

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

FABIANO LOZANO

E O INÍCIO DA PEDAGOGIA VOCAL NO BRASIL

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Vania Sanches

Pajares

e aprovada pela Comissão Julgadora em

01.1.02.1995

Niza de Castro Tank

Profa. Dra. Niza de Castro Tank

VANIA SANCHES PAJARES

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual de
Campinas para obtenção do grau de
Mestre em Artes .

Orientadora : Prof.^ª Dr.^ª Niza de Castro Tank

Campinas
1995

P167f

27040/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE BC
 N.º CHAMADA T/UNICAMP
P1677
 V. 1 Ex. 1
 TOMBO BC/ 27040
 PROC. 667196
 C D
 PREÇO R\$ 11,00
 DATA 20/08/96
 N.º CPD

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
 BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

P1677 Pajares, Vanla Sanches
 Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil
 / Vanla Sanches Pajares. - - Campinas, SP : [s.n.], 1995.

Orientador : Niza de Castro Tank.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
 Campinas. Instituto de Artes.

1. Lozano, Fabiano, 1886-1965. 2. Música vocal.
 3. Canto coral. 4. Canto - Métodos. I. Tank, Niza de
 Castro. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
 de Artes. III. Título.

CM-0008618 1-0

Banca Examinadora



Prof. Dra. Adriana Giarola Kayama



Prof. Dr. José Geraldo de Souza



Prof. Dra. Niza de Castro Tank

Campinas, 01 de fevereiro de 1996.

`A Maria Dirce de Almeida Camargo

`A Orlandina Sodero

Aos Orfeonistas Piracicabanos, "In Memoriam"

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Almeida Prado

`A Profa. Dra. Helena Jank

`A Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama

`A Marília Siegl

A Marcelo de Jesus

A Eduardo P. Lozano

`A Escola de Música de Piracicaba

Ao Jornal de Piracicaba

`A Editora Ricordi Brasileira S.A.

`A Valéria Tavares Petrikas Saito

A Riccardo Ravagnani Saito

`A Minha mestra e orientadora,

Profa. Dra. Niza de Castro Tank

ÍNDICE

Índice das Ilustrações.....	p. VII
Resumo.....	p. X
Summary.....	p. XI
Introdução.....	p. XII
Primeiro Capítulo	
Prelúdio: Piracicaba no início do século XX.....	p. 03
A Sociedade de Cultura Artística.....	p. 15
Conclusão do Primeiro Capítulo.....	p. 23
Segundo Capítulo	
Fabiano Lozano no cenário musical.....	p. 25
Terceiro Capítulo	
O “Orpheon” Piracicabano.....	p. 41
Quarto Capítulo	
Procedimentos da pedagogia vocal de Lozano.....	p. 64
Quinto Capítulo	
A Literatura Musical de Fabiano Lozano.....	p. 78
Conclusão.....	p. 90
Bibliografia.....	p. 96

Anexos	
Obras de Fabiano Lozano.....	p. 100
Anexo 1 - Curso de Solfejo.....	p. 101
Alegria das Escolas - BR 373 - Editora Ricordi Brasileira , 1942.....	p. 102
Anexo 2 - Cantos Escolares.....	p. 146
Toadas de Minha Terra - Editora Ricordi Brasileira, 1946.....	p. 146
01) Ciranda, cirandinha	p. 147
02) Para doze faltam três	p. 149
03) Dorme, nenê	p. 151
04) Teresinha de Jesus	p. 153
05) Vem cá, Bitu	p. 155
06) Compadre Belarmino	p. 157
07) Pirolito que bate, bate	p. 159
08) O cravo e a rosa	p. 161
09) Sinhaninha diz que tem	p. 163
10) Tutu Marambá	p. 165
11) Caranguejo	p. 167
12) Solfejar e cantar	p. 169
Anexo 3 - Cantos Escolares.....	p. 171
Alegrando a Vida - Editora Ricordi Brasileira, 1956	p. 171
01) Canta, canta, coração !	p. 172
02) Doce recordação	p. 177
03) Murucututu	p. 180
04) Minha mãe	p. 182
05) As duas flôres	p. 187
06) Aos Mestres	p. 191
07) Nana, nana, meu amor !	p. 193
08) Cisnes	p. 195
09) Foi bôto, Sinhá	p. 200
10) Saudade	p. 203
11) Canção de Ninar	p. 205
12) Passo firme e cadenciado	p. 207
Anexo 4 - Composição Original.....	p. 213
Cascata de Risos - BR 549 Editora Ricordi Brasileira, 1947	p. 214
VIIA.....	p. 222

ÍNDICE DAS ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 - Fabiano Lozano, na sua juventude.....	p. VIII
Fig. 2 - Fabiano Lozano , familiares e amigos.....	p. IX
Fig. 3 - Fachada do Theatro Santo Estevão	p. 01
Fig. 4 - Interior do Theatro Santo Estevão.....	p. 02
Fig. 5 - Regulamento do “ Theatro-Cinema Orchestra”.....	p. 33 , 34
Fig. 6 - Orchestra Lozano.....	p. 35
Fig. 7 - O Orfeão Piracicabano.....	p. 38
Fig. 8 - O Orfeão Piracicabano.....	p. 39
Fig. 9 - O Orfeão Piracicabano.....	p. 40
Fig.10 - Primeiro Exercício do Método Alegria das Escolas.....	p. 70
Fig. 11 - Maria Dirce de Almeida Camargo.....	p. 88
Fig.12 - Carta de Fabiano Lozano `a aluna Maria Dirce de Almeida Camargo....	p. 89



Fig. 1 - Fabiano Rodrigues Lozano, na sua juventude, em fotografia gentilmente cedida por Maria Dirce de Almeida Camargo, sua aluna de piano.



Fig. 2 - Fabiano Lozano, familiares e amigos. Foto gentilmente cedida por Eduardo P. Lozano, filho de Fabiano Lozano.

RESUMO

Ao realizarmos nossa pesquisa e posterior dissertação, tivemos sempre em mente o objetivo de elucidar os fatos relativos a Fabiano Lozano (1886 - 1965), enquanto Maestro, Instrumentista e Pedagogo, sempre louvado por seus discípulos e profissionais de diferentes áreas com os quais ele se relacionou.

Além disso, buscamos dados pertinentes à questão da difícil arte da Pedagogia Vocal e de como eram os procedimentos de Lozano, quanto a este assunto.

Pesquisamos sua extensa bibliografia musical e, por meio de depoimentos pessoais concedidos por ex-alunos, artigos e textos diversos, chegamos à conclusão de que Fabiano Lozano foi o primeiro grande Pedagogo Vocal do Brasil, se forem consideradas a qualidade e extensão de seu trabalho.

O presente texto aborda, em linhas gerais, a cidade de Piracicaba, localizada no interior de São Paulo, como local de atuação de Lozano nas primeiras décadas do século XX. Seus feitos em prol da música, do canto orfeônico e do ensino musical formam as bases desta pesquisa, bem como os dados relacionados ao **Orfeão Piracicabano**, grupo vocal criado e liderado por ele e que conseguiu enorme sucesso em sua época.

Tendo por finalidade resgatar fatos relativos à figura do Maestro Fabiano Lozano e sua contribuição para o desenvolvimento da Pedagogia Vocal no Brasil, apresentamos, como resultado final de nossa pesquisa, a presente dissertação.

S U M M A R Y

It was the purpose of our research to explain facts about Fabiano Lozano (1886-1965) as a Conductor, Instrumentalist and Pedagogue who was always praised by his disciples and by professionals of different areas with whom he had contact.

Furthermore , we collected data about Vocal Pedagogy , which is a very difficult art, and Lozano's procedures as to this subject.

We studied his vast musical bibliography and, through interviews with former students, articles and several other texts, we came to the conclusion that Fabiano Lozano was the first great vocal pedagogue in Brazil, based upon the extension and quality of his works.

This dissertation presents the city of Piracicaba, located in the interior of the state of São Paulo, as Lozano's working place in the first decade of the 20th century.

His work for the benefits of music, chorus singing and musical teaching are the basis for this research as well as the data related to the **Orfeão Piracicabano**, a vocal group created and conducted by him, which was very successful in his time.

Thus, the purpose of this dissertation is to recover facts about the Conductor Fabiano Lozano and his contribution to the development of the Vocal Pedagogy in Brazil.

INTRODUÇÃO

A voz humana é o instrumento musical mais completo entre as categorias existentes, por englobar características dos três grandes grupos de instrumentos musicais: instrumentos de cordas, de sopro e de percussão. É um instrumento de cordas porque a produção sonora ocorre nas cordas vocais. É um instrumento de sopro porque a vibração sonora é acionada pela corrente de ar que passa pelo laringe e , de percussão, porque o ar percute as cordas vocais. Além disso, é o único instrumento musical capaz de produzir, simultaneamente, a linguagem verbal e a não-verbal (sons musicais).

Por essas razões acima citadas e pelo fato de cada instrumento ser único como único é cada indivíduo, o instrumento vocal é o de mais difícil aprendizado. A Pedagogia Vocal torna-se , destarte, uma matéria complexa quanto `a escolha e administração dos procedimentos para o ensino da correta expressão vocal.

Fabiano Rodrigues Lozano (1886 - 1965) foi um grande incentivador da Arte e, em particular, da Música e do Canto. Seus maiores feitos estão concentrados na área da Pedagogia Vocal, como mestre dedicado a fazer a juventude cantar e a desenvolver nela o gosto pela boa música e pelas artes em geral.

Indo a Piracicaba, local onde o Maestro Lozano exerceu suas atividades como Professor de Música no início deste século, entramos em contato com elementos remanescentes do Orfeão Piracicabano, sua criação de maior vulto.

Entre estes elementos estavam duas mulheres muito especiais: Maria Dirce de Almeida Camargo, aluna de piano do Maestro Lozano e Orlandina Sodero, orfeonista e aluna de canto do mesmo.

Graças a elas, pudemos colher extenso material de pesquisa, entre impressos e depoimentos verbais registrados. Suas memórias compõem um precioso veículo de resgate de um tempo poético, da época de suas juventudes. Tais lembranças vimos reluzindo nos olhos delas e nos deparamos com a necessidade de render uma homenagem. Ao interesse científico e à finalidade prática, juntou-se a comoção e um profundo respeito por esse passado de ouro ignorado da maioria e que precisava ser resgatado.

O estudo da Pedagogia Vocal e das pessoas por trás dela é de extrema importância para que sejam estabelecidas as bases propostas quanto à técnica vocal correta. É importante que as gerações atual e futuras conheçam e reconheçam a influência determinante de Fabiano Lozano no ensino e na História da Música do Brasil.

Citaremos várias vezes Maria Dirce de Almeida Camargo, a discípula de piano e amiga de Lozano, e Orlandina Sodero, orfeonista, pois a valiosa ajuda delas, a boa-vontade, a jovialidade e a simpatia nos ofereceram momentos de deleite musical e histórico, além de trazer fatos desconhecidos importantes à tona. Estas duas senhoras tiveram o grande desprendimento de nos fornecer material original, tais como fotos da época dos anos vinte e reportagens, além de seus depoimentos pessoais registrados. Esta tese é dedicada a elas e a todos os orfeonistas remanescentes e já falecidos do “Orpheon Piracicabano”, com todo o nosso respeito e admiração.

Com a intenção de resgatar fatos esquecidos na memória de uma época, trazemos `a luz a narrativa do que foi o berço da Pedagogia Vocal no Brasil e de seu provedor: o Mestre Fabiano Lozano e seus feitos em prol da arte neste país.

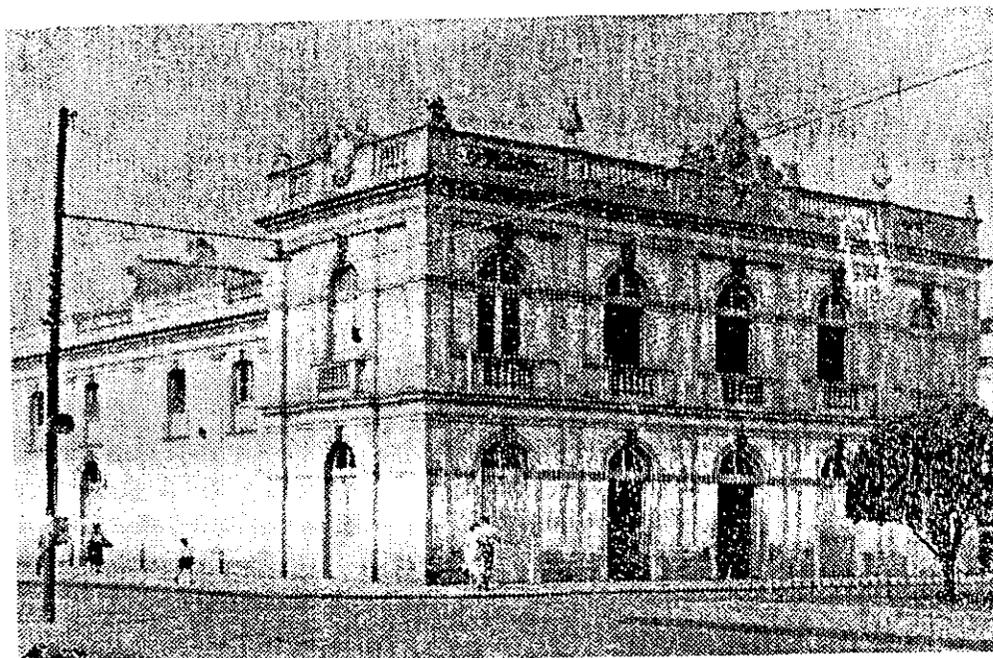


Fig. 3 - Fachada do Theatro Santo Estevão, nos anos vinte.
Foto copiada do **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba , ano 75, número
23596, 25 de maio de 1975, terceiro caderno, p.01.

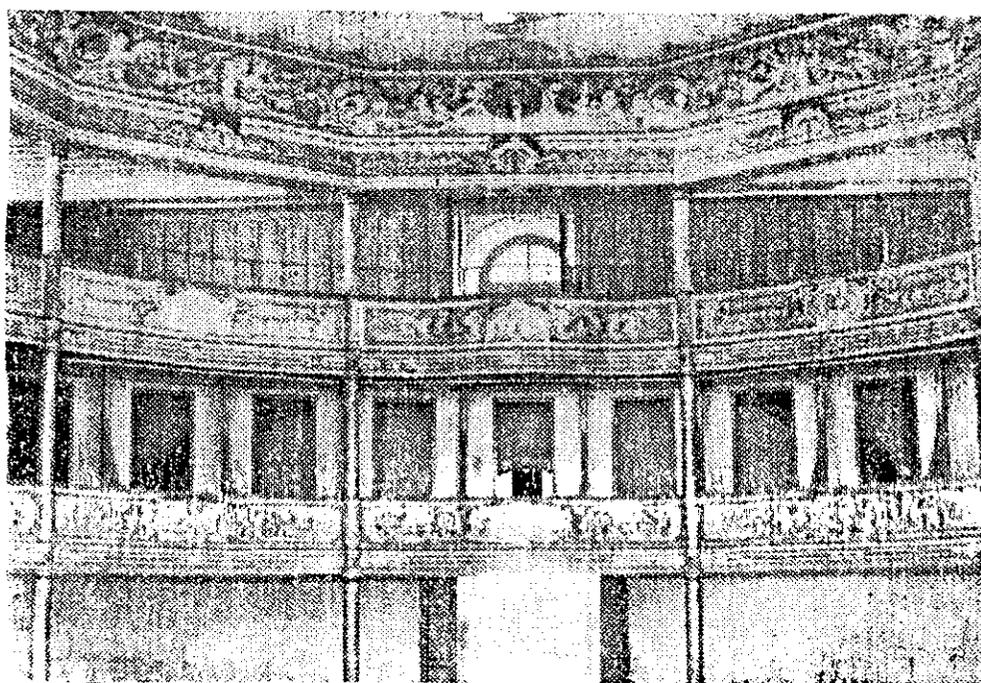


Fig. 4 - Interior do Theatro Santo Estevão. Foto copiada do **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, ano 75, 25 de maio de 1975, terceiro caderno, p.01.

PRIMEIRO CAPÍTULO

Prelúdio: Piracicaba no início do século XX

Num verdadeiro hino de amor `a “Noiva da Colina” (Piracicaba), sua terra natal, Sud Menucci diz :

“Quando, lá fora, a conversa deriva para os aspectos curiosos de inextinguível produção de valores que Piracicaba manda para toda a parte, não faltam aqueles que se espantam diante do volume desse movimento e da abundância de seus homens, que tomaram posição em todos os quadrantes da sabedoria humana.”

“E eu sorrio...Eu que lhe confesso a causa, eu que sei porque a nossa terra pode manter-se tão alta como valor de espírito, penso nos dias de minha infância e de minha mocidade e revejo o clima mental em que desabrochavam e continuavam a desabrochar os filhos deste canto abençoado de São Paulo.”

“É, sem dúvida, uma benção do céu, o ter tido a felicidade de nascer aqui e de ter podido, durante uma longa seqüência de anos, viver ao par das preocupações artísticas e intelectuais que venho relatando, dentro do infinito esplendor desta natureza pagã, perpetuamente em festa...”

“ Piracicaba! Poucas cidades podem, como tu, fazer praça de sua beleza, poucas te igualam na maravilha natural que te concebeu! E poucas poderão oferecer, aos olhos deliciados do viandante, a coleção de espetáculos inéditos que tu, perdulária e pródiga, esparramas a cada volta do caminho.”

“Piracicaba! Que poderia eu ofertar-te que valesse o que me deste, que recompensasse o carinho com que nos formaste e nos educaste, tu que nos deste tudo, pão para a boca, delícia para o ouvido, deslumbramento para a vista, luz para o cérebro, doçura e enlevo para a fantasia e chama, uma chama inextinguível para o coração?”

“Piracicaba, ave!”

“Glória a ti, Piracicaba, bela entre as belas, pulcra entre as pulcras, glórias a ti, na terra e no espaço, no humilde chão de onde brota o alimento, no céu estrelado de onde nos vem a luz!”

“Piracicaba, *mater purissima*, ave!”

1 TEIXEIRA, Prof. Benedito Dutra. Retrospecto orfeônico - orquestral de Piracicaba . **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 27 de novembro de 1960. Trecho extraído de recorte de jornal gentilmente cedido por Maria Dirce de Almeida Camargo.

Primeiras décadas do século. No interior do Estado de São Paulo, florescia uma cidade que, por razões geográficas, era isolada mas oferecia um terreno fértil para o desenvolvimento cultural e condições propícias para a criação de uma obra profundamente humanística e original, segundo José Maria Ferreira, libretista de óperas tais como A Moreninha de Ernst Mahle, além de ser jornalista, biógrafo e crítico musical.

Ele prossegue sua descrição do panorama artístico de Piracicaba no início deste século, tecendo um quadro rico de matizes:

“A cidade dispunha de um magnífico teatro que lhe tinha sido doado pelos remanescentes da aristocracia imperial, nas pessoas dos Barões de Rezende. Já existia um verdadeiro centro cultural, a chamada Universidade Popular que dispunha de uma biblioteca pública e onde se realizavam conferências, saraus musicais e exposições de arte, as quais mantinham a cidade informada do que se passava no resto do país e do mundo.”

“A imprensa era extremamente atuante com seus dois jornais diários: a *Gazeta de Piracicaba* e o *Jornal de Piracicaba*.”

“Na Escola Luiz de Queiroz, no Colégio Piracicabano, no Colégio Assunção e na própria Escola Normal, ocorriam avançadíssimas experiências pedagógicas a cargo de mestres europeus, norte-americanos e brasileiros.”²

Piracicaba foi considerada, na década de vinte, como um verdadeiro protótipo de cidade universitária européia, em virtude dos numerosos estabelecimentos de ensino que existiam no Município.

² FERREIRA, José Maria. O Mundo de Fabiano Lozano I. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 20 de maio de 1986. Trecho extraído de recorte de jornal gentilmente cedido por Maria Dirce de Almeida Camargo.

O Brasil vivia então o ponto alto da Primeira República, uma fase eufórica, ufanista e calcada no propósito da reconstrução nacional.

“... aqueles dez anos de iridiscente beleza, entre 1920 e 1930. Período de esplendor criativo, de explosão juvenil, de intenso e profundo afeto, de um humanismo pleno e vigoroso que cunha a expressão *Atenas Paulista* para uma Piracicaba ainda ‘cheia de flores’, ‘cheia de encantos’.”³

Essas citações e outras que aparecerão no decorrer desta dissertação, fazem parte de um ciclo de depoimentos (nove, ao todo), publicado pelo Jornal de Piracicaba, entre os dias vinte e trinta de maio de 1986. Tais depoimentos foram colhidos, organizados e redigidos por José Maria Ferreira e tratam do Maestro Fabiano Lozano e da Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba.

Colhidos onze anos antes de sua publicação, eles serviram de roteiro para a montagem da exposição *O Mundo de Fabiano Lozano*, comemorativa do centenário de nascimento do Maestro Lozano (1986), concomitante com a publicação dos artigos.

Trata-se de uma reconstituição da vida artística, intelectual e social de Piracicaba nos anos vinte, período que foi extraordinariamente rico e fértil, artisticamente falando, e sobre o qual repousa toda a vida cultural subsequente da cidade.

³ FERREIRA, José Maria. O mundo de Fabiano Lozano IX. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 30 de Maio de 1986.

É preciso investigar os porquês de tanta abundância, tantas manifestações artísticas e culturais, já que se tratava de uma pequena cidade interiorana, distante da capital (162 km) e pouco favorecida pelas facilidades que teria com uma posição geográfica melhor: agilização nos transportes de instrumentos musicais, na vinda de artistas para a cidade, etc.

Pois bem, vamos `as razões. Além das boas condições econômicas da cidade, da situação financeira estável no setor administrativo, a renda *per capita* era alta. Isto devido a uma agricultura forte (policultura) e a um parque industrial bem implantado e intensamente operante. Predominavam as famílias de classe média alta, daí o interesse e o apoio `a cultura, ao ensino, `a criação de escolas e ao aprendizado em geral.

Com a elevação do padrão cultural da pequena sociedade provinciana, surgiu o interesse crescente pela Arte e suas manifestações.

Num artigo, cuja autoria coube a Fortunato Losso Netto, baixo do Orfeão Piracicabano e amigo do Maestro Lozano, temos que:

“É ponto pacífico que Piracicaba é o principal centro musical do interior de São Paulo. Evidentemente, não foi fruto do acaso, e sim uma série de fatores em que entrou muito trabalho, dedicação e entusiasmo.”

“A coisa vem de longe, lá dos tempos do Império, quando um artista chamado Miguel Benício Dutra, patriarca de uma linhagem de artistas iluminados, fixou na pauta um precioso acervo cultural e musical, parte do qual estará no Museu do Ipiranga e parte, com seu neto Archimedes.”

“Piracicaba, desde tempos remotos, firmou conceito de ter música sacra de muito boa qualidade em suas concorridas ‘Semanas Santas’.”

“Foi, porém, com a vinda de dois musicistas castelhanos que nossa terra firmou rumos na vida musical: Lázaro Rodrigues Lozano e seu irmão mais jovem, Fabiano Rodrigues Lozano, lançaram em Piracicaba, diretrizes inéditas no ensino da música no Brasil.”⁴

Segue-se uma descrição do Theatro Santo Estevão, templo das manifestações artísticas da *Noiva da Colina*, em sua época dourada.

O Theatro Santo Estevão era uma pequena jóia da cidade. Bem apresentado, bem decorado, com uma acústica excepcional, comentada como uma das melhores do Brasil pelo ator Procópio Ferreira, que lá se apresentou. Teve sua construção iniciada por volta de 1870. O seu nome se explica porque seu principal construtor foi o Barão de Rezende - Estevam de Rezende. Deixemos, portanto, que o próprio Barão narre a história do velho e saudoso teatro:

“Em 1870, resolvendo-se construir um pequeno teatro, nesta cidade, abriu-se uma subscrição que recolheu setenta assinaturas, na importância de 8.232\$600. Como membro da comissão respectiva, tive de assumir a responsabilidade da edificação, até que ficasse coberta e bem ou mal se prestasse a representações: foi então franqueado, no intuito de, com os rendimentos, ser concluído e preparado o edifício, muita coisa tendo sido feita provisoriamente; este intuito nunca foi realizado: de fato, dissolveu-se a comissão e ninguém importou-se mais com isto. Como credor constituí-me possuidor, sem reclamações, não exigindo eu o pagamento da dívida, mesmo por não ter de quem exigir, salvo se requeresse a praça, o que me repugnava, por ser um edifício que oferecia distrações ao público e se a ele houvesse algum pretendente, para o mesmo fim, fácil ser-lhe-ia entender-se particularmente. Nunca recebi um real do Theatro, (...).”

“Em 1890 - prossegue o Barão - tendo a Intendência (Prefeitura) ouvido a profissionais que declararam precárias as condições do edifício e necessária a sua demolição e publicada, na *Gazeta de Piracicaba* de 19 de Março desse mesmo ano, a resolução de convocar por editais os proprietários do Theatro para a demolição, segundo o artigo 22 das Posturas, officiei ao Presidente da Intendência constatando o parecer desses profissionais e me oferecendo para mandar efetuar obras precisas para fazer desaparecer o mau aspecto do edifício : de fato, foi disso encarregado o sr. Antonio Joaquim Alves, e por essa ocasião despendi ainda cerca de 5.000\$000.”⁵

⁴ LOSSO NETTO, Fortunato. História do Teatro Santo Estevão, berço da Cultura Artística de Piracicaba. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 25 de maio de 1975, terceiro caderno, p. 01

⁵ LOSSO NETTO, Fortunato. História do Teatro Santo Estevão, berço da Cultura Artística de Piracicaba. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 25 de maio de 1975. Terceiro Caderno, p.01.

Assim foi que, com a desistência dos outros proprietários possuidores de pequenas importâncias, passou o Theatro Santo Estevão ao patrimônio da Santa Casa.

Em 1906, quando era Provedor da Santa Casa, o mesmo Barão de Rezende, nomeou uma comissão composta por moradores respeitados da cidade, tais como Dr. Francisco Morato, Manoel Gonçalves de Lima, José Gomes Xavier de Assis e Pedro Alexandrino de Almeida, para estudar e proceder a uma reforma do Theatro Santo Estevão.

As obras para tal fim foram realizadas sob a orientação do sr. Carlos Zanatta que as fez sem remuneração alguma. Gastou-se, nessa reforma, a importância de 63.166\$562. O mestre de obras foi o sr. Henri Rochelle, que também trabalhou gratuitamente durante os três meses da reforma.

Nessa ocasião, o Theatro foi remobiliado, teve as instalações elétricas trocadas, ganhou lustres novos, além de uma bela decoração. A comissão, em relatório ao Provedor, disse que, depois da reforma, o Santo Estevão transformou-se num recinto condizente com as necessidades artísticas e culturais da cidade e compatível com o nível de desenvolvimento da mesma. ⁶

⁶ LOSSO NETTO, Fortunato. História do Teatro Santo Estevão, berço da Cultura Artística de Piracicaba. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 25 de maio de 1975, terceiro caderno, p.01.

Este foi o terceiro teatro da cidade. Antes da reforma, ou melhor, reconstrução, havia no mesmo local, um outro teatro, também chamado Santo Estevão, como já vimos, doado à cidade pelo Marquês de Valença, pai do Barão Estevam de Rezende.

O Teatro, em sua forma definitiva, foi inaugurado ainda em 1906, com o projeto do já citado Carlos Zanatta, pintura e decoração de Bonfiglio Campagnoli, mobiliário de João Graner e pano de boca pintado por Joaquim Dutra.

O antecessor deste Teatro, data de 1875. Antes destes dois houve um terceiro datado do começo do século XIX e construído sobre uma olaria desativada, por Ricardo Leão Sabino, ex-capitão do exército de Duque de Caxias, ex-professor de Gonçalves Dias e de Paulo Eiró, mestre de francês e latim, e um dos mais insólitos personagens da história de Piracicaba. Este lá viveu um tempo, não se sabendo ao certo o porquê.

Pouco se sabe sobre esse primeiro teatro. Sabe-se apenas, segundo os depoimentos verbais das pessoas entrevistadas (Maria Dirce de Almeida Camargo e Orlandina Soderó), que os mais antigos diziam tratar-se de um teatro pequeno, mal construído e que nada oferecia de interessante. Tal teatro era desprovido de piso, teto e as pessoas eram obrigadas a levar suas próprias cadeiras para poderem assistir sentadas aos espetáculos.

Com a criação da Escola Complementar (antecessora da Escola Normal) e da Escola Agrícola, surgiu a necessidade de criar um teatro novo, mais bonito e confortável, e o Barão de Rezende arcou com as despesas da construção, numa importância total de gastos muito alta para os padrões da época. A inauguração do

Theatro Santo Estevão, em sua terceira versão, ocorreu junto com a instalação oficial da Universidade Popular.

Um ano depois, em 1907, começaram as temporadas líricas. E como todo público de ópera no mundo, a sociedade local, trajada com grande pompa e luxuoso esmero, foi em peso assistir aos espetáculos de Ópera.

As récitas eram realizadas por companhias estrangeiras e a figuração era feita, na sua maior parte, por estudantes locais, quando as cenas exigiam grandes multidões.

Entre os títulos encenados estavam : Aida, La Traviata, Il Trovatore, Cavalleria Rusticana e Il Guarany. Nesta última ocorreu um episódio curioso e que muito deu o que falar na província. A ópera de Carlos Gomes corria normalmente e os estudantes da Escola Agrícola figuravam como os índios da tribo. Mas, na cena da batalha com os portugueses, não respeitaram o enredo e surraram os cantores em pleno palco. O espetáculo teve de ser interrompido e a polícia precisou intervir . 7

Na área de Teatro, houve encenações de peças como A Capital Federal, de Arthur Azevedo e de Shakespeare, Otelo, tendo como protagonista o ator Pedro Coffani.

7 FERREIRA, José Maria. O Mundo de Fabiano Lozano II - O Theatro Santo Estevão. Jornal de Piracicaba, Piracicaba, 21 de maio de 1986. Recorte gentilmente cedido por Maria Dirce de Almeida Camargo.

Entre os espetáculos com artistas nacionais, eram organizados eventos com os alunos da Escola Complementar e da Escola Agrícola. Ali, a primeira orquestra existente em Piracicaba, a Orquestra do Maestro Lázaro Lozano (irmão mais velho de Fabiano), se apresentava regularmente. Neste grupo, tocavam, entre outros, Fabiano Lozano e Erothides de Campos, ainda adolescentes.

Antes do primeiro cinema propriamente dito, da cidade, o “Bijou Theatre” (mais tarde chamado de “Iris”, depois de “Broadway” e , bem mais tarde, de “Tiffany”) ser inaugurado, as primeiras exibições públicas do cinematógrafo ocorreram no Theatro Santo Estevão. Desta data consta a formação do primeiro grupo teatral piracicabano, formado por imigrantes italianos: era o grupo de Vittorio Altieri, dirigido por ele mesmo. O grupo representava no idioma italiano e intitulava-se “Grupo Dramatico Vittorio Altieri”.

Leandro Guerrini, tenor do Orfeão Piracicabano, discípulo e amigo de Fabiano Lozano, montou várias peças, nos anos trinta. Entre elas, dois sucessos do teatro brasileiro da época: Onde Canta o Sabiá, de Oduvaldo Viana e A Comédia do Coração, de Paulo Gonçalves. As principais companhias de teatro profissional da época, passaram pelo palco do Theatro Santo Estevão, cuja acústica era excelente, fazendo dele o teatro preferido de Procópio Ferreira.

No “foyer”, eram organizadas exposições de arte e logo foi montado um acervo de pintura local.

É sempre marcante e digno de nota o tom orgulhoso de todas as narrações pertinentes a tal época. Também notável é a preocupação com o refinamento e a elegância, a arte e a cultura, atributos incomuns em outras cidades de igual porte, naquela época

de transição entre duas guerras e mesmo no final do século anterior, época de reestruturação nacional. Muitos destes burgos estavam em estágios de desenvolvimento precário até em assuntos básicos como alimentação, saneamento, condições de sobrevivência, empregos para a população e estabilidade econômica para assegurar sua independência como Município.

Prosseguindo a narrativa, é contada a grandeza e posterior decadência do Theatro Santo Estevão, com as palavras de Losso Netto :

“ O nosso Teatro teve dias de glória e de esplendor. Saraus elegantes, reuniões literárias com grandes nomes da inteligência brasileira, sessões cívicas memoráveis, reuniões políticas, bailes de gala. Toda a vida social mais elegante e mais refinada girou em torno do Theatro Santo Estevão, no fim do século XIX e começos do século XX.”

“Ali se iniciou a carreira vitoriosa da Cultura Artística, com a apresentação da consagrada pianista Antonieta Rudge, como primeira artista convidada. Ali falaram Coelho Neto, Antonio Pinto, Martins Fontes; ali tocaram Guiomar Novaes, Magdalena Tagliaferro, Villa-Lobos, Fritz Jank, nomes de projeção artística nacional.” 8

Com a fundação da Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba, em 1925, cresceu a importância do Theatro Santo Estevão. Todo o mundo artístico e intelectual brasileiro da primeira metade do Século XX passou, provavelmente, pelo seu palco. As três maiores pianistas brasileiras de então, Antonieta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro, apresentaram-se várias vezes e tinham fãs-clubes organizados e rivais entre si. Bidu Sayão lá cantou; além de receber nomes da música, o teatro acolheu também nomes das letras como Mário de Andrade, o poeta Guilherme de Almeida, Coelho Neto e Martins Fontes.

8 LOSSO NETTO, Fortunato. O Jubileu da Cultura Artística. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 25 de maio de 1975, terceiro caderno, p.01.

Todos os artistas eram recepcionados na estação ferroviária, com flores, banda de música e discursos das autoridades locais. Eram conduzidos depois em procissão para o centro da cidade, onde ficavam hospedados no Hotel Central, que mantinha um piano à disposição dos artistas para eventuais ensaios.

Há estórias curiosas a respeito das personalidades que chegavam à cidade interiorana. Por exemplo, conta-se que as roupas e penteados de Magdalena Tagliaferro provocavam verdadeiro furor. Ela se fazia acompanhar sempre de um secretário, trazendo consigo, para as apresentações, o seu próprio piano e seu afinador. ⁹

Num dos concertos, a pianista provocou constrangimento geral na platéia ao abandonar o palco no meio de uma das peças que executava. O motivo era que, no prédio ao lado, ficava o auditório da PRD-6, onde um funcionário em sua hora de folga dedilhava um pianinho para se distrair, o que irritou a pianista, pois os sons produzidos no prédio ao lado faziam-se audíveis na Sala de Concerto, ainda que levemente.

“Esperemos que o nosso colega termine”, disse ela altivamente sumindo nos bastidores, segundo relatos. João Chiarini, um ilustre cidadão piracicabano, que presenciou os fatos narrados e teve seu depoimento publicado no Jornal de Piracicaba, nos conta essa estória. “Éramos uns sonhadores”, suspira ele, “e tudo terminou bem, como tudo terminava muito bem naqueles tempos.” ¹⁰

⁹ LOSSO NETTO, Fortunato. O Jubileu da Cultura Artística. *Jornal de Piracicaba*. Piracicaba, 25 de maio de 1975, terceiro caderno, p.01.

¹⁰ FERREIRA, José Maria. O Mundo de Fabiano Lozano II - O Teatro Santo Estevão. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 21 de maio de 1986. Recorte gentilmente cedido por Maria Dirce de Almeida Camargo.

A fachada do Theatro Santo Estevão, renovada em sucessivas reformas, refletia o estilo de sua época. O simpático teatro, que desapareceu na década de cinquenta, após oitenta anos de relevantes serviços para a cultura de Piracicaba, tinha três pisos (platéia, camarotes e balcão ou “foyer”), acomodando cerca de quinhentos espectadores. Finamente decorado, como mostram fotos de sua época de apogeu, seguia os moldes de um pequeno teatro de ópera italiano. A reforma já mencionada, realizada no governo Jorge Pacheco e Chaves, conferiu ao Theatro Santo Estevão um aspecto monumental. Em seu período de esplendor, o teatro era mantido e conservado pela Santa Casa. Depois que esta o vendeu à Prefeitura Municipal, nem sempre os prefeitos tiveram o cuidado de preservar a imagem do glorioso teatro.

No prédio do teatro ainda funcionou o Centro do Professorado Piracicabano e a Biblioteca Pública Municipal. O velho edifício, porém, sem conservação, abandonado por sucessivas administrações, entrou em deterioração e até como “espaço para Carnaval Popular ele serviu, com sua ‘Boca do Inferno’”, segundo Losso Netto. Ele continua: “o velho teatro se aviltou, ficou refúgio de malandros, que lhe forçavam as portas cambaias. Daí para sua condenação irretratável foi um resvalar rápido. O progresso exigia o espaço ocupado pelo velho e glorioso teatro, do qual hoje só existem recordações e saudades e, amanhã, nem saudades restarão do belo Theatro Santo Estevão.”¹¹

¹¹ LOSSO NETTO, Fortunato. História do Teatro Santo Estevão, berço da Cultura Artística de Piracicaba. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 25 de maio de 1975, terceiro caderno, p.01.

O Theatro Santo Estevão foi demolido em 1953. Nesse ano, Mello Ayres escreveu seu epitáfio no Jornal de Piracicaba, finalizando com o seguinte texto:

“O teatro não conheceu partidarismo, não alimentou animosidade, surgiu para o culto nobre da arte e procurou realizar seu objetivo. Símbolo da democracia, serviu à inteligência e à cultura da gente piracicabana.”¹²

A SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA

Fundada em 25 de maio de 1925, teve como berço e sede o Theatro Santo Estevão. Sua finalidade era apresentar os melhores artistas brasileiros e visitantes, numa seqüência de , pelo menos, um recital por mês.

Assim, com mais de quinhentos recitais realizados ao completar seu Jubileu de Ouro, a Cultura Artística tornou-se um patrimônio soberano da *Atenas Paulista* e um terreno fértil onde se desenrolou a maioria dos acontecimentos relativos aos assuntos discutidos nesta dissertação.

No seu elenco de apresentações e concertos, podemos citar : Martins Fontes, João Caldeira Filho, Guilherme de Almeida, Margarida Lopes de Almeida, Noêmia Nascimento Gama, Menotti Picchia, como artistas da palavra;

¹² FERREIRA, José Maria. O Mundo de Fabiano Lozano II - O Teatro Santo Estevão. *Jornal de Piracicaba*, 21 de maio de 1986.

. Entre os virtuosos do teclado figuravam, além de Antonieta Rudge, Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro, as três pianistas já citadas, Souza Lima, Fritz Jank, Arnaldo Estrela, entre outros;

. Cantoras de renome internacional, como Bidu Sayão, Alice Ribeiro, Maria Kareska, Madalena Lebeis, Cristina Maristany, Helena Magalhães Castro, e orquestras, quartetos, conjuntos de câmara, corais, instrumentistas diversos, a maioria de profissionais que se apresentavam nas melhores salas de concerto do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Sobre o Jubileu da Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba, conta Losso Netto:

“ Tudo isso foi conseguido, porém, com muita dedicação, muito esforço e muito entusiasmo. Desde o primeiro Presidente da Cultura, o Prof. Antonio dos Santos Veiga, o sr. Pedro de Camargo, que por vários anos dirigiu a Sociedade, consolidando-lhe os primeiros passos, veio o Prof. Benedito Dutra e depois o Dr. Nelson Meirelles que dedicou mais de vinte anos à presidência da Cultura Artística. Justo é que se destaque o empenho de sua esposa, Dona Livica Meirelles, grande incentivadora da música, que muito contribuiu para movimentar a entidade mesmo nas fases difíceis, não admitindo nunca o desânimo no prosseguimento da atividade cultural a que se propôs.”

“ De lembrar ainda, colaboradores outros, como Dr. Caio Carneiro e Dna. Wanda, a professora Maria Dirce de Almeida Camargo, o professor Melchior Amaral Mello, o casal Aneliese e Frederico Brieger, professora Yule Ferraz Barbosa - enfim, uma legião de amigos da Cultura, que a trouxeram ativa e atuante, recolhendo benerências para o renome artístico de Piracicaba”. 13

O artigo termina com o seguinte parágrafo referente à época da publicação do mesmo, nos anos setenta:

13 LOSSO NETTO, Fortunato. O Jubileu da Cultura Artística. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 25 de maio de 1975, terceiro caderno, p.01.

“Meio século de perseverante e sério trabalho em prol da cultura musical de Piracicaba tornou nossa cidade um centro artístico respeitado em todo o Brasil. Com a Sala de Concertos Dr. Ernst Mahle e o Auditório Cecília Mahle - sem similares no interior do Brasil - o esforço da antiga e sempre renovada Sociedade de Cultura Artística veio desabrochar em uma firmamento da cultura musical da *Noiva da Colina*, que teve em Fabiano Lozano, e sua esplêndida floração de discípulos e seguidores, os idealistas imprescindíveis para concretizar uma realidade magnífica que venceu o tempo e que é a Piracicaba musical de nossos dias.”¹⁴

A afirmativa de que não existiam Salas de Concerto semelhantes às citadas acima no interior do Brasil, na época, quanto às qualidades acústicas e acomodações, é exagerada. O autor generalizou de tal forma que estendeu ao nível nacional a precariedade de instalações adequadas para manifestações artísticas. Tal conclusão não é verdadeira, pois bem antes da década de publicação do artigo, vários *auditórios* com boas condições acústicas e infra-estrutura existiam no que ele chama de “interior do Brasil”. Tal frase, porém, é decorrente do caráter orgulhoso e ufanista já citado, no que concerne à vida artística e cultural da cidade em questão. Tal euforia é justificável, pois poucas cidades do interior de São Paulo, e mesmo do Brasil, tiveram uma vida artística tão rica em proporção às suas dimensões populacionais.

O projeto inicial de se instituir a Sociedade de Cultura Artística vinha sendo alimentado já há alguns anos antes de sua fundação, pois Piracicaba era uma cidade culta, conhecida como a *Cidade das Escolas*, tal era o número de estabelecimentos de ensino e o movimento cultural existente. A atividade cultural era intensa na Universidade Popular e nas *Horas de Arte*, um projeto cultural

¹⁴ LOSSO NETTO, Fortunato. O Jubileu da Cultura Artística. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 25 de maio de 1975, terceiro caderno, p.03.

idealizado por Fabiano Lozano, onde tinham lugar as manifestações de poesia, conferências, recitais e exposições. As *Horas de Arte* eram reuniões com a finalidade de promover a arte entre as pessoas de um grupo seletivo reunido por Lozano, sem finalidade de natureza lucrativa. Entre estas pessoas, figuravam alunos, ex-alunos, amigos e interessados nas manifestações artísticas em geral.

Em uma de suas muitas crônicas, Losso Netto escreve:

“Confesso que jamais poderia suspeitar a importância daquela alegre reunião, em meio à euforia que a todos galvanizava. No entanto, foi um marco que varou meio século...” - a crônica data do Jubileu de Ouro da Sociedade - “...manteve viva a chama do interesse da música em nossa terra e acumulou o maior acervo artístico do interior do Brasil.”

“Hoje, graças àquele modesto movimento iniciado por Fabiano Lozano e levado à frente por dezenas de continuadores, Piracicaba se inscreve, entre os que cultuam a música no Brasil e no exterior, como uma cidade excepcional, conhecida e respeitada pela sua ‘Cultura Artística’, uma das mais antigas e atuantes do país.”¹⁵

Tais relatos, que se fixam num tempo mais próximo do atual, são aqui colocados com a finalidade de elucidar o vasto legado do Maestro Lozano, para as gerações que sucederam àquela com a qual o grande mestre esteve mais profundamente relacionado. Mesmo as gerações presente e as futuras, colhem e colherão, respectivamente, os frutos da árvore semeada na década de vinte por “seu” Fabiano, como era chamado pelos seus discípulos normalistas. Mas isto é assunto para um outro capítulo.

¹⁵ LOSSO NETTO, Fortunato. Memórias de um orfeonista. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba 25 de maio de 1985, p.08.

Voltemos aos documentos que tratam da vida florescente da *Atenas Paulista*. Voltemos também à questão do porquê de uma sociedade de cultura interiorana durar tanto tempo enquanto outras entidades semelhantes fracassaram em centros maiores. Retornemos à pergunta: por que Piracicaba foi um terreno tão fértil para o crescimento cultural e para a proliferação das manifestações artísticas e do gosto difundido pela arte?

Em uma crônica publicada no Jornal de Piracicaba, em 25 de maio de 1985 (sessenta anos depois da fundação da Sociedade de Cultura Artística), intitulada *Bem mais do que uma série de acasos*, Afrânio do Amaral Garboggini narra que:

“...as condições estáveis da economia do pequeno burgo das primeiras décadas do século, repartidas entre uma policultura agrícola e algumas indústrias bem implantadas, do que resultava um grau de equilíbrio social difícil de ser encontrado em outras regiões do país.”¹⁶

Essa afirmativa faz sentido pois corrobora a estabilidade das condições materiais que propiciaram o desenvolvimento da educação e o crescimento da qualidade de ensino nas escolas, além do aumento da quantidade de tais estabelecimentos.

¹⁶ LOSSO NETTO, Fortunato. Memórias de um orfeonista. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba 25 de maio de 1985, p.09.

Seguindo a narrativa, temos que:

“Por outro lado, é possível que o interesse piracicabano pelas artes em geral tenha relação com a tranqüila paisagem que nos envolve, com as suaves ondulações emolduradas ao longe pela Serra de São Pedro e por aquela cadeiazinha de montanhas que merecem nomes evocativos, como Monte Branco, Pico Alto e, atente para o detalhe, Serra Bonita. E no meio dessa paisagem, as curvas do rio piscoso e manso, no entanto, com um poderoso foco de interesse pictórico dentro da própria cidade: o fragor do Salto e a Rua do Porto, bucólica. Não foi por acaso que Piracicaba tornou-se berço e lar de gerações de pintores paisagistas.”

17

Além desses fatos citados, podemos acrescentar também o mecenato dos velhos e abastados piracicabanos ou dos simpatizantes da cidade. Como foi citado, por exemplo, o Theatro Santo Estevão foi doado à cidade pelos Barões de Rezende.

O estímulo e apoio oferecido pela imprensa local às manifestações artísticas em geral, também foi um dos fatores relacionados ao crescimento em questão, já que sempre havia colunas de crítica musical e de artes em geral, publicadas amiúde, além de farta divulgação, publicidade e artigos especializados.

Outro fator seria a presença de etnias diversas mas, predominantemente, européias, habituadas às manifestações artísticas e culturais do Primeiro Mundo, hábitos esses que, miscigenados com a cultura local, foram transformados em um campo propício para a cultura. Levas de imigrantes, na sua maioria italianos, mas com grande montante de alemães, suícos, austríacos e franceses, vieram a ocasionar um sincretismo cultural, uma fusão dos padrões europeus com a “brasilidade” da então pequena província paulista. O termo “brasilidade” é aqui utilizado para definir:

17 LOSSO NETTO, Fortunato. Memórias de um orfeonista. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 25 de maio de 1985, p.09.

1. Uma série de manifestações artístico-culturais de bases folclóricas, ou seja, transmitidas oralmente, de geração para geração, omitindo outros códigos de registro verbal ou escrita musical, tais como músicas de domínio popular, festas tradicionais e festejos religiosos, além de artesanato local, escultura e pintura.

2. A herança erudita da época colonial do Brasil, presente em músicas compostas e codificadas para os ofícios religiosos e de datas específicas da liturgia católica, como as *Semanas Santas* já citadas anteriormente, a poesia, a literatura e a pintura acadêmicas;

3. O adjetivo, a qualidade, o atributo das obras artísticas relacionadas diretamente à temática nacional: lendas, mitos, figuras, estórias, história e personagens típicos.

Como causa decisiva para o progresso cultural de Piracicaba, figura a preocupação com o ensino e o zelo pelo bom nível dele. Piracicaba teve, no início deste século, uma Universidade Popular e ficou conhecida como a *Cidade das Escolas*, as quais relacionamos abaixo:

Escola Agrícola

Escola Normal (Berço do Orfeão Piracicabano)

Colégio Piracicabano

Colégio Assunção

Colégio Seráfico (com o mestre pintor Frei Paulo)

Colégio Baroneza de Rezende (direcionado ao artesanato)

Escola de Comércio Moraes Barros, entre outras.

Todas essas escolas eram muito bem conceituadas e respeitadas, incluindo em seus currículos obrigatórios matérias de Arte ou relacionadas com música, pintura, artes plásticas, poesia e literatura.

A vivência artístico-cultural, desta forma, começava cedo, fazendo parte da alfabetização dos alunos e tornando-se uma porção integrante da vida de todos eles.

Segundo Mário de Andrade, no seu livro *Aspectos da Música Brasileira*, a técnica depende muito das condições sociais e materiais do meio. Para o fazer artístico, o desenvolvimento técnico da coletividade exerce uma função absolutamente determinante no aparecimento do indivíduo musical. Por exemplo, as missas e motetes do Padre José Maurício Nunes Garcia, são uma prova irrefutável do que foi realmente a técnica musical da colônia (arte erudita).¹⁸

A união da arte erudita com as manifestações de caráter folclórico, aspecto tão forte em nossa história musical, em sua autoafirmação e individualização, como entidade de cunho nacional, está nitidamente presente no legado de Fabiano Lozano, como veremos no capítulo pertinente a esse assunto.

¹⁸ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*, Belo Horizonte - Rio de Janeiro (Villa Rica Editoras Reunidas Ltda), 1991, p.14

CONCLUSÃO DO PRIMEIRO CAPÍTULO

As descrições da cidade interiorana de Piracicaba, feitas por seus cidadãos e visitantes ilustres (literatos, políticos, artistas, nomes de vulto na História do Brasil), são unânimes ao enfatizar a riqueza e variedade de manifestações de natureza cultural e artística, no início deste século e décadas subseqüentes. A época que mais nos interessa é a década de vinte, período particularmente fértil no campo do ensino em geral e, especialmente, musical, foco este de nosso interesse maior.

Tal desenvolvimento atípico para a época, devido às condições geográficas pouco favoráveis da cidade, causou estranheza e espanto em toda uma classe de mestrandos. Em resumo, o progresso cultural da referida cidade pode ser atribuído, com base em relatos verbais e documentos originais, a uma pequena série de fatores, entre os quais:

1. Estabilidade econômica;
2. Equilíbrio das classes sociais quanto à distribuição de renda;
3. Alta renda *per capita*;
4. Boas condições de saneamento e urbanização;
5. Agricultura forte (policultura) e parque industrial bem implantado, com instalações satisfatórias para as condições da época;

6. Fornecimento de subsídios para a rede de ensino;

7. Mecenato dos velhos barões e de cidadãos abastados, oferecendo recursos para a construção de locais para concertos, estabelecimentos de ensino e apoio material às manifestações artísticas, como concertos, palestras, recitais e exposições;

8. Apoio da imprensa local, com divulgação dos eventos, críticas e matérias especializadas;

9. Presença de europeus e norte-americanos, promovendo, além da diversificação das atividades econômicas, o acréscimo de elementos culturais novos, permitindo o sincretismo das manifestações artísticas;

10. Vinda constante de artistas nacionais e estrangeiros, vencendo as dificuldades de transporte e atualizando sempre o repertório artístico da cidade;

11. A vinda de professores de música e de outras artes, dentro das levadas de imigrantes, além de mestres especialmente “importados” para lecionar nas escolas.

Neste cenário ocorreu o nascimento da Pedagogia Vocal no Brasil, na figura do Maestro Fabiano Lozano e de sua principal criação, o Orfeão Piracicabano, o que discutiremos a seguir.

SEGUNDO CAPÍTULO

Fabiano Lozano no cenário musical

Numa biografia em linhas gerais, temos que:

Fabiano Rodrigues Lozano, nasceu no dia 20 de janeiro de 1886, em Tijola, na Espanha. Com a idade de treze anos, mudou-se para o Brasil, fixando-se em Piracicaba.

Diplomou-se em 1903 pela Escola Normal de Piracicaba. Estudou música com o seu pai e seu irmão mais velho (Lázaro Rodrigues Lozano), continuando seus estudos musicais no Colégio Piracicabano. Sua família era, tradicionalmente, de músicos: a mãe era pianista e seu irmão, clarinetista.

Em 1908, voltou `a Europa, onde aperfeiçoou seus estudos musicais em Madrid, no Conservatório de Música dessa cidade.

Voltando a Piracicaba, foi nomeado como substituto efetivo, por algum tempo, e depois como Adjunto do Grupo Escolar Moraes Barros, além de dedicar-se ao ensino particular de solfejo e piano.

Em 1914, foi nomeado Professor de Música da Escola Normal de Piracicaba, exercendo este cargo até 1930. Naquele ano foi nomeado Assistente Técnico do Ensino de Música, junto `a Diretoria Geral do Ensino do Estado de São Paulo.

Apresentou, em 1914, o primeiro Orfeão Normalista e, em 1917, apresentou o seu primeiro Orfeão de cunho artístico.

Fundou, em 1925, o Orfeão Piracicabano. Organizou inúmeras excursões pelo Brasil, com o referido grupo vocal, alcançando sempre pleno êxito em suas audições, uma delas, inclusive, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Devido `a falta de repertório orfeônico brasileiro, organizou um repertório todo seu, com arranjos da música folclórica brasileira e composições de sua própria autoria.

É interessante notar que um espanhol de nascimento não só adotou esta pátria como sua, mas também se apaixonou pela sua música e sua arte, representadas nas melodias singelas, nos folgedos, nos ritmos sincopados, nas cantigas de roda e de ninar e nas canções que o povo simples da terra entoava então.

Diretor por longo tempo do Departamento de Música do Colégio Piracicabano, fundou, entre alunos, a Sociedade “Amigos das Artes”, com vida própria e fins de auto-suficiência nas atividades desenvolvidas.

Foi comissionado oficialmente no Estado de Pernambuco, em 1930, onde orientou, durante algum tempo (cerca de um ano), o ensino de música e canto coral nas escolas públicas, tendo apresentado ao povo de Recife, no dia 07 de setembro daquele ano, em audição realizada na Escola Normal Oficial, dois modelos de Orfeão Escolar: um infantil e outro normalista.

Foi fundador da Orquestra Piracicabana e um dos fundadores da Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba, esta fundada em 1925.

Ao retornar `a região sudeste do país, após a permanência no Estado de Pernambuco, fixou-se na cidade de São Paulo, desde 1931, onde foi convidado a organizar o Serviço de Música e Canto Coral do Estado. Nessa época, Lozano foi o idealizador e regente de apresentações de grandes massas corais, com trezentos integrantes em média.

Foi nomeado Assistente Técnico do Serviço de Música, por decreto de 04 de maio de 1939.

Como Chefe do Serviço de Música e Canto Coral do Departamento de Educação, trabalhou para incentivar, entre escolares, o gosto pela boa música.

Apresentou em público, por diversas vezes, tanto na capital quanto no interior do Estado de São Paulo, grandes conjuntos corais, em realizações de projetos educativos.

Em 1951, a convite especial, organizou em Assunción, Paraguai, um grande coral para comemorações cívicas daquele país.

Em 1952, viu realizar-se seu grande sonho: a autorização para organizar o Orfeão do Professorado Paulista, o qual regeu diversas vezes, inclusive na ocasião de sua aposentadoria, onde recebeu o título de “Educador Emérito”.

Fabiano Lozano aposentou-se após quarenta e cinco anos de serviços prestados ao ensino da música e à Pedagogia Vocal. Ele lecionou cinco anos no primeiro grau, dezesseis no segundo grau e por vinte e quatro anos trabalhou no Serviço de Música e Canto Coral do Estado.

Foi autor de muitas obras didático-musicais, aprovadas e adotadas em diversos centros educacionais do país, no passado e presente.

“F.Haroldo” era o pseudônimo utilizado por Lozano quando ele escrevia o texto de suas composições musicais. Em seus originais ou arranjos, ele nunca utilizava a denominação *Letra e Música* de Fabiano Lozano, usando no lugar o nome fictício de F.Haroldo para a autoria do texto. “Seo” Fabiano era muito modesto.

As obras do ilustre Maestro, que norteiam os rumos de nossa pesquisa, constituem a base da iniciação vocal e musical com texto em português. Em uma posterior análise de suas peças, poderemos observar as características de seus métodos, direcionados para a educação de crianças e jovens quanto aos aspectos da técnica vocal e da percepção e prosódia musical.

Mas voltemos à figura de Fabiano Lozano, para melhor situá-lo no cenário musical da época.

Em 1910, Lozano começou a organizar e a participar de pequenos saraus; em 1912, publicou seus primeiros cadernos de

solfejo, procurando preencher a lacuna existente nos métodos do setor, em edições produzidas pelo *Jornal de Piracicaba*.

Em 1914, ao ser nomeado Professor de Música da Escola Normal (hoje “Sud Menucci”), iniciou imediatamente a organização do Orfeão Normalista, do qual faziam parte os melhores alunos de música daquele estabelecimento de ensino.

Contando com a colaboração do diretor, Lozano ensaiava seu conjunto fora do horário escolar, com enorme entusiasmo por parte dos orfeonistas. Os normalistas, uma vez diplomados, tendo recebido por parte de Lozano uma excelente formação coral e musical, iam para outras cidades disseminar os seus conhecimentos, divulgando dessa forma o canto em conjunto como prática de integração social e de aprimoramento artístico.

“Pode-se dizer, com certeza, que o movimento coral, tão apregoado e difundido depois por Heitor Villa-Lobos, nasceu em Piracicaba no anfiteatro da Escola Normal, local onde eram realizados os ensaios do Orfeão Normalista.”¹⁹

Este último parágrafo da autoria da Profa. Maria Dirce de Almeida Camargo, aluna de piano do Maestro Fabiano Lozano, é apenas um dos depoimentos que nos fazem atentar para o fato de haver uma injustiça histórica, causada por ignorância da maioria e pela pouca divulgação existente, ontem e hoje, quanto ao reconhecimento do devido valor dispensado ao grande mestre em questão. Um dos objetivos desta tese é suprir essa lacuna.

¹⁹ Depoimento verbal de Maria Dirce de Almeida Camargo.

O esquecimento no qual está mergulhada a memória do Maestro Fabiano Lozano é muito mais denso e amplo do que se imagina: ele representa a perda de todo um passado onde foram inúmeras as realizações no campo cultural, com os frutos recolhidos e aclamados. A seqüência de tais realizações, se tivessem sido trazidas até nossos dias, refletiria em uma cultura musical muito mais sólida e difundida e não um privilégio de poucos, como é na realidade.

Não é nossa intenção criticar ou desmerecer o trabalho do grande músico brasileiro Heitor Villa-Lobos. Pelo contrário, seu legado como difusor e disseminador da matéria Canto Orfeônico pelo Brasil afora é de valor inestimável e não entraremos na discussão deste mérito.

O intento primordial deste documento é trazer `a luz fatos esquecidos por alguns e desconhecidos para a grande maioria, com o propósito de fazer jus `a história e de colher dados para estudos posteriores no que tange `a Pedagogia Vocal no Brasil.

Continuando com mais fatos sobre Fabiano Lozano temos que, em 1915, fundou a Orquestra Lozano, composta por quatorze elementos. Ao mesmo tempo, dava aulas de piano, formando excelentes alunos. Na provinciana Piracicaba da época, Lozano explorava todos os setores: lecionava canto na Escola Primária, c.efeão na Escola Normal, piano no Colégio Piracicabano e orientava vários conjuntos de câmara.

As reuniões lítero-musicais, realizadas por sua iniciativa, se sucediam em casas de particulares ou eram organizadas, com sua colaboração, pelos “Amigos das Artes” ou pelos integrantes da Universidade Popular.

Da fusão dos trabalhos musicais de Fabiano Lozano surgiu, em 1925, o Orfeão Piracicabano, formado por alunos das várias escolas onde ele lecionava, por seus alunos particulares e por outros elementos da cidade. Do Orfeão já citado, trataremos mais tarde.

Mas convém antes, citar Mário de Andrade que escreveu, no *Diário Nacional*, em 15 de Julho de 1928, uma elogiosa crítica, depois de ouvir o Orfeão Piracicabano. Sobre este disse:

“ É o primeiro coro artístico do Brasil. Não é o primeiro em data, mas é o primeiro em valor. Mais uma circunstância social deste orfeão que carece elogiar sem reservas: é a disciplina isenta de qualquer diletantismo. Se fala que o brasileiro é um ser indisciplinado, mas quando aparece um homem que em vez de usar a força ou pedantismo, emprega o amor e uma fé cega no ideal dele, como o Prof. Lozano, os brasileiros sabem se disciplinar em torno dele. O Prof. Lozano é o animador admirável dessa moçada piracicabana. A ele cabe o mérito indelével dos primeiros prazeres corais que o Brasil pôde criar.” 20

Em 1930, o Maestro Lozano foi convidado a organizar e orientar o ensino de música no Estado de Pernambuco, como já citado, para grande tristeza de Piracicaba. Concentrar-nos-emos agora no período que passou e no qual lecionou em Piracicaba.

Segundo os relatos verbais das pessoas entrevistadas, é opinião unânime daqueles que conviveram com Fabiano Lozano que este foi o educador por excelência, um idealista e batalhador incansável, conseguindo transmitir, a todos os que o cercavam, o entusiasmo pelo ensino e o apreço pela boa música.

20 CAMARGO, Maria Dirce de Almeida. O Fundador da Cultura Artística. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 25 de maio de 1985, p.08.

Voltaremos ao Orfeão Normalista e ao Orfeão Piracicabano mais tarde. Falemos agora da Orchestra Lozano.

Criada em 1913, a “Orchestra do Theatro-Cinema de Piracicaba” tinha como principal fundador Fabiano Lozano, seu idealizador, e apresentava em seus estatutos as assinaturas de outros fundadores ilustres da cidade e nomes da música nacional, como Erothides de Campos.

Apresentaremos, a título de ilustração, o texto do documento original que firmou o início da referida orquestra, contando com quatorze elementos na época. Trata-se de um manuscrito, do punho do próprio Maestro Lozano (fig.5).

Theatro - Cinema

Orchestra

Os abaixo assignados, membros pertencentes a Orchestra do Theatro-nema de Piracicaba, comprometteram-se a observar fielmente em las suas partes, o seguinte

Regulamento:

Artigo Primeiro:

- a) Comparecer a todos os ensaios.
- b) Comparecer aos mesmos a hora marcada.

Artigo Segundo:

- a) Comparecer a todos os espectaculos.
- b) Nos mesmos, estar prompto cada vez em seu lugar para começar pontualmente no horário seguinte.

Artigo Terceiro: Em caso de não poder comparecer a um espectaculo por motivo justo e participado ao director, arranjar, ao menos seis 24 horas de antecedencia, substituto.

Artigo Quarto:

Afinar os instrumentos, sempre que for possível, somente nos intervallos de um para outro film.

Artigo Quinto:

Prestar toda a atenção, unicamente á execu-
ção do programma musical.

Artigo Sexto:

Tocar em qualquer espectaculo em bene-
ficio, com 20% de abatimento nos preços
estabelecidos.

Artigo Septimo:

O recadado por infracções deste regulamen-
to, revertirá em beneficio de uma instituição

de caridade, opportunamente designada pelos membros desta corporação musical.

igo Quinto -

Os casos não previstos neste Regulamento, serão solucionados pelo membros desta corporação, em reunião convocada pelo director, e com qualquer numero de músicos presentes.

34

Descontos por infração:

igo Primeiro:

a) Por causa justa e participada - 50% dos seus honorarios de uma sessão; Por motivo não participada - os honorarios de uma sessão.

b) 50% dos seus honorarios de uma sessão.

igo Segundo:

b) Os seus honorarios de uma sessão.

igo Terceiro:

Os seus honorarios de tres espectáculos e na reincidentia, eliminação.

Piracicaba, 15 de Dezembro de 1913

Fabiano R. Lozano.

~~Aluizio Teixeira~~

+ ~~Julio Cesar B. Felto~~

+ ~~Octavio Paes~~

Augusto Xavier Antunes

Elpidio Franco

José Giannelli

Ernesto Campos.

Ferdinando Stibecchi

Luiz de Campos Reis

Merrino Angelo Dutra

Fig 5 - Regulamento da Orchestra do Theatro - Cinema de Piracicaba, datando de 15 de Dezembro de 1913.

No dia 12 de outubro de 1914 , o mestre hispano-brasileiro , radicado em Piracicaba , fundou a Orchestra Lozano . Temos o seguinte relato impresso em jornal , datando de 12 de outubro de 1917 , ou seja , três anos após a fundação da mesma :

11/10/17 mód. 1653
 Jornal 12 out 1917
ORCHESTRA LOZANO
Concerto na U. P. P.
 Como temos noticiado, a aliada «Orchestra Lozano», competidamente regida pelo abalizado maestro Fabiano Lozano, realizará hoje um esplendido concerto, comemorando a data do descobrimento da America e da seu 3.º aniversario.
 A «Orchestra Lozano», fundada em 12 de outubro de 1914, vem desde essa data offerecendo a sociedade piracicabana, excellentes seratas d'arte, as quaes muito concorreram para o desenvolvimento e cultura artistica do nosso publico.
 Ultimamente, o harmonico conjuncto do maestro Lozano, tem tomado parte saliente nas «Horas literarias», recebendo sempre luctuosas salvaes de palmas.
 O concerto de hoje terá lugar ás 20 horas, no salão nobre da Universidade Popular, e a «Orchestra» obedecerá ao seguinte bem organisa-

do programma:
PRIMEIRA PARTE
 1—Francisco Manoel—Hymno Nacional.
 2—R. Wagner—Tannhäuser—marcha.
 3—R. Schumann—Rêverie.
 4—L. Dupré—Viendras—mazarca.
 5—Carlos Gomes—Il Guarany—phantasia.
SEGUNDA PARTE
 6—G. Rossini, Il barbieri di Seviglia—phantasia.
 7—P. Mascagni—Cavalleria Rusticana—Intermezzo.
 8—J. Raff—Cavatina.
 9—L. Ganne—Les Saltimbanques—phantasia.
 10—Francisco Manoel—Hymno Nacional.
 A entrada será franca.
 Aos distinctos artistas da «Orchestra Lozano» e especialmente ao seu digno regente, apresentamos, pela data de hoje, os nossos parabens, confessando nos gratos pelo convite com que nos distinguiram.

Fig 6 - Artigo publicado no **Jornal de Piracicaba** , datando de 12 de outubro de 1917 , anunciando um concerto da Orchestra Lozano , na noite do dia da publicação e com o programa a ser executado .

Ha divergências quanto ao ano de fundação da Orchestra Lozano . Há um relato de Losso Netto , baixo do Orfeão Piracicabano , do qual trataremos no capítulo III , dizendo que :

“ (...) a liderança era do Maestro Fabiano Lozano , moço de trinta e nove anos , idealista e já com bela folha de serviços pois desde 1914 , quando passara a ocupar a cátedra de música da Escola Normal , fundara , nesse mesmo ano , o Orfeão Normalista e , três anos depois , em 1917 , organizava a Orchestra Lozano . “ 21

Outro depoimento , este de Maria Dirce de Almeida Camargo , diz ter ela sido fundada em 1915 :

“ Em 1915 fundou a Orchestra Lozano , composta por quatorze elementos .” 22

Na verdade , o que ocorreu foram sucessivas mudanças no nome do conjunto orquestral , já que , excluindo-se alguns elementos que foram trocados , o corpo de músicos se manteve estável no decorrer de sua existência . Os remanejamentos na composição do quadro de músicos foram poucos , causados , principalmente , por mudança de cidade domiciliar dos elementos .

21 LOSSO NETTO , Fortunato . Concerto e homenagem nos sessenta anos da Cultura Artística . **Jornal de Piracicaba** , Piracicaba , 28 de Maio de 1985 . Primeiro caderno , p. 10 .

22 CAMARGO , Maria Dirce de Almeida . O fundador da Cultura Artística . **Jornal de Piracicaba** , Piracicaba , 25 de maio de 1985 , Primeiro caderno , p 08

A orquestra que era primordialmente a Orchestra do Theatro - Cinema de Piracicaba , ficou conhecida como a Orchestra Lozano , devido à figura central de seu idealizador , principal fundador , diretor musical e Maestro , através de sua trajetória artística , com apresentações bem-sucedidas . Os estatutos e regulamentos mantiveram-se os mesmos , vigorando em quaisquer das denominações que o conjunto recebeu .

Como já era de domínio público que essa orquestra de câmara levava seu sobrenome como referência , Lozano resolveu oficializar o nome consagrado pelas platéias de Piracicaba e região .

Mais tarde , em 1933 , após a partida de Lozano , o grupo foi reorganizado com outro nome , a Orquestra Piracicabana . Esta teve dois outros nomes , em fases posteriores : Orquestra Sinfônica de Amadores e Orquestra de Amadores Cidade - Alta , cada qual com seu regente respectivo .

A “ Orchestra “ foi apenas uma das múltiplas realizações de Fabiano Rodrigues Lozano . Veremos , a seguir , relatos sobre a mais importante de suas criações , ao lado das bases estabelecidas por ele para a criação , expansão e desenvolvimento das técnicas pedagógicas musicais e vocais .



Fig 07 - O Orfeão Piracicabano , em 1925 . Foto gentilmente cedida por Orlandina Sodero , um dos sopranos do conjunto .

*O Rio de Janeiro
aplaudiu Piracicaba de pé*

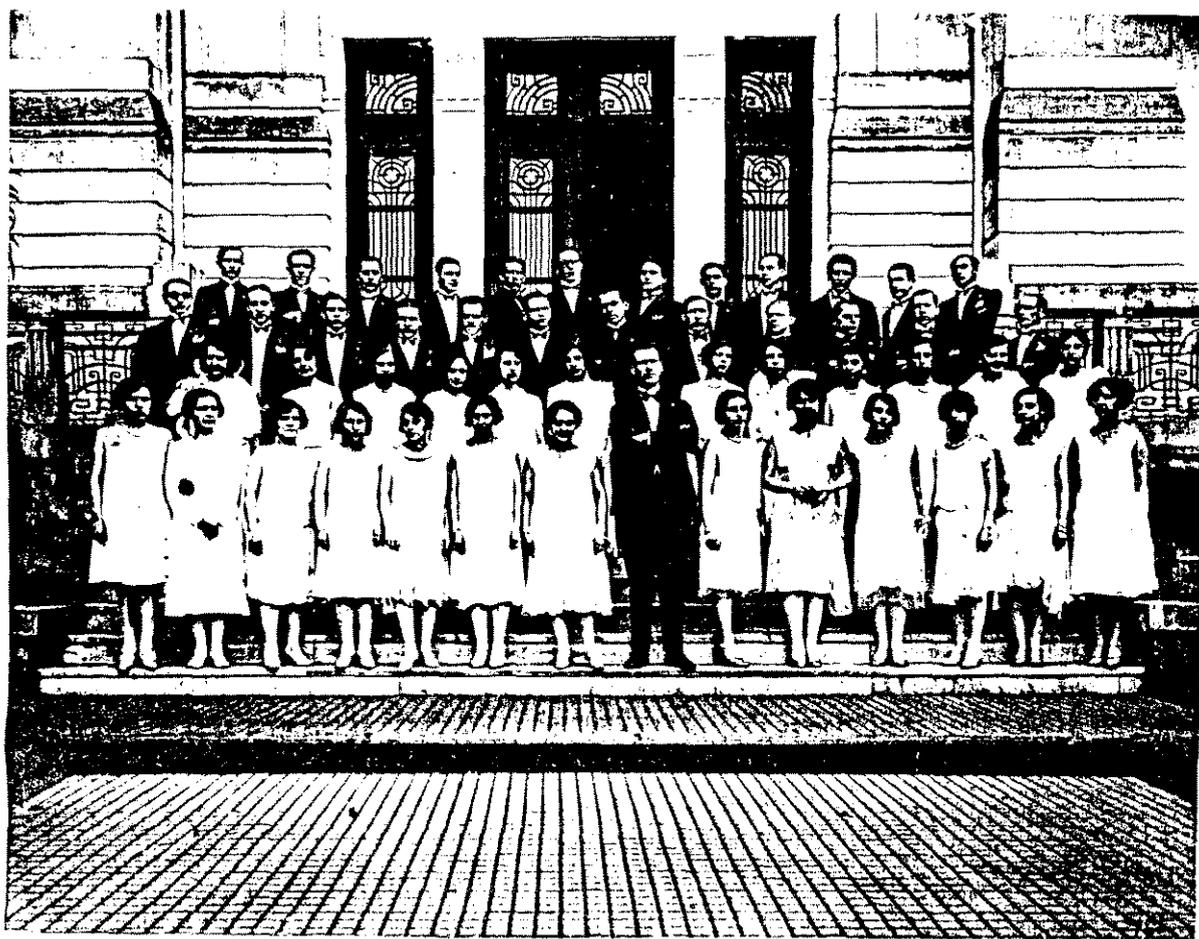


Fig 08 - O Orfeão Piracicabano , em 1929 . Foto copiada do Jornal Aldeia , Piracicaba , maio de 1975 , número 14 , p 01 .

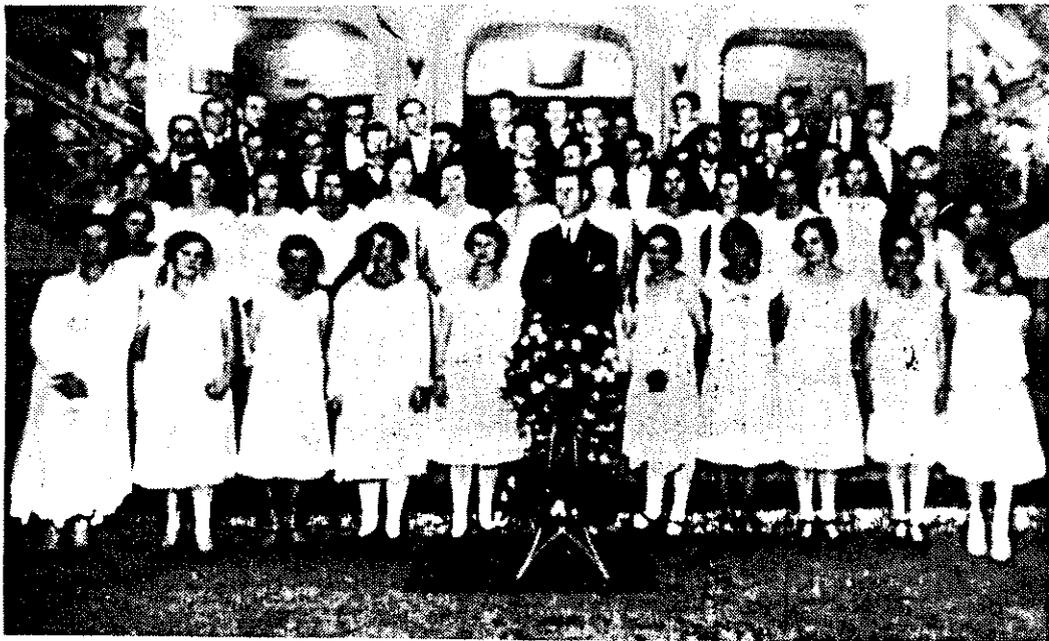


Fig 09 - Foto do Orfeão Piracicabano , copiada do **Jornal de Piracicaba** , Piracicaba , 25 de maio de 1985 , p 08 .

TERCEIRO CAPÍTULO

O “Orpheon²³ Piracicabano”

“(...) a mesma sonoridade quente ingênua verde do admirável Orfeão Piracicabano.”²⁴

“O Orfeão Piracicabano empregando sílabas convencionais adquire efeitos interessantes de ‘pizzicato’, de destacado breve ou evanescente. E em boca-fechada obtém efeitos duma articulação e fusão harmônica absolutamente admiráveis.”²⁵

Era lembrança de muitos piracicabanos que integraram o referido orfeão, o entusiasmo com que se expressava Villa-Lobos, que lá esteve para dar um recital de violoncelo, ao citar o grupo vocal da *Cidade das Escolas*, confessando que nunca ouvira coisa sequer parecida, quanto à qualidade vocal e musical, no Brasil.

Quando foi nomeado professor de música da Escola Normal de Piracicaba, em 1914, Fabiano Lozano procurou sempre imprimir ao ensino um caráter prático e de cunho artístico.

²³ Orfeão, Orpheon, Orpheão (de Orfeo, poeta e cantor da mitologia grega): expressão atribuída ao francês Bocquillon-Wilhem, significando uma sociedade de pessoas que se dedicam ao canto coral, com finalidade cultural e recreativa. Esta definição foi extraída do fascículo *Vocabulário da Música*, publicado pela Abril Cultural S.A., São Paulo, segunda edição, 1982, p.08.

²⁴ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo (Livraria Martins Editora), 1962, p.55.

²⁵ ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo (Livraria Martins Editora), 1962, p.64.

Apresentou, nesse mesmo ano, o primeiro orfeão normalista, e em 1917, o primeiro orfeão constituído de alunos selecionados, com vozes de melhor qualidade, com maior preocupação a respeito do caráter artístico do conjunto e maior esmero no trabalho musical.

Na carência quase absoluta, naquele tempo, de repertório orfeônico brasileiro, teve que formá-lo com arranjos seus, compilações de melodias populares e folclóricas e composições originais suas.

Lozano dirigiu, também, por muito tempo, o Departamento de Música do Colégio Piracicabano, onde fundou, entre alunos, a Sociedade *Amigos das Artes*, com vida própria e fins de auto-suficiência, como já citado. Esta sociedade constituiu uma entidade filantrópica direcionada às manifestações artístico-culturais, em pleno interior de São Paulo, o que, na época, pode ser considerado como, no mínimo, um fato insólito.

O Maestro Lozano acreditava que todos podiam cantar, independente de quaisquer limitações que pudessem ser apontadas nos alunos. Ele acreditava, também, que no ensino coletivo o resultado dependia exclusivamente do preparo, habilidade, comunicabilidade e entusiasmo do professor. Em outras palavras, a eficácia do aprendizado devia estar diretamente relacionada às técnicas pedagógicas utilizadas, com adequação e propriedade em seu conjunto. Trataremos dos procedimentos da Pedagogia Vocal e Musical de Fabiano Lozano no Capítulo IV.

Falemos agora do Orfeão Piracicabano, de suas histórias pitorescas, suas memórias e seus méritos.

Fabiano Rodrigues Lozano lançou, ao lado de seu irmão mais velho Lázaro, em Piracicaba, sementes que germinaram em novos rumos para o ensino da música no Brasil. Como professores da Escola Complementar e depois, da Escola Normal de Piracicaba, implantaram o canto coral entre os jovens estudantes, de tal maneira que, aos poucos, a iniciativa começou a expandir-se por todo o Estado de São Paulo, através dos jovens mestres, ex-alunos dos irmãos Lozano.

Durante alguns anos, Fabiano, o mais apaixonado dos dois irmãos pela causa do ensino da música ao maior número possível de pessoas, ensinava por intermédio dos cadernos copiados `a mão, pois inexistia literatura musical pedagógica naquele tempo. Os normalistas piracicabanos da época eram treinados para grafar música com perfeição, eram copistas treinados, como provam os originais artísticos e perfeitos, que pareciam obras impressas, de Erothides de Campos, famoso pela sua habilidade como copista musical.

Seguiram-se as edições dos primeiros cadernos de música dos irmãos Lozano, brochuras que ajudaram o progresso musical em escolas de Piracicaba e região. A primeira delas, em espanhol, chamou-se “Solfeo en las escuelas” e depois *Solfejos, Primavera, Alvorada* foram alguns dos muitos títulos publicados. Estes cadernos, infelizmente, não foram encontrados com nenhuma das pessoas consultadas (a família de Fabiano Lozano e seus ex-discípulos).

O Orfeão Normalista (1914-1925) foi o resultado do amadurecimento do longo trabalho pedagógico de Fabiano Lozano, na Escola Normal de Piracicaba. Através de numerosas apresentações em diversas cidades, este conjunto vocal formado apenas por normalistas de ambos os sexos, ganhou prestígio e reconhecimento.

No ano de 1925, o orfeão da Escola Normal passava por uma crise crônica. Poucos rapazes se matriculavam, porque começar uma carreira no magistério primário era cada vez mais difícil. O Orfeão Normalista, já conhecido em todo o Estado de São Paulo, corria o risco de acabar ou de se transformar em um grupo vocal exclusivamente feminino. Além disto, era necessário conseguir uma estabilidade maior na formação do quadro de orfeonistas, já que todo final de ano, a maioria dos alunos formados partia para exercer sua profissão em outras cidades do Estado.

Um cidadão ilustre de Piracicaba, o já citado Sud Menucci, escrevia, na época, no *Jornal de Piracicaba*, sob o pseudônimo de “Eros”:

“...é sumamente doloroso ver fracionar-se esse bloco que é a síntese feliz de tantos anos de suores e lidas. E será quase um crime assistir impassíveis ao aniquilamento progressivo de uma instituição que faz a honra e o orgulho de nossa terra.”²⁶

26 FERREIRA, José Maria. O mundo de Fabiano Lozano IV - O Orpheão Piracicabano. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 24 de maio de 1986. Depoimento de Orlandina Soderó, publicado nessa data.

Dessa forma, o primeiro orfeão de que se tem notícia em Piracicaba foi aquele organizado por Lozano, reunindo alunos da antiga Escola Normal, atualmente Instituto de Educação “Sud Menucci”, cantando a quatro vozes mistas.

Veio depois o Orfeão Piracicabano . Mas como ocorreu a transição?

Numa palestra proferida pelo Professor Benedito Dutra Teixeira, no Rotary Club de Piracicaba, no dia 22 de novembro de 1960, e publicada posteriormente no *Jornal de Piracicaba*, no dia 27 de novembro de 1960, em comemoração ao “Dia da Música”, consta que:

“...desde 1915 vinha Lozano trabalhando com as massas corais, como professor da Escola, e com esse conjunto - o Orfeão Normalista - realizou uma série de audições sempre com sucesso, não só em Piracicaba como nas cidades vizinhas. Em 1922, tendo sido nomeado para reger a cadeira de Música do Curso Complementar, anexo à Normal, por indicação do próprio Lozano, passei a sentir mais de perto as influências benéficas dos seus ensinamentos, experiência e autoridade, auxiliando- o nos ensaios, três vezes por semana. E com saudades, senhores, lembro-me das vezes que subíamos juntos a Rua XV (quinze), em demanda da Escola, para os ensaios do conjunto, que era, a seu dizer, a menina dos seus olhos...”

“Veio depois o orfeão famoso... o Orfeão Piracicabano. E como nasceu esse conjunto? De uma troca de idéias que tivemos, eu e Lozano, numa das nossas idas e vindas da Normal...”

“Princípios de 1925...”

“Conversávamos:

- Lozano, porque você não organiza um orfeão extra-escolar, com elementos de nossa sociedade, gente de boa vontade e melhor voz?” 27

Em vista do problema com que se deparava, o Maestro Lozano resolveu tomar providências.

Começou por reunir, em sua casa, formandos e formados que iriam permanecer em Piracicaba após a conclusão de seus cursos. O Maestro convidou, também, alguns alunos particulares e membros da sociedade local para aumentar o grupo. Selecionou, inicialmente, vinte e quatro pessoas, sendo seis sopranos, seis contraltos, seis tenores e seis baixos entre os seus alunos normalistas. Com o acréscimo dos outros elementos da sociedade piracicabana ao grupo, a formação definitiva abrangia um total de quarenta e oito elementos, sendo que cada naipe era composto por doze cantores.

E , a partir do esforço conjunto de mestre, alunos e amigos, havia surgido, enfim, um orfeão que não obstante pertencer a uma cidade do interior do Estado de São Paulo, onde por dificuldades naturais eram raras as manifestações de arte, era digno de apresentar-se em qualquer platéia culta do mundo, por mais exigente que ela fosse, como provou a vitoriosa apresentação no Rio de Janeiro, da qual trataremos adiante.

Apresentaremos, a seguir, a lista dos componentes fundadores do Orfeão Piracicabano. 28

28 Lista extraída do Artigo *Piracicaba comemora hoje o trigésimo aniversário do "Orfeão Piracicabano"* . *Jornal de Piracicaba* , Piracicaba , 14 de Julho de 1955 , p03 .

SOPRANOS

Orlandina Sodero

Maria Tereza Ferraz de Arruda

Dulce de Souza Carneiro

Adélia Siqueira

Vicentina Godinho

Alzira Soares

Adelaide Baena

Astréa Aguiar

Malvina Thomazi

Sofia Schalch

Luzia Sodero

Geny Cardoso

CONTRALTOS

Maria de Meira Godoy

Ercília Guerrini

Luíza Blanco

Maria Elisa T. Mendes

Almira de Camargo

Maria Izabel do Canto

Aparecida Godoy

Ecira da Silva

Lila Krahenbul Ferraz

Layre Sansigolo

Aparícia Godoy

Odila Fagundes

TENORES

Octávio Augusto T. Mendes

Leandro Guerrini

Bráulio Azevedo Sobrinho

Alberto Vollet Sachs

Victorino Zara

João Manoel Kroll

Arquimedes Dutra

Joaquim Gusmão

Carlos Martins Sodero

Benedito Cotrim Dias

Salvador Zito

Benedito Almeida Prado Jr.

B A I X O S

Benedito Dutra Teixeira

Antonio Osvaldo Ferraz

João Stokmann

João Thomazi

Vicente Moretti

João Pecorani

Luiz Ortolan

Bruno Ferraioli

Fortunato Losso Netto

Adolfo Silva

Antonio Santos Veiga

Miguel Sansigolo

Essas quarenta e oito pessoas reunidas deram forma real ao grande sonho de Fabiano Lozano e sob a batuta do Maestro, o grupo foi evoluindo e incorporando outros elementos no decorrer de sua existência (como a sra. Jaçanã Altair Pereira, de voz muito elogiada por todos).

Entrevistamos uma das poucas remanescentes desse grupo coral: o soprano Orlandina Soderó. Ela conta que durante uma aula, a servente da Escola Normal Oficial, onde cursava o seu último ano, chamou-a dizendo:

“ - Orlandina, ‘Seo’ Fabiano quer falar com você na sala de música”. 29

Espantada, pois “Seo” Fabiano não costumava interromper nenhuma aula, a não ser se fosse um caso muito importante, Orlandina acompanhou a funcionária até a sala onde o Maestro a esperava. Tratava-se um teste vocal. Orlandina continuava surpresa, pois o mestre já conhecia suficientemente sua voz, porque desde o seu ingresso na Escola Normal ela vinha participando das aulas de canto orfeônico ministradas por Lozano. Ainda assim, fez o que seu mestre pediu: leu uma partitura `a primeira vista, solfejou, cantou alguns trechos e prometeu comparecer a uma reunião na casa dele, situada `a Rua Alferes José Caetano, entre as Ruas Dom Pedro I e Dom Pedro II.

29 Frase extraída de depoimento verbal da ex-orfeonista Orlandina Soderó .

Uma vez formado o Orfeão, na tal reunião para a qual Orlandina e quase cinqüenta pessoas mais foram convidadas, o grupo de quarenta e oito vozes começou a ensaiar regularmente no Theatro Santo Estevão e em outros locais.

Um dos orfeonistas, o baixo Fortunato Losso Netto, fala sobre os primeiros ensaios:

“Aos dois e aos três, íamos chegando `a sede da antiga Sociedade Italiana de Mútuo Socorro. Noites frias, nas quais a neblina fechava a cidade sob véu espesso. Os primeiros ensaios do Orfeão Piracicabano se realizavam debaixo de grande entusiasmo. Antes da reunião, grupos alegres se formavam. Um sempre mais numeroso e gargalhante era centralizado pelo Bráulio (Azevedo Sobrinho), com as últimas da semana.”

“O Maestro Lozano a um canto, atarefado em separar as partituras, ajudado pelo Maestro Dutra. De vez em quando, gritava para quem quisesse ouvir:

- Quem copiou mais algumas partes de contralto do Hino `a arte? “

“ E lá de um grupo se movia o orfeonista que cumprira o seu dever com Wagner.”

30

Na noite brumosa de 25 de maio de 1925, um grupo de mais de cinqüenta pessoas estava reunido na Sociedade Italiana de Mútuo Socorro, para uma Assembléia Geral, com a finalidade de fundar a Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba, já mencionada antes.

A liderança da Assembléia era do Maestro Fabiano Lozano, então com trinta e nove anos. Naquele momento, os orfeonistas integrantes e fundadores do Orfeão Piracicabano, organizado quase dois meses antes (exatamente a primeiro de Abril de 1925), estavam ali reunidos.

Todos eram unânimes em afirmar que o Maestro era muito enérgico e, sem deixar de ser bondoso com as pessoas, exigia o melhor para o seu orfeão. Entristecia-se com aqueles que não tinham habilitação no canto e que não se esforçavam para isso; dizia que não saber cantar era tão lamentável quanto não saber ler e escrever. Portanto, era uma honra pertencer ao Orfeão de “Seo” Lozano.

Junto com o nascimento da Sociedade de Cultura Artística, na referida Assembléia, estava também instituído o Orfeão Piracicabano. Este foi a base primordial da existência daquela: ambas as instituições traziam seus respectivos nomes gravados em estatuto único e seus nomes figuravam juntos no alto de todos os programas das apresentações durante os primeiros anos de atividades.

A princípio, o número de sócios era pequeno, mas logo cresceu, com o entusiasmo que se propagava a cada apresentação do Orfeão ou de recitais de artistas contratados.

A finalidade maior era criar uma entidade cultural que cuidasse do desenvolvimento artístico de Piracicaba. E foi atingida tal meta, pois que até hoje (1995), a Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba continua atuante.

Mas, voltemos ao Orfeão Piracicabano. A primeira apresentação ocorreu no dia 14 de Junho de 1925. As moças estavam elegantíssimas, vestidas de “jersey” branco, no rigor da moda da época. Os rapazes usavam terno preto e gravata borboleta.

No dia seguinte, a *Gazeta de Piracicaba* comentava:

“O Orpheão Piracicabano realizou na noite de ontem a sua primeira apresentação. Ante uma platéia seletíssima, onde se via o que Piracicaba tem de mais representativo, o milagre vivo do Professor Lozano fez a sua vitoriosa audição.”³¹

Num ambiente de ansiosa expectativa todos aguardavam o início do espetáculo, cujo programa executado foi o seguinte³²:

1. Hino Nacional
2. Máguas Letra de Pedro de Melo
Melodia Popular - Lozano
3. Festa do Arraial Canto sem palavras
Fabiano R. Lozano
4. Saudade Letra de Pedro de Melo
Música de C.Foster - Lozano
5. Lamento Indígena Letra de Pedro de Melo
Música de Carlos Gomes - Lozano
6. Marcha Húngara Canto sem palavras
A. Chelard - Lozano
7. Senerata Galante Canto sem palavras
V.Ranzato - Lozano

³¹ FERREIRA , José Maria . Orpheon Piracicabano . *Aldeia* , Piracicaba , Maio 1975 , n 14 , p.05 .

³² Lista extraída do *Jornal de Piracicaba* , 14 de Julho de 1955 , p.03 .

8. Elegia Letra de L.Galet - Haroldo
Música de Massenet - Lozano
9. Dança Húngara n. 5 Canto sem palavras
Música de Brahms - Lozano
10. Gratidão Letra de F.Haroldo
Música de L.Beethoven - Lozano
11. Nostalgia Canto sem palavras
Melodia Popular - Lozano
12. Hino à Arte Letra de F. Haroldo
Música de R.Wagner - Lozano

No mesmo dia, o *Jornal de Piracicaba* publicava:

“As 20:30 horas, no Teatro Santo Estevão lindamente ornamentado, via-se o que de mais seletos possui a nossa sociedade. O palco apresentava um aspecto encantador, dando grande realce o artístico cenário, fino trabalho devido ao apurado gosto artístico do distinto pintor piracicabano, sr. Ernesto Thomazi.”

“A hora marcada deram entrada no palco os elementos que compõem o Orpheon, precedidos de seu digno regente o Maestro Lozano, sob aplausos calorosos do público que enchia literalmente o teatro. Dando início ao programa, executou o Orpheon o Hino Nacional, ouvido de pé por toda a assistência que aplaudiu vivamente aquele punhado de gentis senhoritas e distintos rapazes que, unidos num só ideal, realizam a grande obra da educação artística do povo.” 33

Este foi o primeiro sarau do Orfeão Piracicabano e da Sociedade de Cultura Artística. Os dois saraus seguintes também foram realizados por ele. No quarto evento da Sociedade, viria a pianista Antonieta Rudge.

O sucesso do grupo vocal formado, em sua maioria, por jovens era tão grande, que eram inúmeros os convites para apresentações em todo o Estado de São Paulo, em cidades como Campinas, São João da Boa Vista, Rio Claro, Casabranca, Ribeirão Preto e em São Paulo e Santos, entre outras.

Em 1928, Mário de Andrade, em visita a Piracicaba, ouviu o Orfeão Piracicabano e escreveu no *Diário Nacional* de 15 de Julho daquele ano:

“Não é o primeiro coro artístico do Brasil em data, coisa que é razão pouca pro elogio. Fato que é o primeiro em valor. Todos os coros esporádicos de brasileiros, quando senão quando, aparecendo pra cantar numa festa ou pra durar a vida morta de seis meses, sempre foram deficientíssimos. O Orfeão Piracicabano é o primeiro possuindo valor artístico.”³⁴

Durante os ensaios, o Maestro Lozano ocasionalmente perdia a paciência com um dos orfeonistas que se excedia nos gracejos: Bráulio Azevedo Sobrinho. A irmã deste, mais nova, Cacilda de Azevedo Cavaggioni, vem narrar alguns episódios interessantes:

34 CAMARGO, Maria Dirce de Almeida. O Fundador da Cultura Artística. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 25 de Maio de 1985, p.08.

“Eu era em tal tempo áureo da música em Piracicaba, muito pequena, criança mesmo. Na minha família havia um ditado que dizia mais ou menos assim: ‘em festa de macuco, nambú nao vai.’ (sic)

“Bráulio, meu irmão, que já percebia o quanto eu gostava de música, me levava para ouvir o orfeão.”

“Benditas ‘furadas’, pois levei, infelizmente, muito tempo para ouvir coisas tão lindas, especialmente nas interpretações dos sopranos que se comparavam aos maiores da Itália, que se ouviam em êxtase nas antigas vitrolas.”

“Estas foram as coisas que mais me impressionaram e que dificilmente esquecerei, lamentando que, naquele tempo, a técnica das gravações em discos estivesse apenas engatinhando, não se podendo ter gravado para a posteridade o que de maravilhoso esses conjuntos apresentavam, destacando-se o fantástico conjunto que foi o Orfeão Piracicabano.” 35

De viagem em viagem, o Orfeão chegou ao Rio de Janeiro, recebido com manchetes nos jornais de lá:

“Pelo Rápido Paulista chegou ontem o Orpheão Piracicabano que vem realizar um concerto coral em benefício da Sociedade de Assistência aos Lázaros. Foram recebê-los, entre outras pessoas, o Ministro Muniz Barreto, Presidente da Liga de Defesa Nacional, a Sra. Silva Araújo, Presidente da Sociedade de Assistência aos Lázaros, e muitos membros da colônia paulista desta cidade. Ao desembarcarem, foram as senhoritas e rapazes que fazem parte do Orpheão, acolhidos por vibrante salva de palmas por aqueles que os esperavam e por muitos curiosos que se encontravam na Estação Pedro II.” 36

Orlandina Sodero nos relatou que, naquela época, foi muito difícil convencer os pais das moças orfeonistas a deixá-las viajar para tão longe. Só consentiram mediante o comprometimento formal do Maestro Lozano de que zelaria pessoalmente pela integridade de todos os seus pupilos.

35 Trecho extraído do artigo *Sonoras Recordações*, da autoria de Cacilda de Azevedo Cavaggioni, publicado no *Jornal de Piracicaba*. Recorte gentilmente cedido por Maria Dirce de Almeida Camargo.

36 FERREIRA, José Maria. Orpheon Piracicabano. *Aldeia*, Piracicaba, Maio de 1975, n 14 p.05

A viagem para o Rio de Janeiro foi bastante tranqüila. De Piracicaba a São Paulo seguiram pela Sorocabana e de lá para o Rio, viajaram pela Central do Brasil.

Fabiano Lozano, muito preocupado com a responsabilidade de exhibir o Orpheão na capital da República daquele tempo, exigiu que todos viajassem quase em silêncio para que não cansassem a voz. O grupo todo acatou a decisão, incluindo Bráulio Azevedo Sobrinho, embora tenha esse prometido “descontar” na viagem de volta.

No Rio, as moças ficaram hospedadas em residências de piracicabanos, principalmente nas da família Moraes Barros, enquanto que os rapazes foram para o Hotel Belo Horizonte. Havia uma grande expectativa em torno do concerto. Os ingressos estavam tendo boa saída, sendo vendidos na Confeitaria Colombo, no Hotel Glória, no Copacabana Palace, no Hotel dos Estrangeiros e nas Casas Lopes Fernandes, Carvalho, Luiz de Rezende e nas bilheterias do Teatro Municipal.

Entre as anedotas contadas sobre a viagem `a cidade do Rio de Janeiro, figurava a seguinte: alguns dos rapazes que nunca tinham visto antes o mar, quando nele foram se banhar, muniram-se de toalhas e sabonetes. ³⁷

No dia da apresentação, 03 de novembro de 1929, o Teatro estava lotado, vendo-se entre os presentes altas autoridades civis e militares, magistrados, congressistas, membros do Corpo Diplomático Nacional e Estrangeiro, artistas consagrados dos salões cariocas e a alta sociedade do Rio de Janeiro.

³⁷ Trecho extraído do artigo *Sonoras Recordações*, da autoria de Cacilda de Azevedo Cavaggioni, publicado no *Jornal de Piracicaba*. Recorte gentilmente cedido por Maria Dirce de Almeida Camargo.

O programa, precedido do Hino Nacional, constou de três partes, sendo que todas as músicas foram cantadas em português ³⁸ :

Primeira Parte

Momento Musical - Schubert

Saudade - Foster

Cascata de Risos - Lozano

Dança das Fadas - Gregg

Segunda Parte

Canção da Guitarra - Marcelo Tupinambá

As duas flores - Lozano

Dorme Filhinho - Cancioneiro Popular

Luar do Sertão - Catulo da Paixão Cearense

³⁸ FERREIRA , José Maria . Orpheon Piracicabano . *Aldeia* , Piracicaba , Maio de 1975 , n 14 , p.05 .

Terceira Parte

Primavera - Grieg

Junto ao Berço - Godard

Devaneio - Schumann

Ária - Bach

Todas as músicas eram compostas das melodias originais dos compositores adaptadas para a língua portuguesa “abrasileirada” dos versos de F. Haroldo e de outros poetas. Os títulos são aproximações dos títulos originais, segundo depoimento verbal de Orlandina Soderó.

O jornal carioca *A Notícia*, no dia seguinte ao do recital (04 de novembro de 1929) informava que o concerto tinha sido um grande sucesso:

“A caixa do Municipal sofreu uma verdadeira invasão, pois os elementos de maior destaque da fina platéia ali presente, foram cumprimentar o Professor Lozano e seus jovens discípulos, em manifestações da mais quente simpatia e admiração.”³⁹

39 FERREIRA, José Maria. Orpheon Piracicabano. *Aldeia*, Piracicaba, Maio de 1975, n 14, p.05.

Orlandina Sodero recorda, também, a opinião dos maquinistas do teatro, encarregados da cortina:

“- Vocês são muito melhores do que os Coros Ucranianos.”⁴⁰

Este famoso grupo europeu tinha se exibido, naquele mesmo palco, uma semana antes.

As opiniões mais consagradas ainda estavam por vir: os jornais cariocas começaram, logo depois, a publicar as críticas do concerto.

O *Jornal do Brasil*, em sua edição de 05 de Novembro de 1929, escrevia:

“O sucesso obtido pela maravilhosa corporação (...) foi enorme, como poucas vezes se tem registrado nesta capital, mesmo em espetáculos e apresentações das maiores celebridades mundiais da música.”

“Artistas dos mais consagrados, críticos de arte dos mais exigentes, jornalistas, representantes das classes mais cultas do Rio de Janeiro, eram unânimes em afirmar que o espetáculo foi único e que a apresentação dos orfeonistas piracicabanos excedeu as expectativas mais otimistas.”⁴¹

Este sucesso repercutiu em São Paulo. O jornal *O Estado de São Paulo*, reproduziu as consagradas críticas cariocas, acrescentando:

40 e 41 FERREIRA, José Maria. Orpheon Piracicabano. *Aldeia*, Piracicaba, Maio de 1975, n 14, p.05.

“Esse excelente corpo coral de que justamente se orgulha a linda cidade de Piracicaba, e ao que parece único no Brasil, apresentou-se ontem ao público do Rio, no Teatro Municipal. Recebidos os cantores com muita simpatia, logo empolgaram a assistência, sendo obrigados a bisar vários números e a conceder extra-programas. Causou a melhor impressão a Berceuse, de Godard, na qual se desempenhou brilhantemente do solo a srta. Dulce de Souza Carneiro.” 42

Ha uma narrativa impressa do Dr. Erasto Fonseca 43, que voltou a Piracicaba descrevendo minuciosamente a apresentação, na qual diz que Dulce tinha uma voz de soprano lírico fabulosa e que ao interpretar a canção “Junto ao Berço” (como foi traduzido o título), ela se emocionou até as lágrimas, por se lembrar de uma criança que lhe fora muito cara. Diz ainda que quando ela cantava todos se emocionavam.

Assim, cobertos de louros, voltavam os cantores e seu maestro e mentor, a Piracicaba.

Na viagem de volta, puderam dar vazão ao júbilo contido:

“ - Viemos cantando do Rio de Janeiro a Piracicaba e em cada parada, a gare da estação se enchia de uma multidão de curiosos, pois todos os orfeonistas saíam `as janelas do trem para cantar as mesmas melodias que encantaram os cariocas.” 44

42 FERREIRA , José Maria . Orpheon Piracicabano . **Aldeia** , Piracicaba , Maio de 1975 , n 14 , p.05 .

43 CAVAGGIONI , Cacilda de Azevedo . Sonoras Recordações . **Jornal de Piracicaba** , s.d. .

44 Depoimento verbal de Orlandina Sodero , soprano do Orfeão Piracicabano .

E esse foi o conjunto que saído de uma pequena cidade do interior de São Paulo, superando todas as condições adversas, cresceu, frutificou e alcançou êxito diante das platéias mais exigentes do país na época dourada dos anos vinte.

Graças ao idealismo, `a coragem, `a competência profissional e amor `a arte do Maestro Fabiano Lozano e `as imensas qualidades, musicais e pessoais, de seus orfeonistas, todo este sucesso se tornou possível. Que seja rendido aqui o tributo merecido `a memória de tais artistas de valor.

“E foi assim que vivemos horas de inefável gozo espiritual em ambiente de arte e alegria, tudo fazendo para elevar bem alto o nome querido de nossa querida Piracicaba.”

“E foi nesse ambiente que eu me senti empolgado, ao lado de Lozano, sob seu influxo benéfico, adquirindo os conhecimentos e a prática que anos depois pude aplicar na formação de meus orfeões quando de sua mudança para a Capital do Estado, onde iria ocupar o alto cargo de Chefe de Serviço de Música e Canto Coral, por onde se aposentou.”

“Com a sua ausência, Piracicaba perdeu um grande mestre e melhor amigo, mas não perdeu a sua consciência orfeônica, semente aqui lançada por mãos hábeis. Foi daí que passei a trabalhar com os orfeões, não com a mesma competência do mestre insígne, mas na medida de minha capacidade, esforçando-me por não desmerecê-lo.” 45

QUARTO CAPÍTULO

Procedimentos da Pedagogia Vocal de Fabiano Lozano

No capítulo anterior, falamos sobre o Orfeão Piracicabano, a repercussão de sua arte musical nos principais palcos do país e o respeito adquirido, por parte de figuras de vulto na música e no cenário cultural da época.

Devido aos processos incipientes nas técnicas fonográficas de então, os registros sonoros do referido grupo são poucos, rudimentares e não transmitem de maneira correta e perfeitamente inteligível os sons canoros do orfeão. Este fato não nos permite fazer um justo julgamento da qualidade musical e vocal do conjunto.

Mas, baseados nos diversos depoimentos colhidos, nas entrevistas, reportagens e declarações individuais, a maioria de pessoas conhecedoras do assunto em questão, podemos afirmar que o cuidado na preparação vocal e musical do referido grupo era esmerado, meticuloso e extremamente técnico.

A forma de ministrar seus ensinamentos aos alunos era, para o Maestro Lozano, acima de tudo uma arte: a arte pedagógica.

Orlandina Sodero nos relatou que seus modos eram calmos para ensinar, sempre controlado e respeitoso. Porém, era enérgico quando a situação assim o exigia, mantendo sempre a ordem e o equilíbrio entre os elementos do conjunto.

Era exigente, sempre achando que o resultado poderia ser melhor, mais perfeito, mais musical e mais apurado.

Era um apaixonado pela música brasileira, seus ritmos, suas melodias folclóricas, suas canções de roda e de ninar, a música nativa e a dos sertanejos. Achava que o cantor devia utilizar todas as propriedades do som vocal e, portanto, devia explorar todas as gamas verbais e não-verbais do canto.

O ato de cantar devia ser inteligível em todos os seus aspectos. Por essa razão, todas as músicas deviam ser cantadas no idioma pátrio, sempre com a articulação mais perfeita possível para que a mensagem verbal pudesse ser passada completamente. Com essa finalidade, Fabiano Lozano traduzia para o português os textos das canções de compositores alemães, italianos, eslavos, etc.

A ênfase era dada ao verbo. Ele utilizava, amiúde, efeitos de “staccatto” e onomatopéias, conseguindo matizes dignos de nota no canto em conjunto.

Acreditava, também, que com esse procedimento aumentaria o interesse coletivo dos alunos por melhorar a compreensão do texto, facilitando o aprendizado e memorização.

Além disso, as melodias folclóricas que todos já sabiam, de ouvido, eram um atrativo a mais para os alunos que reaprendiam a cantá-las em forma de arranjo a duas ou mais vozes, de maneira adequada do ponto de vista da técnica vocal (sons definidos, voz impostada) e do equilíbrio formal.

O Maestro Fabiano Lozano tinha a seguinte meta na sua vida escolar: “ensinar deleitando, de modo a desenvolver concomitantemente a técnica e o sentimento artístico do aluno.”⁴⁶

Ele acreditava que tanto os executantes como os ouvintes sentiam a benéfica influência da música, alegrando a vida do conjunto.

Seus arranjos eram feitos com naturalidade e dentro de uma tessitura cômoda, a fim de poder obter uma execução fácil e correta.

Em um de seus métodos, Toadas de Minha Terra, Lozano fez de sua “terra” o Brasil, recolhendo, compilando e arranjando melodias folclóricas brasileiras com o sub-título “Recreações facílimas para canto e piano ou piano só”. As doze canções que compõem o método são precedidas pelo seguinte texto:

46 Depoimento verbal de Maria Dirce de Almeida Camargo , aluna de piano de Fabiano Lozano .

“Crianças:

Vamos tocar e cantar essas doze toadas populares de que vocês tanto gostam? Sim? Então, mãos `a obra. E muito cuidado para que a voz seja bem agradável e as duas mãos, como boas irmãs, façam sua obrigação com igual perfeição.”⁴⁷

Lozano acreditava que a verdadeira arte musical tem um poder extraordinário para despertar nobres sentimentos no coração humano, e que essa benéfica influência era (ou é) mais marcante nas crianças. Essa teoria já se registrava em Platão, na sua República, onde o filósofo dizia ser a música um molde do caráter, devendo, portanto, ser administrada com critério `as crianças para que crescessem como cidadãos dignos e honrados, além de valentes. Por exemplo, as melodias em modos dórico e frígio, aliadas `a ginástica corporal, induziriam, segundo Platão, `a temperança, ao senso de liberdade, `a coragem e `a sensatez, se administradas com parcimônia e critério `as crianças, por seus mestres.

Dessa forma, música em demasia e em certos modos musicais “proibidos” (jônio e lídio, por exemplo) e pouca ou nenhuma atividade física tornariam a personalidade em formação propensa ao caráter efeminado, covarde, volúvel e frívolo. Já a ausência total de contato com a música tornaria a criança propensa ao embrutecimento quando se tornasse adulta.⁴⁸

47 LOZANO, Fabiano Rodrigues. **Toadas de Minha Terra**. São Paulo (Ricordi Brasileira), 1946, folha de rosto.

48 PLATAO. **Diálogos - A República**. Rio de Janeiro (Ediouro S.A.), 1987, p.64.

Repetindo esse conceito platônico, Fabiano Lozano insistia em ensinar cantos que estivessem em harmonia com esses princípios e seguia a máxima: se alguém é capaz de aprender o Teorema de Pitágoras, também é capaz de aprender a cantar.

As orientações básicas utilizadas na sala de aula pelo mestre em questão obedeciam aos seguintes critérios, por volta de 1930:

I. Orientações pedagógicas musicais

. Técnicas pedagógicas eficientes, pois no ensino coletivo o sucesso depende da habilidade, preparo, capacidade de comunicação e entusiasmo do professor. Fabiano Lozano compreendia por “eficiência” a capacidade de se fazer plenamente entendido pelo aluno, resultando para este em um aprendizado sólido e duradouro, e não baseado puramente na memorização dos fatos. ⁴⁹

. Métodos os mais racionais e práticos possíveis. Aqui, a palavra “método” é entendida como os processos empregados para chegar a um determinado fim. Cada mestre deve desenvolver o seu método individual, respeitando as regras pré-estabelecidas e de consenso geral, mas acrescentando o toque de sua personalidade criativa. Os métodos considerados bons são os que permitem, racionalmente, obter-se o máximo resultado com o mínimo esforço.

⁴⁹ Depoimento verbal de Maria Dirce de Almeida Camargo

. No ensino, há necessidade premente de ótimos professores que possam agir com liberdade de espírito e idéias, pois onde há preparo, caráter e liberdade, há responsabilidade e, como consequência, esforço consciente.

. Partimos do todo mais fácil e racional, já conhecido, e encaminhamos os alunos, intuitivamente, para o desconhecido, procurando que eles entendam as regras, porquês e razões das coisas. Por exemplo, a melodia conhecida pode induzir mais facilmente ao aprendizado da construção da escala que a forma.

. Repetimos que as explicações nunca devem ser monótonas. As regras básicas e convencionais (modo de bater o compasso, nome das figuras, rítmica, etc.) devem ser transmitidas de maneira interessante, mostrando indiretamente a pretensão do mestre quanto ao que deve ser aprendido. Se o professor não conseguiu despertar o interesse dos alunos, alegrando o ambiente, todo o seu esforço será nulo.

. Quando o aluno já tiver aprendido a fórmula do compasso e a batê-lo (por imitação, sem definição porém), deve-se levá-lo à melodia, apresentando-lhe a primeira frase com uma pequena estória atraente, com o fim de despertar na classe o máximo interesse.

. Conseguido esse intento, fazemos com que toda a classe repita em conjunto o que ouviu. Na primeira tentativa, aparecem normalmente erros e hesitações. Fazendo as devidas correções, repetimos algumas vezes o processo e conseguimos, após algum tempo, uma memorização perfeita por parte dos alunos.

. Passamos então a escrever a melodia no quadro - negro, vagorosamente, nota por nota, convidando os alunos a fazer o mesmo na folha de papel pautado que cada um deles tem. Os alunos começam, destarte, a ler e a escrever música simultaneamente.

. Uma vez escrita a frase, fazemos a leitura apontando os diversos sinais e os sons que eles representam, com o fim de aguçar o senso de observação e a capacidade dedutiva do aluno. Aqui é onde se manifesta mais intensamente a habilidade do professor, pois terá que induzir a classe a compreender o significado dos sinais empregados na representação daquilo que foi cantado.

. Após esse processo, recolhemos os trabalhos escritos, fazendo uma revisão deles, chamando a atenção para as incorreções mais graves e fixando a maior parte possível de conhecimentos pertinentes ao assunto na mente dos pupilos.

. Tomemos, como exemplo, um exercício simples, o primeiro do método Alegria das Escolas:

Andante

1 *p* Va-mos sol-fe - - :jar, sem er - - - rar:

2 3 4

6 8

Dó si la sol, fa mi ré ré ré ré dó.

Fig. 10 - Primeiro exercício do método Alegria das Escolas (BR 373-Ed. Ricordi, 1942)

Este exercício fornece matéria suficiente para duas ou três aulas, de acordo com a duração delas e as condições da classe. Depois, com a evolução do aprendizado, o tempo para se trabalhar um exercício deve diminuir, sendo um por aula, uma boa média.

Entre outros aspectos pedagógicos musicais utilizados por Lozano, podemos citar:

. Melodias colhidas no folclore pátrio ou escritas com sabor popular despertam mais facilmente o interesse da classe e apressam a aprendizagem.

. Nas primeiras aulas, deve-se fazer a classe solfejar em conjunto e depois escolher um ou outro aluno separadamente. Mais tarde, deve-se fazer justamente o contrário: os alunos solfejam individualmente, a classe identifica os erros e depois todos cantam em conjunto.

. Para domínio completo de qualquer melodia nova, sempre procedemos a uma minuciosa análise da mesma, de acordo, mais ou menos, com as seguintes etapas, sempre induzindo o aluno a pensar e a deduzir logicamente. São as seguintes etapas a seguir:

1. Análise rítmica, localizando o valor das figuras e pausas no compasso.
2. Indicação dos tempos: dizer onde começa e onde termina cada um deles.
3. Leitura rítmica ou solfejo falado, o que equivale `a leitura métrica de música, sem entoação.

4. Análise tonal: escala, intervalos, etc., tudo praticado em exercícios criados para este fim.

5. Leitura entoada: solfejo propriamente dito, em andamento lento.

6. Leitura expressiva (solfejada e depois vocalizada) procurando obter a máxima “vida” possível, como consequência lógica de andamento, modificação do mesmo, caráter, matizes, dinâmica e acentuação.

. Como complemento útil, sempre que temos a oportunidade, devemos improvisar em um instrumento polífono (piano, harmônio ou acordeon, por exemplo) um acompanhamento adequado às melodias, procurando realçar-lhes a beleza.

. No caso do ensino coletivo, onde as condições pessoais são muito diferentes, este processo de atingir o domínio completo das melodias passa por várias etapas. Uma vez obtido sucesso nas mesmas, devem ser fundidas em uma etapa só: assim que é observada uma certa facilidade de análise e rapidez de compreensão, deve-se induzir a classe à leitura à primeira vista, consciente e, mais ou menos, perfeita, melhorando sempre com o tempo. No caso de uma classe com bons conhecimentos musicais, os processos de ensino podem ser muito mais ágeis. Em classes de iniciantes ou classes heterogêneas, o progresso acontece de forma diferente.

. As primeiras melodias devem ser sempre escritas na lousa como padrão de caligrafia. Depois, é sempre um aluno a escrever na lousa, ficando como modelo o seu trabalho para a classe.

. Nas questões teóricas, utilizamos lado a lado a prática, acrescentando, sempre que necessário, conhecimentos complementares.

. Para o ditado rítmico, um aluno escreve no quadro-negro e o restante da classe em uma folha de papel pautado. Ditamos ritmicamente os valores de um compasso, utilizando uma só sílaba (lá-lá-lá, por exemplo), indicando exatamente a distribuição dos mesmos através dos movimentos das mãos (tempos). Todos os outros pensam no modo de representar as figuras mas só o aluno que serve de modelo deve responder em voz alta sobre o que pretende escrever. Em caso de acerto, permanecemos calados, como sinal de aprovação. Se há erro, dizemos imediatamente: não. Então a classe se manifesta, fazendo a correção necessária. Isto feito, toda a classe escreve, empregando as notas que só agora são fornecidas pelo professor. Desta forma, ninguém precisa apagar erros, pois são corrigidos antes de grafados, resultando em uma grande economia de tempo e esforço, contribuindo ainda para a nitidez do trabalho.

. Com ditado tonal ou modal, procedemos de igual forma: um aluno serve de modelo. Em primeiro lugar, ditamos unicamente os sons, um a um, vocalizando com “A” ou utilizando um instrumento musical qualquer. O tom é dito antes para que se possa determinar a nota inicial e as seguintes, tendo sempre, por base, a escala correspondente. A divisão rítmica e a distribuição, bem como a separação dos compassos devem ser rigorosamente observadas.

. `A medida que surgem novas combinações rítmicas ou tonais, chamamos para elas a atenção da classe, com o intuito de que possa executá-las, sem hesitação quando vistas e grafá-las, quando ouvidas.

. O ditado melódico (que deveria ser o único a se empregar desde o primeiro dia de aula, por ser o mais completo e racional, senão se tratasse de ensino coletivo, heterogêneo nas aptidões) e feito por motivos, em separado. Vocaliza-se, geralmente com o “A”, não sendo grafado até ser repetido corretamente vocalizado. Depois dá-se nome às notas e, por último, diz-se o nome das figuras rítmicas. Com esse ditado, buscamos desenvolver no espírito dos alunos o sentimento melódico, pois só desta forma chegarão a compreender e executar convenientemente a música, dando-lhe a interpretação precisa.

. Para desenvolver não só a capacidade técnica, como também a compreensão artística, o verdadeiro sentimento do belo (sem o qual julgamos falho o ensino musical, por não atingir o ideal almejado: a educação do gosto) procuramos alimentar nossos alunos com ditados, leituras, solfejos e cantos que encerrem germes de beleza; artísticos e não puramente técnicos.

. Devemos frisar e insistir perante os alunos sobre a benéfica influência que a boa linguagem dos sons exerce no desenvolvimento dos nobres sentimentos, por dirigir-se, principalmente ao coração e procuramos extirpar o erro de pensarem que a música pode ser aprendida em alguns meses, dependendo apenas do método empregado. Isto não é possível sem um grande trabalho consciente e perseverante. Frisamos que a causa da dificuldade é a infinita (ou quase) variedade de combinações dos sons. Precisam portanto, aceitar as coisas como elas são e, uma vez que se trata de leis naturais e eternas, só lhes resta um recurso: estudar, estudar sempre, trabalhando o mais racional e intensamente possível, para alcançar o que outros já alcançaram, cientes sempre de que tem na frente o infinito.

II. Orientações Pedagógicas Vocais

. A música cantada, como linguagem falada e escrita, deve ser ensinada da mesma forma que as outras matérias escolares: analítica e naturalmente, empregando-se os processos mais simples e racionais.

. Nos primeiros exercícios de leitura, deve-se ter o máximo cuidado com a voz, buscando que o aluno cante naturalmente, sem grandes esforços, evitando exageros, sempre prejudiciais. Deve se convencer o aluno da necessidade de fazer as coisas sozinho (dependendo cada vez menos do professor) com a máxima perfeição possível, nunca abandonando um solfejo antes de estar completamente dominado. É dever, também, do mestre encaminhar os alunos a tirar por si a teoria da prática, mostrando-lhes que as regras e conclusões são provenientes desta.

. No que diz respeito à técnica vocal no ensino coletivo, devem ser observadas algumas diretrizes, que variam conforme a qualidade das vozes que se tem à mão e a idade dos alunos. Essas variações deverão ser manejadas com maestria pelo professor que, baseado na sua prática e conhecimento, poderá organizar o ensino de maneira a obter o melhor resultado possível, pois que cada instrumento vocal é único. A grande sabedoria do mestre está em unir satisfatoriamente as vozes, respeitando cada uma individualmente, mas sem prejudicar o conjunto.

. Embora o aluno não necessite compreender inicialmente as causas fisiológicas do som entoado, deve receber regras práticas por parte do professor para um aproveitamento inteligente de todos os músculos e órgãos envolvidos, evitando o uso errado e contraproducente deles. A qualidade do som deve ser analisada pelo ouvido experiente do mestre, segundo a qualidade estética que julgar ideal e fazendo a decisiva distinção entre “canto natural” e “canto artístico”.

. Boca e garganta: são abertas naturalmente, sem exagerar ou forçar. Os lábios devem articular perfeitamente o texto e “arredondar” a emissão, quando exigido pela tessitura vocal.

. A postura do aluno deve ser correta e sem tensões, para que a emissão e respiração resultem com naturalidade e conforto.

. A respiração deve acontecer tranqüilamente, respeitando-se as frases musicais.

. O ataque do som exige do aluno a máxima atenção. Ele será perfeito se for:

a) preparado antes (pela perfeita posição e respiração)

b) emitido com precisão, sem hesitar

c) afinado e com emissão alta (caixa craniana)

d) belo no timbre

- e) claro e sem impurezas
- f) pastoso e vibrante
- g) elástico em qualquer mudança
- h) expressivo
- i) capaz de gradação (capacidade de “filar” o som)

. Estes atributos devem ser transmitidos na prática aos alunos, e depois teorizados.

“São vossas essas cantigas.

Colhi-as quase todas nos lábios de crianças como vós e ajuntei-as nessas páginas como se ajuntam as florinhas do campo em um lindo ramallete. Em troca quero apenas que as canteis com muito amor, de mansinho como canta o sabiá. Guardai-as no coração, para que venham a ser, mais tarde, a vossa melhor lembrança da meninice.”⁵⁰

⁵⁰ LOSSO NETTO, Fortunato. Fabiano, Fecundo compositor. *Jornal de Piracicaba*, Piracicaba, 25 de maio de 1975, terceiro caderno, p.01. Esta dedicatória inicia o método Minhas Cantigas, da autoria de Fabiano R. Lozano. Este método não foi encontrado disponível. A presente dedicatória foi copiada do artigo supra citado.

QUINTO CAPÍTULO

A Literatura Musical de Fabiano Lozano

“Achei o seu livro encantador, muito simples e útil para as crianças das escolas”⁵¹

Lorenzo Fernandez

“É o mais racional, mais bem organizado de quantos livros possuímos, destinados ao canto coral escolar”⁵²

Mário de Andrade

⁵¹ LOZANO, Fabiano R. Alegria das Escolas - São Paulo (Ricordi Brasileira S.A.), 1942, p.04.

⁵² LOZANO, Fabiano R. Alegria das Escolas - São Paulo (Ricordi Brasileira S.A.), 1942 p.04.

Estas referências elogiosas se destinam ao método Alegria das Escolas, da autoria de Lozano. ⁵³

O professor Fabiano Lozano tinha uma capacidade de trabalho extraordinária e era um fecundo compositor. Orientou toda a força de seu espírito idealista para a criança e a juventude. Parece que ele sentia que sua missão era fecundar as almas dos jovens com a música, sua grande paixão.

Possivelmente, não houve, no Brasil, outro mestre que tenha voltado sua atenção para o ensino da música nas escolas, tanto quanto o Maestro Lozano.

É importante lembrar que , já em 1914, ele criava um orfeão escolar, sendo seguramente um pioneiro no Brasil, nesse campo.

A Editor a Musical Ricordi Brasileira editou a maioria de suas obras. Também o *Jornal de Piracicaba* imprimiu muitas edições de seus apreciados cadernos de música, muito difundidas em São Paulo e por todo o Brasil.

⁵³ LOZANO , Fabiano Rodrigues . Alegria das Escolas - 133 Melodias Escolares . São Paulo (Ricordi Brasileira) , 1942 , p.04

A grande maioria dos métodos aqui relacionados não puderam ser, infelizmente, encontrados. Procuramos nos locais especializados e, sem obter sucesso, dirigimo-nos `a Editora Ricordi. A informação que nos foi dada dizia que devido ao fim dos orfeões e `a extinção do Canto Orfeônico como matéria obrigatória nas escolas, a impressão dos métodos de Fabiano Lozano foi sendo reduzida até se encerrar totalmente, por volta de 1960. Os exemplares remanescentes são poucos, raros e com poucos dos títulos disponíveis.⁵⁴

Obtivemos alguns deles em lojas de exemplares antigos e outros, junto a particulares.

A bibliografia musical de Lozano é muito extensa. Relacionamos, a seguir, os títulos principais:

I. Curso de Solfejo

Obras que foram adotadas oficialmente nas escolas, conservatórios e nos estabelecimentos de ensino musical de todo o país.⁵⁵

. Alegria das Escolas -133 Melodias Escolares - BR 373 - Editora Ricordi Brasileira S.A. , 1942.

⁵⁴ Informação obtida junto ao Sr. Augusto Cicuto , Diretor Responsável da Ricordi Brasileira .

⁵⁵ Informação extraída das folhas de rosto dos referidos métodos .

. Primeiros passos no ensino natural da música. Orientação e cento e trinta e três melodias. Considerado como o mais racional e bem direcionado dos métodos destinados ao canto escolar. Teve mais de sessenta edições.

. Antologia Musical - Editora Ricordi Brasileira S.A., 1933.

. Com duzentas e trinta melodias, com crescente grau de dificuldade, procura desenvolver a técnica e o sentimento musical dos alunos: o seu espírito artístico, segundo Lozano.

Divide-se em quatro partes:

Primeira Parte - sessenta melodias - BR 378

Segunda Parte - sessenta melodias - BR 379

Terceira Parte - sessenta melodias - BR 380

Quarta Parte - cinquenta melodias - BR 381

II . Cantos Escolares

. Toadas de minha terra - Editora Ricordi Brasileira S.A., 1946

Recreações fáclimas para canto e piano ou piano só.

. Alegando a vida - Editora Ricordi Brasileira S.A., 1956

Doze canções educativas a três vozes iguais.

. Sorrindo e cantando - BR 860 - Editora Ricordi Brasileira S.A., 1955.

Hinos, marchas e canções escolares.

. Sorrisos da infância ⁵⁶ - BR 122 - Editora Ricordi Brasileira S.A., s.d.

Cânones e brinquedos educativos.

. Minhas Cantigas ⁵⁷ - BR 396 - Editora Ricordi Brasileira S.A., s.d.

Cinquenta cantos arranjados para voz solo, piano solo ou canto e piano. É dedicado às crianças com as palavras que findam o capítulo anterior (IV).

^{56 e 57} - Os métodos aqui relacionados não foram encontrados, mas achamos que seria importante aqui citá-los. Os títulos foram extraídos do **Jornal de Piracicaba**.

LOSSO NETTO, Fortunato. Fabiano, fecundo compositor. **Jornal de Piracicaba**, 25 de maio de 1975, terceiro caderno, p.01.

. Caminhos do Coração 58 - BR 385 - Editora Ricordi Brasileira S.A., s.d.

Dez contos e dez cantos. Original trabalho educativo ricamente ilustrado em que, pela contraposição de estória e música, vai se inspirando a criança a praticar o bem sem esperar nada em troca, buscando, assim, a formação moral do caráter infantil.

. Vamos viajar 59

Brinquedos orfeônicos infantis.

. Florilégio Musical 60

Coleção de cantos arranjados para audições e festas escolares (duas vozes e piano).

. Alvorada - 61

Sessenta cantos escolares a uma e duas vozes com acompanhamento de piano.

58, 59 e 60 Os métodos acima relacionados não puderam ser encontrados, mas achamos que seria importante aqui citá-los. Tais títulos foram extraídos do **Jornal de Piracicaba**.

LOSSO NETTO, Fortunato. Fabiano, fecundo compositor. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 25 de maio de 1975, terceiro caderno, p.01.

61 O presente método foi encontrado, porém nele não se encontram as informações necessárias de praxe, tais como editora, data de publicação, etc. Porém, julgamos importante aqui citá-lo.

III . Originais

. Cascata de Risos - BR 549 - Editora Ricordi Brasileira S.A., 1947.

Música de F.Lozano

Letra de F.Haroldo

. Meu grande amor - Irmãos Vitale 70-0, 1959.

(Para três vozes iguais)

Música de F.Lozano

Letra de F.Haroldo

Orfeonização de Yolanda de Quadros Arruda

. Bandinha da roça - Editora Ricordi Brasileira S.A., 1955

(Canto sem palavras)

Música de F.Lozano

IV. Arranjos

. Batel da Esperança - Irmãos Vitale 89-0, 1960.

Música de F. Mendelssohn

Letra de F. Haroldo

. No imenso mar - BR 860 - Editora Ricordi Brasileira S.A., 1955.

Melodia Popular

. A Mocidade acadêmica - BR 860, Editora Ricordi Brasileira S.A., 1955.

Música de A. Carlos Gomes

Letra de Bittencourt Sampaio

. Acalanto - BR 48 - Editora Ricordi Brasileira S.A., s.d.

Letra de Y. Gama

Música de W. A. Mozart

. Dança das Fadas - Editora Ricordi Brasileira S.A., 1955

Música de L. Gregh

Letra de K.Talbot

Em linhas gerais, uma análise das peças nos mostra as seguintes características:

1. Ao compor ou arranjar, Fabiano Lozano tinha sempre em mente a educação artística e musical do aluno. Sua música, sob esse ponto de vista, é sempre funcional, visando ao desenvolvimento do senso estético e das aptidões musicais das crianças e jovens.

2. A concepção das músicas é sempre direcionada ao canto orfeônico nas escolas, ou seja, voltada para o treinamento dos alunos de diversas idades no canto em conjunto.

3. Nos seus métodos, as dificuldades musicais são apresentadas paulatinamente, a cada novo exercício, sendo que a maioria deles são melodias populares ou folclóricas compiladas, com a finalidade de despertar a atenção e um maior interesse no aluno e acelerar a memorização, facilitando o aprendizado.

4. A orfeonização (harmonização de uma melodia para canto em conjunto, a vozes diferentes) obedece à maior simplicidade possível, seguindo sempre um esquema de base tonal.

5. Além de melodias e solfejos em uníssono, temos arranjos a duas vozes iguais (infantis), duas vozes mistas, a três vozes iguais (coro feminino) e a quatro vozes mistas. O acompanhamento instrumental é sempre opcional por parte do professor.

6. A tessitura dos métodos, em se tratando de estarem voltados para educação vocal infanto-juvenil, é sempre a mais cômoda possível, raramente ultrapassando uma oitava de extensão e concentrando-se na região central da voz.

7. O texto é sempre em português, mesmo que a origem da melodia arranjada seja de outro país. Por exemplo, Fabiano Lozano utilizava temas melódicos de Mozart com um texto escrito e adaptado à música por F. Haroldo, ou seja, ele mesmo. No exercício quarenta e dois do método Alvorada, o tema de uma das árias de “Papageno”, da ópera Die Zauberflöte, é harmonizado para duas vozes iguais e recebe palavras em português.



Ao meu dedicado Professor
 Lembrança da sua discipula e amiguinha mui grata
 Maria Dirce

Fig. 11 - Maria Dirce de Almeida Camargo, ao piano, em 1929. A foto apresenta, como dedicatória, as palavras:

“Ao meu dedicado Professor
 Lembrança da sua discipula e amiguinha mui grata.
 Maria Dirce.”

Foto gentilmente cedida por Eduardo P.Lozano, filho de Fabiano R.Lozano.

São Paulo, 22 de Outubro de 1957

89

Prezada Dirce

Muito, muito obrigado pela gentileza do convite para assistir, no próximo dia 26, ao concerto da "Orquestra da Vila Arte de Piracicaba".

Infelizmente não poderei estar presente, como desejaria, mas espiritualmente lá estarei para aplaudir e felicitar de coração todos os que, com tanto entusiasmo e desinteresse, estão trabalhando em prol do desenvolvimento artístico da querida "Noiva de Colina".

Com esta segue uma pequenina lembrança do ex-professor e sempre amigo
Fabiano M. Lozano

Muitas recomendações de Dora e minhas para todos os seus.
F.L.

Fig. 12 - Carta de Fabiano Lozano à aluna Maria Dirce de Almeida Camargo, datando de 22 de outubro de 1957. Documento gentilmente cedido por Maria Dirce de Almeida Camargo.

CONCLUSÃO

Fabiano Rodrigues Lozano deixou a Europa para abraçar o Brasil como sua nova pátria e trabalhar em Piracicaba, `as vésperas da Primeira Guerra Mundial. Veio diplomado pelo Real Conservatório de Madrid. Sua formação escolar básica, porém, foi realizada no Colégio Piracicabano e na Escola Complementar (antecessora da Escola Normal). Isso explica as suas raízes profundamente fincadas no solo nacional, apesar de espanhol por nascimento. Ele se expressava, ao contrário do irmão mais velho, sem nenhum sotaque castelhano.

Na Piracicaba do início do século, uma pequena cidade isolada geograficamente, Lozano encontrou as condições necessárias (ou as fez) para a criação de um legado extremamente artístico e original.

Foi ali que o mestre lançou as primeiras sementes de seus sonhos que, povoando a sua mente idealista, não excluía, porém, um forte senso prático e uma imensa disposição para o trabalho. Tanto isto é verdade que o seu ideal maior, de cantar e fazer cantar a juventude e infância de sua terra, foi tornado real pela força de seu trabalho e pela firmeza de seu espírito.

Naquela época, a do apogeu da Primeira República, havia um sentimento eufórico e o propósito da reconstrução nacional. Piracicaba era tida como um verdadeiro protótipo brasileiro de cidade universitária européia. E, nesse contexto, Lozano era a figura

central, a força motriz `a frente das manifestações musicais de maior relevo e da educação artística de toda aquela gente.

Com a “Revolução de 30” e o advento do “Estado Novo”, Fabiano Lozano deixou a cidade onde lecionou e viveu por tantos anos. Para grande tristeza da cidade, ele foi convidado a organizar e a orientar o ensino de música no Estado de Pernambuco, onde permaneceu por quase um ano (1930 - 1931).

Sua obra expandiu-se e foi incorporada pela nova estrutura de poder que se instalou no Brasil de então. A ingenuidade e pureza de seus orfeões escolares e o esmero artístico do seu Orfeão Piracicabano foram absorvidos pelos novos tempos de nacionalismo exacerbado e pela exploração ideológica da juventude.

Essa massificação traduziu-se pelos grandes corais de trezentas vozes em estádios de futebol, regidos pelo próprio Lozano, em São Paulo, cidade onde se fixou a partir de 1931. Nesse ano, o Maestro foi contratado para organizar o Serviço de Música e Canto Coral do Estado.

Igualmente, no Rio de Janeiro, grandes massas corais se apresentavam sob a regência de Heitor Villa-Lobos, fazendo a apologia da ditadura e da ideologia fascista.

Na Segunda Guerra Mundial, o Governo Brasileiro aderiu aos Aliados. Assim como houve a derrota do Nazi-fascismo, caiu também a ditadura Vargas. Em Piracicaba, o Theatro Santo Estevão foi demolido.

Pouco depois, foi extinto o ensino de Canto Orfeônico nas escolas e, com ele, o ideal de um grande mestre, encerrado na memória daqueles dez anos de idílica beleza, entre 1920 e 1930.

Porém, em 1952, pouco antes de sua aposentadoria, Lozano viu realizado mais um de seus sonhos: a fundação do Orfeão do Professorado Paulista.

Com quarenta e cinco anos de serviços no magistério, sendo cinco no primário, dezesseis no secundário e vinte e quatro no Serviço de Música e Canto Coral do Estado, o mestre aposentou-se e, pela última vez, regeu o Orfeão do Professorado Paulista, numa festa em sua homenagem, onde recebeu o título de “Educador Emérito”.

A obra de Lozano foi concebida e amadurecida segundo a sua compreensão do que seriam as características antropológicas e culturais brasileiras na sua época. Isso explica o porquê da difusão de suas composições e métodos por todo o território nacional e da permanência em uso dos mesmos, além da objetividade de propósitos e racionalismo que os caracterizam.

Se a matéria Canto Orfeônico fosse reintroduzida no Currículo Escolar, seguindo uma nova reforma do ensino, a obra de Fabiano Lozano seria redescoberta, bem como suas instruções pedagógicas seriam resgatadas.

Toda a vida profissional do Maestro Lozano, desde que assumiu o cargo de Professor de Música da Escola Normal de Piracicaba, foi minuciosamente documentada por ele mesmo em três grandes volumes de recortes de jornais e outros impressos, gravuras,

fotografias e manuscritos. Infelizmente, não tivemos acesso a este material. Sua importância ultrapassa a história da cidade interiorana, pois retratam o perfil de uma sociedade em mutação: a sociedade brasileira e seu processo de modernização no período entre as duas grandes guerras. Mas isto seria discussão pertinente a uma outra tese.



“Fabiano Lozano foi o educador por excelência. Um idealista e batalhador incansável. Conseguiu, com seu exemplo, transmitir a todos que com ele conviveram o entusiasmo pelo ensino e o amor pela boa música.”⁶¹

Assim, a Professora Maria Dirce de Almeida Camargo, ex-aluna de piano, o descreveu.

Após sua aposentadoria, Lozano passou a morar em uma casa no Alto da Boa Vista, bairro de São Paulo. Coincidentemente, a dois quarteirões de distância de onde passamos a residir, muito mais tarde, sem sabermos, a princípio, que ali muito perto havia morado um grande mestre, talentoso professor e um verdadeiro artista.

⁶¹ CAMARGO , Maria Dirce de Almeida . O Fundador da Cultura Artística . **Jornal de Piracicaba** , Piracicaba , 25 de Maio de 1985 , p.08 .

Fabiano Lozano faleceu em Abril de 1965, com setenta e nove anos e alguns meses de uma vida profícua, dedicada à música.

Deixou saudade em todos aqueles que desfrutaram das horas felizes, repletas de arte e alegria, atributos de sua alma superlativa.

O valor do legado de Fabiano Lozano para o desenvolvimento e expansão do Canto Orfeônico e da Pedagogia Musical e Vocal no Brasil é inestimável.

Sua perseverança, idealismo e força de vontade, aliados às suas qualidades superiores de espírito, permitiram a construção de bases sólidas no cenário nacional quanto ao ensino da música, no seu aspecto coletivo.

A preocupação com a abordagem da música brasileira, erudita, popular e folclórica, esteve sempre presente na sua vida artística, através da pesquisa de suas manifestações e da proposta de se fazer cantar sempre em português, além do nacionalismo tão característico de sua arte.

Lozano deixou para a posteridade um grande número de métodos práticos, voltados para a Pedagogia Vocal e Musical. Seu lema era estudar, estudar sempre para aprimorar a arte musical e o espírito. Este pensamento ele conseguiu imprimir nos seus discípulos, os quais expandiram os seus ensinamentos para todo o Brasil.

Portanto, a difusão do Canto Orfeônico, como matéria oficial nos estabelecimentos de ensino, foi em grande parte mérito seu.

Seus feitos no campo da Pedagogia Vocal formaram um alicerce sólido. Sobre esta base deve se apoiar toda a pesquisa subsequente no que concerne `a Pedagogia Vocal no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

Aldeia, Piracicaba, Maio de 1975, Número 14, p.01.

Aldeia, Orpheon Piracicabano. Piracicaba, Maio de 1975, Número 14, p.05.

ANDRADE, Mário de . **Aspectos da Música Brasileira**. Belo Horizonte, (Villa-Rica), 1991.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1962.

APPELMAN, D.Ralph. **Science of Vocal Pedagogy, The**. Indiana Univ.Press, 1986.

Arte da Música, A - 2a. Ed., Abril S.A. Cult. e Ind., São Paulo, Brasil, 1982.

CAMARGO, Maria Dirce de Almeida. O Fundador da Cultura Artística. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 25 de maio de 1985, p.08.

CARUSO, E. & TETRAZZINI, L. **Caruso and Tetrzzini on the art of singing**. New York, Dover Publications, Inc., 1975.

CERVO, A.L. & BERVIAN, P.A. **Metodologia Científica**, 3a. Ed., São Paulo, Makron Books do Brasil Ed. Ltda, 1983.

DIVILLE, Claire. **A Técnica da voz cantada**. Editora Enelivros, 1993.

FERREIRA, José Maria. O Mundo de Fabiano Lozano I. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 20 de maio de 1986.

FERREIRA, José Maria. O Mundo de Fabiano Lozano II - O Theatro Santo Estevão. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 21 de maio de 1986.

FERREIRA, José Maria. O Mundo de Fabiano Lozano IV - O Orpheão Piracicabano. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 23 de maio de 1986.

FERREIRA, José Maria. O Mundo de Fabiano Lozano IX - Epílogo, 30 de maio de 1986.

GARCIA, Emanuele. **Trattato Completo dell'Arte del canto**, Parte I. Italia, Ricordi, s.d.

GRAF, Friedrich. **Síntese Teórica da arte do canto**. Tipografia Ostrensky, s.d.

Jornal de Piracicaba, Concerto na UPP. Piracicaba, 12 de outubro de 1917.

Jornal de Piracicaba , Piracicaba comemora hoje o 30o. aniversário do Orfeão Piracicabano. Piracicaba, 14 de julho de 1955, p.03.

LAMPERTI, Francesco. **Art of Singing, The**. G.Schirmer, Inc. s.d.

LEHMANN, Lilli. **Aprenda a Cantar**. Editora Tecnoprint S.A., 1984.

LOSSO NETTO, Fortunato. Concerto e homenagens nos 60 anos da Cultura Artística. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 28 de maio de 1985, primeiro caderno, p.10.

LOSSO NETTO, Fortunato. Memórias de um orfeonista. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 25 de maio de 1985, p.08 - 09.

LOSSO NETTO, Fortunato. O Jubileu da Cultura Artística. **Jornal de Piracicaba**, Piracicaba, 25 de maio de 1975, ano 75, terceiro caderno, p.01.

LOUZADA, Paulo da Silva. **As bases da educação vocal**. Rio de Janeiro, O Livro Médico Ltda., 1982.

MARCHESI, Mathilde. **Bel Canto: a theoretical and practical vocal method**. New York, Dover Publications Inc., 1970.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira: erudita, folclórica, popular**. 5a. Ed., Rio de Janeiro, Cátedra, 1985.

MOREIRA, P. Lopes. **A voz e o canto.** n.a., s.d.

MOREIRA, P.Lopes. **Ciência do Canto, A.** Tipo do Patronato, 1940.

MOREIRA, P.Lopes. **Compêndio de Técnica Vocal.** Gráficas Irmãos Pongetti, 1937.

MORI, Rachele Maragliano. **Coscienza della voce.** Milano, Edizioni Curci, 1970.

NUNES, Lilia. **Cartilhas de Teatro II - Manual de Voz e Dicção.** Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1973.

PARDO, Gualterio. **Algunas nociones sobre fonetica,** 4a. Ed. Buenos Aires, Ricordi Americana, s.d.

PLATÃO, **Diálogos III - A República.** Rio de Janeiro, Ediouro S.A., 1987.

TEIXEIRA, Benedito Dutra. Retrospecto orfeônico-orquestral de Piracicaba. **Jornal de Piracicaba,** Piracicaba, 27 de Novembro de 1960.

ANEXOS

OBRAS DE FABIANO LOZANO

ANEXO 1

CURSO DE SOLFEJO

ALEGRIA DAS ESCOLAS

133 MELODIAS ESCOLARES

133 MELODIAS

A música é como o sol: alegre
e vivifica

* * *

Não saber cantar devia ser tão
deshonroso como não saber ler ou
escrever.

RUSKIN.

A música é o pressentimento
das coisas celestiais.

BEETHOVEN.

1 *Andante*

Va-mos sol-fe - - :jar, sem er - - - rar:

Dó si la sol, fa mi ré ré ré ré dó.

2 *Andante*

pp solf. p

Andante

3

A, 2 B, 4

p

6, 8, 18

Moderato

4

2, 4

p

6, 8

Andantino

5

2, 4

p

6, 8

Allegretto

6

2, 4

p *cresc.*

6, 8

mf *dim.*

Moderato

7 *p* A 2 4 1

Musical notation for measures 7 and 8. Measure 7 starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a piano (*p*) dynamic. It contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. Measure 8 contains a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. Above the staff, fingerings are indicated: 'A' above the first note, '2' above the second, '4' above the fourth, and '1' above the fifth. A section marker 'B' is above the first note of measure 8. A repeat sign is at the end of measure 8.

Moderato

8 *p* 2 1 4 1

Musical notation for measures 8 and 9. Measure 8 continues from the previous system with a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. Measure 9 contains a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6. Above the staff, fingerings are indicated: '2' above the second note, '1' above the third, '4' above the fourth, and '1' above the fifth. A section marker 'A' is above the first note of measure 9. A crescendo hairpin is under measure 8, and a decrescendo hairpin is under measure 9.

Allegretto

9 *mf* 2 4 1

Musical notation for measures 9 and 10. Measure 9 starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. Measure 10 contains a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. Above the staff, fingerings are indicated: '2' above the second note, '4' above the fourth, and '1' above the fifth. A section marker 'B' is above the first note of measure 10.

6 8 1 10

Musical notation for measures 10 and 11. Measure 10 continues with a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. Measure 11 contains a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6. Above the staff, fingerings are indicated: '6' above the first note, '8' above the second, '1' above the third, and '10' above the fourth.

12 1 14 16

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 continues with a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6. Measure 12 contains a half note E6, a quarter note F6, a quarter note G6, and a half note A6. Above the staff, fingerings are indicated: '12' above the first note, '1' above the second, '14' above the third, and '16' above the fourth. A section marker 'A' is above the first note of measure 12. A decrescendo hairpin is under measure 12.

And^{no}

10 *mf* 2 *cresc.*

Musical notation for measures 10 and 11. Measure 10 starts with a treble clef, a common time signature, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It contains a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. Measure 11 contains a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. Above the staff, a '2' is above the second note. A crescendo hairpin is under measure 11. A section marker 'B' is above the first note of measure 11.

4 6 8

Musical notation for measures 11 and 12. Measure 11 continues with a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. Measure 12 contains a half note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, and a half note D6. Above the staff, fingerings are indicated: '4' above the first note, '6' above the second, and '8' above the third. A section marker 'A' is above the first note of measure 12. A decrescendo hairpin is under measure 12.

Allegretto

11 



Moderato

12 



mf

Allegretto

13 





Tempo di Marcia

14 



Allegretto

15 *mf*

2 4 6 8 10 12 14 16

1. 2.

Allegretto

16 *p*

2 4 6 8 10 12 14 16

mf

Allegretto

17 *p*

2 4 6 8 10 12 14 16

Andante

18 *p*

6 *dim.* 8 *pp* 10 *rall.*

Moderato

19 *p*

6 8

Andante

20 *p*

4 6 8

Tempo di Marcia

21 *mf* *p*

6 8 *f* 10 12 *mf* 14 16

Tempo di Valzer

22 







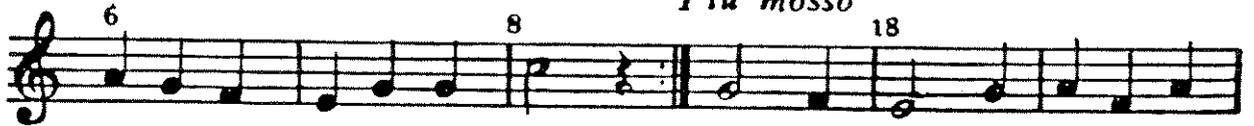




Moderato

23 

Piu mosso





Allegretto

24 *p*

2 4 6 8 10 12 14 16

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 24, marked 'Allegretto' and 'p'. It consists of three staves of music in 2/4 time. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note C5, an eighth note D5, and a quarter note E5. The third staff concludes with a quarter note F5, an eighth note G5, and a quarter note A5. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The exercise ends with a double bar line.

Allegro moderato

25 *p*

2 4 6 8 10 12 14 16

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 25, marked 'Allegro moderato' and 'p'. It consists of three staves of music in 2/4 time. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note C5, an eighth note D5, and a quarter note E5. The third staff concludes with a quarter note F5, an eighth note G5, and a quarter note A5. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The exercise ends with a double bar line.

Andantino

26 *p*

2 4 6 8 10 12 14 16

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 26, marked 'Andantino' and 'p'. It consists of three staves of music in 2/4 time. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note C5, an eighth note D5, and a quarter note E5. The third staff concludes with a quarter note F5, an eighth note G5, and a quarter note A5. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The exercise ends with a double bar line.

Moderato

27 *p*

2 4 6 8 10 12 14 16

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 27, measures 1 through 16. It is written in treble clef with a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics start at 'p' (piano). The melody consists of eighth and quarter notes with various fingerings indicated by numbers 1-4 and accents. A slur covers measures 12 through 16.

Moderato

28 *p*

2 4 6 8 10 12 14 16

cresc.

mf *rit.*

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 28, measures 1 through 16. It is written in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics start at 'p' (piano). The melody consists of quarter and eighth notes with fingerings indicated by numbers 1-4. The dynamics change to 'mf' (mezzo-forte) at measure 12, and 'rit.' (ritardando) is indicated with a hairpin symbol from measure 14 to the end.

Moderato

29 *mf*

2 4 6 8 10 12

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 29, measures 1 through 12. It is written in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics start at 'mf' (mezzo-forte). The melody consists of eighth and quarter notes with fingerings indicated by numbers 1-4.

Tempo di Marcia

30

1^a *mf*, 2^a *p*

f

sf *rall.*

Andante

31

p

Moderato

32

p

FINE

mf

D. C.

rall.

Moderato

33

p

Andante

34 *p*

Musical notation for measures 34 and 35. Measure 34 starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings 2 and 1 are indicated above the notes. Measure 35 has fingerings 4, 1, 6, and 8 indicated above the notes.

Andante

35 *p*

A

B

Musical notation for measures 35 and 36. Measure 35 has a piano (*p*) dynamic and a section marker 'A'. Measure 36 has a section marker 'B'. Fingerings 2 and 1 are indicated above the notes in measure 35, and 4, 6, and 8 are indicated above the notes in measure 36.

Moderato

36 *p*

Musical notation for measures 36 and 37. Measure 36 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 37 has fingerings 2, 4, 7, and 7 indicated above the notes.

Andan. 2

37 *p*

Musical notation for measures 37 and 38. Measure 37 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 38 has fingerings 2, 4, and 1 indicated above the notes.

Allegro moderato

38 *p*

FINE

8-24

10

12

Musical notation for measures 38, 39, and 40. Measure 38 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 39 has a 'FINE' marking and a repeat sign. Measure 40 has a repeat sign. Fingerings 2, 4, 1, 6, 10, and 12 are indicated above the notes.

Allegretto
39 *p*

Musical notation for measures 39 and 40. The tempo is *Allegretto* and the dynamics are *p*. The music is in 2/4 time. Measure 39 starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, and 3. Measure 40 continues the pattern with fingerings 4, 1, 6, 1, 1, and 8. A grace note (*γ*) is present at the end of measure 40.

Moderato
40 *mf*

Musical notation for measures 40 and 41. The tempo is *Moderato* and the dynamics are *mf*. The music is in 2/4 time. Measure 40 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 4, 2, and 8. A grace note (*γ*) is present at the end of measure 40. Measure 41 continues the pattern with fingerings 4, 1, 2, 1, 4, and 1.

Moderato
41 *p*

Musical notation for measures 41 and 42. The tempo is *Moderato* and the dynamics are *p*. The music is in 2/4 time. Measure 41 starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 2, 1, 4, and 1. Measure 42 continues the pattern with fingerings 6, 8, and 1. A grace note (*γ*) is present at the end of measure 42.

Andante
42 *p*

Musical notation for measures 42 and 43. The tempo is *Andante* and the dynamics are *p*. The music is in 2/4 time. Measure 42 starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 2 and 1. Measure 43 continues the pattern with fingerings 4, 6, 1, and 8. A grace note (*γ*) is present at the end of measure 43.

Moderato
43 *p* *cresc.*

Musical notation for measures 43 and 44. The tempo is *Moderato* and the dynamics are *p* with a *cresc.* (crescendo) marking. The music is in 2/4 time. Measure 43 starts with a piano (*p*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 2, 4, 7, and 8. A *cresc.* marking is present above the staff. Measure 44 continues the pattern with fingerings 6, 8, 10, and 12. A *cresc.* marking is present below the staff. A grace note (*γ*) is present at the end of measure 44.

Andante con moto

44 Musical notation for exercise 44, *Andante con moto*, measures 1-8. The piece is in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes. Measure numbers 2, 4, 6, and 8 are indicated above the staff.

Moderato

45 Musical notation for exercise 45, *Moderato*, measures 1-32. The piece is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody features a mix of eighth and quarter notes, with some rests. Measure numbers 2, 4, 6, 8, 18, 20, 22, and 24-32 are indicated above the staff.

Allegretto

46 Musical notation for exercise 46, *Allegretto*, measures 1-16. The piece is in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is more rhythmic, featuring eighth and quarter notes. Measure numbers 2, 4, 8, and 16 are indicated above the staff.

Moderato

47 Musical notation for exercise 47, *Moderato*, measures 1-8. The piece is in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes. Measure numbers 4, 6, and 8 are indicated above the staff.

Andante

48 *p*

4 6 7 8

crusc *dim*

Detailed description: This block contains the first two staves of music for measures 48 and 49. The top staff (measure 48) starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a fermata over the second measure. The bottom staff (measure 49) continues the melody with a crescendo (*crusc*) leading to a decrescendo (*dim*). Fingerings 2, 4, 6, 7, and 8 are indicated above the notes.

Andante

49 *p*

4 6 1 1. 2.

Detailed description: This block contains the second two staves of music for measures 49 and 50. The top staff (measure 49) continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff (measure 50) features a more complex rhythmic pattern with a first ending bracket over measures 1 and 2. Fingerings 4, 6, 1, 1., and 2. are indicated above the notes.

Allegretto

50 *mf*

4 6 8

Detailed description: This block contains the third two staves of music for measures 50 and 51. The top staff (measure 50) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bottom staff (measure 51) continues the melodic line with a more active rhythm. Fingerings 4, 6, and 8 are indicated above the notes.

Moderato

51 *p*

6 8 4

Detailed description: This block contains the fourth two staves of music for measures 51 and 52. The top staff (measure 51) starts with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff (measure 52) continues the melodic line with a more active rhythm. Fingerings 6, 8, and 4 are indicated above the notes.

Moderato

52 *p*

6 8 10 12 14 16

Detailed description: This block contains the fifth two staves of music for measures 52 and 53. The top staff (measure 52) starts with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff (measure 53) continues the melodic line with a more active rhythm, featuring triplets. Fingerings 6, 8, 10, 12, 14, and 16 are indicated above the notes.

Moderato

53 *p*

2 1 4 3

Allegro

mf

6 1 8 1

1. 2.

Detailed description: This block contains the first two systems of exercise 53. The first system is in 3/4 time, marked 'Moderato' and 'p'. It contains measures 1 through 10. The second system is marked 'Allegro' and 'mf', containing measures 11 and 12. Measure 11 has two endings, labeled '1.' and '2.'. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. A repeat sign is present at the end of measure 12.

Tempo di Mazurka

54 *p*

2 4

1 6 8

2 14 16

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 54, marked 'Tempo di Mazurka' and 'p'. It consists of three systems. The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8. The third system contains measures 9 through 16. The final system contains measures 17 and 18. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. A repeat sign is present at the end of measure 18.

Allegro moderato

55 *mf*

2

4 6 *cresc.*

8 *dim.* 10 12

dim.

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 55, marked 'Allegro moderato' and 'mf'. It consists of three systems. The first system contains measures 1 through 2. The second system contains measures 3 through 6, with 'cresc.' written above and below the staff. The third system contains measures 7 through 12, with 'dim.' written above and below the staff. The final system contains measures 13 and 14. Fingerings are indicated by numbers 1-2 above notes. A repeat sign is present at the end of measure 14.

Moderato

56 *p*

2 1 4 1 6

8 9 10 9

12 14 16

Allegretto

57 *p*

2 4 1

8 8 10 12 1

14 16 18

20 22 24

Andantino

58 *p*

2 7

4 6 7

8 10 12

rit.

59 *Andantino*
p

4 *cresc.* 6 *dim* 8
cresc. *dim*

60 *Andante*
p

4 1 6 1 8

61 *Allegretto*
mf

4 1 6 1 8

62 *Allegro*
p

6 8 10 *cresc.*

12 1 14 16-24 *dim*

Moderato

63 *mf*

Allegretto

64 *p*

Andante

65 *p*

Doloroso

66 *pp*

Moderato

67

67-72

p

2 4 6 8 10 12 14 16

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 67 through 72. It is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat. The tempo is marked 'Moderato'. The music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a dynamic marking of *p*. The lower staff begins with a bass clef and a dynamic marking of *p*. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure numbers 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, and 16 are indicated above the upper staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Moderato

68

68-73

mf

2 4 6 8 10 12 14 16

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 68 through 73. It is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat. The tempo is marked 'Moderato'. The music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The lower staff begins with a bass clef and a dynamic marking of *mf*. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure numbers 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, and 16 are indicated above the upper staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Andantino

69

69-74

p

mf

pp

2 4 6 8 10 12 14 16

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 69 through 74. It is written in a 3/4 time signature with a key signature of one flat. The tempo is marked 'Andantino'. The music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a dynamic marking of *p*. The lower staff begins with a bass clef and a dynamic marking of *mf*. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure numbers 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, and 16 are indicated above the upper staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Allegretto

70 *mf*

4 2 1 6 1 8

Detailed description: This block contains the first two staves of music for measure 70. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamic is 'mf'. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody, with measure numbers 4, 6, and 8 indicated above the notes.

Allegretto

71 *p*

2 4 6 8 10 12 14 16

dim *cresc.* *cresc.* *dim* *dim*

Detailed description: This block contains five staves of music for measure 71. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The tempo is 'Allegretto' and the dynamic is 'p'. The melody features various rhythmic values and rests. The second staff has measure numbers 2, 4, 6, 8, and 10. The third staff has measure numbers 6, 8, and 10, with 'cresc.' markings above and below. The fourth staff has measure numbers 12, 14, and 16, with 'dim' markings above and below. The fifth staff continues the melody with measure numbers 12, 14, and 16.

Moderato

72 *mf*

2 4 6 8 10 12 14 16-32

Detailed description: This block contains three staves of music for measure 72. The first staff starts with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 3/4 time signature. The tempo is 'Moderato' and the dynamic is 'mf'. The melody is primarily composed of eighth notes. The second staff has measure numbers 6, 8, and 10. The third staff has measure numbers 12, 14, and 16-32.

Allegretto

73 *p*

2 4 6 8 10 12 14 16

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 73, marked 'Allegretto'. It consists of three staves of music in 2/4 time. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings 1, 2, 4, and 3. The second staff has fingerings 6, 8, and 10. The third staff has fingerings 12, 14, and 16. The piece concludes with a double bar line.

Andante

74 *p*

6 8 10 12 14 16

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 74, marked 'Andante'. It consists of three staves of music in 2/4 time. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings 2 and 4. The second staff has fingerings 6, 8, and 10. The third staff has fingerings 12, 14, and 16. The piece concludes with a double bar line.

Moderato

75 *p* b ch

p solf

2 4 6 8 10 12 14 16

mf solf

mf

dim

dim

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise 75, marked 'Moderato'. It consists of three staves of music in 2/4 time. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings 2, 4, and 3. The second staff has fingerings 6, 8, and 10, and includes dynamics *mf* solf and *mf*. The third staff has fingerings 12, 14, and 16, and includes dynamics *dim* and *dim*. The piece concludes with a double bar line.

76 *Andante*
p

Musical notation for measures 76 and 77. Measure 76 starts with a treble clef, a 4/4 time signature, and a piano (*p*) dynamic. The melody consists of quarter and eighth notes. Measure 77 continues the melody with a fermata over the final note. Fingerings 2, 1, and 8 are indicated above notes in measures 76 and 77.

77 *Moderato*
p

Musical notation for measures 77 and 78. Measure 77 starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a piano (*p*) dynamic. The melody consists of quarter notes. Measure 78 continues the melody with a fermata over the final note. Fingerings 2, 1, 4-8, and 9 are indicated above notes in measure 77. Fingerings 10 and 12-16 are indicated above notes in measure 78.

78 *Allegro moderato*
p

Musical notation for measures 78 and 79. Measure 78 starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a piano (*p*) dynamic. The melody consists of quarter notes. Measure 79 continues the melody with a fermata over the final note. Fingerings 2 and 4 are indicated above notes in measure 78. Fingerings 6, 8, 10, 12, 14, and 16 are indicated above notes in measure 79.

79 *Allegro*
mf

Musical notation for measures 79 and 80. Measure 79 starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody consists of eighth notes. Measure 80 continues the melody with a fermata over the final note. Fingerings 2, 4, and 1 are indicated above notes in measure 79. Fingerings 6, 8, 10, 12, 14, and 16 are indicated above notes in measure 80.

Moderato

80 *p*

2 4 6 8 10 12 14 16 18 20

A B C D E

Allegretto

81 *p*

2 10 12 14 16

4-8

Allegro moderato

82 *mf*

2 4 6 8 10 12 14 16

Lento

83 *p*

2 4 6 8 *pp rall.*

Moderato

84 *p*

2 4-8 *mf*

10 12 14 *p*

16-24 26 28 *f* *rall. p* *pp*

Andante

85 *p*

2 4 6 7

1. 2.

♩ = 112

86 *p*

2 4 1

6 8 10

12 14 16

87 *Andante* *p* *mf*

2 1 1

6 8 10

12 14 16

88 *Andante* *p*

2 1

4 6 8

Moderato

89

2 4 6 8 10 12 14 16 18 20 22 24

p *mf* *f*

Tempo di Marcia

90

2 4 6 8 10 12 14 16

mf *f*

91 *Allegretto*

92 *Allegro moderato*

p

Allegretto

93 *p* 2 *p*

4 6 7 8 10 12 14 16

cresc.
cresc.

Andante

94 *p* 2 1

4 6 8-16

Moderato

95 *p* 2

4-8 10 1 2

Allegretto

96 *mf*

2

4

6

3

9

2

3

3

10

3

3

3

3

12

Moderato

97 *p*

2

1

4

6

9

8

10

12

9

14

16

18

ten.

ten.

ten.

98 *Allegretto*

p

2 1

4 1 6 1 8

99 *Andante*

p

mf

1. 8

2. 12 14

18 18

1. 20 2. rall. 28

rall.

100 *Andante*

p

2

4

6 8

mf

101 *Moderato*
p

8 FINE *f* 10

12 14 16 D.C.

102 *Andante*
p

6 *ten.* 8-16

18

1. 2.

103 *Allegretto*

7 7 p 2 1 2 1

4 7 7 7 7 7 7 7

6 1 ten 8 FINE 7

10 1 1 1 1 1 1 1 12 D.C.

vall. vall.

104 *Allegretto*

p 2

4 1 6

8 10 1 12 1 1

mf p mf p

14 16

105 *Allegretto*

p

2

4

6

8

10

12

rall.

mll.

106 *Moderato*

p *cresc.*

2

4

rall. *p* *cresc.*

a tempo

6

f *rall.*

FINE *a tempo*

8-16

10

12

rall.

Moderato

107

Staff 107, measures 1-2. Treble clef, 4/4 time signature. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 2 starts with a second ending bracket.

Staff 107, measures 3-8. Measure 3 starts with a first ending bracket. Measure 4 has a measure rest. Measure 8 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Staff 107, measures 9-12. Measure 10 has a measure rest. Measure 12 ends with a piano (*p*) dynamic.

Staff 107, measures 13-16. Measure 14 has a measure rest. Measure 16 ends with a measure rest.

Allegretto

108

Staff 108, measures 1-2. Treble clef, 3/4 time signature. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 2 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Staff 108, measures 3-8. Measure 4 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 6 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 8 ends with a piano (*p*) dynamic.

Staff 108, measures 9-12. Measure 10 starts with a crescendo (*cresc.*) dynamic. Measure 12 ends with a forte (*f*) dynamic.

Staff 108, measures 13-16. Measure 14 starts with a diminuendo (*dim.*) dynamic. Measure 16 ends with a ritardando (*rit.*) dynamic and a fermata.

112 *Tempo di Marcia*
mf

113 *Moderato*
mf

114 *Lento*
p

Poco piu mosso
f

Tempo 1
f

115 *Andante mosso*

p

116 *Andante*

p

mf

117 *Andante*

p

118 *Lento*

p

cresc.

dim. *rall.*

119 *Allegretto*

p

mf *dim.* *rall.*

120 *Marziale*

mf

1. ,

2. ,

rall.

Allegro (♩=132)

121

p

3 2 4 1

3 6 8 10

12 14 16

Larghetto

122

p

2 1

4

6 8

mf *rall.* *pp*

Andante

123

p *cresc.*

2

4

6 8

cresc. *mf*

124 *Andante*
 Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure is marked with a '2' above it. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes.

Musical staff continuing from the previous one, with measures 4 and 6 marked above. The piece concludes with a double bar line and the instruction "FINE 8-24".

Musical staff continuing from the previous one, with measures 10 and 12 marked above. The piece concludes with a double bar line and the instruction "D.C.". The dynamic is marked *mf*.

125 *Moderato*
 Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure is marked with a '2' above it. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes.

Musical staff continuing from the previous one, with measures 4, 6, and 8 marked above. The piece concludes with a double bar line.

Musical staff continuing from the previous one, with measures 10 and 12-16 marked above. The piece concludes with a double bar line.

126 *Andante*
 Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure is marked with a '2' above it. The instruction "cresc. poco a poco" is written below the staff.

Musical staff continuing from the previous one, with measures 4 and 6 marked above. The piece concludes with a double bar line.

Musical staff continuing from the previous one, with measures 8 and 10 marked above. The instruction "dim. e rall." is written below the staff. The piece concludes with a double bar line.

127 *Andante*
p

128 *Allegretto*
p

129 *Maestoso*

3 4 2 3 7 7

6 3 3 3 7

130 *Marziale*

p 2 3 3 7

4

6 5 7

8 10 3

12

14 16

Tempo di Mazurka

131

132

Lento

p *rubato* *a tempo* *pp* *lento*

p

rubato *a tempo* *pp* *lento* *rit.*

133

This musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante moderato' with a quarter note equal to 63 beats per minute. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

- System 1 (Measures 133-136):** Starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 133 features a triplet in the bass clef. Measure 134 has a triplet in the treble clef. Measure 135 has a triplet in the bass clef. Measure 136 has a triplet in the treble clef. There are 'Red.' and '*' markings below the bass staff in measures 133 and 134.
- System 2 (Measures 137-140):** Measure 137 has a triplet in the treble clef. Measure 138 has a triplet in the bass clef. Measure 139 has a triplet in the treble clef. Measure 140 has a triplet in the bass clef. There are 'Red.' and '*' markings below the bass staff in measure 140.
- System 3 (Measures 141-144):** Measure 141 has a triplet in the treble clef. Measure 142 has a triplet in the bass clef. Measure 143 has a triplet in the treble clef. Measure 144 has a triplet in the bass clef. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present in measure 143.
- System 4 (Measures 145-148):** Measure 145 has a triplet in the treble clef. Measure 146 has a triplet in the bass clef. Measure 147 has a triplet in the treble clef. Measure 148 has a triplet in the bass clef.
- System 5 (Measures 149-166):** Measure 149 has a triplet in the treble clef. Measure 150 has a triplet in the bass clef. Measure 151 has a triplet in the treble clef. Measure 152 has a triplet in the bass clef. Measure 153 has a triplet in the treble clef. Measure 154 has a triplet in the bass clef. Measure 155 has a triplet in the treble clef. Measure 156 has a triplet in the bass clef. Measure 157 has a triplet in the treble clef. Measure 158 has a triplet in the bass clef. Measure 159 has a triplet in the treble clef. Measure 160 has a triplet in the bass clef. Measure 161 has a triplet in the treble clef. Measure 162 has a triplet in the bass clef. Measure 163 has a triplet in the treble clef. Measure 164 has a triplet in the bass clef. Measure 165 has a triplet in the treble clef. Measure 166 has a triplet in the bass clef. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 149. There are 'Red.' and '*' markings below the bass staff in measure 166.

ANEXO 2

CANTOS ESCOLARES

TOADAS DE MINHA TERRA

**RECREAÇÕES FACÍLIMAS PARA CANTO E PIANO OU
PIANO SÓ**

Ciranda, cirandinha

Allegretto

1.

Ó ci-

-ran-da, ci-ran-di-nha, va-mos to-dos ci-ran-dar, va-mos

dar a me-ia vol-ta, vol-ta e me-ia va-mos dar. Ó ci-

- ran - da, ci - ran - di - nha, va - mos to - dos ci - ran - dar, va - mos

dar a me - ia vol - ta, vol - ta e me - ia va - mos dar .

Para doze faltam três

Tempo di Marcia

2. *p*

5 2

Um, dois e três, qua - tro, cin - co, seis,

5 5 1 1

se - te, oi - to, no - ve: pa - ra do - ze fal - tam três.

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

Um, dois e três, qua - tro, cin - co, seis,

5 5

1

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The vocal line starts with a half note 'Um', followed by quarter notes 'dois' and 'e', and a dotted quarter note 'três'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a melody in the right hand that includes a triplet of eighth notes. Fingerings '5' and '1' are indicated for the piano parts.

se - te, oi - to, no - ve: pa - ra do - ze fal - tam três:

1 2 4 3 2 3

2 1 2 3 1

Detailed description: This system contains the next four measures. The vocal line continues with quarter notes 'se - te', 'oi - to', and 'no - ve:', followed by a dotted quarter note 'pa - ra', a quarter note 'do - ze', and a dotted quarter note 'fal - tam três:'. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and includes a triplet of eighth notes in the right hand. Fingerings '1 2 4 3 2 3' and '2 1 2 3 1' are shown for the piano parts.

um, dois, três.

3 3 3

3 1 2 1 2

Detailed description: This system contains the final three measures. The vocal line has a half note 'um,', a dotted half note 'dois,', and a dotted half note 'três.' with a fermata. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the left hand and a melody in the right hand that includes a triplet of eighth notes. Fingerings '3 3 3' and '3 1 2 1 2' are indicated for the piano parts.

Dorme, nenê

Andante

3.

p

Dor - me , ne - nê , que um an - joem so - nho vem , pa -

- pai foi à ro - ça , ma - mãe sa - iu tam - bem .

Dor — me, ne — nê, que um an — jo em so — nho vem, pa —

The first system of music features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are "Dor — me, ne — nê, que um an — jo em so — nho vem, pa —". The piano part includes fingerings 1, 2, and 3.

- pai foi à ro — ça, ma — mõe sa — iu tam — bem .

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "- pai foi à ro — ça, ma — mõe sa — iu tam — bem .". The piano part includes fingerings 4, 4, 3, 2, 3, and 4.

The third system shows the piano accompaniment for the third system. The vocal line is silent. The piano part includes fingerings 3, 1, 1, 2, 3, and 4.

The fourth system shows the piano accompaniment for the fourth system. The vocal line is silent. The piano part includes fingerings 3, 2, 3, 2, 1, and 1. Performance markings include "dim.", "rall.", and "pp".

Teresinha de Jesús

Andante

4.

Te - re -
O pri -
Te - re -

- si - nha de je - sús - deu - ma que - da foi ao chão; a - cu -
- mei - ro foi seu pai, - o se - gun - do seu ir - mão, o ter -
- si - nha le - van tou - se, le - van - tou - se lá do chão, e, sor -

-di - ram três se - nho - res, to - dos três cha - peu na mão, a - cu -
 - cei - ro foi a - que - le a quem e - la deu a mão, o ter -
 - rin - do, dis - se ao noi - vo: "Eu te dou meu co - ra - ção" e, sor -

Fingerings: 4, 4, 4, 4, 3, 3, 3, 1, 3, 5, 2

-di - ram três se - nho - res, to - dos três cha - peu na mão .
 - cei - ro foi a - que - le a quem e - la deu a mão .
 - rin - do, dis - se ao noi - vo: "Eu te dou meu co - ra - ção"

Fingerings: 2, 5, 2, 5, 2, 1, 4, 3, 2, 2, 3, 1, 5

rall.

Fingerings: 3, 2, 3, 2, 4, 1, 2, 3, 3, 5, 3, 5, 4, 1

Vem cá, Bitú!

Moderato

5.

Vem

cá, Bi - tú! Vem cá, Bi - tú! vem cá, meu lin - do par! Não vou

lá, não vou lá, não vou lá, te - nho me - do de a - pa - nar. Vem

cá, meu bem! vem cá, meu bem! Vem cá, meu co - ra -

The first system of music features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line contains the lyrics "cá, meu bem! vem cá, meu bem! Vem cá, meu co - ra -". The piano accompaniment includes fingerings such as 1, 3, and 2.

- ção! Já vou lá, já vou lá, já vou lá, le - van - do

The second system continues the musical piece. The vocal line has the lyrics "- ção! Já vou lá, já vou lá, já vou lá, le - van - do". The piano accompaniment includes fingerings such as 3, 3, 3, and 5.

pal - mas de São João.

The third system shows the vocal line with the lyrics "pal - mas de São João.". The piano accompaniment includes fingerings such as 2, 3, 2, 5, 2, 5, 2, and 5.

The fourth system consists of piano accompaniment on a grand staff. It includes fingerings such as 2, 5, 2, 1, 2, and 3.

Compadre Belarmino

Moderato

6.

Meu com-pa-dre Be-lar -
Eu, quees-ta-va pre-ve -

-mi - - - no quiz a gen-te-a-tra-pa - lhar,
-ni - - - do, res - pondí sem he-si - tar :

per - - - gun-tando mui-to se - rio: quan - - tos pei-xes tem o
 O compa-dre mesma coi - sa que a - ve si-nhas tem o

The first system of the musical score features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are: "per - - - gun-tando mui-to se - rio: quan - - tos pei-xes tem o" on the first line, and "O compa-dre mesma coi - sa que a - ve si-nhas tem o" on the second line. The piano accompaniment includes fingerings such as 4, 1, 2, 3, 5, and 1, 3, 5.

mar? Ai, ai, ai, ai, quan-tos pei-xes tem o
 ar... que ave - si - nhas tem o

The second system continues the musical score. The vocal line includes the lyrics: "mar? Ai, ai, ai, ai, quan-tos pei-xes tem o" and "ar... que ave - si - nhas tem o". The piano accompaniment features more complex fingerings, including 5, 3, 4, 2, 3, 1, 2, 3, 2, 3 in the treble clef and 1, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 5, 3 in the bass clef.

mar?
 ar...

rall.

The third system concludes the musical score. The vocal line has the lyrics "mar?" and "ar...". The piano accompaniment includes the marking "rall." and fingerings such as 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3 in the treble clef and 3, 1, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3 in the bass clef.

Pirolito que bate, bate.

Andante

7.

The first system of the musical score is in 2/4 time and marked *Andante*. It consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is divided into two systems. The first system of the piano part includes a dynamic marking of *p* and fingering numbers 1 and 3. The vocal line begins with the lyrics "Pi - ro -".

The second system of the musical score continues the piece. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The vocal line continues with the lyrics "-li - to que ba - te, ba - te, Pi - ro - li - to que já ba -".

The third system of the musical score concludes the piece. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The vocal line continues with the lyrics "- te - u , a me - ni - na que mais a - ma - va , coi - ta -".

Allegro

- di - nha já mor - reu! La la la la la la

The first system of music features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line consists of eighth notes with lyrics: "- di - nha já mor - reu! La la la la la la". The piano accompaniment is in the right hand, with fingerings 1, 4, 1, 3, 4. The left hand has fingerings 1, 4, 5, 4.

la la, la la la la la la la; la la

The second system continues the vocal line with lyrics: "la la, la la la la la la la; la la". The piano accompaniment in the right hand has fingerings 5, 1, 3, 7. The left hand has fingerings 3, 7.

la la la la la la, la la la la la la

The third system continues the vocal line with lyrics: "la la la la la la, la la la la la la". The piano accompaniment in the right hand has fingerings 3, 4, 5, 1. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4.

la .

The fourth system concludes the piece with a vocal line containing a single note "la ." and a piano accompaniment. The piano accompaniment in the right hand has a fingering of 5. The left hand has a fingering of 4. The system ends with a forte dynamic marking "sf."

O cravo e a rosa

Moderato

8. *p*

cra - vo bri-gou coa ro-sa de - fron - te da mi - nha ca - sa, o
 cra - vo fi - cou do - en - te ea ro - sa o foi vi - si - tar, - a

cra — vo sa — iu fe — ri — do ea ro — sa des — pe — da — ça — da .
 ro — sa so — freun — des — ma — io eo. cra — vo láes — tá a cho — rar. —

Allegretto

Pal — ma, pal — ma, pal — ma, pé, pé, pé, — ro — da, ro — da, ro — da, ca — ran —

— gue — jo pei — xe é .

rall. *sf.*

Sinhaninha diz que tem

Allegretto

9.

Musical notation for the first system, including treble and bass clefs, a 2/4 time signature, and piano (*p*) dynamics. The music features a melody in the right hand and accompaniment in the left hand.

Si - nha - ni - nha diz que tem se - te sa - ias de ba -

Musical notation for the second system, including a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are "Si - nha - ni - nha diz que tem se - te sa - ias de ba -".

-lão! E' men - ti - ra, não tem, não, nem di - nhei-ro pra sa -

Musical notation for the third system, including a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are "-lão! E' men - ti - ra, não tem, não, nem di - nhei-ro pra sa -".

-bão. É men - ti - ra, não tem, não, — nem di - nhei-ro pra sa -



bão. É men - ti - ra, não tem, não, — nem di -



-nhei - ro pra sa - - - - -bão,



Tutú Marambá

Andante

10.

Tu -

-tú Ma - ram - bá, não ve - - - - - nhas mais cá, que o.

pal do me - ni - no te men da ma - tá. Tu -

- tú Ma - ram - bá, não ve - - - nhas mais cá, que

3 1 5 2

1 1

pai do me - ni - no te man - da ma - tá.

4 4 1 2 3

2 1

1

4 4 5 3 1

3 5 2 4 3

pp *rall.* *ppp*

1 2 4

Caranguejo

Moderato

II.

Ca - ran -

- gue - jo não é pei-xe, ca - ran - gue - jo pei - xe

é, ca - ran - gue - jo só é pei - xe na va -

- zan - te da ma - ré . Pal - ma, pal - ma,

3

1 1 3 2

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are '- zan - te da ma - ré .' followed by 'Pal - ma, pal - ma,'. The piano accompaniment is in bass clef. The first measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The second measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

pal - ma, pé, — pé, — pé, — ca - ran-

1 1 3 2

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line continues with 'pal - ma, pé, — pé, — pé, — ca - ran-'. The piano accompaniment continues with eighth notes and triplets. The first measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The second measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

- gue - jo só é pei - xe na va - zan - te da ma -

5 4 3

5 5 1

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line continues with '- gue - jo só é pei - xe na va - zan - te da ma -'. The piano accompaniment continues with eighth notes and triplets. The first measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The second measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

- ré .

1 3 1 5 1 3 2

5 1 3 2

Detailed description: This system contains the final two measures. The vocal line ends with '- ré .'. The piano accompaniment continues with eighth notes and triplets. The first measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand. The second measure has a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

Solfejar e cantar

Marziale

12.

mf *sf*

This system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing four measures of whole rests. The middle staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing four measures of music. The first measure starts with a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The third measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The bottom staff is a bass clef with a 2/4 time signature, containing four measures of music. The first measure has a fermata over a whole note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2. The second measure has a fermata over a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The third measure has a fermata over a whole note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2. The fourth measure has a fermata over a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. Fingerings are indicated: 5 in the first measure of the middle staff, 1 in the second and third measures, and 2 in the first measure of the bottom staff.

Eu já sei sol-fe-jar: dó ré mi fá sol sol sol!

This system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing four measures of music. The first measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The third measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The middle staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing four measures of music. The first measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The third measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The bottom staff is a bass clef with a 2/4 time signature, containing four measures of music. The first measure has a fermata over a whole note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2. The second measure has a fermata over a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The third measure has a fermata over a whole note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2. The fourth measure has a fermata over a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. Fingerings are indicated: 5 in the first measure of the top staff, 4 in the second measure, 1 in the third measure, 5 4 3 in the fourth measure of the top staff, 5 2 in the first measure of the bottom staff, and 3, 5 3 2 in the second measure.

Eu tam-bem sei can-tar: dó mi sol sol dó.

This system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing four measures of music. The first measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The third measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The middle staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing four measures of music. The first measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The third measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The fourth measure has a fermata over a whole note G4, followed by quarter notes F4, E4, and D4. The bottom staff is a bass clef with a 2/4 time signature, containing four measures of music. The first measure has a fermata over a whole note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2. The second measure has a fermata over a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The third measure has a fermata over a whole note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2. The fourth measure has a fermata over a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. Fingerings are indicated: 1 in the first measure of the bottom staff, 2 in the second measure, 5 3 in the first measure of the top staff, 1 3 in the second measure, 5 in the third measure, and 1 3 in the fourth measure.

Trá lá lá lá trá lá lá, trá lá lá lá

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are 'Trá lá lá lá trá lá lá, trá lá lá lá'. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piano part features a triplet of eighth notes in the first measure and a quarter note followed by a triplet of eighth notes in the second measure.

trá lá lá. Co - mo é bom sol - fe - jar!

Detailed description: This system contains measures 4-6. The lyrics are 'trá lá lá. Co - mo é bom sol - fe - jar!'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Fingerings are indicated throughout. The piano part has a triplet of eighth notes in measure 4 and a quarter note followed by a triplet of eighth notes in measure 5.

Co - mo é bom can - tar!

Detailed description: This system contains measures 7-9. The lyrics are 'Co - mo é bom can - tar!'. The piano accompaniment continues. Fingerings are indicated throughout. The piano part has a quarter note followed by a triplet of eighth notes in measure 7 and a quarter note followed by a triplet of eighth notes in measure 8.

rall. *sf*

Detailed description: This system contains the final three measures of the piece. The piano accompaniment is on a grand staff. The first measure has a quarter note with a fingering of 1. The second measure has a quarter note with a fingering of 2. The third measure has a quarter note with a fingering of 1. The dynamics *rall.* and *sf* are indicated. The piano part has a triplet of eighth notes in the first measure and a quarter note followed by a triplet of eighth notes in the second measure.

ANEXO 3

CANTOS ESCOLARES

ALEGRANDO A VIDA

DOZE CANÇÕES EDUCATIVAS A TRÊS VOZES IGUAIS

1. CANTA, CANTA, CORAÇÃO!

Luiz Gonzaga C. Fleury

Fabiano R. Lozano

Marziale

I
Co - ra - ção! Que sem - pre, sem - pre can - tes! Pois a

II
Co - ra - ção! Que sem - pre, sem - pre can - tes! Pois a

III
Co - ra - ção! Que sem - pre, sem - pre can - tes! Pois a

4 cresc.
dôo, can - tan - do, des - fa - rás. Er - gueã voz, vi - bran - te

dôo, can - tan - do, des - fa - rás. Er - gueã voz com

6 8 *mf*
dê - mo - ção, e te - rás, fe - - - lix, a do - ce paz. Co - ra -

e - mo - ção, e te - rás a do - ce paz.

30 *rall.*

ção! Can-tar pa-ra vi-ver, pa-ra so-nhar!

— Can-ta, co-ra-ção, pa-ra vi-ver, pa-ra so-nhar!

Lento assai 12 *mf*

Que-ro can-

Mar-cha, mar-cha, vi-da em fo-ra, fron-te er

Nes-ta ru-a, nes-ta

14 16

tar as be-le-zas doa môr;

gui-da, sem te-mor, en-to an-do nos-sos

ru-a-e-ris-tem-bos que que se

18

que-ro vi-ver a can-tar com ar-
can-tos, com bra- vu-ra, com bra- vu- ra, com ar-
cha-ma, que se cha-ma so-li-dão,

20

22

dor; que-ro so-nhar
dor! Mar-cha, mar-cha pe-la vi-da em cons-
der-tro dê le, den-tro, dê-le mo-raum

24

e pen-dê-a Es-pe- ran-ça to-dos ca-
tan-tes-xal-ta-ção, con-ser- van-do sem-pre-
an-jo que rou-bou, que rou-

26

lor des-te meu co-ra -
den - teg co - ra -
ção, o co - ra -
bou meu co - ra -
ção,

28

- ção, que-ro so -
ção. Mar.cha, mar - cha pe - la
den - tro dê - le, den - tro

30

- nhar e ren - der à Es - pe -
vi - da em cons -
tan - tee - val - ta -
dê - le no - rum an - jo

32

ran - - - ca a sin - ge -
 cão, con - ser - van - do sem - pre -
 que pou - - bou, que pou -

34

- le - za des - te meu can -
 - den - teg co - pa - - - cão. Can -
 - bou meu co - pa - - - cão! Can -

36

ampio

38

- tar! Sem - prea so - - - nha! - - -
 - tar! Sem - prea so - - - nha! - - -
 - tar! Sem - prea so - - - nha!

2. DOCE RECORDAÇÃO

Paródia

Popular, arr.

Moderato

I Não te lem-bras da ca -

II b. ch. Não te lem - bras

III Não te lem-bras da ca -

2 si - nha pe - que - ni - na - on - de fo - mos pas - se -

da ca - si - nha on - de fo - mos pas - se -

si - nha on - de fo - mos pas - - se -

4 ar? Ah! Não te lem-bras da ca -

ar? Não te lem-bras da ca - si - nha pe - que -

ar? Não te lem-bras da ca - si - nha pe - que -

6

si-nha pe-que-ru-na on-de fo-mos pas-se -
 ru - - - na on-de fo- mos pas - se -
 ru - . na on-de fo - mos pas - se -

8

10

ar? Ti-nha-o la-doum jar-dim zi-nho, um po-mar e um bom ter-
 ar? Ti-nha-o la-doum jar-dim zi-nho, um po-mar e um bom ter-
 ar? Ti-nha-o la-doum jar-dim zi-nho,

12

rel-ro pra brin-car.
 rel-ro pra brin-car. Ah!
 - um po-mar - - - e um ter-rel-ro pra brin-

14

Ti - nhaao la-doum-jar-din - zi - nho, um po - mar eum boni ter -
 Ti - nhaao la-doum-jar-din - zi - nho, um po - mar eum bom ter -
 - cap. Ti - nhaao la-doum-jar-din - zi - nho, um po - mar eum bom ter -

16 *rall.*

- pel - ro pra bin - cap. _____
 - pel - ro pra bin - cap.
 - pel - ro pra bin - cap.

3. MURUCUTUTU

Folclórica, arr.

Lento

I *p* b. ch. Mu-ru- eu- tu -

II *p* b. ch. Mu-ru- eu- tu -

III *p* b. ch.

tu, sai de ci-ma do te- lha - - do. - -
meu me- ni- noé tão bon. xi - - - nho!

tu, sai de ci-ma do te- lha - - do. - -
meu me- ni- noé tão bon. xi - - - nho!

4 *mf* Dei- xa meu me- ni- no dor- mir so- ce-
Tem a pro- te- gê- lo de Deus um an-
6 *p* Dei- xa meu me- ni- no dor- mir so- ce-
Tem a pro- te- gê- lo de Deus um an-

8 *mf*

ga - - do! Dei - xa meu me - ni - - no
 ju - - nho! Tem a pro - te - gê - - lo

ga - - do! Dei - xa meu me - ni - - no
 ju - - nho! Tem a pro - te - gê - - lo

10 *p* 12

— dor. mir so - ce - ga - - do!
 — de Deus um an - ju - - nho!

— dor. mir so - ce - ga - - do!
 — de Deus um an - ju - - nho!

rall

b. ch.

b. ch.

4. MINHA MÃE

Casimiro de Abreu

Lázaro R. Lozano, arr.

Lento

I
b.ch. Da pa-tria for-mo-sa dis-tan-tee sau-
De nor-teal-ta noi-te, quan-dou já dor-

II
b.ch. p
b.ch.

III
p

2 do-so, - cho-ran-doe ge-men-do meus can-tos de
mu-a, - so-nhan-does-ses so-nhos dos an-jos dos

p
b.ch.

4 dor, - eu guar-do no pei-to ai-ma-gem que-
ceus, - quem é que meus lá-bios dor-men-tes ro-

p
b.ch.

6

ri - da - do
ça - va - qual

mas ver - da - der - ro, do
an - jo da guar - da, qual

mas san - toa -
so - pro de

8

10

mor:
Deus?

Mi - - - nha
Mi - - - nha

mãe!
mãe!

Nas
Fe -

12

ho - ras ca - la - das das noi - tes dees - - ti - o, sen -
liz o bom fr - lho que po - de con - - ten - te na

14

ta-do so-zinho co'a fa-ce na mão, eu
ca-sa pa-tre-na, de noi-te de dia, sen-

16

cho-rog so-lu-ço por quem me cha-ma-va, o
tir as ca-ri-cias do an-jo dez-mo-res, daes-

18

fi-lho que-ri-do do meu co-va-ção: Mi-nha
tre-la bri-lhante quea vi-da nos guia! U-ma

25

- ta - va, quem é que se ber - ço com to - do o cui -
 mão sus - pi - ro e so - lu - ção por quem me cha -

- ta - va, quem é que se ber - ço com tan - to cui -
 mão, sus - pi - ro e so - lu - ção por quem me cha -

28

30

da - do - can - ta - do can - tu - gas a - le - gre em ba - la - va?
 ma - va: - "Oh fi - lho que - ri - do do meu co - ra - ção."

da - do - can - ta - do can - tu - gas a - le - gre em ba - la - va?
 ma - va: - "Oh fi - lho que - ri - do do meu co - ra - ção."

19

29

32

ampio

Mi - - nha mãe!

5. AS DUAS FLORES

Castro Alves

Fabiano R. Lozano

Andante moderato

First system of the musical score. It consists of three staves (I, II, III) in a grand staff format. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante moderato'. The first part of the system includes a 'b.ch.' (basso continuo) section. The lyrics are: 'São du - as flo - res u - ni - das... Ai quem pu - São du - as flo - res nas - ni - das... Ai quem pu -'.

Second system of the musical score. It consists of three staves. The lyrics are: 'ni - das, são de - ra, nu - mae - du - as no - sas nas - ci - das tal - ter - na pri - ma - ve - ra, vi - ci - das, são de - ra, nu - mae - ter - na pri - ma - ve - ra,'.

Third system of the musical score. It consists of three staves. The lyrics are: '- vez no mes. moar. re - bol, tal - vez no mes. moar. re - ver qual vi - vees - ta flor, vi - ver qual vi - vees - ta tal. - vez no mes. moar. re - bol, vi - ver qual vi - vees - ta flor, tal - vez no mes. moar. re - vi - ver qual vi - vees - ta'.

8 10 *crese.*

bol, vi- ven- do no mes- mo ga- . . . lho, da
 flor! jun- tar as ro- sas da vi . . . da, na

bol, vi- ven- do no mes- mo ga- . . . lho, da
 flor! jun- tar as ro- sas da vi . . . da, na

12

mes- ma go- ta de or- va- lho, do mes- mo ra- io de
 ra- ma ver- dee flo- ri- da, na ver- de ra- ma doa-

mes- ma go- ta de or- va- lho, do mes- mo ra- io de
 ra- ma ver- dee flo- ri- da, na ver- de ra- ma doa-

14 16 *Piu mosso*
mf

sol, do mes- mo ra- io de sol. U . .
 mor, na ver- de ra- ma doa. U . . "

sol, do mes- mo ra- io de sol.
 mor, na ver- de ra- ma doa.

accel. e cresc.

18

- ni - das, bem co - mo as pe - nas das
 - ni - das, bem co - mo as pran - tos quem pa -
 u. nu - das, bem co - mo as pe - nas
 u. ni - das, bem co - mo as pran - tos

20 a tempo

Tempo I

du - - - as a - zas pe - que - nas deum pas -
 re - - - lha des - - cem tan - tos das pro -
 das du - as a - zas pe - que - nas deum pas -
 quem pa - re - lha des - - cem tan - tos das pro -

22

24

ad libitum

- sa - ni - nho do céu... Co - mou ca - sal de ro -
 - fun - de - - zas doo - - lha... Co - mo sus - pi - roo des -
 - sa - ni - nho do céu...
 - fun - de - - zas doo - - lha...

26 19

crise. 28 *mf* *rall*

- li - nhas, gos - to, co - moa tri - bu dea - do ri - nhas da tar - de no frou - xo

co - moa tri - bu dea - do ri - nhas da tar - de no frou - xo

mf

30 24

crise. 32

vêu. co - moas co - vi - nhas do ros - to, co - moas es - tre - las do

veu. co - moas co - vi - nhas do ros - to, co - moas es - tre - las do

f

mar. De - s - - mor, a - mor, a - mor.

mar. depois - mor, a - mor, a - mor.

coda

6. AOS MESTRES

F. Haroldo

S. C. Foster, arr.

Andante moderato

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are for piano accompaniment, both starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked 'Andante moderato'. The first measure of the piano accompaniment is marked 'b.ch.' (basso continuo). The vocal line begins with the lyrics 'Pen - san.do em to - dos'.

Pen - san.do em to - dos
E' pa - ra to - dos

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line starts with a measure marked '2' and 'mf'. The piano accompaniment continues with 'b.ch.' markings. The lyrics for this system are 'vós, ó Mestres, com gra - ti - dão, vós, ó Mestres, es - ta can - ção,'.

vós, ó Mestres, com gra - ti - dão,
vós, ó Mestres, es - ta can - ção,

The third system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line starts with a measure marked '6'. The piano accompaniment continues with 'b.ch.' markings. The lyrics for this system are 'sen - ti - mos es - tu - ar no pei - to vi - da ee - xal - ta - que fi - lha de um sen - tir pro - fun - do, bro - ta do co - ra -'.

sen - ti - mos es - tu - ar no pei - to vi - da ee - xal - ta -
que fi - lha de um sen - tir pro - fun - do, bro - ta do co - ra -

8 *f* 10

Vos - sas vi - das e - xem - pla - res,
 Vos - sas vi - das e - xem - pla - res,
 Vos - sas vi - das e - xem - pla - res,

cão.
 cão.

12 *p* *calmo* 14

che - ias de va - lor, b.ch.
 che - ias de va - lor, b.ch.
 che - ias de va - lor, são, pa - ra sal - mas bem formadas,

16 *morendo* 18

fon - te de lux ea - - mor. b.ch.

7. NANA, NANA, MEU AMOR!

Acalanto

Paurilo Barroso, arr.

Andante

I
b.ch.

II
b.ch.

III

Fo- ge, fo- ge, bi- cho
Deus de cer- to seen- ga-

Fo- ge, fo- ge, bi- cho
Deus de cer- to seen- ga-

fe- io, queo me- ni- noé meu- to meu; vai a noi- tem mais do
nou quan- doo fi- lho meu nas- ceu, pois um an- jo me man-

Na. na, na. na, meu a- mor! na na, na

fe- io, queo me- ni- noé meu- to meu; na na
nou quan- doo fi- lho meu nas- ceu;

meio, in- da não a- dor- me- ceu. Meu me- ni- no pen- deo
dou, eos an- ji- nhos são do céu. Meu me- ni- no, meu me-

na, na - na.

na, na - na. Meu me- ni- no pen- deo
Meu me- ni- no, meu me-

6

pos-to, re-za bai-xo, com fer- vor: São Trin- da- des, é sol
 ri- no al- tas ho- ras a dor- mi- r, com que so- nhas, pe- que-
 na- na, na- na, meu a- mor! na - na, na
 pos- to re- za bai- xo, com fer- vor:
 ri- no al- tas ho- ras a dor- mi- r, na- na

8

pos- to, dor- me, dor- me, meu a- mor! _____ b.ch.
 ri- no, quan- do dor- mes a sop- or? _____
 na, na na na na, meu a- mor! _____ b.ch.
 na, a sop- or? _____
 na, na na na na, meu a- mor! _____ b.ch.
 na, a sop- or? _____

10 12

na, na na na na, meu a- mor! _____ b.ch.
 na, a sop- or? _____
 na, na na na na, meu a- mor! _____ b.ch.
 na, a sop- or? _____

rall

8. CISNES

Julio Salusse

Fabiano R. Lozano

Andante sostenuto

I

II

III

A vi. da, man. so la. goa - zul, al. gu. mas

mf agitado

ve. zes, al. gu. mas ve. zes mar fre. men. te, temu

a tempo

si. do pa. ra nós cons. tan. te. men. te umu

8

la. goa. zul sem no. voas nem es. pu. mas.

10

cresc.

nie. le, quan. do, des. fa. zen. doas bru. mas ma. ti.

12

rom. peo sol ver. me. lhoe quen. te, nós

nais, rom. peo sol ver. me. lhoe quen. te,

16

dois bo. ia - mos in. do. len. te men. te co. mo dois

nós dois bo - ia - mos co. mo dois

crESE.

rall

18

a tempo

cis. nes deal - ve. jan - tes plu. mas.

cis. nes deal - ve. jan - tes plu. mas. Um dia um cis. ne mor. re -

20

22

- ra, por cer. to, quan. do che. gar es. se mo. men. to in.

24 *mf* *affet.*

no la-go, on-de tal-vez a a-gua se
- cer-to, no la-go, on-de tal-vez a a-gua se

a tempo 26

tis-ne, queo cis-ne vi- - - vo,
tis-ne, queo cis-ne vi- - - vo,
queo cis-ne vi- - - vo,

f *com emozione* 28 *mf* *patético*

che-io de sau-da - - - de, nun-ca mais
che-io de sau-da - - - de, nun-ca mais

30 32

can - te, nem so - zi - nho na - de, nem na - de

can - te, nem so - zi - nho na - de, nem na - de

mf

rall 34

nun - cao la - do deou - tro cis - ne .

nun - cao la - do deou - tro cis - ne .

9. FOI BÔTO, SINHÁ!

Antônio Tavernard

Valdemar Henrique, arr.

Andante

I
Foi - Bô - to, Si - nhá!

II
Foi Bô - to, Si - nhá!

III

Ta. ja. pa.
Ta. ja. pa.

b.ch. 2

ne. ma cho - rou no ter. rei - ro, Ta. ja - pa -
ne. ma se poz a cho - ra, Ta. ja - pa.

4

ne. ma cho - rou no ter. rei - ro, es vio - gem mo -
ne. ma se poz a cho - ra; quem tem fi - lha

dim.

1ª 2ª

6

lento

Foi Bô-to, Si-

re - na fu - giu no cos - teiro.
 mo - ça é bom vi - gu - - - - - a!

Poco più lento

8

Foi Bô-to, Si - nha!
 O Bô-to não dor - me

Foi Bô-to, Si - nha!
 no fun-do do

- nha!
 Foi Bô-to, Si - nha!
 O Bô-to não dor - - - me

10 12

- nhô
 ri - o. que ve - io ten - tá
 Seu dom é e. - - - - - me

Foi Bô-to, Si - nhô
 no fun-do do ri - o - - - - -
 que ve - io ten -
 Seu dom é e -

14 accel.

— ea mo - ça le - vou no tar dan - ça -
 quem quer que o viu, que di - ga, que in -
 - ta... ea mo - ça le - vou no tar dan - ça -
 - wa me, quem quer que o viu, que di - ga, que in -

16 morendo

rá — a - que - le dou - tô. Foi Bô - to, Si -
 for - me se the re - sis - tiu. O Bô - to não
 rá — a - que - le dou - tô.. Foi Bô - to Si -
 for - me se the re - sis - tiu. O Bô - to não

18 19 20 pp

nhã foi Bô - to, Su - nhô.
 dor - me no fun - do do
 - nhã, foi Bô - to Si - nhô.
 dor - me no fun - do do

ri - o. ri - o.

10. SAUDADE

Bastos Tigre

Fabiano R. Lozano

Lento
mf

I
II
III

b.ch.
mf
b.ch.

4
5
6

6
8
p

Sau-
Sau-

10

- da - de - pa. la. vra do. ce que tra - dux tan. toa - mar.

- da - de - pa - la - vra que tra - dux tan. toa - mar.

Sau. da - de - pa - la - vra que tra - dux , tan. toa - mar.

12

crise.

gor... Sau - da - de é co. mo se fos - sees -

gor... Sau - da - de é co mo se fos - sees -

gor... Sau - da - de é co mo se fos - sees -

14

morendo

16 *ppp*

pu. nho chei - ran - doa flor...

pu. nho chei - ran - doa flor, es - pu. nho chei. ran. doa flor...

pu. nho chei - ran - doa flor, es - pu. nho chei. ran. doa flor...

II. CANÇÃO DE NINAR

F. Haroldo

J. Brahms, arr.

Andante

2ª volta b. ch.

First system of the musical score, labeled 'I', 'II', and 'III' on the left. It consists of three staves. The top staff (I) has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The middle (II) and bottom (III) staves have a bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure of each staff is marked 'b. ch.'. The second measure of each staff has a fermata. The third measure of each staff is marked 'p' and contains the lyrics 'Bo - a'.

Second system of the musical score, labeled '2' and '4' above the staves. It consists of three staves. The top staff (I) has a treble clef and a key signature of two sharps. The middle (II) and bottom (III) staves have a bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure of each staff has a fermata. The second measure of each staff has a fermata. The third measure of each staff has a fermata. The fourth measure of each staff has a fermata. The lyrics are: 'no - te meu bem! Dor-meum so - no tran-qui - lo! Bô - a' on the top staff; 'Boa noi - te, bem! Dor-me tran-qui - lo!' on the middle staff; and 'p' on the bottom staff.

Third system of the musical score, labeled '6' and '8' above the staves. It consists of three staves. The top staff (I) has a treble clef and a key signature of two sharps. The middle (II) and bottom (III) staves have a bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure of each staff has a fermata. The second measure of each staff has a fermata. The third measure of each staff has a fermata. The fourth measure of each staff has a fermata. The lyrics are: 'noi - te, meu a - mor, meu fi - lhoen-can-ta - dor. Queu - ma' on the top staff; 'Bôa noi - tea - môr, fi - lhoen-can-ta - dor.' on the middle staff; and 'p' on the bottom staff.

10 12

san - - ta vi - são ve - nhaa men - teex - ta suar, eu - ma

Queu - ma san - ta vi - são ve - nhaa men - teex - ta suar,

14 16

do - ce can - ção ve - nhaa so - - noem - ba - lar.

eu - ma do - ce can - ção ve - nhaa so - - noem - ba - lar.

rall

pp

b. ch.

b. ch.

12. PASSO FIRME E CADENCIADO 207

Canto sem palavras

Fabiano R. Lozano

Marziale 2

I
II
III

4 *crise.* 6 8 *Fine*

solf.

10 12 3

mf

Musical score system 1, measures 14-18. The system consists of three staves. Measure 14 has a treble clef and a 3-measure slur. Measure 16 has a treble clef and a 3-measure slur. Measure 18 has a treble clef and a 3-measure slur. The bottom staff has a 3-measure slur. Dynamics include *f* in measures 17 and 18.

Musical score system 2, measures 20-24. The system consists of three staves. Measure 20 has a treble clef and a 3-measure slur. Measure 22 has a treble clef and a 3-measure slur. Measure 24 has a treble clef and a 3-measure slur. The bottom staff has a 3-measure slur.

Musical score system 3, measures 26-30. The system consists of three staves. Measure 26 has a treble clef and a 3-measure slur. Measure 28 has a treble clef and a 3-measure slur. Measure 30 has a treble clef and a 3-measure slur. The bottom staff has a 3-measure slur.

Musical score for measures 32-35. Measure 32 features a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The melody consists of quarter notes. A repeat sign is present at the end of measure 32. Measure 33 contains a whole rest in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 34 has a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 35 continues with a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass.

Musical score for measures 36-41. Measure 36 has a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a quarter note with an accent in the treble and a quarter note in the bass. Measure 37 contains a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 38 has a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 39 contains a whole rest in the treble and a whole note chord in the bass. Measure 40 has a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a quarter note with an accent in the treble and a quarter note in the bass.

Musical score for measures 42-45. Measure 42 has a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 43 contains a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 44 has a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a quarter note with an accent in the treble and a quarter note in the bass. Measure 45 continues with a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass.

46 48 50

mf

mf

This system contains measures 46 through 50. It features three staves: a treble staff, a grand staff (treble and bass), and a bass staff. Measure 46 starts with a treble staff note on G4 and a bass staff triplet of eighth notes. A double bar line is placed after measure 48. Measure 50 begins with a treble staff note on G4, a grand staff note on G4, and a bass staff triplet of eighth notes. The dynamic marking 'mf' is present in measures 49 and 50.

52 54 56

This system contains measures 52 through 56. It features three staves: a treble staff, a grand staff (treble and bass), and a bass staff. Measure 52 starts with a treble staff note on G4 and a bass staff note on G2. Measure 54 has a treble staff note on G4 and a bass staff note on G2. Measure 56 has a treble staff note on G4 and a bass staff note on G2. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) at the beginning of measure 52.

58 60 62

This system contains measures 58 through 62. It features three staves: a treble staff, a grand staff (treble and bass), and a bass staff. Measure 58 starts with a treble staff note on G4 and a bass staff note on G2. Measure 60 has a treble staff note on G4 and a bass staff note on G2. Measure 62 has a treble staff note on G4 and a bass staff note on G2. The key signature remains two flats (B-flat and E-flat).

64 66 68

This system of music contains measures 64, 66, and 68. It features three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and two bottom staves with bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*. Measure 68 ends with a fermata.

70 72 74

This system of music contains measures 70, 72, and 74. It features three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two flats, and two bottom staves with bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*. Measure 74 ends with a fermata.

76 78 80

This system of music contains measures 76, 78, and 80. It features three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two flats, and two bottom staves with bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*. Measure 80 ends with a fermata.

82 84

Musical score for measures 82-84. The score is written for three staves (treble, middle, and bass clefs) in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 82 begins with a repeat sign and a forte (f) dynamic marking. The melody in the upper staves features a series of eighth and quarter notes, while the lower staves provide harmonic support with sustained notes and moving lines. Measure 84 includes a fermata over a note in the upper staff.

86 88 90

Musical score for measures 86-90. The score continues on three staves. Measure 86 starts with a melodic line in the upper staff. Measure 88 features a mezzo-forte (mf) dynamic marking in the middle staff. Measure 90 includes a fermata over a note in the upper staff. The lower staves continue with rhythmic accompaniment.

92 94 96

Musical score for measures 92-96. The score concludes on three staves. Measure 92 features a sharp sign (#) above a note in the upper staff. Measure 96 ends with a double bar line and repeat dots. The text "De: S: a O" is written above the staff, and "depos D. C." is written below the staff in the final measure.

ANEXO 4

COMPOSIÇÃO ORIGINAL

CASCATA DE RISOS

Cascata de risos

Letra de F. Haroldo.

Musica de F. Lozano.

Allegretto (♩ = 108)

S. *p* *b.ch.* *Fine.*

C. *p* *b.ch.* *Fine.*

T. *p* *b.ch.* *Fine.*

B. *p* *b.ch.* *Fine.*

Andante (♩ = 68)

mf *2* *mf* *p*

O' cas-ca-ta cris-ta-li-na que mur-

Cas-ca-ta cris-ta-li-na que mur-

4588 O' cas-ca-ta

4 6

-na que murmuras sem pa-rar

-ta-cris-ta-li-

-mu-ras sem pa-rar sem pa-rar

-ta-cris-ta-li-

8 10

-na que lin-da sor-te, co-mo é linda a tu-a sor-te,

-na que lin-da sor-te,

é linda a tu-a sor-te,

4588 -na, é linda a tu-a sor-te é lin-

12 14 18

vi - ven - do a rir e a can - tar.

vi - ven - do a rir e a can - tar.

vi - ven - do a rir e a can - tar, a rir e a can - tar.

-da, vi - ven - do a rir e a can - tar, a rir e a can - tar.

Detailed description: This is a musical score for four voices, arranged in two systems of two staves each. The top system consists of two treble clef staves, and the bottom system consists of two bass clef staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: "vi - ven - do a rir e a can - tar." for the first two staves, and "-da, vi - ven - do a rir e a can - tar, a rir e a can - tar." for the last two staves. Measure numbers 12, 14, and 18 are indicated above the first, second, and fourth measures respectively. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Piú mosso (♩=108)

18

O' cas.ca.ta aben.ço . a . da, aben.ço . a . da

O' cas.ca.ta aben.ço . a . da, aben.ço . a . .

O' cas.ca.ta aben.ço . a . da,

O' cas.ca.ta aben.ço . a . .

4568

B.R.549

20 22

del.xa.me tam.bem can . tar, ó dei.xa.me can . tar.

da, ó dei.xa.me can . tar,

dei.xa.me tam.bem can . tar. dei.xa.me can .

da, dei.xa.me can .

24 26

minha vida é tão a . mar . ga, é tão a . mar . ga. que a vontade é de cho.

minha vida é tão a . mar . ga, é tão a . mar

. tar, minha vida é tão a . mar . ga, que a vontade é de cho.

tar, minha vida é tão a . mar

4568

B.R.549

The image shows a musical score for four voices, arranged in four staves. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score is divided into four measures, with measure numbers 32 and 34 indicated above the first and third staves respectively. The lyrics for all voices are 'la la la la la la'. Performance markings include 'dim.' (diminuendo) at the start of each staff, 'pp' (pianissimo) in the third measure, and 'D.C.' (Da Capo) at the end of each staff. The notation includes various note values and rests.

4568

. rar. la la

B.R. 549.

ERRATA

Pg. 25, 4o. parágrafo, 1a. linha, leia-se:

“Em 1903, voltou à Europa, ...” (1908 é a data de seu retorno a Piracicaba).

Pg. 53, 5o. parágrafo, 2a. linha, leia-se:

“(...) ocorreu no dia 14 de julho de 1925.”

Pg. 74, 1o. parágrafo, 2a. e 3a. linhas, leia-se:

“(...)por ser o mais completo e racional, se não se tratasse de ensino coletivo, heterogêneo nas aptidões) é feito por (...)”

Pg. 74, 3o. parágrafo, 12a. linha, leia-se:

“(...) que outros já alcançaram, cientes sempre de que têm na frente (...)”