esse quarteto teve papel fundamental para disseminação da cultura em Paranaguá, divulgando para a comunidade a cultura musical.

Tanto em Paranaguá, como em outras partes do interior brasileiro, os conjuntos formados por amadores tiveram papel decisivo na educação musical. Assumiram a função de orientadores, disseminando os poucos conhecimentos, mas tendo prazer e interesse em divulgar sempre mais, desenvolvendo a atenção da comunidade para essa atividade (ALMEIDA, 2001, p. 18).

A prática musical era uma constante na casa de Brazilio, e desde sempre o pequeno teve contato com a música através de seus pais, inicialmente, e depois, recebendo as primeiras lições musicais em casa. “Num ambiente como os mencionados, as tendências e a vocação artística desabrocharam naturalmente” (ALMEIDA, 2001, p. 19). Naquela época, era uma prática comum da sociedade curitibana incluir a educação musical na educação das crianças, despertando o gosto pela música, no caso música erudita europeia. Geralmente a classe abastada levava os seus filhos para estudar na Europa, tendo um contato direto com a música erudita

³ O recorte de jornal do Caderno Viver bem da Gazeta do povo encontrado na Biblioteca Pública do Paraná não possui indicação de página, por esta razão não foi possível a referência da citação estar completa.

realizada no continente europeu, e Brazílio Itiberê fazia parte dessa classe social (ALMEIDA, 2001).

Em 1866 aos 19 anos foi para São Paulo para estudar na Faculdade de Direito. A turma de 1870, da qual fez parte, é conhecida como uma das turmas mais gloriosas da Academia de São Paulo, pois era formada por muitos alunos ilustres. Brazílio Itiberê foi colega de turma de Rui Barbosa, Joaquim Nabuco, Castro Alves, Afonso Pena e Rodrigues Alves. Os alunos da Faculdade de Direito tinham uma função cultural e social muito importante em São Paulo no período. Naquela época São Paulo era uma cidade pequena e provinciana e o ambiente cultural de São Paulo não era dos mais favoráveis. Os paulistanos daquela época não eram muito voltados as atividades culturais, e os acadêmicos de direito possuíam um papel crucial nisso, pois eles expandiram a vida cultural paulistana. Muitos alunos vinham de várias localidades e diferentes realidades do Brasil. A presença marcante dessas pessoas transformou a vida da pacata São Paulo da época, mudando o modo de vida e os costumes, introduzindo na cidade novos hábitos.

Desde os primeiros anos de existência do curso jurídico em São Paulo o teatro e a literatura dramática atraíam as atenções e as preferências dos acadêmicos. Todavia, no período em que Brazílio Itiberê aqui estudou, a música andou competindo seriamente com os dramas, impondo-se ao gosto da rapaziada (REZENDE, 1954, p. 220).

Brazilio Itiberê era um idealista, seguindo o exemplo de alguns de seus colegas acadêmicos. O compositor era membro de uma sociedade chamada Fraternização Primeira, que tinha como finalidade angariar fundos para a alforria de escravos. Em 1870 veio para um concerto em São Paulo o pianista Thomaz Rodenas, que era discípulo de Gottschalk. “Hospedou-se na casa ou república de Brazílio Itiberê e podemos só calcular que camaradagem artística não se estabeleceu entre ele e os acadêmicos” (REZENDE, 1954, p. 227). No citado concerto em que Thomaz Rodenas foi atração principal, tinha como finalidade angariar fundos para a compra de cartas de alforria para crianças escravas. Este evento foi um concerto beneficente da sociedade redentora. Além do discípulo de Gottschalk participaram também outros três músicos profissionais, e, de acordo com o programa do concerto, participaram também os ditos “músicos amadores” Brazílio Itiberê e Augusto Telles. A

apresentação contou com duas obras da autoria de Brazílio Itiberê *A Súplica de um escravo* e a *Segunda Grande Galope de Concerto*, as quais foram executadas pelo próprio compositor. Foi executado também uma versão da *Serenata* de Schubert para violoncelo, rabeça e piano, ficando a cargo de Brazílio Itiberê o violino. Ou seja, o compositor era um bom violinista e um bom pianista, a ponto de não se intimidar em tocar com grandes personalidades.

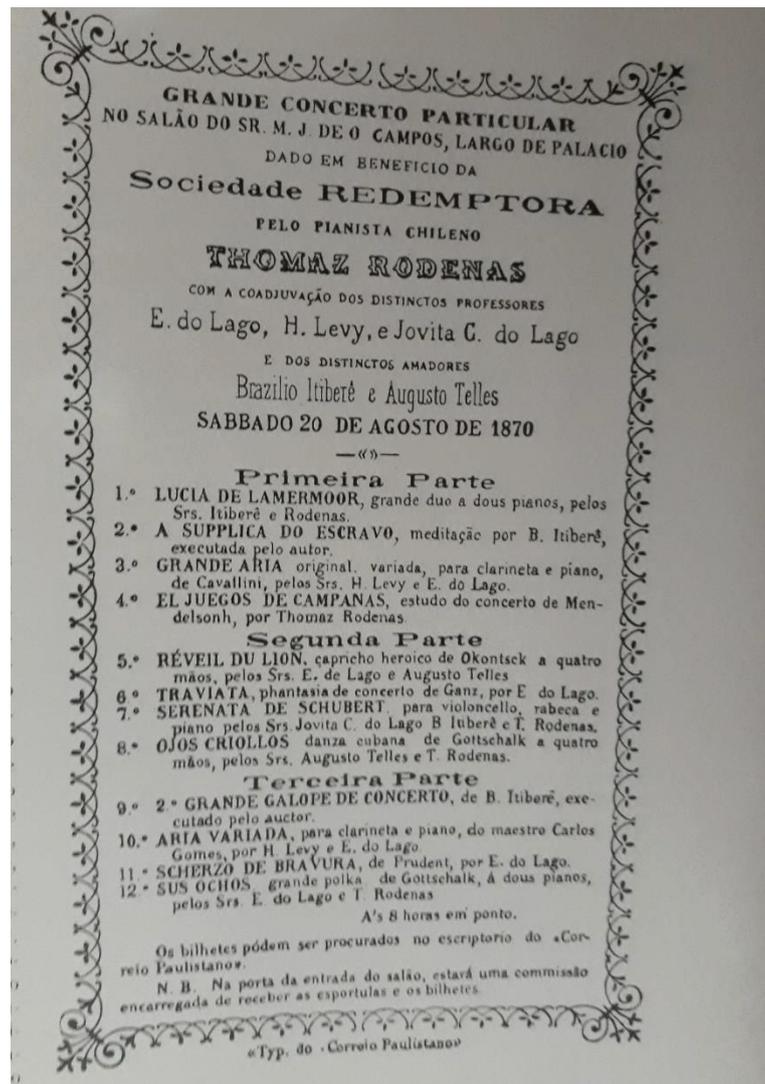


Figura 2 – Programa de concerto de Brazílio Itiberê (20 de agosto de 1870).

Fonte: REZENDE, 1954, p. 227.

Não podemos deixar de mencionar as intenções de cunho nacionalista que permeavam as rodas de conversa na Faculdade de Direito. Essa afirmação nacionalista é concretizada no artigo publicado por Vicente Xavier de Toledo:

Prevalecemo-nos do ensejo para exprimir o desejo que temos de ver nacionalizada também a Música no Brasil. Apareça um Gluck e tudo será feito nesta terra onde a poesia germina em todos os corações. Cada país tem sua representação nas belas-artes. A profundidade metafísica da Alemanha, a doçura voluptuosa da Itália, o gênio romântico da França simbolizam-se na música. Agora finalmente nos Estados Unidos apareceu uma tentativa de “americanismo”; aguardamos porém ainda os seus frutos. [...] A nossa natureza esplêndida, a nossa educação política, os costumes e as inclinações magnânimas do nosso povo devem necessariamente inspirar os nossos artistas. Felizmente vai crescendo o número dos nossos jovens esperançosos. Praza a Deus que os Ferreira de Carvalho e os A. Carlos Gomes compreendam bem o futuro que lhes é recomendado pelas aspirações do gênio nacional ⁴(REZENDE, 1954, p. 221).

O acadêmico Brazílio aparecia com certa frequência nas colunas dos jornais, seja por suas atitudes em prol do abolicionismo, seja por suas composições estarem a venda.

⁴ Vicente Xavier de Toledo Sobrinho, natural de Minas Gerais, foi também acadêmico de Direito bacharelado em 1868.

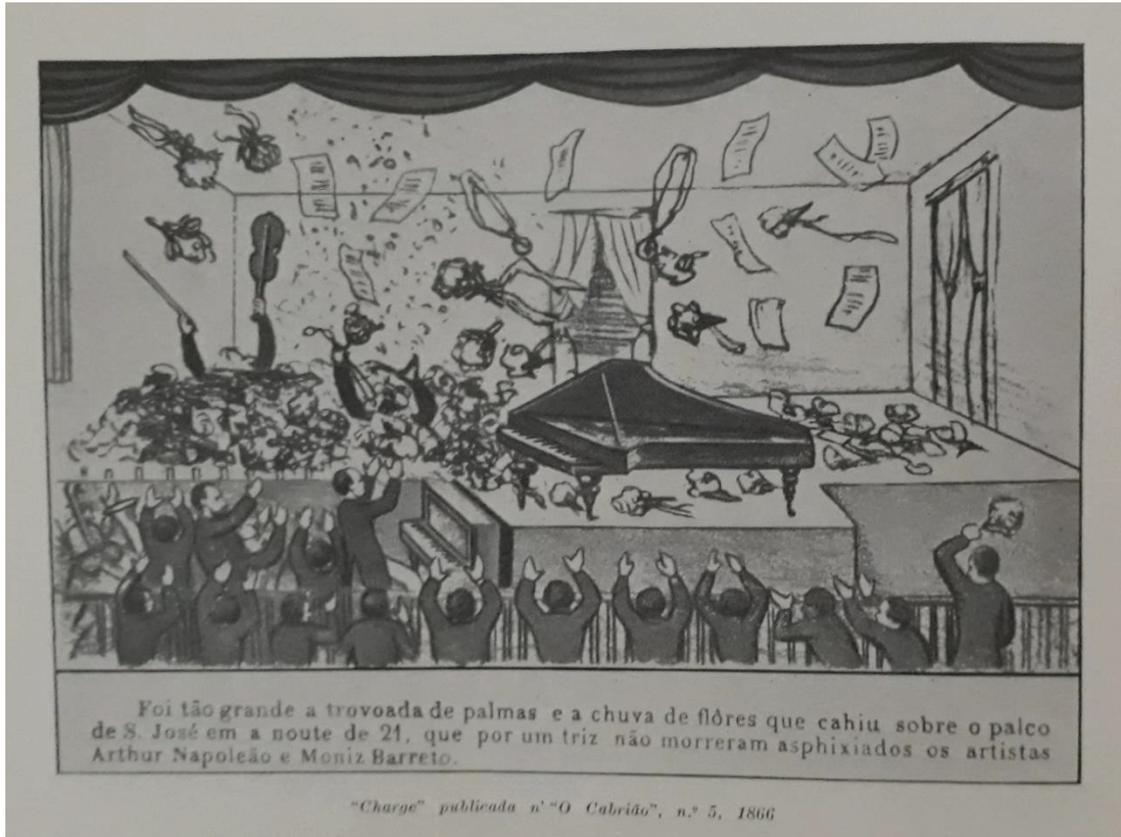


Figura 3 – Charge do recital de Arthur Napoleão em São Paulo⁵

Fonte: REZENDE, 1954, p. 220.

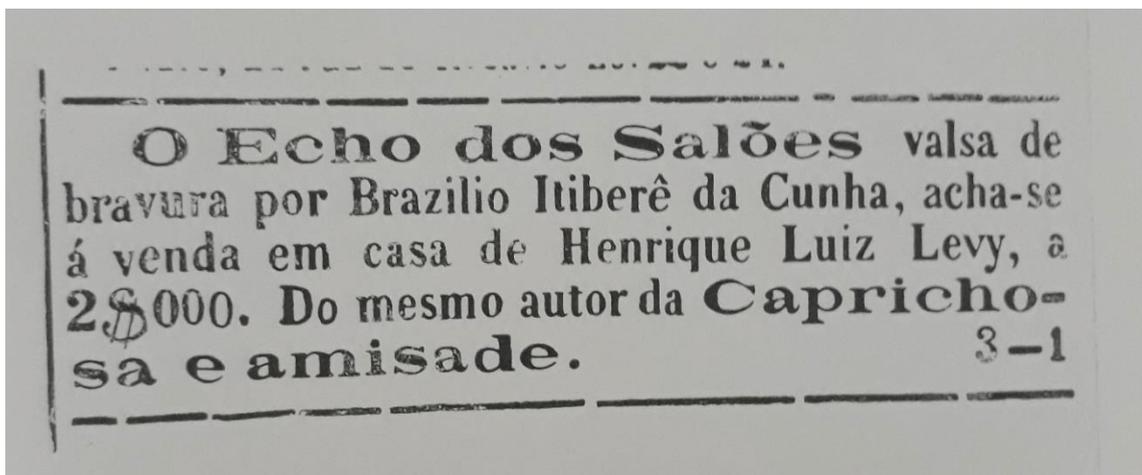


Figura 4 – anúncio no jornal da venda de O Echo dos Salões

Fonte: REZENDE, 1954, p. 219.

⁵ Nessa foto não temos a indicação explicita de Brazilio Itiberê, mas de acordo com o jornal a plateia era formada, essencialmente, pelos acadêmicos de Direito que ovacionaram Arthur Napoleão e lhe ofereceram uma medalha após o concerto. Rezende (1954, p. 219) comenta que “as peças tocadas por Arthur Napoleão eram todas fantasias sobre motivos de óperas conhecidas”.

Musicas novas

Chegadas a casa de M.me
A. Fretin
50-Imperatriz-50

KILLOC, brilhante valsa de Arditi— para piano. 1\$500.

SERTANEJA, phantasia brilhante e caracteristica, por Brazilio Itibirê, 2\$000

A' mesma casa estãõ para chegar as mais importantes composições musicaes do celebre maestro Gottshalk, que tantos applausos tem merecido no Rio de Janeiro. 2—2

Figura 5 – anúncio no jornal da venda de A Sertaneja

Fonte: REZENDE, 1954, p. 225.

do Palacio n. 6, e rua Municipal
n. 47. 3-1



**Novas composições do celebre
pianista.**

L. M. GOTTSCHALK

A' loja de musicas de Henrique Luiz Levy,
acaba de chegar as seguintes novas peças
para PIANO, compostas e executadas ultima-
mente na Côrte por este grande PIANISTA.

OS CELEBRES OJOS CREOLOS (ou os
olhos creoulos), dansa cubana

LE BANJO, una dansa das fazendas Norte-
Americanas.

MURMURS EOLIENNES, caprice.

GRANDE FANTASIA, sobre motivos da op:
TROVADOR.

LES YEUX, grande polka de concerto para
2 e 4 mãos.

LA NAIADE, grande polka de salon.

Pelo vapor de hoje devem chegar mais di-
versas composições do mesmo Gottschalk, e
todas com o retrato do autor.

A' mesma casa chegaram mais as seguintes
novidades para piano :

SOUVENIR DE LA FORET NOIR, grande
valsa de concerto, por B. Wagner.

A SERTANEJA, grande fantasia caracteristi-
ca, composta pelo distincto academico Brasilio
Libiré.

CARLOTA, nova polka de salon, por Kette-
rer.

Esta casa tem sempre o mais completo sorti-
mento de musicas estrangeiras e nacionaes,
para piano, piano e canto, para banda militar e
orchestra, e methodos para todos os instrum-
mentos.

N. B. De hora em diante encon-
tra-se nesta casa um excellento piano
de ERARD á disposiçào dos srs.
compradores que queiram experi-
mentar qualquer peça de musica.

Ao publico

Figura 6 - anúncio no jornal da venda de A Sertaneja

Fonte: REZENDE, 1954, p. 224.

No ano de 1870 Brazílio Itiberê concluiu o curso de Direito. No mesmo ano o compositor se encontrou com Dom Pedro II e conseguiu uma bolsa de estudos. Existem algumas versões sobre esse acontecimento. Almeida (2001) diz que ao terminar a Faculdade de Direito em 1870, o compositor foi até a corte, conversou diretamente com Dom Pedro II, contando da sua vontade de estudar na Europa. Nesse mesmo momento foi convidado a mostrar o seu talento ao piano. Após isso, o Imperador concedeu a bolsa de estudos e deu também um cargo no corpo diplomático para o compositor, dando início a sua brilhante carreira diplomática. Barão de Rio Branco era um amigo particular de Brazílio Itiberê e influenciou diretamente na carreira diplomática do compositor. “Acentue-se que o corpo diplomático brasileiro, no qual deveria brilhar a figura do Barão do Rio Branco, já era corporação de altíssimo nível, reunindo profissionais de grande cultura e de grande competência” (NEVES, 1996, p. 34).

Neves (1996, p. 39-40) apresenta a trajetória de Brazílio Itiberê no campo diplomático. Podemos observar constantes promoções nos cargos exercidos, demonstrando o grande sucesso de sua carreira. O compositor é considerado um dos grandes nomes da diplomacia do Antigo Regime.

- 8 de junho de 1871: nomeado Adido de Primeira Classe para a Legação do Brasil na Prússia.
Nesse posto serviu como Secretário no período de 01 de julho a 6 de agosto de 1872.
- 2 de outubro de 1873: transferido como Adido para a Legação do Brasil na Itália (Quirinal).
Neste posto, serviu como Secretário no período de 01 de outubro a 31 de dezembro de 1875.
- 31 de outubro de 1882: promovido a Secretário e transferido para a Legação do Brasil em Bruxelas.
Exerceu as funções de Encarregado de Negócios em diversas ocasiões, entre 1882 e 1891.
- 12 de dezembro de 1890: promovido a Primeiro Secretário na Legação do Brasil em Bruxelas.
- 15 de março de 1892: promovido a Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário de Segunda Classe na Bolívia.

dito anteriormente, por onde ele passava, se apresentava, lá se tornou um aclamado pianista, realizando vários concertos. Brazílio Itiberê era íntimo de várias personalidades importantes, uma delas, com quem manteve contato durante muito tempo, foi Franz Liszt. Influência que é bastante marcante em sua obra. Inclusive a obra *A Sertaneja* foi executada por Liszt em mais de uma ocasião.

Com passar do tempo, Brazílio Itiberê, se tornava uma pessoa cada vez mais bem relacionada, possuindo muitos amigos importantes. Em uma reunião, o compositor conseguiu reunir em sua casa três grandes nomes do piano mundial: Gionani Sgambati, Franz Liszt e Anton Rubinstein. Ao que tudo indica, nessa reunião, Liszt executou ao piano a obra *A Sertaneja*.

Brazílio Itiberê foi uma personalidade que conseguiu alcançar reconhecimento em vida, tanto no campo diplomático quanto na vida artística. E esse reconhecimento não advinha apenas dos lugares onde exerceu funções diplomáticas, o compositor teve seu trabalho reconhecido também em sua terra natal. É sabido que periodicamente o compositor retornava ao Brasil. Nesse sentido, Neves (1996) comenta que

em uma destas viagens, e não nas duas, como aparece em diferentes fontes, teria sido o pianista e compositor recebido como *Sócio Honorário* do Clube Literário de Paranaguá. O convite para esta visita especial foi formulado por Dona Ludovica Caviglia Borio, que era diretora do Clube Literário, e nesta ocasião a visita ilustre foi recebida na estação do trem por comitiva acompanhada da Banda de Música Progresso. Na sessão solene do Clube Literário, Brazílio Itiberê foi apresentado à sociedade local pelo Doutor João Régis Pereira da Costa (apresentação puramente formal, pode-se entender, tendo em vista que o pianista, compositor e diplomata era provavelmente a figura mais destacada da cidade), sendo logo após saudado pelo famosos orador sacro Padre Marcelo Anunziata (NEVES, 1996, p. 48-49).

Em agosto de 1913 após assistir uma longa parada militar sob forte exposição ao sol, quando estava em serviço oficial, ocasionou no compositor um problema de saúde sendo necessário a realização de uma cirurgia de emergência. Brazílio Itiberê passou pelo procedimento delicado da trepanação, não resistiu a cirurgia, e veio a falecer em 11 de agosto de 1913. Esta é a versão oficial de sua morte. No entanto, existe uma segunda teoria de como teria ocorrido o seu falecimento. De acordo com documentos de época, Brazílio Itiberê faleceu somente dois meses após a parada militar.

Os primeiros meses de 1913 já indicam, contudo, que a saúde do diplomata paranaense não é das melhores. O secretário Hyppólito de Araújo relata à Chancelaria, no Rio de Janeiro, a situação delicada de seu chefe, que se sente mal desde 2 de junho, após o desfile militar sob o sol intenso de verão na véspera. Em meados de julho, não vai mais à Legação, pois está prostrado na cama. Diagnosticada uma meningite hemorrágica, não mais se recuperaria da operação realizada no dia 7 e falece às duas da madrugada do domingo, dia 11 de agosto (a versão de sua morte como tendo ocorrido imediatamente após a parada, devido à insolação, não é verídica, conforme os relatos encontrados no Arquivo Histórico do Itamaraty) (PEREIRA, p. 14)⁶.

O último lugar em que Brazílio Itiberê esteve a serviço foi em Berlim, e o compositor era uma pessoa próxima e muito bem quista pelo Kaiser. Na ocorrência de sua morte, o Kaiser prestou homenagens ao compositor como se fosse um chefe de estado. E quando o compositor retornou ao Brasil,

a chegada de seu corpo a Curitiba, acompanhado de emissários do kaiser, causou grande comoção. O grande cortejo fúnebre saiu da Catedral e foi acompanhado pela população e por autoridades como o governador Carlos Cavalcanti e o prefeito João Cândido” (GAZETA DO POVO, 1995, p. 12).⁷

As fotos das Figuras 7 e 8 são do cortejo fúnebre de Brazílio Itiberê saindo da estação a caminho da catedral na praça Tiradentes. De acordo com o Jornal Gazeta do Povo (COSTA, 28/9/2013, p. 1) “o cortejo fúnebre partiu da ferroviária pela Rua Barão do Rio Branco, virou na Rua 15 de Novembro e na Marechal Floriano e parou na Catedral, onde aconteceu um ofício fúnebre” Como podemos observar, a população compareceu em peso para o último adeus ao famoso conterrâneo. Provavelmente existia um grande apreço e identificação da comunidade local pelo ilustre paranaense, pois

a cidade inteira veio recebê-lo; (...) uma ansiedade para prestar a última homenagem ao diplomata extinto invadia a alma da população coritibana (...) com representantes de todas as classes sociais (...) que ouviram silenciosamente as marchas fúnebres tocadas (DIÁRIO DA TARDE, 1913 apud PEREIRA).⁸

⁶ A referência utilizada para essa citação não tem indicação de ano, por esse motivo a mesma não está completa.

⁷ A referência utilizada para essa citação não tem indicação de autoria, por esse motivo foi colocado o nome do jornal em que o artigo foi publicado.

⁸ Idem 4.



Figura 7 – cortejo fúnebre de Brazílio Itiberê

Fonte: COSTA, 2013, p. 2



Figura 8 – cortejo fúnebre de Brazílio Itiberê

Fonte: Ilustração Brasileira, n. 204, dez. 1953.

Brazilio Itiberê deixou expresso sua vontade de que seu enterro fosse realizado no Paraná, sua terra. Não existe consenso sobre o dia que o corpo do compositor chegou em Paranaguá, provavelmente dia 25 ou 26 de agosto, e, no dia seguinte foi levado a Curitiba para o sepultamento. Foi prometido a família Itiberê da Cunha pelo governo local que seria construído um monumento em homenagem a Brazilio Itiberê e lá seria sua última morada, no entanto, a promessa não foi cumprida. Por esse motivo, a família decidiu transportar as cinzas do compositor para o Rio de Janeiro e depositaram no túmulo onde repousa sua esposa, Dona Leopoldina (NEVES, 1996). Sobre essa dívida do Paraná com o seu famoso filho, David Carneiro no Jornal Gazeta do Povo faz um apelo

Creio que a ilustre Secretária da Cultura, professora Suzana M. R. Guimarães poderia recomençar a tratar da volta ao Paraná, cumprindo os desejos do grande morto, dos seus preciosos despojos que na chácara do Padre Agostinho estiveram de 1913 até época recente (CARNEIRO, 1986)⁹.

O Senador paranaense Generoso Marques usou sua palavra na tribuna para manifestar o luto pelo falecimento de Brazilio Itiberê, e solicitou uma nota oficial de pesar na ata dos trabalhos da Casa daquele dia. De acordo com Dias (2016, p. 111) “a proposta apresentada pelo Senador paranaense foi aprovada por unanimidade pela Câmara Alta brasileira”. Generoso Marques proferiu as seguintes palavras no Congresso Nacional

Sr. Presidente, os jornaes da tarde de hontem e os da manhã de hoje deram-nos a infausta noticia do fallecimento, em Berlim, do meu illustre conterraneo Dr. Brasilio Itiberê da Cunha, nosso ministro naquella capital.

Os respectivos despachos telegraphicos accentuam o profundo pezar que causou naquella capital esse lamentavel acontecimento, e igualmente em outras cidades daquelle Imperio, onde o illustre extincto gosava da maior consideração pelos seus dotes de espirito, pela sua esmerada educação e pela maneira correcta por que sabia desempenhar-se dos árduos deveres do seu cargo. Isto, aliás, Sr. Presidente, era uma tradição que o illustre extincto deixará em todos os outros paizes onde havia servido. Mais intenso será, por certo, o sentimento que esse factu lamentavel causará na sua Patria, à qual elle serviu com muita dedicação, notória competência e acendrado patriotismo, durante 42 annos, Sr. Presidente, de serviços prestados, sem interrupção, nessa carreira, foram assignalados e reconhecidos por todos os Governos que se succederam desde os primeiros tempos do seu exercicio, porque Itiberê da Cunha prestou-os, e importantissimos, concorrendo

⁹ A referência utilizada nessa citação não possui indicação de página, por este motivo, a referência não está completa.

eficazmente para manter e desenvolver as boas relações entre o Brasil e os países onde ele exerceu as funções do seu cargo.

Eu, pois, Sr. Presidente, julgo interpretar fielmente os sentimentos da Nação brasileira requerendo a V. Ex. que consulte à Casa si consente que na acta dos nossos trabalhos de hoje seja inserto um voto de profundo pesar pelo desaparecimento de tão distinto servidor da Patria (CONGRESSO NACIONAL, 1916 apud DIAS, 2016).

Algumas palavras publicadas sobre Brasília Itiberê após a sua morte:

Harmonista nato o Dr. Brasília foi um iluminado da inspiração musical, através de cuja obra sente-se palpar nobremente a melodia. Sendo como foi, um pianista exímio, foi também um compositor único, o primeiro brasileiro que transportou para a música erudita aquilo que a inspiração popular do folclore brasileiro dava início” (CARNEIRO, 1985)¹⁰.

Em Roma, milhares de quilômetros distante da casa onde nasceu, na pequena Paranaguá do século XIX, Brasília Itiberê da Cunha teve uma noite que marcaria sua vida. Em sua casa na Itália, recebem o maior pianista da época, o húngaro Franz Liszt, que tocou uma peça do paranaense. “A Sertaneja”. Na plateia, outro grande pianista da época, Anton Rubinstein. Era tudo o que um compositor para piano poderia esperar. Principalmente, tratando-se de um músico amador.” (GAZETA DO POVO, 2003)¹¹.

Realizou-se recentemente, em Curitiba, na sede da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, a cerimônia de entrega de numerosos documentos que pertenceram ao inspirado compositor brasileiro, agora doados àquela sociedade por D. Brasília Itiberê Bernardes, residente no Rio. (...) Em seguida, o sr. Rui Itiberê da Cunha, ao proceder a entrega dos documentos doados, afirmou a sua satisfação em ver que a obra legada por seu famoso ascendente estará bem situada nas mãos da SCABI, já que, dêsse modo, poderá obter maior divulgação em nosso país. Na oportunidade, leu o orador uma carta de D. Brasília Itiberê Bernardes, agradecendo o interesse da sociedade por aqueles documentos e explicando a origem de alguns deles, bem como a sua significação. (ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, 1953)¹².

A toilette será preta, de rigor, para os homens, as senhoras não levarão chapéus, indicando luto oficial, não funcionarão as casa de diversão.” Assim, o jornal paranaense A República, que circulou de 1888 a 1930, noticiou há 100 anos, no dia 23 de setembro de 1913, como seria o concerto no Teatro Hauer em homenagem a Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), que morreria em agosto (COSTA, 2013, p. 1).

¹⁰ A referência utilizada nessa citação não possui indicação de página, por este motivo a referência não está completa.

¹¹ A referência utilizada nessa citação não possui indicação de autoria, por esse motivo a referência não está completa.

¹² Idem 9.

Uma terra sem memória perde sua alma. Um povo sem alma acaba perdendo sua terra. Parte da grande alma brasileira, houve alguém, nascido em Paranaguá, que teve, pela primeira vez, a coragem de apresentar em concertos, peças para piano solo, inspiradas em temas do folclore brasileiro. É preciso ouvir os batuques caiçaras, batidas de fandango, vindos das poéticas várzeas da Ilha de Valadares, na velha Paranaguá. É preciso propagar A Sertaneja, poema de musicalidade brasileira que comoveu Liszt. É preciso conhecer Brasília, que foi grande e que foi nosso. Criador da música nativista brasileira, Brasília Itiberê da Cunha é glória de Paranaguá, do Paraná e do Brasil (PERSONALIDADES, 2015, p. 8)¹³.

Brasília Itiberê iniciou a carreira diplomática em 1870, como Adido de Legação, em Berlim. Foi por ocasião de estalar a guerra franco-prussiana. Estranha coincidência – encerrou-a também em Berlim, como Enviado Extraordinário e Ministro Plenipotenciário, nos primórdios de uma nova era bélica: a grande conflagração mundial de 1914. Teve, no entanto, a felicidade de não assistir a essa terrível carnificina.

Nesse grande intervalo representou o seu país em Roma, por espaço de quase quinze anos, servindo junto ao Quirinal. E não se diga que durante esse tempo se limitasse a olhar beatificamente para a eternidade da Cidade – Eterna. Não. Fez mais do que isso. Fez chegar inúmeras vezes à vela civilização italiana um pouco da jovem cultura do Brasil. Fez muito boa inteligente propaganda das coisas do espírito e da arte.

Assim sucedeu igualmente em Bruxelas, em Berlim, em Lisboa, e em outros países onde ocupou cargos diplomáticos. A sua estada, sempre demorada, trazia para o intercâmbio artístico resultados surpreendentes. Nunca houve melhor amigo e vulgarizador para a sua terra e para a sua gente. (...)

Este extraordinário secretário de Legação era pianista e compositor. Acompanhou com sutileza a música da sua época e as influências românticas nela predominantes. Foi, porém, mais do que isso. Deu-nos, quando ainda estudante, na Faculdade de Direito de São Paulo, a “primeira” peça de caráter nitidamente brasileiro. (...)

Assinalamos de passagem que a “Sertaneja” e o “Poema de Amor” foram as peças mais populares e difundidas de quantas foram difundidas e populares no Brasil. Não houve pianista que as não tocasse, de extremo Norte ao extremo Sul deste imenso país. Se fossemos medianamente organizados, financeiramente e economicamente, em matéria de arte, essas duas obras teriam feito a independência completa do autor. Acreditamos que Brasília Itiberê perdeu dinheiro com elas, pois custeou sucessivas e caras edições, quando não as teve clandestinamente impressas por todas as casas de música, sem o mínimo interesse ou direito autorais, que ainda não existiam... Nem sequer honras ou glórias elas lhe deram, porque, vivendo constantemente na Europa, ignorava talvez essa popularidade. (...)

Brasília Itiberê, como diplomata, encarava a vida social por um prisma diferente dos seus colegas. Partia do princípio de que a arte é o agente sociológico mais poderoso, apenas comparável à religião, porque age diretamente sobre a sensibilidade. Em todos os países onde viveu e passou, fosse no mundo europeu ou americano, sempre deu do Brasil a ideia de uma nação civilizada, que pouco teria a invejar à velha Europa. (...)

Residindo por muitos anos nos países para onde era nomeado, o brilhante diplomata brasileiro aproveitava para dar ao intercâmbio artístico os resultados mais proveitosos, Sua atuação foi sempre denodada e patriótica. (...)

Não se limitou, como muitos poderão pensar erroneamente, a ser músico. Suas monografias sobre assuntos econômicos, comerciais e industriais,

¹³ A referência utilizada nessa citação não possui indicação de autoria, por esse motivo a referência não está completa.

contam-se às dezenas. Foi notável a sua participação no Congresso Mundial de Expansão Econômica, reunido em Bruxelas.

Uma vasta obra, em dois volumes, com o título “Economia Social e Expansão Econômica”, registra toda essa magnífica atuação no referido certame internacional.

A música, porém, como um vício terrível, continua a estragar tudo!...

Se alguém se lembrava de promovê-lo diziam logo os amáveis colegas: “Não toquem no Itiberê. Ele está muito bem (em Berlim, Roma ou Bruxelas). Está fazendo música! ...

De fato, assim era. O prestígio cultural de Brasília Itiberê adquirira enorme poderio, não apenas para ele, mas especialmente para os músicos e os escritores da sua pátria, que ele tornava conhecidos e apreciados. Esqueciam-se esses singulares concorrentes de acrescentar que, a par da música, não havia diplomata mais operoso, mais patriota e que tivesse prestado mais assinalados serviços ao seu país. (...)

O órgão especializado da Diplomacia, “Le Journal Diplomatique”, assim se exprimiu a seu respeito: “Gentleman accompli, diplomata de boa escola, impregnado de todas as tradições da mais pura correção, S. Excia. O Dr. B. Itiberê da Cunha foi sempre “persona grata” e teve os maiores êxitos diplomáticos. Foi um dos diplomatas mais notáveis do Brasil e sua morte consistiu uma grande perda para o seu país”. (CUNHA, 1944 apud INDÚSTRIA E COMÉRCIO, 1989)¹⁴.

Brasília Itiberê recebeu homenagens em vida, mas após sua morte o compositor teve seu nome eternizado como nome de rua em várias localidades. A casa em que viveu em Paranaguá com sua família encontra-se preservada e tornou-se Casa da Cultura Monsenhor Celso e Casa da Música Brasília Itiberê. E, por fim, o compositor é patrono de algumas instituições: da cadeira 16 da Academia Paranaense de Letras, da cadeira 19 da Academia Brasileira de Música e da cadeira 36 da Academia de Cultura do Paraná (DIAS, 2016).

3.2 O PIANO NO BRASIL

O piano sempre teve como característica ser um instrumento bastante caro, não possui fácil mobilidade, e sempre significou, no Brasil, um sinônimo de status social devido ao alto custo. A sua presença fez surgir no país professores de piano, novos cursos, agitou a vida cultural. As pessoas se reuniam para escutar música. Diniz (1999) comenta que fazia parte da boa educação das moças da sociedade o estudo do piano, inclusive o piano poderia ser oferecido como dote, quando as moças casavam. Um exemplo dessa prática aconteceu com Chiquinha Gonzaga. A compositora quando se casou com Jacinto do Amaral, ganhou um piano como dote

¹⁴ Os escritos acima são fragmentos do texto “Brasília Itiberê, o patrono” escrito por João Itiberê da Cunha para a inauguração da SCABI.

para o casal. Naquela época pensava-se que nos momentos de crise financeira, como alternativa, poderia ministrar aulas de piano para contribuir financeiramente, servindo como recurso financeiro em momentos de crise. A prática pianística já era muito apreciada na Europa, e no Brasil com a chegada da corte, esse costume passou a existir por aqui também. Isso na classe dominante, pois como já dito anteriormente, o piano era instrumento de custo elevado.

Os primeiros pianos chegaram no Brasil no início do século XIX, e passam a ocupar um lugar de prestígio no cenário musical. Segundo Martins (1990) “o piano, cultivado em São Paulo desde o século XIX, vai se tornando, com o correr das décadas, o instrumento da burguesia, elemento indispensável nos serões familiares e nas audições oficiosas e oficiais” (MARTINS, 1990, p. 13).

Por mais que o piano não fosse um instrumento acessível a boa parte da população, devido ao seu alto custo, ele se popularizou. E com a popularização do instrumento, surgiram mercados que até então não existiam, como por exemplo, o mercado para compositores de obras para piano e de pianistas. Tocar piano passou a ser muito valorizado pela sociedade brasileira, principalmente no que diz respeito às mulheres.

Com a vinda da família real para o Brasil, o Rio de Janeiro se transformou culturalmente. Devido a sede da coroa portuguesa ter sido transferida para cá, toda a estrutura para que os hábitos e costumes da corte pudessem ser mantidos foi criado. Enquanto o Rio de Janeiro se modernizava, a música popular caminhava paralelamente, mas rumo a nacionalização.

Os hábitos elegantes daquela gente cortesã exigiam ambientes onde pudessem cultivar os prazeres do espírito e exibir luxo e requinte. D. João VI, como os seus antepassados, cultivava a música e desde cedo mandara vir músicos estrangeiros para o deleite da classe culta. Também a arte cênica contou com o seu incentivo e o teatro lírico passou a ter a preferência da gente da sociedade. Mas o divertimento mesmo dessa camada senhoril era assegurado nos salões, onde o canto e a dança animavam os saraus que agora se multiplicavam (DINIZ, 1999, p. 42).

O Brasil era essencialmente rural, e com chegada da corte portuguesa, começa a se urbanizar. A cidade se desenvolve para suprir a necessidade da corte. Esse era um dos objetivos de Dom João VI ao chegar em terras brasileiras, trazer um

aspecto de civilidade para a colônia que agora virara corte portuguesa. Dom João VI era um amante da música. Até a instalação da corte no Brasil, não existia nenhum músico estrangeiro aqui. Sigismund Neukomm (1778-1858) foi convidado pelo rei para vir ao Brasil e ajudar a melhorar o ambiente musical na corte. A população brasileira começou a ver de perto os costumes e as práticas trazidas pelos portugueses. E começaram a aderir isso a sua vida. Interessante perceber que no Brasil a música foi um elemento mediador da cultura popular, em outros países essa mola propulsora nem sempre foi a linguagem musical.

Sigismund Neukomm no início do século XIX foi convidado a vir ao Brasil para influenciar a música na corte, pois era considerado um músico moderno, de estilo classicista e a ideia era justamente trazê-lo para que a corte pudesse usufruir das belas composições e estilo musical que se afirmava na Europa com Beethoven, Chopin e Mendelssohn. Os músicos de corte no Brasil passam a ser era aqueles que possuíam o status social e financeiro na cidade. Neukomm compôs e dava aulas para as senhorinhas da corte e tentou articular o classicismo com os costumes locais. O desenvolvimento do gosto musical no Brasil foi uma reconstrução de época e lugar e sua adaptação aos costumes brasileiros que por si também estavam em reconstrução diante da multiplicidade de etnias presentes em convívio não apenas com o português, mas com outros tipos europeus que aqui passaram a residir. A sociedade de corte definiu o bom e o mau gosto segundo os padrões europeus. Imitavam os gestos e costumes com entretenimentos dos brancos como jogos, música e gastronomia e os pobres imitavam mais humildemente, com aquilo que era disponibilizado para eles. (SCHLOCHAUER, 1992, p. 45)

Por meio do contato direto com a corte portuguesa, o brasileiro começa agora a ter um certo apreço pela música, principalmente no que diz respeito a música como forma de lazer, que nessa época estava bastante difundida. Óperas, cafés dançantes, saraus, ter uma vida musical tocando um instrumento começa a fazer parte da vida social das pessoas daquela época, mas uma coisa tem que ficar bem clara, não para todas as pessoas. No entanto, até esse período, o piano ainda era visto como um instrumento de amadores, não existia a profissionalização dessa atividade, isso acontecerá apenas algumas décadas mais tarde. Nesse sentido, podemos acrescentar que o ensino de música naquele período, e mesmo logo após a chegada de Dom João VI, ainda é bastante informal. O rei é a primeira pessoa que traz músicos capacitados da Europa pra poder criar no Brasil um ambiente musical propício a sede da coroa. Paralelamente a isso, acontece também a criação das editoras, locais onde

são editadas e impressas as partituras, e aumenta também a circulação de pianos no Brasil, seja para aluguel ou para venda.

O piano e a música europeia eram presenças importantes nos momentos de lazer da elite carioca. O Brasil vivia, no século XIX, uma imersão de danças europeias, o brasileiro demonstrou muito apreço por esse tipo de música.

Da Europa vêm os gêneros de música e dança de salão: valsa, polca, tango, schottisch, etc. O período assinala uma verdadeira invasão da música popular europeia que não chegou a se converter em imposição de gosto. Ainda nem eram sonhados os modernos veículos de comunicação em massa (DINIZ, 1999, p. 87).

A estrutura da sociedade carioca do século XIX também tinha reflexos significativos na cultura musical. A elite consumia música europeia, e a partir de 1808 isso se intensificou. E as camadas populares tinham mais proximidade com a cultura de origem africana, que era considerada imprópria pela classe abastada devido a sensualidade e batuque presente em suas danças. O que era produzido pelos escravos era proibido de adentrar a casa grande. “O panorama cultural do Brasil resumia-se grosseiramente na produção e consumo de um cultura nitidamente europeia pela camada senhorial e basicamente africana pela camada escrava” (DINIZ, 1999, p. 28).

Inicialmente entre os compositores brasileiros, no período do Brasil colônia, não existia essa ideia de cisão de gêneros musicais. O mesmo compositor da música dita “séria”, como por exemplo sonatas; peças para pequenos grupos de câmara, era aquele que compunha a música para entretenimento, como a modinha. Um exemplo de compositor com essas peculiaridades era o Padre José Mauricio, grande nome da música do Brasil colonial. A partir do século XIX o mercado musical no Brasil começa a se modificar.

Paralelamente a música de concerto existia também um outro gênero musical em voga naquele período no Brasil. A dança de salão ganhou espaço. Isso se deve ao novo mercado musical que se instalara no Brasil, como editorial de partituras; salas de concerto; a chegada do piano em terras brasileiras, aliadas a essa nova música que combinava a difundida dança de salão europeia e a sua técnica pianística, e os ritmos tão característicos das terras de cá. Um dos principais representantes desse

novo tipo de música que surgia foi a figura de Ernesto Nazareth. No entanto, a música popular não possuía o prestígio perante a sociedade que a música de concerto alcançou, ficando os compositores de música popular a margem dos compositores de música de concerto. Mas mesmo assim a música popular era bastante atrativa financeiramente, pois o Brasil não possuía estrutura de acordo para o desenvolvimento da música de concerto, e seus músicos não conseguindo prover o seu próprio sustento, acabavam se dedicando paralelamente a música popular.

A música popular se propagou, o mercado de trabalho para o músico popular era mais atrativo, em comparação ao mercado de música de concerto, e com o passar do tempo os “pianeiros” (como eram conhecidas os pianistas voltados a esse filão do mercado musical) obtiveram novas possibilidades de trabalho, como aponta Bessa (2010)

Restava o cinema, o principal responsável pela ampliação do mercado de trabalho e pela profissionalização do músico popular no Rio de Janeiro. É que a projeção de filmes mudos, como já vimos, demandava a execução de música ao vivo, que nos teatros de subúrbio era assumida pelos chamados “pianeiros” e, nas elegantes salas do centro da cidade, por orquestras de pequeno ou médio porte. Nesses estabelecimentos, a participação de músicos populares era mais bem aceita – até porque o controle do Centro Musical sobre suas atividades era diminuto (BESSA, 2010, p. 173).

4 ANÁLISES INTERTEXTUAIS

4.1 A SERTANEJA OP. 15

A Sertaneja é uma obra da juventude do compositor. Não se sabe a data exata da sua composição, mas a sua primeira edição é de 1869, quando o compositor estava com 23 anos. Segundo Neves (1996), existem algumas possíveis datas de elaboração da obra já que o compositor não deixou claro quando teria ocorrido. As filhas do compositor afirmaram que a obra é de 1864, já um dos irmãos de Brasília, o jornalista João Itiberê da Cunha, acredita que *A Sertaneja* foi composta entre 1866 e 1868.

Rezende (1954), um dos primeiros pesquisadores de Brasília Itiberê, aponta

A *Sertaneja* pode ter sido elaborada entre 1863 e 1865, quando Brasília estudava os preparatórios. A idade e a pouca experiência do autor, porém, servem de argumento em contrário. O mais verossímil é que fosse composta ou em 1866, ou 1867 ou 1868. Em cada um desses três anos houve estímulos suficientes para impulsionarem o jovem musicista ao trabalho: concertos de virtuosos na capital: o exemplo dos colegas Cardoso de Meneses e Venâncio da Costa, cujas músicas eram tocadas no teatro e anunciadas pela imprensa; os artigos de Ulrico Zwingli; e o próprio ambiente acadêmico de serenatas noite a fora e de violões e flautas soando nas horas de ócio (REZENDE, 1954, p. 225).

Brasília Itiberê dedicou *A Sertaneja* a Saldanha Marinho, que foi um importante e bem quisto político brasileiro. No período em que o compositor morou em São Paulo para estudar Direito, Saldanha Marinho governou durante alguns meses, entre 1867 e 1868, a Província. Joaquim Saldanha Marinho era pernambucano, mas se elegeu para cargos políticos em diversas localidades, além de São Paulo. Foi figura importante na criação da Companhia Paulista de Estrada de Ferro, organização de suma importância para o desbravamento do interior do estado. Não se sabe qual a sua relação com Brasília Itiberê, se existiu, de fato, alguma proximidade ou, somente admiração por parte do compositor.

Para observarmos detalhadamente a obra, analisaremos segundo o modelo analítico de Barbosa e Barrenenchea.

A Sertaneja em sua estrutura formal não é muito complexa, possui forma A B A' acrescida de introdução e coda, e as seções possuem um A B A interno em cada

uma delas. Não existe um consenso sobre sua classificação, pois não se encaixa perfeitamente em nenhuma categoria. A obra é basicamente formada a partir do tema folclórico Balaio, Meu bem Balaio.

Analisando sob a ótica das categorias sistema de controle de alturas e sistema de interação de alturas, podemos estabelecer a íntima relação do compositor com a tonalidade. Todas as obras aqui analisadas estão dentro dos moldes do tonalismo. No caso da obra em questão, a composição foi construída baseada na escala de Lá bemol maior. Tonalidade esta que podemos observar uma certa predileção por parte do compositor, pois de acordo com Neves (1996, p. 93) “quatro são as tonalidades predominantes na obra do compositor: *lá bemol maior, mi bemol maior, ré bemol maior e lá maior*”.

A Sertaneja é uma composição que possui sucessivos contrastes ao longo de sua construção, obtidos de diferentes maneiras. De acordo com o sistema de interação de vozes, analisaremos alguns exemplos e suas possíveis relações intertextuais. A obra é iniciada por uma longa introdução que se divide em dois momentos contrastantes, como podemos observar no Exemplo 1. A primeira parte é formada por acordes quebrados em mãos alternadas, e essa passagem produz uma atmosfera nebulosa e vaga devido a falta do III grau do acorde. A segunda parte da introdução é formada por um trecho coral. A sonoridade da introdução de *A Sertaneja* nos remete a sonoridade da idiomática pianística de Liszt. Podemos destacar também que o compositor utiliza a dinâmica para reforçar o contraste presente na introdução. A passagem dos acordes quebrados tem a indicação de ***ff*** e na parte coral está indicado ***p***, além de estar escrita em outra região do piano, artifício bastante utilizado por Liszt, pois o compositor húngaro costumava explorar em suas obras toda a extensão do piano (Exemplo 1).

The image displays a musical score for 'A Sertaneja' by Brazilio Itiberê, op. 15, c. 1-17. The score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and features a virtuosic semicolon-like texture in both hands. The second system is marked '8va' and continues this texture. The third system is marked '(8va)' and shows a dynamic shift from piano (*p*) to forte (*f*), with a change in texture to a more sustained, coral-like quality.

Exemplo 1 – Brazilio Itiberê, *A Sertaneja* op. 15, c. 1-17.

Liszt na *Ballade n°2* faz algo muito parecido com o que acontece na introdução de *A Sertaneja*. O compositor utiliza semicolcheias em mãos alternadas com caráter virtuosístico e faz também a quebra para textura coral com figuras de maior duração. Podemos estabelecer também similaridades na dinâmica, o compositor húngaro utiliza a mudança de intensidade para enfatizar o contraste presente (Exemplo 2).

Exemplo 2 – Liszt, *Ballade n°2*, c. 213 – 223.

No Exemplo 3, podemos observar que, nesse trecho, Brazílio Itiberê utiliza um gesto musical que sugere um caráter virtuosístico na obra, fazendo um contraste com a seção coral anterior. Retomando a intenção trazida no começo da introdução com os acordes quebrados. Esse gesto aparece algumas vezes ao longo da peça, aparecendo como elemento de ligação entre duas partes diferentes, se comportando como uma conclusão, para que se possa iniciar algo novo. O citado gesto musical é característico do idiomatismo pianístico de Liszt. O compositor húngaro utiliza com bastante frequência esse tipo de recurso em sua obra.



Exemplo 3 – Brazílio Itiberê, *A Sertaneja* op. 15, c. 18-19.

Outra passagem que podemos identificar a influência de Liszt em Brazílio Itiberê é o gesto idiomático utilizado pelo compositor húngaro de repetir exatamente as mesmas notas em oitavas diferentes aproveitando toda a extensão do piano. Este é um elemento utilizado de forma recorrente por Liszt, se tornando uma característica marcante do compositor, presente em diversas obras, como podemos observar no Exemplo 4.

Exemplo 4 – Liszt, *Ballade n°2*, c. 292-293.

Em *A Sertaneja*, Brazílio Itiberê utiliza esse mesmo gesto idiomático utilizado por Liszt, ao longo de toda a obra o compositor faz uso dessa estratégia de escrever as mesmas notas em oitavas diferentes, estabelecendo aqui mais uma relação de similaridade intertextual (Exemplo 5).



Exemplo 5 – Brazílio Itiberê, *A Sertaneja* op. 15, c. 39-42.

Brazílio Itiberê trabalha ao longo de toda *A Sertaneja* o contraste, seja através da dinâmica ou por elementos rítmicos.

Alguns pesquisadores de Brazílio Itiberê que analisaram *A Sertaneja* de forma mais detalhada, como Neves (1996); Almeida (2001) e Marochi Junior (2008), são unânimes em atribuir o trecho Moderato a uma possível influência de Chopin, principalmente no que diz respeito a ambientação sonora. Constatação essa que não podemos dizer que está errada. Porém, podemos analisar o quadro sob outra perspectiva. Chopin, assim como Liszt, foi um grande nome da escrita para piano e, como tal, sua obra tornou-se canônica. Considerando a concepção de cânone, podemos estabelecer sim a influência de Chopin, no entanto, de forma indireta através de Liszt, que fez uma releitura da obra canônica de Chopin.

O conceito de cânone como um conjunto de obras consagradas que influenciam compositores, foi se consolidando, principalmente, ao longo do século XIX. O surgimento do músico autônomo e a sua maior liberdade criativa contribuiu efetivamente para isso.

William Weber (1999) discute o conceito de cânone e comenta atribuindo-o a música. Segundo o autor, o cânone pode ser classificado em três categorias distintas: *cânone erudito*, no qual a música é estudada em termos teóricos; *cânone pedagógico*, que fez parte da polifonia sacra; e, por fim, o *cânone da performance*, que, de acordo com Weber, a performance é o aspecto mais crítico e significativo do cânone musical, em que envolve a apresentação de obras antigas que foram definidas como fonte de autoridade em relação ao gosto musical. A partir dos compositores da Primeira Escola

de Viena e a influência do movimento romântico, o conceito de cânone começou a tomar forma (WEBER, 1999).

Nem todos dos grandes nomes canônicos usufruíram em vida dessa posição. Podemos observar ao longo da história da música exemplos de compositores que foram questionados durante sua vida de atividade artística e até mesmo esquecidos após a sua morte, mas tempos depois foram redescobertos, e alcançaram o grau de referência para os demais, como compositor canônico.

Em *A Sertaneja*, seguindo com a análise da obra, após o Allegretto Maestoso inicial segue a seção em andamento Moderato (Exemplo 6). Nessa nova seção o compositor propõe um clima mais “modinheiro”. Aqui Brazílio Itiberê escreve um melodia com acompanhamento bastante simples, utilizando acordes abertos para dar maior destaque para a melodia.

Exemplo 6 - Brazílio Itiberê, *A Sertaneja op. 15*, c, 68-72.

De acordo com os pesquisadores de Brazílio Itiberê, citados anteriormente, que analisaram *A Sertaneja*, o trecho do Exemplo 6 é associado a influência de Chopin, pois, em seus Noturnos, de modo geral, o compositor constrói um acompanhamento mais discreto para que a melodia se destaque, criando toda a ambientação característica dos Noturnos de Chopin. No Exemplos 7 e 8, podemos observar como é trabalhado o acompanhamento por Chopin em dois de seus Noturnos.

Exemplo 7 – Chopin, *Nocturno B.108*, c. 4-6.

Exemplo 8 – Chopin, *Nocturno op. 15 n°2*, c. 1-4.

Liszt também se apropria dessa linguagem de escrita e absorve essas estratégias composicionais em sua obra. Nos Exemplos 9 e 10, o compositor húngaro utiliza esse recurso em suas Rapsódias Húngaras, semelhante a Chopin. Liszt relê a obra canônica mas traz para a sua realidade composicional. Aqui a melodia ganha espaço pois o acompanhamento é simplificado, mas ainda é possível reconhecer a personalidade Lisztiana, prezando pelo virtuosismo e explorando ao máximo as possibilidades do piano.

Exemplo 9 – Liszt, *Rapsódia Húngara nº 8*, c. 47 – 51.

Exemplo 10 – Liszt, *Rapsódia Húngara nº4*, c. 17 -19.

Com uma melodia simples e um acompanhamento mais simples ainda. A influência no trecho Moderato (Exemplo 6) aparece de forma mais discreta, transparecendo em climas musicais e refinamento na escrita.

A *Sertaneja*, como dito anteriormente, é construída a partir do tema folclórico *Balaio, meu bem, balaio*. De acordo com a categoria sistema de interação de durações e intensidades, analisaremos mais detalhadamente a forma com que o tema base da obra é desenvolvido, no que diz respeito ao tratamento rítmico tão característico dessa obra.

Na parte central da obra temos o aparecimento do tema folclórico *Balaio, meu bem Balaio* (Exemplo 11), essa é a seção mais rítmica e o ponto culminante da composição. Nesse trecho, o tema folclórico aparece por completo, ao contrário de outros momentos em que a melodia remete vagamente ao fandango, devido as modificações realizadas pelo compositor.



Exemplo 11 - Tema melódico original de Balaio Meu Bem Balaio

Fonte: MAROCHI JUNIOR, 2008, p. 26.

O compositor utiliza o tema do fandango *Balaio, Meu Bem Balaio* de três formas diferentes. A primeira aparece com a melodia do fandango na parte interna, acompanhado por acordes fazendo a figura rítmica da *Habanera* (Exemplo 13) na mão esquerda, e na mão direita o compositor utiliza o artifício lisztiano de repetição de notas em diferentes oitavas, como já observado, na relação intertextual com Liszt (Exemplo 12).

Exemplo 12 – Brazílio Itiberê, *A Sertaneja* op. 15, c.112-116.



Exemplo 13 – Ritmo da Habanera.

Um exemplo interessante no qual podemos estabelecer uma relação intertextual da influência lisztiana no trecho do Exemplo 9, é a composição *Sonetto 47 del Petrarca* de Liszt (Exemplo 14). Nesta obra, o compositor utiliza intervalos de quinta e sexta alternados e repetidos em oitavas diferentes, muito próximo ao que Brazílio Itiberê utilizou como acompanhamento da melodia do fandango na parte central de *A Sertaneja*.

Exemplo 14 – Liszt, *Sonetto 47 del Petrarca*, c.79-81.

A segunda forma que o compositor utiliza a melodia do *Balaio, Meu Bem Balaio* é como melodia acompanhada, mas diferente do trecho Moderato. Aqui voltamos ao sistema de interação de vozes para analisar que Brazílio Itiberê utiliza a *Habanera* como acompanhamento para a melodia que é desenvolvida a partir do fandango (Exemplo 15) Nesse trecho o volume sonoro diminui consideravelmente, voltando a ideia de melodia acompanhada. E mais uma vez o compositor utiliza a característica lisztiana de repetição, a melodia é repetida integralmente uma oitava acima.

Exemplo 15 – Brazílio Itiberê, *A Sertaneja* op. 15, c. 141- 145.

E por fim, Brazílio Itiberê utiliza o tema do fandango para escrever a coda da música (Exemplo 16). O compositor utiliza uma variação da melodia folclórica em outra textura, agora em forma acordal, ou seja, harmonizada e com ritmo da Habanera, repetindo em oitavas diferentes.

Exemplo 16 –Brazílio Itiberê, *A Sertaneja* op. 15, c. 253-257.

A melodia do fandango em questão não é encontrada apenas do Paraná. A ocorrência do fandango aparece em várias regiões do litoral brasileiro, e o tema *Balaio, Meu Bem Balaio* é encontrada em outras manifestações fandanguieiras pelo Brasil, não sendo uma melodia exclusiva do fandango do litoral paranaense. No

entanto, o fandango é um patrimônio cultural do Paraná, adquirindo características próprias, manifestando a cultura do estado. Como aponta Silva (2015) “o fandango é uma dança de extrema importância no cenário paranaense, pois, dança típica do litoral, representa o Paraná em qualquer fórum cultural nacional ou estrangeiro” (SILVA, 2015, p. 8-9). A autora descreve que “o fandango é uma espécie de baile que guarda particularidades musicais e coreográficas, teria sido, uma dança trazidas pelos portugueses, que no passado se espalharam pelos recôncavos do litoral brasileiro” (SILVA, 2015, p. 3). A utilização de um tema folclórico por Brazílio Itiberê como base de sua composição, demonstra conhecimento e apreço pela cultura popular, por parte do compositor. “A cultura popular é a expressão de conhecimento coletivo de um grupo social que se manifesta material e imaterialmente” (SILVA, 2015, p. 9).

Pode parecer um pouco estranho o uso literal do ritmo da Habanera em uma obra conhecida como precursora do nacionalismo brasileiro. Mas a sua utilização era considerada, tanto no Brasil como também em toda a América Latina, como manifestação da expressão popular, e até os primeiros anos do século XX, o uso da fórmula da Habanera em composições era apontado como modelo de brasilidade (Neves, 1996).

Podemos analisar também a utilização da Habanera sob uma outra perspectiva. A Habanera, como já citado anteriormente, está presente na música de salão, bastante difundida naquele período no Brasil. Talvez o compositor tivesse pensado no público consumidor de sua obra. Nesse sentido, inserir características da dança de salão poderia também ser apontado como uma “estratégia de mercado” já que na época estava em voga no Brasil, contribuindo para uma melhor aceitação da sua nova composição. Segundo Abreu (2017)

A raridade de profissionais liberais, advogados, juizes, médicos, homens das letras e professores, nos deixa entrever sua importância, colocando-os como a elite intelectual da cidade para qual as modas, costumes e atividades culturais que a cidade recebia se dirigiam. Grupo seletivo e muitas vezes composto por imigrantes, este seria o principal responsável pela dispersão dos novos códigos e seu consumo (ABREU, 2017, p. 40).

Talvez para a nossa visão contemporânea de música brasileira *A Sertaneja* pode parecer “não ser brasileira o suficiente”, pois a sonoridade nos remete

imediatamente a dança de salão. No entanto, para o período em questão, a obra apresentava elementos que caracterizavam a música nacionalista brasileira. Mario de Andrade (1972) discute sobre como deveria ser a música brasileira que representasse, de fato, a verdadeira brasilidade. E o autor destaca a importância de “o compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore” (ANDRADE, 1972, p. 29). Outra característica importante, segundo Mario de Andrade, inicialmente, a música brasileira ainda era muito europeizada, não apresentando elementos que representasse a identidade do Brasil. Esse panorama começou a mudar somente em meados do XIX.

Até a pouco tempo a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. [...] A nação brasileira é anterior a nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das *bandas de além*, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. [...] Si numa ou noutra peça folclórica dos meados do século passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Império que eles principiam abundando (ANDRADE, 1972, p. 13).

Ao longo de sua vida musical, Brazílio Itiberê buscou trazer em suas obras características da corrente romântica do século XIX, e com a obra selecionada não foi diferente. Com caráter jocoso a obra possui alguns traços de dança de salão do século XIX. E desde a juventude o compositor apresentava grande apreço pelas obras de cunho popular. No período em que viveu, a dança de salão cumpria esse papel de tendência popular na música. Neves (1996) aponta que Brazílio Itiberê em *A Sertaneja* “teve a intenção de compor obra que refletisse imediatamente a sensibilidade popular e que mostrasse algumas formas de dança de salão habituais em seu tempo” (NEVES, 1996, p. 96).

4.2 SOIRÉES À VENISE: NOCTURNE OP. 24 N°2

No que diz respeito a Brazílio Itiberê e sua obra, pouco ou quase nada se sabe além de sua composição de maior notoriedade, *A Sertaneja*. Por esse motivo é tão relevante a divulgação de obras que não são conhecidas pelo grande público.

A peça *Nocturne*, que faz parte do conjunto de obras op. 24 *Soirées à Venise*, é dedicada a Princesa Isabel. Existe uma hipótese de que a nobre estava presente num concerto realizado em São Paulo em prol da Sociedade Redentora, e nessa ocasião teria sido realizado o convite para Brazílio Itiberê apresentar-se ao piano para Dom Pedro II no Rio de Janeiro. A intermediação de Princesa Isabel foi de grande importância para o início da bem-sucedida carreira diplomática do compositor, bem como para o aperfeiçoamento dos estudos musicais. O auxílio financeiro para os estudos musicais de Brazílio Itiberê no exterior se deu por meio de um emprego oferecido pelo Imperador no corpo diplomático brasileiro. Por esse motivo, o compositor, provavelmente, dedicou sua composição como forma de agradecimento ao reconhecimento da família real de seu trabalho musical.

Neves (1996) comenta que existe em Curitiba uma partitura do *Nocturne* com uma dedicatória manuscrita do compositor, no entanto não foi possível encontrar a sua localização.

Na partitura de *Soirées à Venise* existente em Curitiba, aparece, além da dedicatória impressa a Sua Alteza Imperial Dona Isabel, uma dedicatória manuscrita *A Sua Majestade O Imperador D. Pedro II, oferece respeitosamente O Autor* (NEVES, 1996, p. 75).

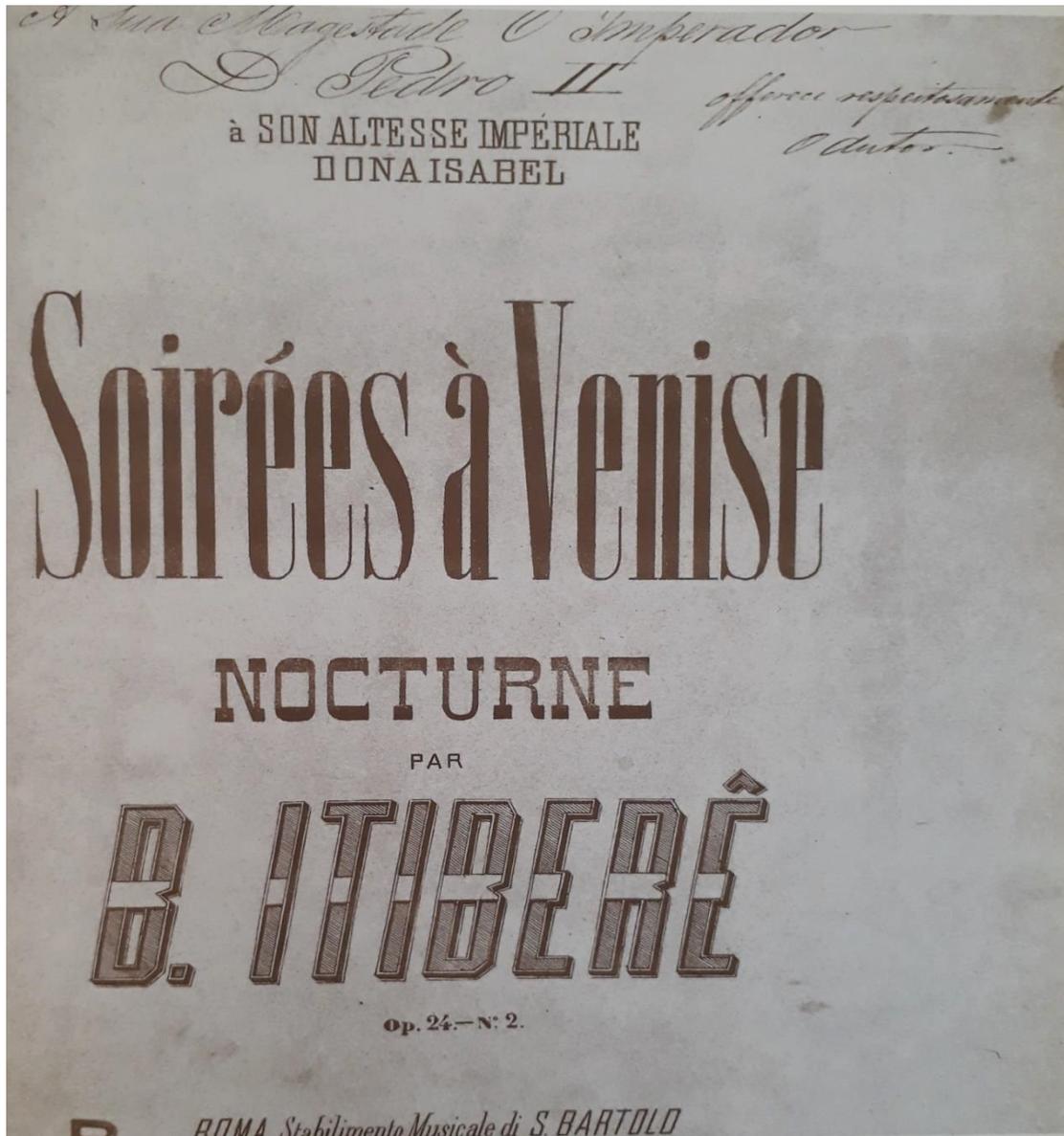


Figura 9 - dedicatória a D. Pedro II na partitura do *Nocturne op. 24 nº 2*.

Fonte: NEVES, 1996, p. 99.

Nas primeiras categorias a serem analisadas, sistema de controle de alturas e sistema de interação de alturas, observamos que o compositor trabalha mais uma vez dentro da tonalidade, utilizando a escala de Si maior para construir a música. E semelhante acontece nas outras obras de Brazílio Itiberê, a harmonia gira em torno dos graus tonais, mantendo a linha da simplicidade harmônica, bem característico de sua obra.

No que diz respeito ao trato da textura, categoria pertencente ao sistema de interação de vozes, nesta obra Brazílio Itiberê dedica bastante tempo com contrastes

entre acordes e notas de caráter improvisativo, que são repetidas em diferentes oitavas. E traz também o contraste da dinâmica, parte acordal forte e parte virtuosística em piano, a dinâmica menos intensa nesse trecho facilita a execução das passagens rápidas. A descrição apresentada consiste em boa parte da composição, pois num segundo momento é feita uma repetição quase que integral do trecho.

O compositor inicia o *Nocturne* (Exemplo 17) de forma semelhante a *Sertaneja*, apresentando um contraste entre uma parte de caráter virtuosístico e improvisativo em contraposição a uma sequência de acordes. Ao contrário de *A Sertaneja*, que essa passagem se limitava apenas a introdução, em *Nocturne* esse trecho se estende bastante, e é retomado num momento posterior.

Soirées a Venise

Nocturne

Op. 24 n° 2

A son Altesse Impériale
D. Isabel

Brasílio Itiberé
(1846 - 1913)

Quasi Andante

Maestoso

f *con anima*

ten. *p armonioso* *f*

con anima

Soirées a Venise

3

The image displays three systems of musical notation for the piano piece 'Soirées a Venise' by Johannes Brahms. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 11-14) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 15-16) continues the piece, with a 'poco rit.' marking in the bass staff. The third system (measures 17-18) shows the final measures of the excerpt. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'poco rit.' (poco ritardando). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Exemplo 17 – Brazílio Itiberê, *Nocturne op. 24 n° 2*, c. 1 – 18.

Liszt também fazia uso desse artifício de utilizar figuras rápidas repetidas em diferentes oitavas, como já foi apresentado anteriormente. No Exemplo 18, podemos observar a utilização dessa estratégia. Nesse caso as figuras não são tão rápidas mas o efeito sonoro é o mesmo pois a música está num andamento rápido. E da mesma forma que *Nocturne*, esse artifício funciona apenas como efeito sonoro.

18 (Lo stesso tempo.)

il canto marcato e vibrato assai

Exemplo 18 – Liszt, *Estudo transcendental n° 4*, c. 63 – 71.

No segundo estudo dos *Grandes études de Paganini*, Liszt compõe algo mais semelhante ainda com o que é apresentado no *Nocturne*. Podemos observar que no trecho do Exemplo 19 além de utilizar as figuras rápidas o compositor contrasta com acordes. Estratégia composicional muito próxima a que Brazílio Itiberê utilizou em *Nocturne*.

Andante capriccioso.

p dolce *un poco marcato* *ten.*

leggierissimo

Exemplo 19- Liszt, *Grandes études de Paganini n° 2*, c. 5 – 8.

No Exemplo 20, podemos observar que o compositor utiliza o recurso de percorrer do registro médio até o registro agudo, repetindo as mesmas notas em diferentes oitavas quando caminha ascendente e quando faz o movimento descendente, o caminho é feito por meio da escala cromática. Tudo isso ocorre dentro de apenas um compasso, tornando o trecho uma passagem virtuosística e atingindo o efeito sonoro desejado.

legg. *F* *Ped.* *

Exemplo 20 – Brahmão Itiberê, *Nocturne op. 24 n°2*, c. 49.

Liszt também faz uso de escala cromática. No Exemplo 21, o compositor húngaro utiliza esse recurso e percorre o piano desde a região grave até as notas mais agudas. E da mesma forma que Brazílio Itiberê, Liszt traz o caráter e uma sonoridade virtuosística para o trecho.



Exemplo 21 – Liszt, *Ballada n°1*, c. 120.

Brazílio Itiberê, no trecho do Exemplo 22, recorreu a algo que utilizou em *A Sertaneja* que se trata do uso de semicolcheias em mãos alternadas. Utilizando a parte citada como um momento de transição, o trecho deve ser bem perceptível pois além de colocar acentos para destacar onde está a melodia, toda a passagem está escrita para ser tocado fortíssimo e marcato. O compositor apresenta esse material mais de uma vez na peça, utilizando o trecho na mesma função de transição.



Exemplo 22 – Brazílio Itiberê, *Nocturne op. 24 n°2*, c. 50- 51.

Tal como Brazílio Itiberê, Liszt também utiliza, com certa frequência, semicolcheias em mãos alternadas. Nos Exemplos 23 e 24, são apresentadas estratégias semelhantes, mas no caso citado, as vozes não saem da região grave, se encontram praticamente estáticas. Podemos acrescentar ainda o caminho do baixo em notas cromáticas, estratégia composicional utilizada por ambos os compositores, o qual inserimos na categoria sistema de interação de alturas.



Exemplo 23– Liszt, *Après une lecture du Dante*, c. 29-31.

Liszt - Deuxième Année: Italie

Exemplo 24 – Liszt, *Après une lecture du Dante*, c. 202-204.

O tratamento rítmico da obra não é muito elaborado. Com exceção dos momentos em que são inseridas passagens virtuosísticas, seja para finalização de uma seção, seja para obtenção de contraste e graça musical, a categoria sistema de interação e durações e intensidades não tem muito a acrescentar nessa análise.

O *Nocturne* é mais um exemplo de obra que não se sabe a data de sua composição, tampouco de sua edição. Mas pela dedicatória e pelo opus podemos inferir uma possível datação. Provavelmente não está muito distante

cronologicamente da época da Faculdade, pois o encontro com a Princesa Isabel e Dom Pedro II na Quinta da Boa Vista se deu imediatamente após a conclusão da graduação. E, contribuindo para mapeamento cronológico, o opus 27 (seguindo a sequência dos opus que chegou até nós, e, é o próximo que tem o registro da partitura) foi composto durante viagem pelo Oriente Médio, e o compositor já estava a serviço do corpo diplomático. De acordo com Almeida (2001) o conjunto de peças op. 24 foram compostas no período que Brazílio Itiberê esteve a serviço na Itália.

4.3 GAVOTTE OP. 30

Gavotte op. 30 é uma obra de um outro momento da vida de Brazílio Itiberê, no qual o compositor já era um profissional aclamado no campo diplomático, bem como na carreira de intérprete. Nessa obra também não há registro de data, mas pelo opus da composição podemos presumir que na época da composição Brazílio Itiberê já estava na carreira diplomática há alguns anos.

Essa obra, bem como as demais selecionadas, tem dedicatória a alguém de destaque na sociedade. *Gavotte op. 30* foi dedicada ao Conde Villeneuve. Júlio Constâncio de Villeneuve e sua esposa, a Condessa de Villeneuve (aristocrata que também teve uma obra dedicada a sua pessoa), eram pessoas importantes na sociedade e próximas ao Imperador. De acordo com Almeida (2001), Brazílio Itiberê era “secretário da legação do Conde Villeneuve” (ALMEIDA, 2001, p. 50), ou seja, trabalhavam juntos.

De acordo com a categoria sistema de controle de alturas e sistema de interação de alturas, observamos que a obra estabelece suas relações através da escala de Lá bemol maior, igualmente como ocorre em *A Sertaneja*. Tonalidade que aparece com certa frequência nas poucas obras de Brazílio Itiberê que resistiram até hoje. A obra apresenta uma harmonia baseada na tonalidade, como todas as obras aqui apresentadas. Os acordes mais presentes na *Gavotte op.30* são aqueles que asseguram as funções fundamentais: tônica, subdominante e dominante, reafirmando o acorde de Lá bemol maior. Outra questão interessante do sistema de interação de alturas que podemos analisar é a forma com que o compositor trabalha a harmonia. No Exemplo 25, Brazílio Itiberê desenha o baixo, e a condução harmônica é feita por

graus conjuntos. Em seguida, todo o trecho é repetido oitava acima, utilizando o mesmo procedimento composicional que Liszt, direcionando o movimento musical.

The image displays a musical score for a piano piece. It is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains six measures of music. The second system contains six measures, starting with the instruction 'cres. e poco rit.' and ending with a 'FINE' marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

Exemplo 25 - Brazilio Itiberê, *Gavotte op. 30, c. 26 – 33*.

Essa característica de repetir em diferentes oitavas é um recurso utilizado pelo compositor ao longo de toda a obra (Exemplos 26 e 27).

2

Exemplo 26 – Brazílio Itiberê, *Gavotte op.30*, c. 18-23.

Exemplo 27 – Brazílio Itiberê, *Gavotte op.30*, c. 34-41.

O material melódico da obra é bastante simples, e o compositor faz uso da repetição exata nas frases em diferentes registros do piano. Com relação ao sistema de interação de vozes podemos observar que a textura temática da obra é, em grande parte, acordal. E a melodia oscila, não ficando somente na voz superior, ela caminha por dentro do acorde. Quando a textura é acordal, o movimento melódico é feito, predominantemente, por saltos. O que não acontece quando a textura é

contrapontística, o movimento melódico se dá por grau conjunto, como podemos observar nos Exemplos 28 e 29.

GAVOTTE

B. Itiberê Op. 30

TEMPO DI GAVOTTA

The image shows the first four measures of a Gavotte by B. Itiberê, Op. 30. The music is in 2/4 time and B-flat major. It begins with a piano introduction marked 'mf' and 'Sostenuto'. The melody is primarily composed of stepwise motion, with some leaps in the bass line.

Exemplo 28 – Brazílio Itiberê, *Gavotte op. 30*, c. 1-4.

The image shows measures 6-8 of the Gavotte. The melody continues with stepwise motion, and there is a 'rall.' marking in measure 7. The bass line also shows some leaps.

Exemplo 29 –Brazílio Itiberê, *Gavotte op. 30*, c. 6-8.

Mais uma vez o compositor utiliza a mistura de texturas para obter contraste.

Na categoria sistema de interação de durações e intensidades, não temos muito a acrescentar. Brazílio Itiberê quase não indicou, nessa obra, elementos de articulação. Aparecem apenas alguns acentos, ligaduras de dois (entre duas notas) e pouquíssimas ligaduras de frase (que aparecem em pequenas passagens mais líricas). Provavelmente o caráter de dança de salão explique essa ausência.

Apresenta também figuras decorativas como appoggiaturas e trinados, intencionando um maior destaque para essa passagem, valorizando as notas modificadas (Exemplos 30 e 31). Encontramos as figuras decorativas em muitas das obras do compositor brasileiro, e em Liszt, essa estratégia também é, de certa forma, recorrente (Exemplo 32).



Exemplo 30 - Brazílio Itiberê, *Gavotte op. 30, c. 9.*



Exemplo 31 - Brazílio Itiberê, *Gavotte op. 30, c. 68.*



Exemplo 32 – Liszt, *Estudo transcendental n°9, c. 66-67.*

A *Gavotte op. 30* não possui grande variação rítmica, pois não é característico desse tipo de dança de salão. E aqui, diferente da forma que o compositor trabalhou na *A Sertaneja op. 15*, não apresenta nenhuma característica rítmica que invoque a ideia de brasilidade. O momento em que o ritmo se altera um pouco é na passagem de virtuosismo, onde aparecem fusas em movimento de escala, como podemos observar no Exemplo 33. Mas nada muito diferente do restante da peça. Esses trechos virtuosísticos são bastante característicos da música do século XIX. Estratégia composicional recorrente na escrita de Brazílio Itiberê.



Exemplo 33 – Brazílio Itiberê, *Gavotte op. 30*, c. 84-85.

Traçando um paralelo com a escrita de Liszt, podemos encontrar, também com certa frequência, esse recurso composicional de caráter de improvisação em suas obras. No Exemplo 34, Liszt também faz uso figuras rápidas, percorrendo grande parte da extensão do piano. O caráter do trecho da *Rapsódia húngara nº 10* de Liszt é similar ao da composição de Brazílio Itiberê.

X.

Exemplo 34 – Liszt, *Rapsódia Húngara nº10*, c. 1- 2.

Curiosamente, além da pouca variação rítmica, O compositor não apresenta muitas variações de dinâmica. Na maior parte da música era está indicada para ser tocada em piano, aparecendo as vezes um sforzato ou um forte para indicar o final do período (Exemplo 35), diferentemente das outras composições aqui analisadas, onde a dinâmica é elemento fundamental para a construção dos contrastes na escrita de Brazílio Itiberê.

Exemplo 35 – Brazílio Itiberê, *Gavotte op.30*, c. 9 -13.

O idiomatismo pianístico de Brazílio Itiberê é muito próximo da “pirotecnia virtuosística” de Liszt. A *Gavotte op. 30* é uma obra simples, sem muitas dificuldades técnicas. Mas mesmo assim, ainda possui alguns poucos trechos de virtuosismo.

A obra *Gavotte op. 30* de Brazílio Itiberê é de uma fase mais madura do compositor, momento em que já estavam consolidados as influências e as intenções que o compositor queria expressar através de sua música.

Brazílio Itiberê, ao longo de sua vida musical, buscou trazer em suas obras características da corrente romântica do século XIX, e com a obra selecionada não foi diferente. De caráter elegante, sonoramente a peça se encaixa perfeitamente em uma dança de salão do século XIX.

4.6 ÉTUDE DE CONCERT (D'APRÈS E. BACH) OP. 33

Como podemos observar nas demais análises, a influência de Liszt escrita de Brazílio Itiberê é bastante evidente, principalmente no que diz respeito aos ornamentos e ao efeito sonoro empregado. Através dos gestos musicais Lisztianos, o compositor brasileiro traz para sua obra um caráter, de certa forma, exibicionista, virtuosístico e brilhante, característicos dos virtuosos novecentistas. No *Étude de Concert* isso não é diferente. O idiomatismo pianístico de Liszt ainda se faz presente, mas o foco do compositor com essa obra parece ser outro. Nessa obra, Brazílio Itiberê trabalha em um tipo de composição diferente. Na partitura, editada em 1954 editada pela Ricordi brasileira, a peça é dividida em três partes diferentes, indicadas na partitura: o prelúdio, o solfeggio e a paráfrase. O compositor deixa explícito no subtítulo da obra que a composição foi elaborada “d’après E. Bach”, ou seja, Brazílio Itiberê utilizou uma obra de C. P. E. Bach (1714-1788) como base para construir a sua própria composição. Nesse sentido, podemos também traçar uma possível intertextualidade com Liszt, pois, a composição de paráfrases era muito comum no século XIX, e também eram apreciadas pelo grande público, inclusive no Brasil. Liszt é um exemplo de compositor que fez grande uso de paráfrase em sua obra.

Por ser um pianista virtuose no nível que Brazílio Itiberê era, certamente, o compositor tinha um contato aprofundado com os grandes cânones da música para

piano. Desde a sua juventude, como podemos observar com obras anteriores, Brazílio Itiberê já apresentava as suas influências já estabelecidas, e as influências se mantiveram ao longo de toda sua carreira musical, o *Étude de Concert* é uma obra de uma fase mais madura do compositor.

Brazílio Itiberê, devido a sua carreira de sucesso no campo diplomático, viveu em vários países e manteve relações com pessoas importantes por todos os lugares por onde passou. Quando estava residindo na Itália, a serviço da Legação do Brasil no país, o compositor teve a oportunidade de conhecer pessoalmente uma de suas grandes influências musicais, o compositor húngaro Franz Liszt. Os dois compositores se tornaram amigos próximos, trocavam correspondências e também composições. Liszt era um grande admirador do pianista Brazílio Itiberê, e destacava o seu virtuosismo no instrumento.

Não se sabe, a data exata em que o *Étude de Concert* foi composto, mas, provavelmente, a obra foi escrita a partir desse momento em que viveu na Itália, mesma época possivelmente da composição da *Gavotte op. 30*, pois data também dessa época a amizade do compositor com Anton Rubinstein, outro grande nome do piano e a quem essa obra foi dedicada.

O *Étude de Concert* é uma obra essencialmente construída com referências musicais a Carl Philipp Emanuel Bach. Desenvolvendo a obra a partir de uma citação direta, Brazílio Itiberê transcreve quase que inteiramente o *Solfeggietto H. 220* de Bach. Utiliza elementos da obra base para compor o prelúdio, empregando o idiomatismo gestual de Liszt da mesma forma que ocorre em *A Sertaneja*. Trabalha o que o compositor denomina de paráfrase, acrescentando elementos a obra de Bach, tornando-a mais virtuosística.

Iniciando pelas categorias sistema de controle de alturas e sistema de interação de alturas, a obra foi construída baseada na escala de Dó menor. Mais uma vez, o compositor não ousou no quesito harmônico, tudo gira em torno dos graus modais. O compositor utiliza outros artifícios, semelhantes aos já apresentados, para deixar a obra interessante.

O Prelúdio se inicia com caráter virtuosístico, onde aparecem semicolcheias que percorrem toda a extensão do piano, com a indicação de andamento **prestíssimo**. Esse tipo de escrita com caráter improvisativo aparece com certa

frequência na escrita de Brazílio Itiberê, e, podemos estabelecer aqui a categoria sistema de interação de durações e intensidades, pois a escrita virtuosística está presente em toda a peça e não oscila muito na variação rítmica. Essa passagem funciona como uma espécie de introdução, como podemos observar no Exemplo 36.

A 100 anni
ANTOINE RUBINSTEIN

(D'APRÈS E. BACH)

B. ITIBERÊ

(PRELUDIO)

Prestissimo

f

sempre egualmente
2 N.D.

N.S.

Exemplo 36 - Brazílio Itiberê, *Etude de Concert op. 23, c. 1-2.*

Aqui podemos estabelecer uma relação intertextual com Liszt. O compositor húngaro fazia uso desse gesto musical de caráter virtuosístico, exigindo do intérprete grande habilidade técnica. No Exemplo 37 Liszt utiliza essa passagem virtuosística, fazendo contraste com a seção acordal em seguida.

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

f

smorz.

dolceplacido

R.H.

L.H.

Exemplo 37 - Liszt, *Ballade n°2, c. 235- 240.*

Ainda utilizando o Exemplo 37, citado anteriormente, podemos estabelecer similaridade intertextual com Liszt em outros momentos do prelúdio. Nos Exemplos 38 e 39, Brazílio Itiberê continua a usar o gesto lisztiano de explorar toda a extensão do piano em passagens de movimento rápido. Ainda no prelúdio, o compositor claramente extraiu célula rítmica do *Solfeggietto* (Exemplo 40) para construir a seção e acrescentou características idiomáticas utilizadas por Liszt.

The image displays three systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation shows a sequence of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The first system includes dynamic markings 'm.f.' and 'm.s.'. The second system includes 'm.f.'. The third system includes '31'. The notation is characterized by rapid movement and a wide range of notes, consistent with the text's description of exploring the piano's range.

Exemplo 38 – Brazílio Itiberê, *Étude de Concert op. 33, c. 3 – 8.*

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system is marked with a '2' above the staff and a 'cres.' below it. The second system continues the piece. The third system is marked with 'poco rall.' below it. The music consists of complex rhythmic patterns, likely sixteenth or thirty-second notes, with various articulations and dynamics.

Exemplo 39 – Brazílio Itiberê, *Étude de Concert op. 33*, c. 9 – 14.

The image shows a single system of musical notation for piano. The music features complex rhythmic patterns, likely sixteenth or thirty-second notes, with various articulations and dynamics. The system is marked with 'p' (piano) and 'f' (forte) dynamics.

Exemplo 40 - C.P.E. Bach, *Solfeggietto H. 220*, c. 26 - 28.

No compasso 26 tem início o que o compositor denomina de Solfeggio (Exemplo 41). Nesse momento ocorre uma cisão na música. Toda aquela liberdade e caráter improvisativo presente no Prelúdio se transforma num certo rigor, que uma peça pré-classica exige. É como se saíssemos do romantismo do século XIX e voltássemos no tempo. Aqui o compositor transcreve o *Solfeggietto* de C.P.E. Bach quase inteiramente, excluindo apenas os quatro últimos compassos da música.



Exemplo 41 – Brazílio Itiberê, *Étude de Concert op. 33, c. 25 – 29.*

E por fim, o compositor apresenta a terceira parte da música: a Paráfrase (categoria de sistema de interação de vozes).

A composição de paráfrases era uma prática muito comum no século XIX. Os compositores do período utilizavam obras de grande apelo popular, e faziam suas próprias versões. Compositores de renome, como por exemplo Gottschalk quando se apresentou no Brasil, executavam paráfrases em seus concertos. Além de Gottschalk, outro grande nome do piano que utilizava o recurso da paráfrase, e, que certamente influenciou Brazílio Itiberê, foi, novamente, Liszt. Em muitas de suas obras mais conhecidas, é possível encontrar paráfrases de obras de compositores contemporâneos ou não, nas quais Liszt, a partir da obra base, explorou ao máximo os recursos do piano.

Também em 1847, Liszt começou a transcrever paráfrases de óperas de Verdi, iniciando com a primeira versão da paráfrase de Ernani, e continuou até o período final da vida, quando transcreveu em 1882 as reminiscências da ópera Simon Bocanegra (MENEZES, 2017, p. 41).

Como já explicado anteriormente, a paráfrase consiste na reafirmação da ideia original, reescrita com as suas próprias palavras. Na paráfrase do *Étude de Concert*, Brazílio Itiberê buscou deixar a obra de Bach, o texto de base para a

paráfrase, mais virtuosística (estratégia composicional recorrente na escrita do compositor brasileiro). No decurso de toda a paráfrase reconhecemos claramente o *Solfeggietto*, mas agora foi acrescentado uma segunda voz ao longo de todo o trecho, que destaca os tempos fortes contribuindo no crescimento do volume sonoro e trazendo maior agilidade. Essa é a principal diferença entre o solfeggio e a paráfrase no *Étude de Concert* (Exemplo 42).



Exemplo 42 – Brazílio Itiberê, *Étude de Concert* op. 33, c. 57 – 62.

Apesar de trazer um caráter mais virtuosístico pra obra, através da segunda voz que o compositor acrescenta na paráfrase, o *Étude de Concert* ainda é uma obra com nível de dificuldade intermediário. Da mesma forma que ocorre em *A Sertaneja*, Brazílio Itiberê explora os elementos composicionais que fazem parte da música para piano do romantismo do século XIX, mas, ao mesmo tempo, as suas obras, de modo geral, podem ser executadas por pianistas com habilidades técnicas mais modestas. Possivelmente, Brazílio Itiberê estava preocupado com o mercado consumidor de sua obra. A educação musical no Brasil, naquela época, ainda dava os seus primeiros passos. E a quantidade de profissionais qualificados ainda era muito pequena. É possível que o compositor tenha pensado no provável pianista que poderia executar a sua obra. Mas isso não significa que o *Étude de Concert*, e as suas demais obras,

tenham o seu valor diminuído e não mereçam estar presentes no repertório dos grandes pianistas.

Na parte final da obra o compositor apresenta uma coda. Nesse trecho são retomados os quatro primeiros compassos da paráfrase, acrescidos de uma cadência de conclusão finalizando a música, mantendo o mesmo caráter virtuosístico, e de certa bravura, de boa parte da obra (Exemplo 43). Do começo ao final da obra, Brazílio Itiberê retira elementos do *Solfeggietto* de Bach para construir toda a sua música. Mesmo que ocorra uma mudança de estilo na entrada do Solfeggio, a unidade motívica da composição se mantém.



Exemplo 43, Brazílio Itiberê, *Étude de Concert op. 33*, c. 150 -154.

A escolha de Brazílio Itiberê em intitular a obra de *Étude de Concert*, pode nos dizer algo sobre quais seriam as suas intenções com a composição dessa obra.

O século XIX foi um período de grande crescimento da popularidade do piano, conseqüentemente, aumentou o interesse no estudo e aprimoramento técnico do instrumento, impulsionando o desenvolvimento de materiais didáticos sobre o assunto, visando à formação técnica pianística. Alvim (2012) ressalta um dos motivos que teria contribuído para a criação desses materiais didáticos “o repertório pianístico passou a ser cada vez mais virtuosístico, exigindo do pianista um alto domínio técnico do instrumento” (ALVIM, 2012, p. 65). Nesse período a escrita para piano começa a

desenvolver um novo caráter, novos recursos são introduzidos nas composições, exigindo do intérprete maior aprimoramento técnico.

As inovações introduzidas no piano e a expansão do sistema tonal propiciaram o desenvolvimento de uma nova linguagem, e provocaram o deslocamento da técnica (no sentido de preparação muscular), de sua posição secundária, para o centro de práticas. (FERNANDES, 2011, p. 28)

No entanto, os Estudos puramente técnicos e mecânicos não poderiam ser apresentados em concertos, serviriam apenas como ferramenta do desenvolvimento técnico do pianista. Já o Estudo de Concerto é uma obra que apresenta estudo técnico, porém possui aspectos musicais e expressivos em sua composição.

Essa intenção de fazer dos estudos obras com valor artístico, e que assim pudessem ser tocadas em concerto, já é percebida nas últimas peças do *Gradus ad Parnassum* de Clementi e em alguns estudos de Moscheles mas foi com Frederick Chopin (1810-1849), e a composição dos 12 Estudos Op. 10, que o gênero ganhou posição importante no repertório de concerto. (ALVIM, 2012, p.65)

Refletindo sobre esse questionamento, Neves (1996) aponta

Qual teria sido a motivação para a composição deste *Étude de Concert* dedicado a Anton Rubinstein? Certamente costume semelhante ao da criação das fantasias sobre obras célebres, que podiam ser incorporadas ao repertório dos virtuosos, para agrado do público e incremento do sucesso dos artistas. O compositor ou aquele pianista célebre certamente gostavam da singela peça para teclado e deveriam considerá-la insignificante demais para vir a ser tocada em concerto. Mas ela poderia ser ponto de partida para a recomposição, na qual as qualidades da peça original fossem enriquecidas pela virtuosidade instrumental (NEVES, 1996, p. 90).

Brazilio Itiberê possuía o domínio do instrumento, tanto como compositor quanto performer. Nesta obra, foi explorado pelo compositor as possibilidades do piano a fim de alcançar o virtuosismo, demonstrando conhecimento de repertório além do século XIX, visto que naquele período, C. P. E. Bach não estava tão em voga.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Brazilio Itiberê nasceu num período de grande efervescência política, tanto no Paraná como no Brasil, pois o século XIX foi um momento de importantes mudanças. Paranaguá deixa o status de Vila de Nossa Senhora do Rosário de Paranaguá passando a constituir-se em cidade. É nesse período também que ocorre a divisão da Província de São Paulo, com a criação da Província do Paraná, tendo Curitiba por Capital. Em âmbito nacional, tivemos a vinda da família Real para o Brasil entre 1808 e 1821, e após isso, em 1822, o processo de independência do Brasil. Esses acontecimentos influenciaram, em certa medida, a vida e obra do compositor. A busca pela identidade, seja em âmbito regional ou nacional, é muito forte e presente no Brasil novecentista. Podemos observar reflexos disto em Brazilio Itiberê, no nome Itiberê (acrescido por sugestão do compositor) que foi incluído ao nome da família Cunha, e também vestígios em sua obra, principalmente em *A Sertaneja*.

Nesta pesquisa, foram analisadas composições da obra para piano de Brazilio Itiberê selecionadas de acordo com as dedicatórias atribuídas, trazendo além das duas obras mais conhecidas do compositor, obras que não são tão conhecidas pelo público. Propus examinar as composições sob o olhar da intertextualidade musical, traçando similaridades entre a escrita musical de Brazilio Itiberê e Liszt, seu contemporâneo e referência pianística mundial.

Durante o trabalho verificou-se que podemos identificar a influência marcante de Liszt nas obras analisadas. A forma com que Brazilio Itiberê trabalha essa relação intertextual acontece, essencialmente, nas categorias, de acordo com o modelo analítico, sistema de interação de vozes; sistema de interação de alturas e sistema de interação de durações e intensidades. Por meios das citadas categorias, é possível observar que o compositor brasileiro trabalha estratégias composicionais que são características em Liszt e traz para sua obra, no entanto, de uma forma mais simplificada, mas utiliza os mesmo elementos e com certa frequência. Podemos observar também que essas estratégias composicionais, as quais conseguimos estabelecer provável influencia intertextual, aparecem na obra de Brazilio Itiberê de forma semelhante em todas as obras analisadas, sempre na intenção de obter contraste para o trecho em questão.

É válido ressaltar que apesar de as obras não serem cronologicamente tão distantes umas das outras, podemos verificar que desde os primeiros opus até os últimos (que chegaram até nós) a presença, de alguma forma, de Liszt é percebida. Brazílio Itiberê tem em Liszt a sua principal referência, perceptível sob a ótica da intertextualidade, na sua escrita, aproximando ao idiomatismo pianístico lisztiano em sua própria concepção do fazer musical. É interessante observar que desde a juventude o compositor brasileiro, mesmo residindo num lugar distante do centro cultural do Brasil, já possuía contato com a obra de grandes nomes do piano. *A Sertaneja* é o opus 15, composta na juventude de Brazílio Itiberê, e já é possível associar muito do caráter de sua obra a escrita idiomática de Liszt. Nesta peça, especificamente, toda a influência é apresentada de maneira mais explícita do que as demais. Provavelmente com a maturidade musical o compositor conseguiu trabalhar um pouco melhor essas questões.

Analisando a biografia de Brazílio Itiberê e documentos de época, por mais tendenciosos que possam parecer, pois quando tratados desse assunto os relatos foram escritos por familiares e/ou políticos, podemos concluir que, de fato, existia uma identificação da população local pela figura do paranaense famoso. Partindo do princípio que o Paraná estava em sua fase de criação de identidade enquanto província separada de São Paulo, e Curitiba, sua capital, era uma cidade pequena e sem grande expressividade e representatividade nacional. Ter um conterrâneo com tamanho destaque em suas carreiras, reconhecido inclusive fora do país, provavelmente, era motivo de muito orgulho para o povo paranaense. As fotos do cortejo fúnebre representam bem esse sentimento.

Brazílio Itiberê carregou em seu nome algo que foi o grande fator de seu reconhecimento musical, o patriotismo. Seu nome é derivado de Brasil e o sobrenome Itiberê, que é o nome do rio de sua terra natal, foi agregado ao nome da família a pedido do compositor. Desde de cedo Brazílio demonstrou uma relação muito intensa com o seu país. Acredito que o seu nacionalismo transcende *A Sertaneja*. Tendo ciência da incipiente educação musical no Brasil, o compositor não hesitou em adaptar suas composições para a realidade brasileira, no que diz respeito a técnica pianística. É sabido que o compositor era um exímio pianista, premiado internacionalmente. Era amigo pessoal de Liszt, uma das maiores referências no piano até os dias atuais, conhecido também pela complexidade de sua obra. As composições do artista

brasileiro (analisando somente as que chegaram até nós) são essencialmente de dificuldade mediana, as quais um pianista amador conseguiria executar. Essa era a realidade do Brasil naquela época. Acredito que o principal motivo de Brazílio Itiberê não ter adentrado ao universo de composições mais tecnicamente elaboradas, pois conhecimento para tal ele possuía, era o mercado consumidor brasileiro. Uma grande atitude, ao meu ver, de nacionalismo, pensar toda ou grande parte de sua obra, não temos acesso em sua completude, a um público, o de seu país

Uma das maiores dificuldades deste estudo residiu na carência de informações sobre a vida de Brazílio Itiberê enquanto compositor. Muitas informações desconhecidas e pouca documentação relevante para a pesquisa foi encontrada. A maior parte dos documentos se referem a suas funções na diplomacia. Tentar reconstruir e analisar a vida de Brazílio Itiberê foi o principal desafio dessa pesquisa, e essa complicada lacuna ainda não foi satisfatoriamente preenchida. Ressalto ainda que a temática aqui apresentada merece desdobramentos da pesquisa sob novos olhares e novas perspectivas a fim de minimizar as lacunas ainda existentes e, também, divulgar cada vez mais a obra e o nome de Brazílio Itiberê.

Espero, nesse sentido, ter contribuído para futuros estudos acerca dessa personalidade tão esquecida, porém, tão importante para a história da música brasileira, que foi Brazílio Itiberê. Ademais espero ter apresentado análises que colaborem na compreensão e divulgação de sua obra, e que possam contribuir na alguma forma na performance.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alexandre José. **José Pedro de Sant’Anna Gomes: o impacto da belle époque sobre uma trajetória individual.** Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/handle/11449/150510>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

ALMEIDA, Vasti de Sousa. **Brazilio Itiberê da Cunha: diplomata músico.** Curitiba: Editora da UFPR, 2001.

ALVIM, Isabela da Cunha Pavan. **Entre Estudos e Polcas: a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinu (1890-1959).** Dissertação de Mestrado pela Universidade federal de Minas Gerais UFMG, 2012. Disponível em <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/AAGS-8ZJJ26>>. Acesso em 13 mar. 2018.

ANDRADE, Mario. **Ensaio sobre a música brasileira.** São Paulo: Martins, 1972.

ARTHUR interpreta Itiberê na Ópera obra marcada pela brasilidade. Gazeta do povo, Curitiba, 6 ago. 1995, 12ª página.

AZEVEDO, Luiz Heitor. **150 anos de música no Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BACH, C. P. E. Solfeggio in C minor H 220. London: Whitehall Music Co., 1913. 1 partitura, 2 p. Piano.

BAHLS, Aparecida Vaz da Silva. **A busca de valores identitários: a memória histórica paranaense.** Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/15797>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade como fenômeno. **Per Musi**, v.8, p. 125-136, 2003.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. **Em Pauta**, v. 16, p. 37-72, 2005.

BESSA, Virgínia. **A escuta singular de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930.** São Paulo: Alameda, 2010.

BLOES, Cristiane Cibele de Almeida. **Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX.** 2006. Dissertação (Mestrado em música) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2006.

BORÉM, Fausto; MAROCHI JUNIOR, Mario Luiz. A sertaneja de Brasília Itiberê: nacional ou estrangeira, amadorística ou sofisticada? **Música Hodie**, vol 8 nº 2, 2008.

Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/6007/12350>>. Acesso em 20 jun. 2018.

BRASÍLIO Itiberê e alma brasileira. Mar. 2015, nº 15, p. 8. Personalidades.

BRASÍLIO Itiberê: música, nacionalismo e diplomacia. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 2 mar. 2003. Personagens da história.

CAMÊU, Helza. **Importância histórica de Brasília Itiberê da Cunha e da sua fantasia característica “A Sertaneja”**. Revista Brasileira de Cultura, n. 3, p. 25- 43, Rio de Janeiro, 1970.

CARNEIRO, David. Brasília Itiberê da Cunha. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 8 nov. 1985. Veterana verba.

_____. O centenário de Liszt e Brasília Itiberê. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 31 out. 1986. Veterana verba.

CASTAGNA, Paulo. A Musicologia Enquanto Método Científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, nº1, p. 7-31, 2008.

CHOPIN, Frédéric. Nocturne in C minor B. 108. Ed. Institut Fryderyca Chopina, 1955. _____. Nocturnes op. 15. Ed. Herrmann Scholtz, 1905.

COOK, Nicholas. **A guide to musical analysis**. New York: Oxford University, 2009.

CORRÊA, **Amélia Siegel**. **Imprensa e Política no Paraná: Prosopografia dos redatores e pensamento republicano no final do século XIX**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/6053>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

COSTA, Juliana Ripke. **Tópicos afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

COSTA, Rafael Rodrigues. O primeiro luto paranaense. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 set. 2013. Caderno G, p. 1-3.

CUNHA, Brasília Itiberê. A Sertaneja op. 15. Ed Arthur Napoleão, 1869. 1 partitura, 12 p. Piano.

_____. Etude de Concert (d’après E. Bach). Ed. Ricordi Brasileira, 1954. 1 partitura, 15 p. Piano.

_____. Gavotte op. 30. F. LUCCA. 1 partitura, 8 p. Piano.

_____. Nocturne op. 24 nº2. S. BARTOLO. 1 partitura, 9 p. Piano.

CURITIBA e a cultura artística. Ilustração brasileira. Dez. 1953, nº 204.

DIAS, J. M. de Barros. Brasília Itiberê da Cunha: vida e obra do músico-diplomata à luz do nosso tempo. **Boletim IHGPR**, LXIX, 2016, p. 102 -129.

DICIONÁRIO Aurélio Online. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1999.

DUDEQUE, Norton. Pacific 231 de Honegger e a Tocata Trenzinho do Caipira de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade. **Opus** (vol. 19, n. 2). Porto Alegre: 2013, p. 39-56.

FERNANDES, Felipe Cabreira. **Estudos para piano de Cláudio Santoro: movimentos gerais uma abordagem técnico- interpretativa**. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade do Estado de Santa Catarina, 2011. Disponível em: <<http://tede.udesc.br/tede/tede/2364>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

GONÇALVES, Rafael. **Individualidade, narratividade e interação em música popular improvisada**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2017.

HATTEN, Robert S..Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. 2004.

HOERNER JÚNIOR, Valério. A família Itiberê da Cunha: João Manoel, o pai. Brasília, o filho. **Viver Bem**, 15 jul. 1990.

KORSYN, Kevin. Toward a new poetics of music influence. **British Journal Music Analysis**, Cambrigde, p. 3-72, 1991.

LA RUE, Jan. Fundamental Considerations in Style Analysis. **The Journal of Musicology**, vol. 18, n. 2, p. 295-312, 2001.

LIMA, Flávio Fernandes; PITOMBEIRA, Liduino. Fundamentos Teóricos e Estéticos do uso da intertextualidade como Ferramenta Composicional. In: XXI CONGRESSO DA ANPPOM, 2011, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: ANPPOM, 2011, p. 99-105.

LISZT, Franz. Ballade nº1. Leipzig: Ed. Breitkopf & Hartel, 1924. 1 partitura, 10 p. Piano.

_____. Ballade nº 2. Leipzig: Ed. Breitkopf & Hartel, 1924. 1 partitura, 24 p. Piano.

_____. Années de pèlerinage II. Leipzig: Ed. Breitkopf & Hartel, 1916. 7 partituras, 54 p. Piano.

_____. Grandes études de Paganini. Leipzig: Ed. Breitkopf & Hartel, 1911. 6 partituras, 42 p. Piano.

_____. Études d'exécution transcendante. Leipzig: Ed. Breitkopf & Hartel, 1911. 12 partituras, 105 p. Piano.

_____. Hungarian Rhapsody nº 4. Leipzig: Ed. Breitkopf & Hartel, 1926. 1 partitura. 8 p. Piano.

_____. Hungarian Rhapsody nº 8. Leipzig: Ed. Breitkopf & Hartel, 1926. 1 partitura, 11 p. Piano.

_____. Hungarian Rhapsody nº10. Leipzig: Ed. Breitkopf & Hartel, 1926. 1 partitura, 13 p. Piano.

MAROCHI JUNIOR, Mario Luiz. **A Sertaneja de Brasília Itiberê: uma análise formal e interpretativa**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/GMMA-7Z6NKC>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

MARTINS, José Eduardo. A pianística multifacetada de Francisco Mignone. **Revista Música**, São Paulo: 89-113, nov. 1990. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55005>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

MEDEIROS, Alan Rafael. **Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI): Promoção da música sinfônica erudita em Curitiba por meio da Orquestra Sinfônica da SCABI (1946 – 1950)**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

MENEZES, Juliana Coelho de Mello. **A expressão vocal e orquestral na transcrição operística de Liszt para piano**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

NEVES, José Maria. **Brasília Itiberê: vida e obra**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

NOGUEIRA, Ilza. A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas. **Brasiliana**. v. 13, 2003, p. 2-12.

PEREIRA, Celso de Tarso. Brasília Itiberê da Cunha: músico e diplomata. **Imprensa Oficial**, p. 12- 14.

PUPIA, Adailton Sergio. **Intertextualidade nas Bachianas Brasileiras N.2 de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

REZENDE, Carlos Pentead. **Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo**. São Paulo: Edição Saraiva, 1954.

RIBAS, Geraldo Majela Brandão. **Uma visão interpretativa das sonatinas para piano de Camargo Guarnieri a partir de pressupostos históricos e analíticos.** Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2017.

RICHTER, Raisa. **A transcrição operística para piano solo: um estudo dos gestos musicais nas transcrições de Alfredo Bevilacqua.** Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2014.

ROSEN, Charles. Plagiarism and Inspiration. **19th Century Music.** Berkeley. v. IV/2, p. 87-100, 1980.

SAMPAIO, Maris Ferraro. Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (1944-1975). **Indústria e comércio**, Curitiba, 24 a 26 jun. 1986. Memória-Paraná (XXXVII).

SANCHES, Daniel Felipe Leite. **Estudo n. 2 e Estudo n. 4 de José Vieira Brandão: aspectos intertextuais na homenagem musical a Ernesto Nazareth e Heitor Villa-Lobos.** Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2013.

SANTOS, Diogo Maia. **A Reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática da reelaboração musical.** Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

SANTOS, Rafael Lopes dos. **Intertextualidade em *Variations pour Guitare* e *Central Guitar*, de Egberto Gismonti.** Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2018.

SCHLOCHAUER, Regina Beatriz Quariguasy. **A presença do Piano na vida Carioca no século passado.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 1992.

SILVA, Bianca Souza da. **O resgate do histórico e das formas de atuação do Fandango no litoral do Paraná: uma análise da história cultural.** 2015. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/38632>>. Acesso em: 28 jun. 2018.

STRAUS, Joseph N. **Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition.** Cambridge: Harvard University Press, 1990.

YANSEN, Rita de Cássia Taddei. **Almeida Prado: haendelphonia, um estudo de análise.** Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

WEBER, Willian. The history of musical canon. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking music.** Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 336-355.

WISNIK, José Miguel. **Machado Maxixe: o caso pestana.** São Paulo: Publifolha, 2008.

ANEXOS

2

The musical score consists of five systems of notation for piano. The first system is marked *a tempo* and includes the instruction *ten.* in the left hand and *legatissimo* in the right hand. The second system is marked *con grazia*. The third system includes the instruction *lego. molto legato*. The fourth system is marked *a tempo* and *scherz.*. The fifth system includes the instruction *roll.*. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked *a tempo* and *scherz*. The second system is marked *Moderato MMJ-56* and *con tenerezza*. The third system is marked *dolce*. The fourth system is marked *rit.*, *raddolcendo*, and *dolce*. The fifth system is marked *legato assai* and *rit.*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

The musical score is arranged in five systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4.

- System 1:** The vocal line begins with a series of eighth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Markings include "staccato" above the vocal line, "poco" below the piano line, and "a tempo" below the piano line.
- System 2:** The piano accompaniment has a more complex texture with sixteenth notes in the right hand. Markings include "poco" above the vocal line, "m.s. marcato e canto" below the piano line, and "m.c." above the piano line.
- System 3:** The piano accompaniment continues with sixteenth-note patterns. Markings include "m.c." above the piano line.
- System 4:** The piano accompaniment continues with sixteenth-note patterns. Markings include "m.d. m.s." below the piano line.
- System 5:** The piano accompaniment continues with sixteenth-note patterns. Markings include "ff energico" below the piano line.

(*) As notas do canto não participam da obra. etc.

6

musical score for piano, measures 1-8. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a scherzo character. Dynamics include *m.d.*, *m.s.*, and *cresc.*. The tempo is marked *rapido*. A fermata is placed over measures 7 and 8.

musical score for piano, measures 9-12. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a scherzo character. Dynamics include *con grazia*.

musical score for piano, measures 13-16. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a scherzo character. Dynamics include *sempre con grazia*.

musical score for piano, measures 17-20. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a scherzo character.

7

accent: legg.

8

schert: marcet.

schert: m.d. m.s.

musical score for piano, measures 7-11. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a minor key. Measure 7 is marked with 'accent:' and 'legg.'. Measure 8 is marked with '8' and 'schert: marcet.'. Measure 9 is marked with 'schert: m.d.'. Measure 10 is marked with 'm.s.'. Measure 11 is marked with 'm.d.' and 'm.s.'. The score includes various articulations such as accents, slurs, and dynamic markings.

8

musical score system 1, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes dynamic markings *m.s.* and *m.f.*, and performance instructions *raido*, *cres.*, and *staccato*. A measure number **23** is indicated. A dashed line with an *R* above it spans across the system.

musical score system 2, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes dynamic markings *m.d.* and *a tempo*, and performance instructions *m.s. il canto marcato*. A dashed line with an *R* above it spans across the system.

musical score system 3, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes dynamic markings *m.d.* and *m.s.*. A dashed line with an *R* above it spans across the system.

musical score system 4, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes dynamic markings *m.d.* and *m.s.*. A dashed line with an *R* above it spans across the system.

musical score system 5, featuring a treble and bass clef. The treble clef part includes dynamic markings *m.d.* and *m.s.*. A dashed line with an *R* above it spans across the system.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of sixteenth-note chords, with some measures marked with a dashed line and the letter 'N'. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. The tempo/mood marking "scherz. energico" is placed between the staves.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues with sixteenth-note chords, with a measure marked "m. d.". The bass clef staff has a few notes. The tempo/mood marking "scherz." is placed between the staves.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a rapid sixteenth-note run that ends in a trill, marked with a dashed line and the letter 'N'. The bass clef staff has a few notes. The tempo/mood marking "rapido. cres." is placed between the staves, and the number "23" is written at the end of the system.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a few notes, with a measure marked "ff". The bass clef staff contains a series of chords. The tempo/mood marking "scherz." is placed between the staves, and "ff" is written above the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of sixteenth-note chords, with some notes marked with a "3" indicating a triplet. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment.

10

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked "a tempo" and includes a "rit." marking in the bass staff. The second system continues the piece. The third system is marked "in secondo tempo" and includes "a tempo" and "p Moderato con lenezza" markings. The fourth system includes a "rit." marking. The fifth system concludes the piece. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

SOIRÉES À VENISE

A Son Altesse Impériale
D. ISABEL

NOCTURNE

B. ITIBERÉ

Op. 24 N° 2.

Maestoso **Quasi Andante**

F *con anima* *p armonioso* *m.s.*

F *con anima* *p armonioso* *m.s.*

Ped. p *

Ped. *

546

Handwritten musical score for piano, measures 14-20. The score is written in treble and bass clefs with various annotations including 'Ped.', 'p', '8va', 'poco rit...', 'con molta espress.', 'ten.', and 'sempre armonioso'. The page number 546 is at the bottom.

14

16

18

20

Ped. p 8^{va}

Ped. p 8^{va}

Ped. p 8^{va}

Ped. p 8^{va}

* poco rit.....

con molta espress.

ten.

Ped. p sempre armonioso

546

5

Musical score for measures 21-25. The piece is in G major and 3/4 time. Measure 21 has a handwritten '21' and an asterisk. Measure 22 has a handwritten '5' above the staff. Measure 23 has a handwritten 'P' and 'Ped.'. Measure 24 has a handwritten 'F' and 'Ped.'. Measure 25 has a handwritten 'P' and 'Ped.'. The right hand features a melodic line with a trill in measure 25, and the left hand provides a bass line. A dashed box labeled '8.' spans measures 24 and 25.

26

espressivo

Musical score for measures 26-30. Measure 26 has a handwritten '26' and an asterisk. Measure 27 has a handwritten 'ten.'. Measure 28 has a handwritten 'Ped.'. Measure 29 has a handwritten 'Ped.'. Measure 30 has a handwritten 'Ped.'. The right hand has a melodic line with a trill in measure 30, and the left hand has a bass line. A dashed box labeled '8.' spans measures 29 and 30.

28

Musical score for measures 31-35. Measure 31 has a handwritten '28' and an asterisk. Measure 32 has a handwritten 'F' and 'Ped.'. Measure 33 has a handwritten 'P' and 'Ped.'. Measure 34 has a handwritten 'P' and 'Ped.'. Measure 35 has a handwritten 'dolce' and an asterisk. The right hand has a melodic line with a trill in measure 35, and the left hand has a bass line. A dashed box labeled '8.' spans measures 34 and 35.

31

Musical score for measures 36-40. Measure 36 has a handwritten '31' and an asterisk. Measure 37 has a handwritten 'Ped.'. Measure 38 has a handwritten 'Ped.'. Measure 39 has a handwritten 'Ped.'. Measure 40 has a handwritten 'Ped.'. The right hand has a melodic line with a trill in measure 40, and the left hand has a bass line. A dashed box labeled '8.' spans measures 39 and 40.

6

33

35

37

39

p

Ped.

poco rit.

546

7

41

8^{va} *mesto*

mezzoF

quasi stacc. ed acceler.

Ped.

46

stacc ed accel.

8^{va}

Ped.

49

stacc ed accel.

8^{va}

legg.

F

Ped.

8^{va}

FF marcato

dim...

546

This page of musical notation contains four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The systems are numbered 41, 46, 47, and 54. The notation includes various dynamics such as *mezzoF*, *F*, and *FF marcato*, as well as performance instructions like *stacc. ed accel.*, *quasi stacc. ed acceler.*, *legg.*, and *dim...*. Pedal markings (*Ped.*) and asterisks (***) are used throughout. The page is numbered 546 at the bottom center.

41 *mezzoF* *mesto* *quasi stacc. ed acceler.* *Ped.*

46 *stacc. ed accel.* *Ped.*

47 *stacc. ed accel.* *legg.* *F* *Ped.*

54 *FF marcato* *dim...*

546

9

73 *F* Ped. *sfc* * *cres.* *appassionato*

77 *dim* *sfc*
Ped. * Ped. * *rit* Ped. *

81 *a tempo* Ped. *poco rall.* *a tempo* *con tenerezza* *poco stacc. ed accel.* Ped. *

85 *stacc. ed accel.* *8va* Ped. *

89 *stacc. ed accel.* *8va* *legg.* *F* Ped. *

556

10

90 *FF marcato* *rit.* *dim. e rall.*

93 *con espress.* *P armonioso* *Ped.* *Ped.*

96 *espressivo* *ten.* *Ped.*

99 *dolce* *P* *Ped.*

546

Handwritten musical score for piano, measures 102-110. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The page number '116' is written at the top right. The measures are numbered 102, 105, 108, and 110 in the left margin. The notation includes various musical symbols such as asterisks (*), 'Ped.' (pedal), 'p' (piano), 'poco rit.' (poco ritardando), and 'rill. poco' (rillento poco). The score is enclosed in a decorative border.

102

105

108

110

116

poco rit.

rill. poco

Ped.

p

8

566



A son ami le Chevalier
J. C. DE VILLENEUVE

GAVOTTE

B. Itiberé 4p. 50

TEMPO DI GAVOTTA



3

p dolce

cres. e poco rit.

p

4

3

First system of a piano score. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *pp* is present in the right hand.

Second system of a piano score. It consists of two staves, treble and bass clef. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *pp* and the instruction *non rit.*. The left hand provides a harmonic accompaniment. A tempo marking of *Allegretto* is visible.

Third system of a piano score. It consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with the established rhythmic and melodic motifs.

Fourth system of a piano score. It consists of two staves, treble and bass clef. The piece concludes with a final cadence. A dynamic marking of *pp* is present.

4

Grave

molto legato

poco rit.

The musical score is written for piano and consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked 'Grave' and 'molto legato'. The second and third systems continue the piece. The fourth system is marked 'poco rit.' and ends with a fermata. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

This musical score is for Violin I and Piano. It consists of four systems of music. The first system is marked *poco allegro* and includes a *Violini I.* part with a first ending bracketed from measure 1 to 5. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The second system continues the *poco allegro* section, with the violin part featuring a dense, sixteenth-note passage. The third system is marked *rit.* (ritardando) and shows a change in the piano accompaniment's texture. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

6

Bastante

7

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system includes a dynamic marking of *pp* and a *rit.* marking. The second system has a repeat sign with a first ending bracket. The third system has a repeat sign with a first ending bracket. The fourth system ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

8

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of chords and single notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble staff features a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a steady accompaniment. Performance markings include *rall.* (rallentando) and *Scatenato* (scatenato).

Third system of musical notation. The treble staff continues the melodic development with slurs and accents. The bass staff accompaniment remains consistent. A marking of *acc.* (accento) is present.

Fourth system of musical notation, concluding the piece. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff accompaniment leads to a final chord. A *rit.* (ritardando) marking is present. The system ends with a double bar line and a *FIN* marking.

ETUDE DE CONCERT

(D'APRÈS E. BACH)

B. IVIRRÉ

4^{tes} ans
ANTOINE RUBINSTEIN

(PRELUDIO)

f sempre equamente

2 *3* *4* *5* *6* *7* *8* *9* *10* *11* *12*

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

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

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

Copyright 1936 by RICORDI BRASILEIRA S. A. E. C. - S. Paulo, Brasil.
 RICORDI BRASILEIRA S. A. E. C. - S. Paulo: Edição proprietária para todos os países.
 Todos os direitos de execução, tradução, arranjo, edição, alteração, reprodução e qualquer outro, são reservados.

2

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of five systems of two staves each. The first system includes a 'cres.' marking and a dashed line above the treble staff. The second system includes a 'poco rall.' marking. The third and fourth systems feature a large slur over the treble staff. The fifth system continues the melodic line in the treble staff.

The image displays five systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation is dense and includes various musical elements:

- System 1:** Features a wide slur across the top staff, with a 'p' dynamic marking. The bass staff has a '2' marking below the first measure.
- System 2:** Continues the melodic lines with similar slurs and articulation.
- System 3:** Shows a large slur encompassing the top staff, with a 'p' marking. The bass staff has a '2' marking.
- System 4:** Includes a '(sol. piano)' marking above the top staff and a 'p' marking below the first measure of the top staff. The bass staff has a '2' marking.
- System 5:** Continues the piece with similar melodic and harmonic structures.

4

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The first system begins with a treble clef and a bass clef. The second system continues the melody in the treble and accompaniment in the bass. The third system shows a more complex rhythmic pattern in the treble. The fourth system features a steady eighth-note accompaniment in the bass. The fifth system concludes with a final melodic flourish in the treble and a bass accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and a dynamic marking of *crca.* in the second measure.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *p* in the second measure.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *p* in the second measure and a *rit.* marking in the third measure.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *crca. poco a poco* in the first measure.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *p con breccura* in the second measure.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the second measure. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a few notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a few notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a few notes.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a few notes.

8

cres.

p

rit.

cres.

The image displays four systems of piano sheet music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The first system shows a melodic line in the right hand with slurs and a crescendo marking. The second system features a more complex texture with slurs and a piano marking. The third system includes a ritardando marking and a crescendo. The fourth system continues the melodic flow in the right hand with consistent accompaniment in the left hand.

9

The image displays a page of musical notation for piano, numbered 9 in the top right corner. It consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. A dashed line with an '8' above it spans across the system, and a 'cres.' marking is present. The second system continues the melodic line with a large slur and a dashed line with '1 2 3' above it. The third system shows a similar melodic line with a slur and a dashed line with '8' above it. The fourth system concludes with a slur and a dashed line with '8' above it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

10

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of five systems of staves. The first system includes a treble and bass clef with a key signature of one flat. The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present. The second system continues the piece, with a *pp* (pianissimo) marking. The third system shows a continuation of the rhythmic texture. The fourth system features a *poco rall.* (poco rallentando) marking. The fifth system concludes the page with a *poco rall.* marking. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

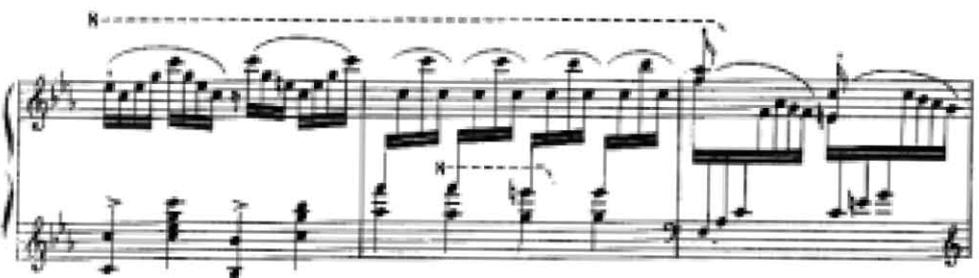
This page of musical notation consists of five systems of staves. Each system is a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation is as follows:

- System 1:** Treble staff has a long slur over a series of notes. Bass staff has a series of notes with a dynamic marking of *mf*.
- System 2:** Treble staff has a long slur over a series of notes. Bass staff has a series of notes with a dynamic marking of *mf*.
- System 3:** Treble staff has a long slur over a series of notes. Bass staff has a series of notes with a dynamic marking of *mf*.
- System 4:** Treble staff has a series of notes with a dynamic marking of *mf*. Bass staff has a series of notes with a dynamic marking of *mf*.
- System 5:** Treble staff has a series of notes with a dynamic marking of *mf*. Bass staff has a series of notes with a dynamic marking of *mf*.

11

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. The first system begins with a treble staff containing a series of chords, followed by a melodic line in the bass staff. The second system features a long, flowing melodic line in the treble staff with a slur, and a supporting bass line. The third system continues the melodic development in the treble staff, with a dashed line above it indicating a continuation or a specific performance instruction. The fourth system shows further melodic and harmonic progression, with a dashed line above the treble staff. The overall style is characteristic of classical piano music, with clear phrasing and dynamic markings.

13



14

14

cres.

pizz.

acc.

stacc.

8

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords, each with a slur over it. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords, also with slurs. A dashed line with the number '8' above it spans the first two measures.

9

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords, each with a slur over it. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords, also with slurs. A dashed line with the number '9' above it spans the first two measures. The word 'cres.' is written below the first measure of the upper staff.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords, each with a slur over it. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords, also with slurs. A dashed line with the number '8-1' below it spans the first two measures.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords, each with a slur over it. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords, also with slurs. A dashed line with the number '8-1' below it spans the first two measures. The word 'cres.' is written below the first measure of the upper staff, and 'rall. ff' is written below the last measure of the upper staff.