

José Amaro Santos da Silva



De Música e Músicos

biografias, teorias,
histórias, críticas...

DE MÚSICA e MÚSICOS
(biografias, teorias, histórias, críticas...)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

Reitor Prof. Amaro Henrique Pessoa Lins
Vice-Reitor Prof. Gilson Edmar Gonçalves e Silva
Diretora da Editora UFPE Prof^a Maria José de Matos Luna

Comissão Editorial
Presidente Prof^a Maria José de Matos Luna

Titulares André Luiz de Miranda Martins, Artur Stamford, Christine Paulette Yves Rufino, Elba Lúcia C. de Amorim, Emanuel Souto da Mota Silveira, José Dias dos Santos, José Wellington Rocha Tabosa, Maria do Carmo de Barros Pimentel, Livia Suassuna, Marcos Gilson Gomes Feitosa, Marlos de Barros Pessoa, Sônia Souza Melo Cavalcanti de Albuquerque

Suplentes Alexandre Simão de Freitas, Arnaldo Manoel Pereira Carneiro, Augusto César Pessoa Santiago, Bruno César Machado Galindo, Carlos Alberto Cunha Miranda, Carlos Sandroni, Ivandro da Costa Sales, José Gildo de Lima, Luiz Carlos Miranda, Vera Lúcia Menezes Lima, Zaroni Carvalho da Silva

Editores Executivos Antonio Paulo de Moraes Rezende, José Rodrigues de Paiva

Editora associada à



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

JOSÉ AMARO SANTOS DA SILVA

DE MÚSICA e MÚSICOS

(biografias, teorias, histórias, críticas...)

Editora
Universitária  UFPE

RECIFE, 2011

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfílmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos e vídeográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial em qualquer sistema de processamento de dados e a inclusão de qualquer parte da obra em qualquer programa juscibernético. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração.

Capa: *Izzy Mignot Moraes*

Diagramação: *Gilberto Santos*

Revisão: *O autor*

Impressão e acabamento: *Editores Universitários*

Catálogo na fonte:
Bibliotecária Kyria de Albuquerque Maced

S586d Silva, José Amaro Santos da, 1939-
De música e músicos : (biografias, teorias, histórias, críticas...) / José Amaro Santos da Silva. - Recife : Ed. Universitária da UFPE, 2011.
458 p. : il.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-7315-937-0 (broch.)

1 Música - Brasil - História e Crítica. 2. Músicos. 3. Diniz, Jaime C. (Jaime Cavalcanti), 1924-1989 - Biografia. 4. Freyre, Gilberto, 1900-1987 - Biografia. 5. Barroso, Ari, 1903-1964 - Biografia. 6. Trindade, Solano, 1908-1974 - Biografia. 7. Guarnieri, Camargo, 1907 - 1993 - Biografia. I. Título.

780.981 CDD (22.ed.) UFPE (BC2011-122)

AGRADECIMENTOS

A dona *Francisca Santos da Silva*, minha mãe, responsável por toda minha formação, e uma homenagem póstuma a *José Patricio da Silva*, meu pai.

Ao Professor *Antônio Jorge Siqueira*, pela Apresentação.

Ao Professor *Sérgio Dias*, pelo Prefácio e dedicação na revisão dos textos.

Ao Professor *Edvaldo Jorge de Moraes e a Izzy Mignot Moraes*, seu filho, pela arte gráfica e apoios logísticos.

Ao músico e professor *Agenor Cândido Duarte* e família, por constantes palavras de incentivo e reconhecimentos.

Aos acadêmicos de música da UFPE e de alhures, a quem se destina este trabalho, pelos constantes contatos e trocas de conhecimentos em salas de aulas.

APRESENTAÇÃO

Não é qualquer profissional da área de música que se dá ao luxo de reunir uma coletânea de textos como esta que José Amaro acaba de organizar para ser editada. O livro que leva o título **De Música e Músicos: biografias, teorias, histórias, críticas** já diz tudo dessa audaciosa empreitada. Apaixonado, bem que o título do livro poderia ser “O Canto dos Encantos”, ou coisa parecida. O largo espectro da obra sinaliza um trabalho maduro, uma reflexão refinada, um estilo dialógico e um primor de escrita. José Amaro Santos Silva é professor do Departamento de Música, do Centro de Artes e Comunicação (CAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e, com essa publicação, prolonga o tempo e o espaço de sua docência, imprimindo um didatismo muito peculiar, através do qual as páginas desse seu trabalho passam a ter o calibre de provada competência e, mais que isto, de comprovada sabedoria. A sucessão dos temas, em cada páginas, perpassam a ética do educador de gerações e a generosa obstinação do *scholar* que tem no alunado o seu público-alvo. Felicito esses alunos de José Amaro pela estatura acadêmica e humana, ética e cidadã do seu mestre. José Amaro é uma pessoa assaz interessante e que consegue ser ao mesmo

tempo intrépido semeador de humanismo e um obstinado cultivador das artes, principalmente a arte da música. É em torno dela que gravita a vida e o profissionalismo do autor. E eu diria que a ele se aplica magistralmente aquela máxima segundo a qual “a arte imita a vida”.

Uma multifacetada dimensão da arte fez com que o autor organizasse o seu livro, abordando as variadas facetas da música. Começa por se referir a alguns personagens que povoam as páginas do seu livro como verdadeiras âncoras inspiradoras de sua docência e de sua musicologia. Fala e trata de pessoas para ilustrar o objeto de sua abordagem. Sinto que José Amaro concebe a arte – incluindo aí a música – como compromisso. O comprometimento mais sublime e libertador é aquele que se inicia com as pessoas e nas pessoas. Daí porque, no presente livro, figuras como padre Jaime C. Diniz – mestre incontestado e inspirador permanente de sua formação –, ao lado de outras tantas figuras proeminentes como Gilberto Freyre, Mozart C. Guarnieri, Ary Barroso, Tobias Barreto e Solano Trindade sejam tão recorrentemente lembradas no decorrer da leitura. Tanto isso é verdade que o livro leva o título “**De Música e Músicos**”. Num segundo momento, o texto acena para outras facetas nessa abordagem da música, que são “a iniciação musical” e a “regência”, uma cabal comprovação da natureza e perfil didáticos do livro em questão. Nesse contexto, ele traça o perfil ideal do regente, figura de proa que se agiganta no triângulo da arte musical, especialmente da polifonia, entre o(s) músico(s), o público e o próprio regente. Quando sublinha, no texto, a importância do dinamismo psicológico dessa relação, José Amaro consubstancia o seu perfil de profissional diferenciado na

complexidade que se reveste e se instaura entre o musicólogo e o pedagogo. Um terceiro aspecto do livro chamou particularmente minha atenção. É quando ele passa a tratar da música ocidental – leia-se europeia -, estabelecendo uma periodização histórica e estilística que recupera uma trajetória de mudanças e que desaguam no Barroco de Bach, no Classicismo de Mozart, no Romantismo de Beethoven, no Impressionismo de um Debussy e no Dodecafonismo de Stravinski. Tudo isso contextualizando, exemplificando, comparando e estabelecendo simetrias e rupturas com os referenciais da cultura e as variadas expressões da arte. Mais uma vez, prevalece a estatura de acadêmico refinado em seus conhecimentos e o perfil pedagógico de um mestre que tem habilidade dialógica com as diferentes formas de arte, o que constitui, de fato, uma diferença.

Não bastasse isso, diria que o recorte mais relevante do livro de José Amaro é perceber a maestria com que ele integra todo esse cabedal de saberes com a historiografia da música brasileira, que ocupa parte substancial do seu livro. E aí, mais uma vez, dois aspectos evidenciam a relevância de sua contribuição para uma justa e adequada compreensão da história da música no Brasil, começando pelos primeiros momentos dessa história. O primeiro deles é que José Amaro, ao focar os recortes temporais de nossa produção musical, ele se faz aprendiz de História. Seja para referenciar os marcos seminais da cultura musical, na época holandesa - caso de Pernambuco -, com o maestro Johannes van Hemsbergen, seja na colonização portuguesa, com o pardo Luiz Alvares Pinto, já no séc. XVIII. Projeta, para além de Pernambuco, vários espaços e temporalidades históricas dessa feição brasílica de expressar a musicalidade de sua

gente, focando principalmente o Rio de Janeiro para realçar a figura do padre regente José Maurício Nunes Garcia e de José Joaquim Lobo de Mesquita, de Minas Gerais. Como o leitor poderá apreciar, é um inventário que, modernamente, contempla Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Vila Lobos, Mário de Andrade, Ary Barroso, Donga, Pixinguinha e Paulinho da Viola. Mas é Pernambuco o solo fértil de sua sementeira, onde se destacam grandes nomes da música brasileira, como Camargo Guarnieri, Nelson Ferreira, Capiba e outros tantos. O autor se debruça sobre a peculiaridade do frevo pernambucano e a polivalência dos ritmos afros em nossa cena cultural, notadamente na sua especificidade ritualística, que ele denomina como “*comunidades de santo*” ou “*terreiros de xangô*”.

Finalmente, o livro “**De Música e Músicos: biografias, teorias, histórias e críticas**” tem enorme relevância para uma história da arte no Brasil porque é um texto de engajamento do autor com a história política e cultural do País, onde põe em relevo a particularidade e as potencialidades da complexidade étnica da Nação, com destaque especial para a negritude e a relevância indígena. Não consegue esconder seu encantamento pela musicalidade poética de um Solano Trindade, um dos poetas notáveis da pernambucanidade mulata, permita-me o uso do termo. Parafraseando o poeta, em sua “*Sinfonia do Destino*”, José Amaro se pergunta: “*Qual seria a imagem correspondente a esse mundo partido ao meio? Seria o maniqueísmo bem e mal? O masculino e o feminino? Razão X Sentimento? Ou mesmo o preto e o branco de que tanto se preocupou o poeta na defesa dos povos de sua raça negra, tão oprimidos pelos antagônicos?*” Para não dizer que falou apenas de flores, o autor quase silencia acerca das inspirações de sua

contribuição original para a música brasileira. Falo da *Suite Afro-Recifense*, também denominada por ele como “*Cânticos de Exu*”. Nem precisava. Basta que o leitor se inteire da passagem do livro em que ele se projeta de corpo e alma, recompondo os “devaneios poéticos” de Solano Trindade ao escutar a 5ª Sinfonia de Beethoven. Por aí se pode afirmar que o autor, ao pesquisar as matrizes históricas de nossa formação e evolução musical, inscreveu no texto um paradigma de narração que supera quaisquer complexos de inferioridade ou laivos de colonialismo. Por tudo isso confesso que foi e continua sendo uma enorme satisfação ter sido convidado para fazer a Apresentação deste livro, de autoria de José Amaro S. Silva, a quem muito admiro como profissional e como colega. O leitor tem a palavra.

Recife, 20 de março de 2011

Prof. Dr. Antônio Jorge Siqueira

PREFÁCIO

E certo que dentre as mais francas alegrias que tive desde que cheguei ao Recife está a honra de ter sido convidado para preludiar esta capital obra do Professor José Amaro Santos da Silva. E, se abuso do termo prelúdio, é porque aqui tratamos de uma tão verdadeira quanto fascinante *suite* de artigos, todos peçados dos maiores e mais finos depuramento e empenho.

Através de atenta leitura, pude de imediato perceber que o Nordeste do Brasil jamais esteve apartado - como ainda pretendem, ingênua ou maliciosamente, alguns - de uma produção científica digna de todas as laudes. Muito pelo contrário, na eminente figura do Prof. José Amaro se abriga toda a experiência necessária, obtida ao longo de muitos anos de trabalho árduo, à construção de um cabedal de conhecimentos que, de maneira sobeja, se destina ao seu objeto primordial: o estudante de música. Mas não apenas a este se oferece este livro, já que se trata de um trabalho cujo cariz se afigura como eminentemente musicológico. Por tal, se remete a qualquer um que queira se informar sobre aspectos importantes da produção musical brasileira como um todo. Dele não estão ausentes os pressupostos críticos que se exigem de um esforço que pretenda ser profícuo.

Neste sentido, se nos apresenta a ‘coragem’ do grande mestre que, munido de uma multifária e inteligente sequência de artigos, de quase tudo trata e reflete. E, endossando as palavras do Professor Antônio Siqueira, isto não é para qualquer um.

Por tal, torna-se este trabalho um instrumento significativo para auxiliar o processo – construtivista, diga-se logo – de uma identidade cultural pernambucana, uma vez que, para além de levantar oportuníssimas questões de caráter teórico ou prático, dignifica personagens e instituições que desfilam, eméritos, pelas trincheiras do ensino, das mentalidades, da literatura e da memória nordestina. Se célere se transformará numa ferramenta indispensável nos ambientes escolares de ensino fundamental (que hora se avantajam, fomentados pelas prerrogativas legais) ou superior, não nos restam quaisquer dúvidas.

No âmbito específico do Departamento de Música da UFPE, fomentará a dupla oportunidade, dirigida aos docentes e discentes, de se obter informações reflexivas sobre assuntos relevantes da História da Música Brasileira e Universal, ao mesmo tempo em que se torna de certa forma um valioso livro de memórias; reminiscências tais que tangenciam à própria biografia de um Departamento que, num passado nada remoto, teve a honra de contar com as colaborações de Luís Soler, Jaime Diniz e do próprio prof. José Amaro. Perdoem-me todos aqueles cujos nomes aqui não pude citar: *mea culpa*. Se não os aludo, resta-me a tranquilidade de ser tão-somente um comentarista introdutório. Entretanto, igual pecado não comete o ‘nosso’ professor, que de tudo se lembra e tece oportunas críticas.

Portanto torna-se meu dever zelar, como modesto sucessor destas e de outras efemérides, pela memória dos que, outrora, ajudaram a construir a dignidade do supracitado Departamento.

Finalmente, e deixando logo passar os leitores ao que verdadeiramente interessa, não posso deixar de registrar que, apesar da humildade do autor, este volume poderia ser chamado, e sem quaisquer falsas modéstias, de *Estudos sobre a História da Música Brasileira - com inédita e especial ênfase à música pernambucana*. Não tenho ciência de um esforço detentor de tais méritos, sem desfazer é claro dos tão eventuais, contudo, preciosos estudos de caso.

Que tenha início esta deliciosa sucessão de danças...

Prof. Dr. Sérgio Dias,

nesta *Aldeia dos Camarás*, Outono de 2011

INTRODUÇÃO

Construir conhecimentos e espalhá-los pelas sociedades musicais ou não e, em especial, para a nossa juventude estudiosa, nos motiva e nos alegra, ao continuar podendo contribuir para o crescimento cultural de todos quantos desejem aprofundar seus níveis do saber musical.

De Música e Músicos é um trabalho que vimos construindo faz alguns anos, a partir de artigos para jornais e revistas, de apostilas utilizadas em salas de aulas, de cursos de aperfeiçoamento, de críticas e de biografias historiando sobre alguns próceres que ensinaram aqui e alhures, além de textos para palestras.

No contexto do presente trabalho procuramos trazer ao conhecimento dos nossos leitores quatro traços biográficos de pernambucanos ilustres a exemplo do sacerdote-músico Padre *Jaime Cavalcanti Diniz*, quando tivemos a oportunidade em apresentar dados históricos do Pe. Diniz perante os membros da Academia Pernambucana de Música, no Memorial da Medicina, no Derby, em 2007. Do sociólogo *Gilberto Freyre*, palestra apresentada na Fundação Joaquim Nabuco, em Casa Forte, por ocasião da sua data natalícia. Do poeta e pintor *Solano Trindade* e, em comemoração aos

cem anos do compositor *Ary Barroso*, quando apresentamos textos e músicas, coadjuvado pelo violonista Henrique Annes, no auditório Jorge Lobo, no Centro de Ciências da Saúde da UFPE.

Em música como em qualquer ramo do conhecimento há uma história a ser escrita. Assim, temos a história do concerto, da sinfonia, da ópera; da música religiosa como a missa, o oratório, as paixões; dos compositores, dos instrumentos musicais, das formações orquestrais e vocais. Neste contexto mostramos a evolução da estruturação musical numa visão universal desde a idade média às estéticas contemporâneas, bem como a estruturação da música brasileira.

Considerando que a função do regente de coro e de orquestra não é apenas aquela de estar diante de grupos, ditatorialmente, como sói acontecer com a maioria dos maestros, contribuimos aqui com uma visão teórica dessa atividade de regência, trabalho que chamamos de **Império de Regência**, apontando caminhos dentro de uma visão da psicologia e da pedagogia, para que os responsáveis pela direção musical não entenda ser ela uma função em que o líder faz movimentos com os braços, como autômatos e seus liderados robotizados obedeçam ao comando, sem uma visão crítica de estar agindo com seres humanos que fazem a mais belas das artes –a música.

Em **Por uma iniciação musical**, foi escrito para um prefácio do livro do prof. Nilton Cunha, onde tivemos a oportunidade em abordar assuntos teóricos dentro do sistema de escalas musicais, além de mostrarmos que a atividade do fazer musical exige uma formação integral dos executantes de instrumentos musicais e vocais que, portanto,

conduz o músico de escol a níveis além do que se é exigido na formação de um doutor, em qualquer das áreas do conhecimento humano.

No que se refere às histórias das músicas, incluímos assuntos que foram apostilados, através dos quais orientamos e formamos uma consciência histórico-cultural dos nossos acadêmicos dos cursos de música da UFPE, por mais de dez anos. São três as apostilas das histórias onde há uma retrospectiva com assuntos musicais da renascença, no seu apogeu, encadeando com o barroco e concluindo com o classicismo. Seguimos com alguns princípios filosóficos do romantismo, que vai se encadeando com o impressionismo, o expressionismo e concluindo com o fazer musical da atualidade. A terceira traz uma evolução da música no Brasil, pós descobrimento, culminando, outrossim, com as expressões contemporâneas.

O ensino da música no Recife remonta desde tempos da ocupação holandesa, com a fundação de um conservatório, que funcionou no chamado palácio de inverno do conde Maurício de Nassau no local onde está a basílica de Nossa Senhora do Carmo e onde há uma ruína daquele palácio. Essa história do ensino atravessa o século XVII e toma vulto no século XIX quando o Recife recebeu algumas companhias de óperas e que vários de seus músicos, instrumentistas e cantores, vindos da Europa, estabeleceram-se e criaram inúmeros mini-conservatórios nas ruas estreitas da então Ilha de Antônio Vaz, aquele vasto território que vai do Palácio do Governo ao Forte das Cinco Pontas, de um Recife bem remoto.

O príncipe regente Dom João VI teve uma educação musical ainda em Portugal. Ao vir para o Brasil a sua

formação haveria de refletir no teatro e na Igreja na Colônia, pois, criou a Capela Real e dotou-a de música, assim como estimulou a vinda de músicos da Europa para atuar no Teatro São João e na Capela, no Rio de Janeiro. Fincou bases sólidas quando mandou vir da França uma missão cultural para desenvolver as artes que haveria de projetar-se por todo o Brasil. Ao chegar na Colônia, Dom João depara-se com um padre negro, *José Maurício Nunes Garcia*, a maior figura musical de maior importância, nascida no Brasil. Essa continuidade musical haveria de ser seguida por *Heitor Villa-Lobos* no início do século XX, o qual vai estimular, principalmente, a juventude, passando a estabelecer as bases para uma boa educação musical no País.

O desenvolvimento da cultura musical no Recife muito se deve à edificação do Teatro de Santa Isabel, no início do segundo quartel do século XIX (1850). O Teatro tem sido um *locus* importante para o fluxo e refluxo de artistas-músicos, tendo, nos seus primórdios, recebido companhias de óperas italianas, de zarzuelas espanholas, de operetas francesas e cada uma dessas visitas muitos músicos ilustres permaneceram no Recife como o *maestro Innocenzo Smoltz*, provavelmente o primeiro regente da orquestra do teatro, ou mesmo o *maestro francês Jules Pope*, que teria sido um dos mestres do *maestro Euclides de Aquino Fonseca* um dos vultos mais brilhantes da história da música em Pernambuco e o último dos regentes da Orquestra Sinfônica do Santa Isabel, falecido em dezembro de 1929.

Destacamos o nascimento, em 1958, da Banda da Cidade do Recife, da qual fomos um dos seus fundadores, assim como destacamos o Rotary Club do Recife, que nos deu régua e compasso em nossos primeiros passos no campo

do conhecimento, na Escola Rotary do Alto do Pascoal, em Água Fria, Recife, a partir de onde empreendemos uma caminhada com as bases educacionais e culturais que nos foram oferecidas, sendo, portanto, aqui homenageado por este reconhecimento público. Lembramos, ainda, a necessidade do ensino da música e do ensino religioso nas escolas públicas e privadas, dando-se ênfase ao ensino dos hinos oficiais tão necessários para uma boa formação cívica da juventude.

Antes de concluirmos esta introdução fazemos aqui um recorte das exposições dos temas que vimos desenvolvendo, para louvarmos alguns dos nossos grandes colaboradores, em especial no campo da saúde. Entre os anos de 1996 e 1997, o *Dr. Alexandre Arraes*, exímio ortopedista, devolveu-nos a confiança e a alegria de continuar vivendo, ao esculpir como um artista plástico as minhas pernas, ou melhor, meus joelhos, no que ele é especialista, em razão de uma artrose que quase deixou-nos imobilizado. Mostrando que poderíamos continuar fazendo tudo aquilo que sempre gostamos de fazer, menos correr e jogar futebol, mas bastava-nos a possibilidade de estar como um ator diante de uma sala de aulas; reger um grupo coral ou orquestral, quando pôs meus joelhos a serviço do mundo. Sim, pois nós somos cidadãos do mundo, em ação.

Outros médicos e médicas foram decisivos para não sucumbirmos diante de problemas que nos assomavam. À doutora *Maria Odete Vasconcelos*, (*im memoriam*), sábia na medicina, na antropologia e, poetisa, que sempre esteve próxima nos problemas mais urgentes de saúde de todos os nossos familiares. À doutora *Nara Galvão* que vem cuidando com muito esmero da nossa visão, tão preocupada que é com as nossas necessidades de permanentes leituras. Não esque-

cendo o amigo-médico *Dr. Pedro Augusto de Oliveira* que vem monitorando nosso coração, devolvendo-nos a tranquilidade para continuar sendo *o infant terrible* que sempre gostamos de ser.

Com a saúde plena podemos, então, realizar nossos objetivos, que são diversos. Nos campos da pesquisa musicológica e etnomusicológica, possibilitando-nos escrever estas e outras histórias; da regência coral; da composição musical; da política, enfim.

Concluimos mostrando alguns ensaios de críticas, ora destacando novos valores entre os que fazem música seriamente, a exemplo de ex-alunos dos cursos do Departamento de Música da UFPE, onde militamos como professor, Chefe de Departamento, além de membro dos Coselhos Superiores; ora para chamar a atenção e o respeito ao nosso emblemático ritmo do frevo, ora para destacar instituições que têm ações diretas na defesa da cultura brasileira, no caso do Serviço Social do Comércio-SESC, e, finalmente, pelo respeito a um grande intelectual pernambucano, o poeta negro *Solano Trindade*, que teve de emigrar a outras plagas onde pudesse exercer seu ofício, mostrar o seu grande espírito criativo e a cultura de nossa gente pernambucana, porque sua terra de origem lhe negara, possivelmente, por preconceitos políticos e mesmo racistas. Racismos ainda existentes e alimentados por forasteiros que tanto se servem e se nutrem dos saberes de nossa terra e de nossa gente alegre, feliz e criativa.

José Amaro Santos da Silva.

Recife, fevereiro de 2011

Biografias

JAIME CAVALCANTI DINIZ:
*Sacerdote, Musicólogo, Historiador, Professor,
Folclorista e Compositor.*



Quem foi *Jaime Cavalcanti Diniz*? Um homem de espírito irrequieto, vibrante, criativo e criador, extremamente sério tinham o conceito de “responsabilidade” como o ideal maior que deveria povoar mentes e corações de todos os seres humanos. Era uma figura dinâmica possuída de uma inquietude

intelectual, que a levava a todos os setores da arte e da ciência musical. Enquanto músico, executante do órgão, do piano ou regendo coro a capela ou coro com uma de suas modalidades de acompanhamento, fazia desentranhar das profundezas de sua alma tudo que fosse possível emergir, em expressivos sons, em expressivos fraseados musicais, acalentando os espíritos dos seus executantes ou de seus ouvintes, fazendo calar no interior de cada um a arte mais pura que acariciava os espíritos, causando uma catarse rejuvenescedora.

Padre Jaime Cavalcanti Diniz tinha grande respeito por seus superiores, seus mestres, seus amigos verdadeiros e leais. Tinha sobre o seu piano uma foto de Dom Carlos Coelho, o bispo diocesano que o ordenou como sacerdote católico. Seu grande mestre Furio Franceschini, ele o tratava como seu pai. Quando avistou a foto do Frei Pedro Sizing, que se encontra no salão principal na sede da Pró-Arte, em Teresópolis, dirigiu-lhe um beijo. E isso foi por mim testemunhado. E esse respeito se estendia para Hans Joaquin Koellreutter, a quem tratava por “Koell”, a Higino Anglès, a Bartolucci, a Don Cardini, a Mr. Le Guénnant, a Henri Potiron, a Arlinda Rocha, a Marion Matthaeus e a Paula Lebenstein, a Argentina Maciel sua primeira professora de piano, em Pesqueira e de quem escreveu um estudo muito especial sobre suas valsas para piano.

O Pe. Jaime Diniz, natural de Água Preta - Pernambuco nasceu a 1º de maio de 1924. Foi ordenado sacerdote por Dom Carlos Coelho a 24 de maio de 1951; celebrou sua 1ª Missa a 26 de maio de 1951 e faleceu a 26 de maio de 1989. Como se pode perceber, o mês de maio teve uma enorme significação na vida desse sacerdote católico, não era em vão que Jaime Diniz fosse um eminente devoto

de Nossa Senhora, festejada no mês de maio e que, após o Cristo, era a ela que o Pe. Mestre se voltava nos seus momentos de angústia para obter a paz, e nos momentos de triunfos, agradecia com louvores.

Nas suas funções sacerdotais, exerceu amplos deveres como Diretor espiritual do Colégio São José de Nazaré da Mata. Seu ministério católico também exercido em Limoeiro, no Recife, em Olinda e Caruaru. Capelão de algumas irmandades do Recife - na Igreja do Terço, na igreja de São José do Ribamar, na Igreja do Divino Espírito Santo, Vigário substituto de Nossa Senhora de Fátima, na Mangabeira e Vigário ecônomo na Paróquia do Bom Jesus do Arraial, em Casa Amarela de 1971 a 1978.

Músico de ciência, sua metodologia aplicada nas suas obras era apreciada e estudada por várias classes de ensino por esse imenso Brasil, pois, ao criar os seus próprios meios para exporem seus novos achados no campo da musicologia histórica, criou o seu próprio método. Metodologia que passou a ser padrão para os novos que ingressavam na carreira da ciência musical.

Perde-se no tempo a quantas vezes o Pe. Diniz foi procurado por vários estudantes do Brasil inteiro, fazendo longas viagens, com o desejo em ampliar horizontes no campo da musicologia e que o Pe. Mestre, com aquele seu tratar efusivo, especialmente a saudar os novos talentos no campo científico, desdobrava-se em lições e exemplos até passar tudo quanto fosse possível, pacientemente, para que o novo aprendiz de musicologia fosse mais um a ocupar um espaço tão falto de pessoas sérias, pois, não deixa de existir por aí muita gente que se intitulam de musicólogo e que não sabem nem onde o galo canta.

E para dar continuidade a uma tarefa árdua, mas sublime, de bem expor os pensamentos musicais, nos mínimos detalhes, fazendo crescer o clube dos novos pesquisadores e analistas da música brasileira ou de alhures, o Musicólogo Jaime Cavalcante Diniz, procurava bem informar e formar consciências com visões científicas, eficazes e seguras, para facilitar, pelos estudos, a tarefa de instrumentistas e regentes que têm a música como seu campo de interpretação artística.

Quando se lê seus textos, especialmente quando explica sua metodologia, denotam-se as dificuldades enfrentadas pelo Pe. Mestre, para poder compor seus trabalhos, para fazer a coleta de dados tão necessária para mostrar a face de uma história, no sentido marxista ou materialista do termo. Ao citar suas dificuldades, afirma que: *“Na verdade, quando encetei a redação dos pequenos e modestos trabalhos biográficos, com o auxílio de fontes primárias, inéditas e esquecidas até então, já se me afigurava tarefa senão ambiciosa, pelo menos dificultava, em face da precariedade em que andavam e creio que ainda andam as coisas no que tange a cultura humanística. A tecnologia virou deusa doirada e adorada. Cegou muita gente boa. Houve até, por ocasião do primeiro tomo, quem esquecido da sua investidura universitária estranhar-se pesquisa musical...”*

Foi membro efetivo da **Academia Brasileira de Música**, desde 1961. Ocupou a cadeira nº 27 que tem como Patrono o historiador italiano Vincenzo Cernicchiaro. Patrono este, que não foi poupado de críticas do rigoroso musicólogo, por inventar histórias pouco prováveis. A propósito, Vincenzo Cernicchiaro foi o autor de **Storia della Musica nel Brasile** (1926, Milano). O Pe Diniz afirma tratar-se de uma *“obra certamente ‘clássica’ de nossa historiografia*

*musical, valiosa por ser uma mina riquíssima de dados, mas pintadinha de mil erros, gráficos e históricos. Sobretudo históricos. Enquanto não se fizer uma reedição, séria e pacientemente anotada, o Cernichiaro deve ser consultado com muito cuidado. A **Storia** não passa de uma longa **crônica**, apesar da boa vontade e dos esforços do seu autor".* A crítica aqui transcrita encontra-se no texto que o Padre intitulou: "*Traços Biobibliográficos*" de Francisco Libânio Colás, na edição da **Marcha Fúnebre N. 1**, pág. I, editado pelo Coro Guararapes do Recife.

Pe. Jaime Cavalcanti Diniz é Patrono da cadeira nº 10, da **Academia Pernambucana de Música** e que, quem quer que ocupe essa **cathedra**, carrega responsabilidades enormes, à vista da biografia extraordinária do seu Patrono. É, ainda, Patrono da Cadeira Nº 16 da Academia de Artes e Letras de Pesqueira. Cidade que o acolheu ainda infante, quando da mudança de sua família para a aquela cidade.

A propósito, com o passamento do Pe Jaime Diniz em maio de 1989, o seu acervo que esteve ameaçado de ser vendido para fora do Estado de Pernambuco, hoje se encontra no museu dos Brenand, na Várzea, sendo providencial a ação desse mecenas pernambucano que deixou a salvo esse riquíssimo acervo.

Na sua bagagem musicológica estão três volumes de **Músicos Pernambucanos do Passado**. Na sua "*Primeira Palavra*", inserida no III tomo, desta obra, publicada em 1979 pela Editora da Universidade Federal de Pernambuco, o Pe. Jaime Diniz afirma que "*entre o segundo tomo, aparecido em 1971, e este terceiro, concluído em 1979, passaram-se anos. Até o programa minuciosamente esboçado para o terceiro tomo de **Músicos Pernambucanos do Passado**, que deveria aparecer em*

1972 ou 1973, *continuou intocável na pasta, para um possível quarto ou quinto tomo*".

Na sua produção de textos musicológicos, ora históricos, ora analíticos, encontram-se: "*O Recife e sua Música*", **Um Tempo do Recife**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1978. "*Mestres da Capela da Matriz de Santo Antônio do Recife*"; **Nazareth - Estudos Analíticos**. Departamento de Extensão Cultural e Artística - DECA/ SENEC, Recife, 1963. Trabalho premiado como a "*Melhor Monografia do Ano*" em 1963, pela Associação de Críticos Teatrais e Musicais do Rio de Janeiro. ***Velhos Organistas da Bahia - 1559 - 1745***, publicado in **Universitas** nº 10 - Salvador, setembro - dezembro 1971 da Universidade da Bahia. "*Um momento de nossa História Musical*". Separata do **Boletim da Cidade do Recife** nº 1 - 06 - 1976. "*Breve notícias sobre Música, Teatro e Dança no Recife durante o terceiro decênio de 1800*". Separata do volume 52 da **Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano**, 1979. *Damião Barbosa de Araújo*; **Memento Bahiano** para coro e Orquestra. Estudo introdutório, restauração e revisão de Jaime C. Diniz, in **Estudos Bahianos** - UFBA/ nº 2/1970.

Te Deum Laudamus - *Luís Álvares Pinto*. Restauração e Revisão do Pe. Jaime C. Diniz - SEC-PE - Departamento de Cultura, 1968. **A Sinfonia de Alberto Nepomuceno**. Trabalho Analítico da Sinfonia, publicado em có-edição da Secretaria de Educação e Cultura da PMR/ Imprensa Universitária em julho de 1964. **Luís Álvares Pinto - ARTE DE SOLFEJAR**. Estudo preliminar e edição do Pe. Jaime C. Diniz. SEC-PE, 1977. Francisco Libânio Colás_- **MARCHA FÚNEBRE nº 1** - Traços Bio-bibliográficos, Restauração e Revisão de Pe. Jaime C. Diniz. Ed. Coro Guararapes do

Recife, 1979. **QUATRO TRACTUS DO SÁBADO SANTO**. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. Descobrimiento e Restauração por Francisco Kurt Lange (1964) com Nota Introdutória de Pe. Jaime C. Diniz. Ed. Coro Guararapes do Recife, 1979. **VALSAS PARA PIANO** de Argentina Maciel. Dados biográficos da autora por Jaime C. Diniz. Ed. Coro Guararapes do Recife, 1980. **Notas sobre O Piano e seus Compositores em Pernambuco**. Jaime C. Diniz. Ed. Coro Guararapes do Recife, 1980.

SOUVENIR DE PERNAMBUCO de Joseph Fachinetti. Edição e Introdução de Jaime C. Diniz, 1986

Um Compositor Italiano no Brasil, Joseph Fachinetti. Pe. Jaime C. Diniz. Tempo Brasileiro e Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

Organistas da Bahia (1750 -1850). Pe. Jaime C. Diniz. Fundação Cultural do Estado da Bahia e Tempo Brasileiro, Salvador, 1986.

Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia (1647 - 1810). Pe. Jaime C. Diniz. Universidade Federal da Bahia; Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993. Esta é a última obra publicada do Pe. Jaime C. Diniz, obra póstuma, portanto, pois, o nosso mestre falecera a 26 de maio de 1989. A propósito da publicação póstuma dos Mestres de Capela da Misericórdia, na apresentação, escrita pelo musicólogo Manuel Veiga, assim ele se expressa: *'Eminentíssimo musicólogo histórico (e acrescento ainda, analítico), regente, compositor, professor laborioso e humilde, quase sempre desassistido de ajuda oficial, Diniz nos revelou centenas de músicos do passado brasileiro, principalmente desse esquecido Nordeste. Não apenas sua capacidade de formação musicológica contribuiu para seu sucesso como pesquisador da música sacra no Brasil*

antigo, mas sua formação de bom sacerdote lhe imbuíu do amor, honestidade, tenacidade, paciência e fé necessários para resistir ao desânimo de superar os grandes desafios que encontrou – incompreensões, sofrimentos e sacrifícios não poupados”.

Francisco Kurt Lange, outro musicólogo que privou da sua amizade, apresenta o seu III tomo de **Músicos Pernambucano do Passado**, expressando-se: *“Ao nosso ver, na figura do Pe. Jaime Diniz reúnem-se todas as qualidades que exige a formação musicológica contemporânea. Formou-se inicialmente no Recife, mas passou a Roma onde estudou no Pontifício Instituto de Música Sacra, aperfeiçoando seus conhecimentos. De regresso à terra pernambucana, dedicou-se com grande entusiasmo ao ensino superior, à regência de coro, e à pesquisa que foi tão necessária na sua terra. Os resultados estritamente musicológicos se acham à vista. O seu **Te Deum** do compositor pernambucano Luís Álvares Pinto, restaurado sob materiais parcialmente incompletos, é para todo o conhecedor na matéria a melhor demonstração da sua indiscutível competência”.*

O Pe. Diniz, como sacerdote católico, como músico e musicólogo era conhecido nacional e internacionalmente. Internacionalmente privou da amizade de musicólogos e etno-musicólogos ilustres como as de Francisco Kurt Lange, de Gerard Behag, de Robert Stevenson, de Carmen Garcia Muños da Universidade Católica da Argentina, entre outros.

Quando o Pe. Jaime aposentou-se na UFPE ficou sendo disputado pelas Universidades de Santa Catarina, do Maranhão, preferindo ficar na do Rio Grande do Norte, por estar mais perto do seu Pernambuco, tão querido por ele.

Valdemar de Oliveira ao escrever-lhe uma biografia disse que *“ao longo (dos seus) profícuos anos de aprendizado, Pe.*

Jaime Diniz, se torna Professor de alto merecimento, não escolhendo cadeiras ou provocando oportunidades”.

Poderíamos muito bem igualar o Pe. Jaime Diniz, aos grandes mestres-escolas, que se conhecem na história da música, como professor de superiores conhecimentos musicais. Poderíamos vê-lo como o Pe. Georg Joseph Vogler (Würzburg, 15.06.1749-Darmstadt, 6.5.1814), pianista, organista, compositor e pedagogo alemão, conhecido como Abbé Vogler. Que foi professor de Carl Maria Von Weber e de Giacomo Meyerbeer. Poderíamos compará-lo a Johann Michael Haydn (1737-1806), organista e compositor, irmão do famoso Joseph Haydn. Michael foi pedagogo e foi professor de Weber e de Sigismundo Neukomm (1778-1858), este compositor austríaco, que veio na Missão Francesa para o Brasil, no ano de 1816, a convite do Príncipe Regente D. João VI.

Pode-se comparar o Pe. Diniz, enquanto pedagogo, com o famoso Antônio Salieri, que ensinou a exímios compositores como Ludwig van Beethoven e a Franz Schubert, entre outros nomes famosos da história da música. O Padre mestre ensinou a Marlos Nobre, a Sivuca, a Marisa Rezende, a Marco Caneca, a Clovis Pereira, a Aldemira Beltrão, a Valdemiro André de Lima, a Cleide Dorta Benjamim, a Andrea da Costa Carvalho, a Gamaliel Perruci, a Terezinha Pimentel, entre tantos outros que hoje também são mestres, após absorverem do seu vasto conhecimento, inclusive a este humilde escriba.

Duas horas em suas aulas de história era pouco tempo, para quem sabia prender uma platéia com sábias explicações, que não se situava apenas a fatos historizantes, ou a meras citações de datas desse ou daquele fato.

A História da Música contada nas suas classes do Curso de Música da Escola de Belas Artes nos fazia viver sons de orquestras e de coros na Itália, na França, na Inglaterra, na Áustria, enfim, em todos os lugares por onde ambularam Palestrina, Josquin des Près, William Byrd, Orlando di Lassus, entre tantas figuras ilustres que contribuíram com um vastíssimo repertório musical nos séculos XV e XVI.

Suas aulas de harmonia e de contraponto, diante de um piano ou órgão e de suas classes, começava a tocar os exercícios dos alunos e logo ia apontando caminhos e substituindo os que estavam nos exercícios, pouco recomendáveis, conduzindo os raciocínios harmônicos às boas concatenações dos acordes e aproveitava para ensinar, como um bom **tailleur**, a cortar e a vestir bem uma melodia com os sons que poderia dar belezas a um corpo de uma composição musical.

Ensaiano a *Schola Cantorum Pe Jaime Diniz*, ou o *Madrigal da Escola de Belas Artes*, ou ainda o *Guararapes Chorus* depois *Coro Guararapes do Recife*, grupos por ele fundados, e em todas as classes de canto orfeônico por onde militou, não era somente o professor e regente, era o grande animador cultural. Dava luzes quando colocava uma nova música, desde o histórico sobre o autor, da estética da obra e até dar vida à partitura com ricos e maravilhosos sons.

Privamos da sua amizade além de ter sido seu aluno e, dessa forma, fomos um pouco mais além nos nossos estudos de contraponto, de canto gregoriano e de regência coral aplicada à música renascentista, sendo introduzido, ainda, no campo da pesquisa musicológica, pois, todos estes conhecimentos eram de domínio absoluto do Padre Jaime Diniz.

É ainda Valdemar de Oliveira quem afirma: *“seu nome se projeta pelo país como autoridade nos domínios da grande música. Daí numerosos convites que lhe chegam para lecionar na Bahia, em Fortaleza, em Maceió, em São Paulo, em Porto Alegre, sem falar no Recife. Sua carreira no magistério musical, atinge o ápice ao ser convidado pelo Reitor João Alfredo para fundar o curso de Música da Universidade do Recife, de que é logo nomeado Coordenador e Professor das cadeiras de História da Música e Harmonia Complementar. Era, sem dúvida, a pessoa mais indicada, em Pernambuco, para organizar, em sua Universidade, o curso de Música”,* que hoje funciona como Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco, o que denota um enorme peso sobre aqueles jovens professores que hoje têm a responsabilidade de conduzir o bom ensino da música às novas gerações.

Pe. Diniz, tocado certamente pelo nacionalismo musical, fez incursões pelos caminhos dos estudos folclóricos e como todo bom folclorista correu atrás do saber popular. Além de se espelhar nos exemplos de Mário de Andrade, seguiu nos ensinamentos de Oneyda Alvarenga, de Amadeu Amaral, de Luiz da Câmara Cascudo, de Alceu Maynard Araújo, de Theo Brandão, de Bella Bartok, enfim, de Roger Bastide, entre muitos estudiosos do folclore.

E... Aconselhando-se com Renato Almeida quando disse: *“o que for do povo, guarde porque é sábio”,* partiu com disposição e viajando com lápis e papel na mão - no tempo em que fez a pesquisa era difícil de possuir um gravador - começou a anotar cânticos, poemas, falares do povo e a fotografar danças nas comunidades do interior de Pernambuco em Nazaré da Mata, Goiana, Paulista, Cruz de Rebouças, Abreu e Lima, Angélicas, Paudalho, Timbaúba,

todas cidades do interior pernambucano e, observando e estudando, nos deu: *CIRANDA - RODA DE ADULTOS NO FOLCLORE DE PERNAMBUCO*.

Em listagem essencial das composições musicais do Padre Jaime Cavalcanti Diniz, onde o mesmo desdobra seus superiores conhecimentos de harmonia e de polifonia entre obras religiosas e profanas, apresentamos:

“ Hino do Ano Santo” (1950)

“ O Povo Cantando” (5 Missas populares com textos de D. Marcos Barbosa)

Três Trovas” (para Canto e Piano).

“Minha Primeira Valsa”

“Motetos” (para três vozes iguais)

“Missa Stella Matutina” (para uma voz, coro uníssono e órgão)

“Ressurexit - Aleluia” (para coro a quatro vozes mista)

“Missa em lá menor” (para quatro vozes mistas, escrita para o coral da UFPE, em 1977). A partitura original dessa Missa encontra-se no gabinete do Reitor da Universidade Federal de Pernambuco. É um documento precioso, que deve permanecer protegida, sob a guarda dos reitores que se sucedem, ou mesmo na secção de obras raras da Biblioteca Central da UFPE.

“Missa Mirabilis Deus” a duas vozes

“Missa Tota Pulchra” a três vozes.

“Missa Maria Goretti” a duas vozes.

“Missa Modal” a três vozes.

“Te Deum Modal” a três vozes

“Missa Olindense” (para três vozes mistas, em 1980)

“Ad multos annos” (para quatro vozes mistas, escrita para ser cantada pelo Coro Guararapes do Recife e o Coral da UFPE, no fim da Missa de Ação e Graças no octogésimo aniversário do escritor pernambucano Gilberto Freyre (15. III. 1980), na Concatedral de São Pedro dos Clérigos Recife.


Pe. Jaime Cavalcante Diniz consagrou sua vida ao serviço dos irmãos, no Ministério Sacerdotal. Com a arte que cultivou de maneira extraordinária, louvou a beleza infinita do seu criador.

Parafraseando Austro Costa (1899 - 1953), insigne poeta recifense, fazemos nossa a sua frase ao afirmar:

“Amemos, pois, nossos mortos como se estivessem vivos. Que os mortos quando lembrados, estão a ressuscitar”.

ARI BARROSO

seu tempo, sua música.

 terra brasileira, com suas maravilhosas paisagens, seus rios, seus frutos, suas sêmen-tes, enfim, sua gente das mais inspiradas, deveria merecer, iterativamente, a atenção, o carinho, em especial dos brasileiros melhor situados em níveis econô-micos, sociais e, até mesmo, cultural.

Seria necessário que esses brasileiros em situação destacada, passassem a considerar, numa visão de humanidade, que o nosso povo, nossa gente, não existe somente para o labor exaustivo e para sustentar privilégios de uma minoria abastada, enxergando o popular como se fora o autóctone, o índio dos tempos do descobrimento, como assim chamaram os primeiros chegados das terras lusas, tomando-lhes as terras e possuindo as mulheres índias à custa de espelinhos.

Por que estamos abordando esta questão e cobrando mais atenção e carinho para com o povo brasileiro, quando deveríamos estar falando aqui do mais brasileiro dos compositores populares do seu tempo, Ari Barroso e, especialmente de parte da sua obra?

Por uma ligeira passagem em revista pela obra de Ari Barroso, através de seus poemas e de sua influência junto a

outros compositores como Lamartine Babo, Alcir Pires Vermelho, Nestor de Holanda entre vários de seus parceiros, vê-se uma produção de textos voltados para o cantar sobre essa terra brasileira, sobre sua gente, interpretadas por extraordinário elenco de cantores como: Francisco Alves, Mário Reis, Aracy Cortes, Sylvio Caldas, Elisa Coelho, Cândido Botelho, Carmem Miranda, Jamelão, entre outros, incluindo grupos como: Quatro Ases e Um Coringa, Irmãs Pagãs, Anjo do Inferno.

Quando alguns historiadores abordaram a vida de Ari Barroso destacaram o seu comportamento, seu temperamento de *enfant terrible*. “Um autêntico vulcão”, disse Claribalte Passos, ao comentar que o nosso compositor, “como todo bom mineiro, era desconfiado e que seus arroubos de entusiasmo impeliram-no à exacerbação de atitudes e, assim, virava material inflamável”.

Vasco Mariz, que historiou sobre a *Canção Brasileira*, compara Ari Barroso com Heitor Villa-Lobos, outro enorme nome da música brasileira, aquele que teve de abrir picadas em florestas densas para se afirmar como um nome na composição musical no Brasil, graças às dificuldades que lhe impuseram os mediócras e invejosos no cenário da música nacional.

Por que será que os nossos artistas têm sempre que agir muitas vezes, com violência para obter afirmação daquilo que deveria ter um caminho mais brando, sem tropeços, que muitas vezes lhes são impostos?

Na história universal da música existem registros de vários casos de dificuldades impostas a grandes nomes da criação musical, como os de Johann Sebastian Bach, de Hector Berlioz, compositor francês do séc. XIX, de Robert

Schumann, para citar esses poucos entre tantos outros em um universo considerado evoluído e civilizado como se diz da Europa.

No caso brasileiro, vamos detectar problemas sociais, econômicos e, sobretudo de relacionamentos, conforme ocorreu com o Pe. José Maurício Nunes Garcia, no séc. XVIII, por ser negro e descendente de uma ex-escrava da Guiné. Salvando-se após ter se tornado padre aos 25 anos de idade. E, perseguir um sacerdote católico estar-se-ia perseguindo a Igreja.

Ocorreram casos como o de Carlos Gomes que somente não foi recusado na Itália porque fora recomendado pelo Imperador Pedro II que pagava seus estudos com a generosidade do tesouro brasileiro, no que foi bem empregado.

Heitor Villa-Lobos ao recusar-se a acompanhar os estudos medíocres que eram dados na Academia na época, tornou-se autodidata e por essa razão foi perseguido pelos menos talentosos que lhe cobriam com críticas desairosas e destruidoras conforme se lê nos escritos do crítico Oscar Guanabara.

Para não sucumbir e poder afirmar-se no cenário nacional e internacional, Heitor Villa-Lobos, considerado o maior compositor do séc XX, passou a viver durante oito meses do ano entre a França, os EEUU da América e Israel e apenas quatro meses no Brasil, satisfazendo assim o espírito colonialista de uma minoria poderosa de brasileiros que o perseguiram.

Lembramos, ainda, o maestro Eleazar de Carvalho que comparecia aos ensaios da Orquestra Sinfônica Brasileira armado de soqueira, para acalmar os ânimos dos músicos

sulistas e estrangeiros, que não admitiam ser regidos por um “cabeça chata” nordestino. Eleazar era nato do Ceará.

Ora, no meio em que o espírito colonialista predomina, onde somente tem valor aqueles que migram para a Europa ou para a América do Norte, por que então Ari Barroso não teria que por suas garras à amostra, como fizeram os outros? Razões para tanto não faltaram.

É ainda Vasco Mariz que comenta: “Ari Barroso era um autêntico vulcão em qualquer de suas atividades pelas quais se apaixonava isso ao narrar uma partida de futebol,



ao animar um programa de calouros ou mesmo nas acaloradas discussões nas sociedades arrecadoras e de defesa dos direitos autorais como a SBAT (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais), da UBC (União Brasileira de Compositores)”, sendo seu fundador e posteriormente expulso, por brigar e não concordar com o esbulho

que se fazia com o dinheiro arrecadado pelas execuções de músicas do compositor brasileiro não lhes repassando o devido. Teve de aderir a SBACEM (Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Editores Musicais).

Ari Evangelista Barroso, mineiro da cidade de Ubá, viu a luz a 07 de novembro de 1903. Compositor, pianista, regente, fundador de orquestra, animador de auditórios, humorista e locutor esportivo.

Estreou como compositor aos 14 anos de idade compondo o “Cateretê” *De Longe* e, aos 17 anos compôs o hino *Ubaenses Carnavalescos*.

Sua veia poética e musical o acompanhou por toda sua vida, chegando a compor cerca de 264 músicas, conforme depoimento de Almirante que foi o colecionador mais importante de arquivo musical, do Rio de Janeiro.

Na sua herança genética, o veio musical, pode-se dizer, vem de seus ancestrais, pois, seu pai, o Dr. João Evangelista Barroso, era seresteiro e tocava violão. Era ainda político, tendo sido Deputado Estadual por Minas Gerais. E vamos ver mais adiante que Ari Barroso também exerceu cargo político tendo sido eleito Vereador pelo Rio de Janeiro

Ao tornar-se órfão em 1911 por morte de D. Evangelina, sua mãe, e do seu pai, foi residir com suas tias-avós, dona Gabriela e dona Rita. A tia Ritinha era pianista e fez a iniciação musical e iniciou-o no piano quando ele contava com 8 anos de idade, inculcando-lhe os conhecimentos das chamadas “Artinhas musicais”, indo até ao estudo da Sonata Patética de Beethoven.

Aos 12 anos foi pianista auxiliar de sua tia no cinema Ideal, em Ubá, vencendo 5\$000 por noite.

Após a sua precoce caminhada como profissional da música, foi para o Rio de Janeiro, em 1920, aos 17 anos, sob a tutela do Dr. Carlos Peixoto, quando recebeu 40 contos de réis de herança, pela morte de seu tio Sabino Barroso que chegou a ser Ministro da Fazenda.

No Rio de Janeiro fez vestibular para Direito ingressando na Faculdade, isso em 1921. Em 1922 suspende

* Dança típica brasileira, também chamada **catira**, de origem ameríndia.

o curso de Direito e já sem o dinheiro da herança, foi tocar piano no cinema Íris, no Largo da Carioca. Retornou à Faculdade em 1926, concluindo o curso de Bacharel em Ciências Jurídicas em 1929.

A primeira música que lhe deram para executar no cinema Íris foi a marcha da ópera Tannhauser de Richard Wagner. Sua aceitação como pianista levou-o para tocar na sala de espera do teatro Carlos Gomes.

O rádio foi um dos seus habitat, onde tornou-se animador de auditório, radiator, humorista, além de locutor esportivo. Criou a “Hora do Calouro” como irresistível e desapiedado animador. Estreou na rádio Phillips, passando à rádio Cosmos em São Paulo, posteriormente às rádios Cruzeiro do Sul em 1937 e na Rádio Tupi, em 1939, contratado por boa oferta.

Ari Barroso provou o sucesso com suas músicas fora do Brasil quando foi para os EEUU, em 1944, recebendo o diploma da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas pelo filme de Walt Disney “Você já foi a Bahia?”

Começou sua participação no teatro musicado, que se estendeu de 1929 a 1960, tendo escrito músicas para mais de 60 peças teatrais. Em abril de 1929, estreou no Teatro Recreio a *Revista Laranja Mecânica* de Olegário Mariano e Luiz Peixoto com músicas de sua autoria em parceria com Júlio Cristóbal e Sá Pereira com o samba “Vou à Penha” que marcou sua estréia em disco gravado por Mário Reis em 1929, na Odeon, e “Vamos deixar de intimidades”, seu primeiro sucesso, gravado por Mario Reis, seu colega de Faculdade.

Em 1931 produziu várias composições para o teatro musicado, destacando-se “Faceira”, lançada por Silvio Caldas na revista *Brasil do Amor*, no teatro Recreio.

Faceira (Setembro, 1931)

Foi num samba
De gente bamba
Que eu te conheci faceira
Fazendo visagem
Passando rasteira
(Oi, que bom, que bom, que bom)

E desceste lá do morro
Pra viver aqui na cidade
Deixando os companheiros
Tristes, loucos de saudade
Mas, linda criança
Tenho fé, tenho esperança
Tu um dia hás de voltar
Direitinho, ao teu lugar.

Escreve para a peça *É do Balacobaco*, “Na Grotta Profunda”, que, ouvida por Lamartine Babo, este ficou impressionado com a música resolvendo escrever outra letra para a melodia, surgindo:

“No Rancho Fundo” (samba, 1939)

No rancho fundo
Bem pra lá do fim do mundo
Onde a dor e a saudade
Contam coisas da cidade
No rancho fundo
De olhar triste e profundo
O moreno canta as “máguas”
Tendo os olhos rasos d’água

Pobre moreno
Que de tarde no sereno
Espera a lua no terreiro
Tendo o cigarro por companheiro
Sem um aceno, ele pega na viola
E a lua por esmola
Vem pro quintal desse moreno

No rancho fundo
Bem pra lá do fim do mundo
Nunca mais houve alegria
Nem de noite, nem de dia
Os arvoredos
Já não contam mais segredos
E a última palmeira
Já morreu na cordilheira

Os passarinhos
Internaram-se nos ninhos
De tão triste esta tristeza

Enche de treva a natureza
Tudo por quê?
Só por causa do moreno
Que era grande, hoje é pequeno
Para uma casa de sapê

Se Deus soubesse
Da tristeza lá na serra
Mandaria lá pra cima
Todo amor que há na terra...
Porque o moreno
Vive louco de saudade
Só por causa do veneno
Das mulheres da cidade

Ele que era
O cantor da primavera
Que até fez do Rancho Fundo
O céu melhor que tem no mundo
O sol queimando
Se uma flor lá desabrocha
A montanha vai gelando
Lembrando o amor da cabrocha!

Em 1939, lançou no teatro Recreio, o samba “Aquarela do Brasil” cantado por Araci Cortes e depois com Cândido Botelho no espetáculo *JouJoux et Balagandans*, no Teatro Municipal, depois gravado por Francisco Alves, na Odeon.

Com “Aquarela do Brasil”, Ari Barroso inicia uma série de sambas-exaltação cuja forma musical tem uma melodia extensa, pomposa, apoiada por grande aparato orquestral.

“Aquarela do Brasil”

Brasil
Meu Brasil brasileiro
Meu mulato inzoneiro
Vou cantar-te nos meu versos
O Brasil, samba que dá
Bamboleio que faz gingar
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil, pra mim,
Pra mim, pra mim

Ah! Abre a cortina do passado
Tira a mãe preta do cerrado
Bota rei-congo no congado
Brasil, pra mim
Deixa cantar de novo o trovador
À merencória luz da lua
Toda canção do meu amor
Quero ver essa dona caminhando
Pelos salões arrastando
O seu vestido rendado
Brasil, pra mim
Brasil, pra mim

Brasil
Terra boa e gostosa
Da morena sestrosa
De olhar indiscreto
O Brasil, samba que dá

Bamboleio, que faz gingar
O Brasil do meu amor
Terra de Nosso Senhor
Brasil, pra mim
Brasil, pra mim

O! esse coqueiro que dá coco
Onde eu amarro a minha rede
Nas noites claras de luar
Brasil, pra mim
Ah! Ouve essas fontes murmurantes
Aonde eu mato a minha sede
E onde a lua vem brincar
Ah! Esse Brasil lindo e trigueiro
É o meu Brasil brasileiro
Terra de samba e pandeiro
Brasil, pra mim
Pra mim, Brasil
Brasil, pra mim
Pra mim, Brasil

“Aquarela do Brasil” e “Na Baixa do Sapateiro” tornaram-se êxitos internacionais com gravações em quase todos os países do mundo, até na “Cortina de Ferro”, a Rússia, como era chamada pelos imperialistas ianques, onde se tinha a oportunidade de ouvir Ari Barroso, diariamente.

No ano de 1955 Ari Barroso, juntamente com Heitor Villa-Lobos, foi agraciado com a comenda da Ordem do Mérito Nacional, recebida das mãos do Presidente Café Filho.

No currículo de Ari Barroso se inclui uma nomeação para juiz na cidade de Resende-MG, cargo que declinou e o fato de ter sido vereador, o segundo mais votado, pela UDN, para a Câmara Municipal do Rio de Janeiro, onde viu seu projeto aprovado para a construção do Estádio do Maracanã.

Faleceu no Rio de Janeiro, de cirrose hepática, num domingo de carnaval no dia 09 de fevereiro de 1964.

Dele apresentamos ainda:

“Na Baixa do Sapateiro” (Samba, 1938)

Ai! O amor, ai, ai

Amor, bobagem que a gente não explica

Ai, ai

Prova um bocadinho, oi

Fica envenenado, oi

E pro resto da vida

É um tal de sofrer

Ô lará, ô lerê

Ô! Bahia, ai, ai

Bahia que não me sai do pensamento, ai, ai

Faça o meu lamento, oi

Na desesperança, oi

De encontrar nesse mundo

O amor que eu perdi

Na Bahia, vou contar

Na baixa do sapateiro

Eu encontrei um dia

A morena mais frajola da Bahia

Pedi um beijo,
Não deu
Um abraço, sorriu
Pedi a mão
Não quis dar
Fugiu
Bahia, terra da felicidade
Morena, eu ando louco de saudade
Meu Senhor do Bonfim
Arranje outra morena igualzinha pra mim
Ai! Bahia, ai, ai
Bahia que não me sai do pensamento.

“Risque” (Samba Canção, 1952)

Risque
Meu nome do seu caderno
Pois não suporto o inferno
Do nosso amor fracassado
Deixe
Que eu siga novos caminhos
Em busca de outros carinhos
Matemos nosso passado
Mas, se algum dia talvez
A saudade apertar
Não se perturbe, afogue
A saudade nos copos de um bar
Cria
Toda quimera se esfuma
Como a brancura da espuma
Que se desmancha na areia

“Folha Morta” (Samba-Canção, 1952)


Sei que falam de mim
Sei que zombam de mim
Oh! Deus
Como eu sou infeliz
Vivo à margem da vida
Sem amparo ou guarida
Oh! Deus
Como sou infeliz

Já tive amores
Tive carinhos
Já tive sonhos,
Os dissabores
Levaram a minh’alma
Por caminhos tristonhos
Hoje sou folha morta
Que a corrente transporta
Oh! Deus
Como sou infeliz
Eu queria um minuto apenas
Pra mostrar minhas penas
Oh! Deus
Como sou infeliz

Palestra apresentada no auditório Jorge Lobo, do Centro de Ciências da Saúde da UFPE, em 28 de novembro de 2003, e que teve a participação do exímio violonista Prof. *Henrique Annes*, fazendo o acompanhamento musical de todas as canções apresentadas.

DE GILBERTO FREYRE, DE VALORES NEGRO-AFRICANOS E DE MÚSICOS NEGROS



 o abordar o tema em epígrafe, e ao constatar, através de estudos históricos, e de pesquisas em textos e orais, detectamos o enorme valor cultural que a contribuição das várias nações africanas disseminaram entre nós, a partir da colonização do Brasil.

De fato, sem os africanos não teríamos essa força cultural, que se deu até a revelia de suas vontades ao terem sido trazidos e vendidos como “fardo”, marcados a ferro acima do umbigo ou no seio esquerdo para seus fregueses, conforme declarava o negreiro José Francisco dos Santos em suas cartas enviadas a seus fregueses na Bahia, e, conforme o levantamento destas cartas feitas por Pierre Verger, registrado no seu trabalho **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos**.

Pierre Verger, ao navegar entre o antigo Daomé e a Bahia, conhecendo os povos de um lado e do outro, constatou semelhanças de costumes dos africanos e do brasileiro no lado de cá, e assim, ele diz que “resulta de um notável paralelismo, os africanos trazidos ao Brasil, e principalmente à Bahia, souberam conservar e transmitir a seus descendentes costumes e hábitos alimentares e crenças religiosas de tal forma que reconstituíram no Brasil um ambiente africano”.

A aproximação entre pessoas de diferentes procedências, em razão de ser o negro-africano “o tipo extrovertido”, viria a resultar numa mistura deliciosa de culturas. “O tipo do homem fácil, plástico e adaptável” dizia Gilberto Freyre, in **Casa Grande e Senzala**, 1973-287 e, acrescento eu, de ritmo quente e sorriso largo que, por ter um espírito maleável empreendeu uma mistura de usos e costumes com o qual, no contexto cultural brasileiro o nosso País só teve a lucrar.

A cultura negro-africana, através do sincretismo cultural – sincretismo aqui entendido como fusão – com outras culturas européias e a dos autóctones já aqui

existentes, e estes também dominados, contribuiu sobre maneira para consolidar com a cultura brasileira. As manifestações as quais me referi são visíveis até hoje. Manifestam-se em especial pelos cultos a voduns e orixás, semelhantes aos dos habitantes do Sul do Daomé e Sudoeste da Nigéria.

Acará, acarajé, jinjé ou ajeum, acassá, amalá, alujá, agbô, akamim ou okan, abatá, axó, oju, são termos de origem africana que remetem a signos e que são comuns no Brasil, e ao mesmo tempo, pertencem aos vocabulários iorubá e daomeano. Assim como temos familiaridades com termos nigerianos temos, igualmente, com outros de origens e influências tanto do Congo como de Angola como **bunda, mulambo, umbanda, calunga, zambi-ampungo** entre tantos outros de extraordinária sonoridade.

Povos de nações africanas, diversas, como os negros do Congo, de Angola de Moçambique ditos bantos; da Costa da Mina, do Gabão, da Guiné, do Sudão ditos sudaneses; os do Daomé hoje Benin ditos jejes e da Nigéria chamados de Nagô-iorubá, ocuparam nossos espaços, disseminando a sua cultura da melhor forma que puderam para a formação da nossa nacionalidade.

Dos descendentes dessas diversas nações africanas, e apesar das perseguições e tentativas da destruição de suas culturas por iniciativa dos europeus, em razão de terem eles uma cultura forte, e com argumentos convincentes, sobretudo pelos mecanismos de sobrevivência devido a maleabilidade e o espírito de adaptabilidade dos negros, as suas culturas sobreviveram e um dos focos mais presentes para sua continuidade e de resistência foram as comunidades de santo ou os chamados terreiros de xangô.

A partir dessas comunidades de terreiro vamos encontrar seus membros pronunciando termos bantos e jeje-nagô ou iorubá, que mesmo tendo sofrido alterações sonoras ou gráficas na escrita, com o passar dos anos e por serem transmitidos em sua maioria, oralmente, mantêm-se os sentidos de tais palavras. Convivem termos, como “amadê” de um possível iorubá arcaico, juntamente com o termo “omodê” de um iorubá moderno.

Assim como os termos e a fala convivem também as melodias e os ritmos extraordinariamente dinâmogênicos que de tão forte influenciou com as suas características mais marcantes, que é o ritmo sincopado, o rebatido, que se vai encontrar essa herança em quase todas as manifestações musicais hoje criadas e desenvolvidas no Brasil.

Dos descendentes dos africanos vamos destacar, por suas musicalidades, alguns nomes da maior importância para a história da música brasileira, alguns no passado como o nosso pernambucaníssimo Luís Álvares Pinto (1719-1789) e que é descrito pelo Pe. Jaime Diniz, in **Músicos Pernambucanos do Passado**, I tomo - 1969, pág. 43 como sendo “homem pardo, como seus pais, Basílio Álvares Pinto e Euzébia Maria de Oliveira”. Assim como era pardo o mais eminente dos compositores da Escola Mineira, que foi José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, (1746-1805) filho do português Joseph Lobo de Mesquita e da escrava a negra Joaquina Emerenciana, liberta no batismo, inserido na **História da Música Brasileira** de Bruno Kiefer pela editora Movimento de Porto Alegre, 1976; pág. 39. E ainda, o maior compositor de músicas religiosas no Brasil, o Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), pardo, filho de

Apolinário Nunes Garcia e da descendente de negros da Guiné Victória Maria da Cruz.

Na capitania das Minas Gerais, em especial no Arraial do Tejuco, hoje Diamantina, em Ouro Preto, em Mariana, em São João Del Rei, que pela influência da mineração do ouro, de diamante entre outras pedras preciosas, e com o enriquecimento daqueles povoados e as construções de Igrejas, foram pontos de convergências para muitos músicos profissionais livres, de cor parda e que o autor Bruno Kiefer os chama de mulatos, termo que não abraço por sua conotação pejorativa, e que, revela Kiefer que o musicólogo alemão Francisco Kurt Lang, em suas pesquisas nos arquivos das irmandades, chegou a contar, só em Vila Rica, hoje Ouro Preto, cerca de duzentos e cinquenta músicos, provenientes de Pernambuco e da Bahia, entre negros e pardos.

No nosso século, especialmente após a década de 1920, a predominância de músicos negros, de pardos ou mulatos como querem alguns definir a mistura de raça, esses músicos passaram a dominar o cenário musical brasileiro como Donga, João da Bahiana, Pixinguinha, Sinhô e mais contemporaneamente: Paulinho da Viola, Paulo Moura, Jair Rodrigues o nosso Nelson Alves Ferreira, Edson Rodrigues, Geraldo José dos Santos, Gilberto Gil, Lia de Itamaracá, Naná Vasconcelos e que entre instrumentistas, cantores, compositores, anotamos o nome do insigne poeta e teatrólogo Solano Trindade, de quem musicamos recentemente, para coro infanto-juvenil em unísono e para coro misto, um de seus poemas, "Eu Quero Maracatucá", cujo título, como é óbvio, leva à construção de um maracatu.

A emancipação do negro e de seus descendentes mestiços tem sido lenta até os nossos dias. O período mais

crítico, certamente, ocorreu em meados do século XX e que a situação desses descendentes dos africanos era de total desconsideração, de discriminação e que eram afastados, até, de funções, além de serem presos por “práticas fetichistas” como ocorreu na Bahia e aqui em Pernambuco, após a implantação do Estado Novo, sob o mando do governo autoritário de Agamenon de Godoy Magalhães, que mandou fechar estupidamente, por sua polícia, os centros de cultos-afro-basileiros.

Um exemplo vivo dessa perseguição encontra-se na figura da Ialorixá Elizabeth de França Ferreira, mãe Betinha, filha de Iemanjá, que hoje às vésperas de completar 90 anos de idade, foi presa no chamado Brasil Novo, sob as ordens do então chefe de polícia Sr. Fábio Correia de Oliveira Andrade, que servia ao governo de Agamenon Magalhães. (nascida em 29.11.1909) e consagrada à sua Iemanjá em 1930, com 21 anos de idade. É, talvez, a mais antiga Ialorixá viva no Recife, e fora iniciada por sua Ialorixá Rosa Belarmina, filha de Xangô Fumilaiyó, de descendência direta de africanos.

Outros casos de discriminação ocorreram nos mais diversos lugares, do Oyapoque ao arroio Chuí, desse imenso Brasil. O autor destas notas, músico profissional desde o ano de 1958 quando concluiu seu curso na Escola Industrial Gov. Agamenon Magalhães, ingressou, por vestibular, na Escola de Belas Artes da Universidade do Recife, onde estudou, principalmente Música e o instrumento -Trompa.

Obtendo a formação de trompista, foi o mesmo transferido da Banda da Cidade do Recife para a Orquestra Sinfônica do Recife, em 1973. Lá, naquela grande Orquestra, sofreu mesquinhas perseguições da parte de seus pares,

músicos, por ser de cor negra e porque a iniciativa da transferência partiu do maestro Mário Cândia, outro afro descendente.

A partir do ano de 1924, com o retorno ao Recife do Sociólogo Gilberto Freyre, já tocado, certamente, por seus estudos, de quem culminaram com a publicação de **Casa Grande e Senzala**, em 1933, amadurece, juntamente com o Dr. Ulisses Pernambucano a idéia da realização do 1º Congresso Afro-Brasileiro no Recife, que se deu no ano de 1934.

A realização do Congresso, segundo Dr. José Antônio Gonçalves de Mello, teve a colaboração de Ialorixás e Babalorixás do Recife a exemplo do Pai Anselmo, de Oscar de Almeida e de Pai Adão, apesar das restrições que este fazia aos seus iguais, alegando ter tido sua formação de babalorixá em África, enquanto que os outros não. Preconceito, ou estrelismo, talvez.

Àquela época o Dr. Ulisses Pernambucano alcançara uma certa confiança dos babalorixás do Recife, quando ele conseguiu, em 1932, o afastamento da polícia estadual do licenciamento e fiscalização dos centros de culto afro-brasileiro.

Em Gilberto Freyre a visão antiescravista, ou a visão de emancipação do negro deve ter sido adquirida, talvez, a partir do seu contato com o Professor Zimmern, da Universidade de Oxford, que ministrava curso sobre a escravidão na Grécia, e como diria Elide Rugai Bastos, in "Gilberto Freyre e a Questão Nacional", in **Inteligência Brasileira** (1986-44), "Tal estudo é muito importante para sua formação, na medida que levanta-se para ele o problema do escravo a partir de uma ótica: O escravo como civilizador". E quando Gilberto Freyre tenta mostrar que o negro é

colonizador, em **Como e porque não sou sociólogo**, pág. 160, diz ainda Elide Bastos que “é uma clara influência de Zimmern, que, ao analisar a história da Grécia acentua o caráter civilizador assumido pelo escravo negro. É por isso que busca sempre separar a condição de negro da condição de escravo. É a partir dessa separação que pretende reabilitar a condição de negro”.

Com o propósito de reabilitar a condição de negro, e, ir, suavemente, e com distinção tentando demolir os preconceitos, o mestre de Apipucos passa a lançar mão de alguns conceitos que, através de sua sociologia, colocada sob a forma de romance, vai tratar a miscigenação como um fenômeno que se transformaria em um elemento fundamental da nossa nacionalidade.

Dr. Gilberto aponta ainda, o conceito de manchas que algumas pessoas trazem no corpo, o jenipapo ou mancha mongólica e afirmará que “todo brasileiro, mesmo o alvo de cabelo louro, traz na alma e no corpo a sombra ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro”, in **Casa Grande de Senzala**.

No itinerário da obra gilbertiana, nosso autor prosseguirá discutindo o conceito de conciliação, mecanismo que teria permitido a aproximação entre indivíduos de diferentes origens étnicas e culturais, cuja fusão acaba por resultar nesse fenômeno extraordinário, que vem a ser, a unidade nacional. Aliás o exemplo brasileiro ilustra com perfeição um dos conceitos claros para a compreensão de Gilberto Freyre - a unidade na diversidade.

A liderança do sociólogo Gilberto Freyre haverá de ser ressaltada perenemente, em razão de todas as suas ações nos campos onde atuou e, em especial, quando, pela sapiência, pelas suas qualidades de articulador, no nosso meio, no Nordeste brasileiro, consolidou, a libertação cultural,


política, educacional e econômica dos descendentes dos negros das várias nações africanas - coisa que não foi prevista na Lei Áurea - e que Gilberto Freyre, juntamente com uma pleiade de cientistas e intelectuais, acabaram convencendo os exploradores dos afro-brasileiros, trazendo assim anseios de progresso e dias mais promissores para todas as etnias brasileiras.

Ainda sobre a questão libertadora e sobretudo, a quebra de preconceitos, soube o mestre Gilberto Freyre ensinar aos que perseguiram os negros que cultuavam e ainda cultuam seus deuses, seus orixás e voduns, tornando a religião dos afro-brasileiros tão natural e tão igual, quanto qualquer outro seguimento religioso. Por oportuno, recomendamos aos senhores babalorixás e às senhoras ialorixás, que já é chegado o momento de não se obrigar as **yawo**, recém consagradas a seus orixás, no Candomblé, de se ter que fazer peregrinações por sete igrejas de confissão católica e por cemitérios, que fora isto uma imposição da Igreja no tempo da colonização, considerando ser a religião dos orixás tão igual quanto qualquer outra.

Foi graças as suas ações, que neste momento em que se discute assuntos da maior relevância, nesta **Quarta Semana de Estudos da obra de Gilberto Freyre**, que o autor destas notas, de ascendência negra e sacerdote dos cultos afro-brasileiro - Babalorixá tem assento a essa mesa e o direito do uso de uma tribuna, para defender os afro descendentes e transmitir um pouco da cultura da nossa gente.

Palestra proferida no dia 15 de março de 2004, por ocasião da data natalícia do sociólogo Gilberto Freyre, na Fundação Joaquim Nabuco, Casa Forte.

A MUSICALIDADE NA POESIA DE SOLANO TRINDADE.

 vida humana, acreditam os afro-descendentes do Brasil, é um presente do **orun**. Logo, por uma dádiva de **Olorum**, entidade suprema da cultura religiosa afro-brasileira, o Senhor do céu, ou seja, **Olo**, senhor, **orun**, céu, fato que o nosso poeta fez questão de destacar em versos demonstrando conhecê-lo, através de um discurso-gênese, declara:

“Olorum Shanú”

Antes de Olorum

Nada havia

Nem o mar

Nem o céu

Nem a lua

Nem o Sol

Tudo era nada.

(...)

E reafirma através da oração “Olorum Ekê”

(...)

*Meus avós foram escravos
Olorum Ekê
Olorum Ekê
Eu ainda escravo sou
Olorum Ekê
Olorum Ekê
Os meus filhos não serão
Olorum Ekê
Olorum Ekê.*

Solano Trindade, nascido de pais negros e tendo ele traços fisionômicos e na aparência essa presença negra, tantas vezes por ele afirmado nos poemas:

“Eu sou um poeta Negro”

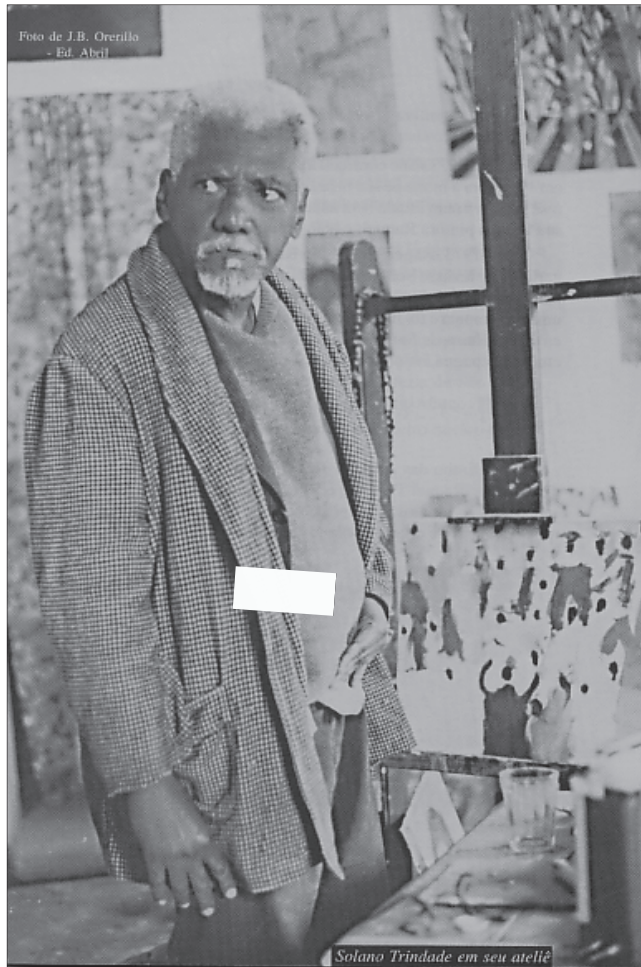
*Eu sou um poeta negro
De muitas lutas
As minhas batalhas
Têm a duração de séculos.*

(...).

“Sou negro”

*Sou negro
meus avós foram queimados
pelo sol da África
minh’alma recebeu o batismo dos tambores
atabaques, gongês e agogôs.*

(...).



Nascidos pela graça de **Olorun**, vários negros se destacaram na história brasileira e se tornaram ilustres pela argúcia, por incessante luta pela vida, pela percepção das coisas do mundo, pela inteligência, pela criatividade nas artes liberais e nas belas artes de forma autodidática: seus mestres foram os próprios livros e as pesquisas incessantes.

Poderíamos, neste espaço, tornar evidente o nome de vários próceres negros que brilharam e ainda brilham no cenário nacional no campo das artes plásticas, da literatura, da música, da dança, mas reservamos este para louvar o poeta pernambucano *FRANCISCO SOLANO TRINDADE* que, em 24 de julho de 2008, estaria completando cem anos de sua existência.

Nos seus sessenta e seis anos de muita luta, vividos aqui e alhures, deixou um legado que tem servido de exemplo às atuais gerações e, o que é mais importante, esse legado pode ser revivido no teatro; em salas de aula e sua poesia recitada e cantada a partir de inclusões de linhas melódicas. A propósito o seu neto Victor Trindade pôs melodia em “Eu quero maracatucar”, também musicado, por nós, em duas versões, uma, para vozes infanto-juvenil; e outra, para coro misto, construída em polifonia e que, pelo seu conteúdo, não poderia ser outra forma senão a do maracatu.

Há um ditado latino que sentencia: **poeta non fit, sed nascitur**. “O poeta não se faz, nasce”.

Solano Trindade, como relatado em sua biografia, cursou até o ensino médio no Liceu de Artes e Ofícios, tornando-se um autodidata na complementação de seus conhecimentos de humanidades. É possível que em sua época, início do século XX, a escola para os rapazes de famílias pobres e negros fosse bastante escassa. Mas, como um ser que veio ao mundo iluminado, arguto, com bons níveis de percepção do mundo, tudo isso vai fazer do nosso biografado um poeta formado pela natureza, e convivendo

em família com pais detentores de uma rica cultura popular, a exemplo do velho de pastoril “Menino de Ouro”, seu pai Manoel Abílio, o que vai fazer dele um apreciável intelectual, complementando aqui o ditado latino. Vê-se, portanto, que um intelectual não é somente aquele para quem a escola é a única fonte norteadora, pois a leitura, e idéias, por mais elementares que sejam, engajam e ordenam a vida.

Percorrendo a sua poética, Solano vai revelando ao mundo as razões do seu viver, os projetos e as realizações de um ser criativo, haja vista ter-se interessado pelo estudo do nosso rico folclore e pelos seus cânticos e danças da nossa gente. Solano Trindade muito bem os aproveitou recriando-os nos palcos dos teatros, fazendo reviver toda sua experiência quando caminhou, vivenciou junto aos detentores da cultura popular, assimilou e remontou, e indo muito além, devolvendo ao grande público brasileiro uma visão clássica dessa arte do povo. Sua arte chegou a algumas cidades brasileiras e a alguns países do Leste europeu, pois as suas recriações desse manancial folclórico, foi encenado pelo Teatro Popular Brasileiro - TPB, por ele criado e testemunhada por milhares de expectadores, na Polônia e na Tchecoslováquia.

Há entre os poemas de Solano Trindade aquele em que ele se despede da sua querida cidade dos arrecifes. Nascido no bairro de São José, na rua das Águas Verdes, não teve a projeção merecida, igualmente aos seus contemporâneos Gilberto Freyre, na antropologia e sociologia, Samuel Campelo e Valdemar de Oliveira no teatro, Jaime Cavalcanti Diniz na música, juntamente com Nelson Ferreira, Vicente Fittipaldi, Lourenço da Fonseca Barbosa “Capiba”, Levino Ferreira, Edgar e Raul Moraes, Manoel Augusto dos

Santos, diretor do Conservatório Pernambucano de Música, além de Valdemar Valente professor, folclorista e sociólogo e, ainda, Mário Melo, Mário Sete, foram bem falados, celebrados e reconhecidos no seu tempo. Tempo em que viveu e produziu bastante o nosso poeta Solano que, embora não tenha tido no Recife o reconhecimento do seu trabalho, teve o cuidado de lembrar alguns de seus contemporâneos, no seu poema de despedidas do Recife

Em “Adeus Recife”, descreve, com amargura, tudo quanto deixava para trás, levando consigo saudosas lembranças carregadas de ternura pela cidade querida:

*Adeus Recife, eu já me vou,
Numa terceira da Ita
Como saco de açúcar,
Como fardo de algodão...*

*Adeus terra do meu nascimento,
Da minha infância e da minha mocidade...*

*Terra do Capiberibe remançoso
Cruzado de pontes, Terra dos coqueirais,
De jangadas,
De canaviais,
De maracatus,
De xangôs,
De manguzás,
De carnavais,
De faca peixeira,
De frevo*

*De coco
De angus e cuzcuz,
Terra de usineiros*

*Adeus Recife
De muitas paixões
Que dançam em pranchões
Os seus pastoris...
Terra de "Bumba-meu-boi",
De "quebra panela"
De "pau-de-sebo",
Terra infantil,
Terreiro de brinquedos,
Do meu Brasil...*

*Adeus Recife,
Terra de poetas,
De discurseiros,
De "Jacaré Sessenta"
"Arara", "Uma vez só" "Bolinha de Cambará" "Mel com
água"
"Ostra chegada agora"
"Quebra relógio"
"Buxexa" "Largaticha Barbada"
"Piriquito" "Garapa"
"Zuza" "Tobinha"
"Canela de Açõ"
Nelson Ferreira
Mário Sete,
Silvino Lopes,
Manoel Augusto*

Valdemar de Oliveira
Terra do Diarbuco
Adeus meu Recife
Adeus Pernambuco...
Mistura de negros
E sangue azues...

Não queremos, neste espaço, fazer o exercício de análises em poemas. Aliás, este não é o nosso “metier”. Ao ser solicitado a escrever algumas linhas para celebrar o centenário do evidenciado poeta negro, lembrou minha cara companheira de lutas pela preservação e valorização da cultura negro-africana em nossa terra, Inaldete Pinheiro, que estou sempre falando na musicalidade que há na poesia de Solano Trindade o que nos move é o interesse na questão musical, além da atração que temos em destacar os valores da negritude, algumas vezes demonstradas através de textos escritos louvando os valores do negro, seus exemplos e a enorme herança cultural que nos legou.

Estudos em torno do negro que realizamos, em razão dos fortes ranços preconceituosos que fomos vítima, pelo menos na nossa infância e mesmo já em fase adulta, quando tivemos o dissabor de comprovar perseguições dentro da Orquestra Sinfônica do Recife, quando lá servimos como músico, pois, ali, sempre teve a presença de racistas, inclusive hoje, quando não se ouvia nada de relevância na criatividade, nas artes e nos valores, enfim, dos nossos ascendentes africanos, que deixaram, além do seu sangue e suor doce nos descendentes, legaram uma herança cultural comprovada de extraordinário valor.

O bom poeta, parece-nos, é aquele que se coloca no lugar do outro, sente pelo seu semelhante, o não poeta. Sua lira flui e entenece seus expectadores que em êxtase absorve as mensagens interiorizando belezas. O bardo verdadeiro fala sempre pelo outro. Romanticamente vai fluindo com as palavras como o bom músico que sabe lidar com os sons, as sublimes construções melódicas. O som agradável é o bem articulado sucessivamente, assim como as imagens poéticas. Se uma melodia vier a ter uma interrupção é por uma pausa necessária, como uma vírgula para respiração e, logo, um fluir contínuo, até uma cadência final. É a nossa concepção de boa música extensiva, à boa poesia.

O nosso poeta, amante da liberdade, conhecendo as regras que restringe o pensamento, as artes, no seu poema “Estética” diz bem como era o seu pensamento em torno de limites que elementos estruturalizantes impõem aos influxos da criação artística. Faz-nos lembrar o grande mestre Hans-Joachin Koellreutter em suas aulas de “Processologia Formal”, disciplina ministrada aos mestrandos no Conservatório Brasileiro de Música. Dizia-nos o nórdico professor que a arte musical não deve sair a partir de fôrmas, pois, para ele, forma era o mesmo que fôrma e, dessa maneira havia um excesso de estrutura limitante. Lembrava, então, as lições de estruturalismo dadas por Claude Levy-Strausse, e aconselhava a seus discípulos que seguissem muito mais às orientações de Umberto Ecco, por sua pregação pela *Estrutura Ausente*, onde a boa arte venha a ter um ponto de partida e a imaginação seja um fio condutor ao infinito...

A poesia, assim como a literatura, desde o século XIX, serviram de motivos para enriquecer as idéias dos compositores. Dessa forma, surgiram novas formas musicais como a Peça Característica, o Poema Sinfônico e o Drama

Lírico. Todas elas, segundo Mário de Andrade, são mais propriamente literárias que musicais. E por isso mesmo, o que as caracteriza não é mais a arquitetura sonora, mas a intenção descritiva. A concatenação de movimentos, de temas, de tonalidade mesmo, deriva de intenções intelectuais, especialmente literárias.

Felix Mendelsohn criou Peças Características como o “Romance sem Palavras”; Franz Schubert compõe “Impromptus”; Hector Berlioz escreve textos e nos dá a música programática com a obra que exemplifica: a “Sinfonia Fantástica”, a partir de uma história por ele idealizada tendo como motivo uma paixão vulcânica entre ele, o compositor, e a atriz irlandesa Hanrrieth Smitson. A forma se consolidou com a singular participação de Franz Liszt quando sistematiza o Poema Sinfônico e, com base em textos literários e poéticos como “Os Prelúdios” do poeta francês Alphonse de Lamartini, transpõe o pensamento poético à música instrumental. Sobre esse poema, Mário de Andrade vai afirmar que “o Poema Sinfônico engrandeceu os limites da orquestra beethoveniana e abriu as portas à pesquisa de ambientes sinfônicos novos”.

O Drama Lírico foi uma criação de Richard Wagner. Ele realiza uma reforma da ópera em sua totalidade. Dessa forma, este grande esteta e músico inventava, com o Drama Lírico, uma criação tão admiravelmente lógica pela fusão teatral de poesia, música, dança, pintura, ao mesmo tempo que exemplificava as suas teorias com obras sublimes, que o problema do teatro musical parecia estar resolvido.

Imaginamos, caso Solano fosse músico, além de poeta e pintor de quadros, e ainda, caso tivesse tido a fortuna em conhecer numa escola de belas artes todas as orientações estéticas dos mestres europeus do século XIX, com a liberdade de criação, inclusive, ensinada na arte da música e

na arte poética, suas concepções poético-musical seriam livres, conforme o seu pensamento nesta lição aqui transcrita neste poema como sendo a sua “Estética”.

*Não disciplinarei
as minhas emoções estéticas
deixá-las-ei à vontade
como o meu desejo de viver...*

*É grande o espaço
embora se criem limites...*

*Basta somente
que eu sofra a disciplina da vida
mas a estética
deve ser sempre liberta.*

Quando afirmamos que o poeta Solano construía seus poemas envolto numa aura musical tendo suas poesias sonoridades e, portanto, musicalidade e com movimento rítmico, denota que, mesmo não tendo sido músico, vivenciava ele o poder dos sons e, nessa embriaguês, nessa liberdade de pensar envolvia-se de sonoridades e, dessa forma, nos dá o poema “5ª Sinfonia de Beethoven”.

*5ª Sinfonia de Beethoven
Os dois tímboles
Parecem o mundo
Partido ao meio*

Aqui o poeta nos faz ouvir os toques cadenciados dos tímboles com os dominantes balanços rítmicos e um constante *Tan, tan, tan, tan, tan, tan tan* finalizado por forte rufo desses poderosos tambores.

E continua...

*Eu gosto da barbaria dos tímboles
como de todas as melodias
como de todos os sons
como de todas as cores
como todas as formas
Detesto limitações
Eu gosto da barbaria dos tímboles*

*5ª Sinfonia de Beethoven
Estou sofrendo
como as mulheres de parto
Eu gosto da barbaria dos tímboles
Chove lá fora
e Garcia Lorca passeia na chuva*

*Barbusse está cheio de amor pela vida
e Beethoven escuta a sua própria Sinfonia
Não sei onde está o fim
nem o princípio das coisas
sei que gosto da barbaria dos tímboles*

*Eu sou como a semente
Que espera a terra
Eu serei plantado*

*e meus irmãos repousarão sobre mim
quando eu for uma árvore frondosa
Minha amada estará despida para me receber
Seu corpo é como a 5ª Sinfonia
Seus olhos são como a 5ª Sinfonia
Seus seios
são como a 5ª Sinfonia
A minha amada é universal.*

Oh! Se eu pudesse pintar a 5ª Sinfonia

*Chove lá fora
Van Gogh passa em passos largos
Gauguin está pintando as mulheres das ruas
e eu estou perdido
dentro de mim mesmo
porque não sei pintar
a 5ª Sinfonia de Beethoven*

*Onde estão os bárbaros?
onde estão os civilizados?
onde está o amor?
onde está o ódio?
As crianças marcham à minha frente
cantando uma canção de esperança*

*Ouçam todos os que me entendem
eu amo a 5ª Sinfonia
e não quero limite para viver.*

Com estes clássicos versos, mesmo que no seu poético pensar não emergisse sons musicais, o falar constante de

canto, de dança, de ritmo, de música, enfim, já fazem notar musicalidade por todo o seu ser, transferida aos seus poemas, pois, para se referir a essa deusa encantada das artes – a música – a sua poética haveria de estar banhada de melodias, de harmonias, de polifonias e os mais diversos timbres ou cores sonoras como existe na 5ª Sinfonia de Beethoven. E o poeta se lamenta afirmando “não sei pintar a 5ª Sinfonia de Beethoven” não porque desconhecesse a pintura, pois o Solano Trindade também foi pintor. O seu lamento, provavelmente, estaria ligado a uma frustração de não ter dominado o conhecimento das teorias da música, pois se ele conhecesse os segredos de uma instrumentação musical, dos timbres de cada instrumento, de suas extensões e tessituras sonoras, não afirmaria “estou perdido dentro de mim mesmo porque não sei pintar a 5ª Sinfonia de Beethoven.

No livro *Solano Trindade o Poeta do Povo* alguns renomados intelectuais se pronunciaram a partir do conhecimento da produção do poeta. Assim, Paulo Armando, Corsino de Brito, Abdias Nascimento, Ozorio Cezar, José Vicente Lima, Roger Bastide, Sérgio Milliet, Nestor de Holanda, Fernando Góes, Otto Maria Carpeaux, Carlos Drummond de Andrade e Arthur Ramos dedicaram algumas linhas sintetizando o valor da obra poética de Francisco Solano Trindade, onde se inclui “Poemas D’uma Vida Simples” e “Cantares ao meu povo”. A partir de leituras na sua produção poética, Arthur Ramos assim se pronunciou:

“Meu caro poeta:

Somente agora passo a perceber o privilégio de conhecer o seu delicioso “Poema D’uma Vida Simples”. O negro brasileiro tem hoje em você o seu grande intérprete lírico, sua poesia de fundo folclórico e social é o complemento indispensável à obra dos sociólogos brasileiros e negros”.

Solano Trindade, recifense nato, moleque do bairro de São José por onde desfilava e ainda desfila as famosas agremiações carnavalescas centenárias ou não, os Maracatus, o “Bumba-meu boi”, o Pastoril, o Presépio, o Fandango, Lapinhas e Mamulengos, haveria ele de reproduzir os ritmos desses folguedos através da sua lira e assim: “*Bum bum bum bum rum bum bum. Lá vem Mateus, lá vem Bastião, pulando na frente com a bexiga na mão*” de um autêntico Bumba-meu-boi e logo um “Maracatu da boneca de cera”

*Lá vem o maracatu
da boneca de cera
mexendo com o corpo
da negrada na rua*

*Na frente a bandeira
depois o leão
O Rei e a Rainha
de coroa e bastão
e o zabumba tocando
Esta simples canção!*

*“A boneca é de cera
é de cera macera
a boneca é de cera
de cera macera”...*

A poética de Solano está em toda parte e todos os poemas são clássicos até mesmo os minimalistas, por esta razão devem ser recitados nas salas de aula, porque enquanto se ensina o bom exercício da poesia, a boa arte das letras, dissolvem-se os preconceitos ainda arraigados no seio da família brasileira que, em razão das mentalidades caminharem vagarosamente no inconsciente coletivo, ainda são destilados dados mistificadores e estigmatizantes contra a gente de cor negra, quando são contadas as estórias tipo a da “Moura torta”. É preciso destacar e recitar “Velho atabaque” apreciando este clássico poema:

Velho atabaque
quantas coisas você falou para mim
quintos poemas você anunciou
Quantas poesias você me inspirou
às vezes cheio de banzo
às vezes com alegria
diamba rítmica
cachaça melódica
repetição telúrica maracatu triste
mas gostoso como mulher...

Triste maracatu
escravo vestido de rei
loanda distante do corpo
e pertinho da alma
negras sem desodorante
com cheiro gostoso
de mulher africana

*zabumba batucando
na alma de eu...*

*Velho atabaque
madeira de lei
couro de animais
mãos negras lhe batem
e o seu choro é música
dançam os homens
inspirados de luxúria
e procriação
Velho atabaque
gerador de humanidades...*

Assim, evidenciando alguns poemas , sentindo seus sons, seus ritmos, sua música, a musicalidade espontânea de um poeta singular, possuidor de uma altaneira e maravilhosa história de vida, um exemplo a ser seguido por gerações, fizemos o exercício de celebrar, basicamente com as suas próprias letras, sua poesia, o centenário (1908-2008) de nascimento do *Poeta do Povo* **Francisco Solano Trindade**.

A MINORIA, TALVEZ MAIOR

The perhaps bigger minority is a conversation that we will have about the human rights, putting on focus some aspects of the life of the black, the black-African culture, of the results of an afro-“pernambucana” culture and extensively of an afro-Brazilian culture.

Iniciamos, aqui, uma conversa. Conversa como denominou o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos às suas composições polifônicas, construídas em sucessivas entradas na estrutura musical de suas fugas, onde os instrumentos da orquestra dialogam

Conversa que faremos em torno de direitos humanos, pondo em foco alguns aspectos da vida do negro, da cultura negro-africana, dos resultados de uma cultura afro-pernambucana e extensivamente a uma cultura afro-brasileira.

Abordaremos aspectos históricos da chegada dos negros ao Brasil; os mecanismos adaptativos adotados pelos mesmos no percurso dos quinhentos anos; a influência da cultura negra na formação da identidade brasileira e o negro brasileiro na pós-modernidade.

A Declaração Universal dos Direitos do Homem surgiu, em termos definitivos, a 10 de dezembro de 1948, preconizando: “Considerando que o desprezo e o desrespeito pelos direitos do homem resultaram em atos bárbaros que ultrajaram a consciência da humanidade e que o advento de um mundo em que os homens gozem de liberdade de palavra, de crença e de liberdade de viverem a salvo do temor e da necessidade foi proclamado como a mais alta aspiração do homem comum”.

A história, nossa conselheira maior, mostra-nos aspectos em que os seres humanos para conquistarem seus espaços de sobrevivência, tiveram sempre que lutar. Lutar muitas vezes em desigualdade, mas, à medida em que uma batalha se encerrava havia sempre a perspectiva de pequenos avanços na direção emancipacionista.

Emancipações que ficaram consubstanciadas nas epístolas, nas leis de declarações universais, para que, de forma pétrea, os seres humanos passassem a viver dentro de parâmetros respeitáveis baseados em princípios e limites nos quais onde o direito de um começa, o do outro termina.

Caso houvesse documentos firmes e lúcidos, desde os primórdios da humanidade, não teríamos tido no Brasil, talvez, a mancha da escravidão. Mancha, certamente, ainda não totalmente abolida, pois, as sucessivas leis de libertação do escravo negro, por exemplo, não chegaram a consumir-se, em razão de milhares de famintos que caminham país afora, de milhares de presos em cadeias infectas e desmoralizantes por falta de oportunidades de educação, das desigualdades sociais, do desrespeito à própria Declaração Universal dos Direitos do Homem, quando proclama no seu artigo IV:

“Ninguém será mantido em escravidão ou servidão; a escravidão e o tráfico de escravos serão proibidos em todas as suas formas”. Ora, apesar da lei maior, continuamos a tomar conhecimento de que em várias fazendas no interior do Brasil, inclusive uma de um certo Deputado Federal por Pernambuco, continua-se a escravizar seres humanos; continuamos a ver governantes a fazer vistas grossas à educação de crianças, tirando-lhes oportunidades, subtraindo recursos do “Bolsa Escola”, afastando várias delas do caminho do saber e da consciência de cidadania.

Nossa conversa, entretanto, se firma na questão do negro no Brasil, conhecida através da história e pela iniciativa de vários agentes das ciências sociais, que puseram textos ao nosso alcance, que dão conta de verdadeiros atos de desrespeito aos direitos do homem.

O desrespeito aos direitos do homem africano começou quando esse homem foi arrancado abruptamente do seu habitat, um mal ocorrido, a partir do século XVII, com as várias etnias africanas.

Sabe-se que o tráfico se deu da África para o Brasil, e Gilberto Freyre, (in *O Escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*) diz que “a procedência de negros importados como escravos, da África para o Brasil com uma variedade que se reflete quer na figura física dos negros descritos pelos anúncios, quer nos seus característicos de ordem etnográfica ou de natureza cultural, registrados nos mesmos anúncios: no decorrer do século XIX, por mais de cinquenta anos, não sugerem a homogeneidade antropológica do “stoke” negro. As diferenças são ostensivas: as de **sudaneses** com relação aos **boschimanos** ou a **bantus**”.

E Artur Ramos (*in As Culturas Negras no Novo Mundo*) afirma que “não só na Bahia e em São Vicente, mas em todas as capitânicas, chegou aqui um aluvião de negros escravos, provindos da Guiné, do Congo, de São Tomé, da Costa da Mina e mais tarde de Moçambique e de outros pontos da África”. De outros lugares tivemos africanos da Nigéria, do Daomé, hoje Golfo do Benim, de Angola, da Etiópia...

Quantos foram esses negros vindos para o Brasil? Arrisca Artur Ramos (*in Culturas Negras no Novo Mundo*) dizer que “a história do tráfico no Brasil, é uma longa história cheia de episódios curiosos. Diz ainda que “o número de negros entrados com o comércio de escravos, foi elevadíssimo. As estimativas variam de 4 a 18 milhões. E citando Pandiá Calógeras (*in A Política Exterior do Império* (1927) transcreve que “ ele calculou a entrada anual de 50 a 60.000 negros o que dá 5 a 6 milhões por século, ou 18 milhões para o período de três séculos de tráfico regular”.

A duração do tráfico estima-se que tenha se iniciado no século XVI de forma regular, pois, José Antônio Gonsalves de Mello (*in Tempo dos Flamengos*) não afirma, mas arrisca: “Talvez não estejamos muito longe da verdade ao afirmar que o tráfico deve ter sido iniciado, de forma regular, em meados do século XVI”. Esse tráfico durou, pelo menos, até o século XIX, e, segundo Moniz Sodré (*in A Verdade Seduzida*), “os nagôs foram os últimos grupos de africanos a se estabelecerem no Brasil, entre o fim do século XVIII e início do século XIX”.

Houve motivos diversos para explicar o tráfico de escravos entre a África e as Américas. Pontos levantados como o de prisioneiros de guerra no interior do continente africano estão as possíveis motivações. os vencidos eram

vendidos a negreiros e, com isso, alguns **Sobas** – líderes de aldeias ou cidades no império do Congo - procuravam livrar seus territórios de opositores. A ocupação, pelos europeus, de territórios africanos como os da Guiné, do Sudão, de Moçambique, de Angola, de Cabo Verde, ... facilitou negócios entre invasores e traficantes e, evidentemente, obtinham-se boas rendas, pois, os negros eram comprados na Guiné por quantias que variavam entre 12 e 75 florins e em Angola entre 38 e 55 florins (moeda holandesa corrente na época). A Companhia das Índias Ocidentais, que também entrara no rendoso comércio de escravos, no século XVII, por ocasião da ocupação holandesa no Nordeste do Brasil, comprava-os a preços baixos e os vendia, no Brasil, por 200 ou 300 florins por “peça” comum. Os negros e negras vistosos alcançavam altos preços”, segundo José Antônio Gonsalves de Mello (*in Tempo dos Flamengos*).

Quanto à motivação brasileira para a recepção de tantos negros entre nós, foi o da necessidade de braços para o trabalho na lavoura; à vista dos colonos portugueses não terem conseguido dobrar os autóctones brasileiros (os índios) em razão desses terem um comportamento nômade e culturalmente não estavam afeitos a trabalhos forçados, enquanto que os negros, talvez mais sedentários e sem oportunidades para uma travessia perigosa através dos mares, ficaram, sendo, por isso, que, com o orgulho da raça negra, contamos sua história.

Artur Ramos nos diz(*in O Negro Brasileiro*) que “por um inquérito produzido pelos cientistas sobre as religiões negras que entraram no Brasil, concluíram que existiram dois grandes grupos: **Sudaneses** e **Bantus**. O primeiro grupo foi introduzido inicialmente no mercado de escravos da Bahia,

de lá espalhando-se pelas plantações do recôncavo e secundariamente por outros pontos do Brasil. Desses grupos sudaneses os mais importantes foram os yorubanos ou nagôs e os gêges (Ewe ou daomeanos) e em segundo lugar os “Minas” (Tshis e Gás), os “haussás”, os “Tapas”, os “Bornus” e os “Gruncis” ou “Gallinhas”. Com esses negros sudaneses entraram dois povos de origem bérbere-etíope de influência maometana: os “fullahs” e os “mandês” ou (“malês”). Os bantus foram introduzidos em Pernambuco (estendendo-se a Alagoas), Rio de Janeiro (estendendo-se a Minas e a São Paulo) e Maranhão (estendendo-se ao litoral paraense)”.

Bantus são os angolas, os congos, os cabindas, os bengellas, os de Moçambique, incluindo os “macuas” e “angicos”.

É evidente que os negros africanos para cá transportados nem sempre serviam exclusivamente para o trabalho braçal e para a agricultura. Alegava-se, por exemplo, que os negros de São Tomé e os Ardras eram pouco produtivos e os Minas eram maus escravos. Afirmava-se que os Ardras eram de difícil aprendizagem e não suportavam os maus tratos dos feitores, muitos morriam, causando prejuízos financeiros (Mello, 1978).

Informa ainda José Antônio Gonçalves de Mello que o Conselho dos XIX, que era um colegiado formado por holandeses, recomendava que “fossem empregados os negros nos trabalhos mais penosos e os mais expostos ao sol [porque é sabido que os pretos suportam o calor do sol melhor do que os nossos]”.

Gilberto Freyre, em *Casa Grande e Senzala*, ainda no que se refere à adaptação, diz que “uma vez no Brasil, os

negros tornaram-se, em certo sentido, verdadeiros donos da terra. Dominaram a cozinha e conservaram em grande parte a dieta”.

Dizia o insigne jurista Dr. Humo Passos que o negro era bom, enquanto que o branco sempre foi mau. Ao nos depararmos com relatos diversos sobre torturas, sobre depreciações morais e corporais infligidos aos negros, passamos quase a concordar com as afirmações do saudoso ex-Secretário de Assuntos Jurídicos da Prefeitura Municipal do Recife, pois, Pierre Verger (*in Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo de Benim e a Bahia de Todos os Santos*) diz ter encontrado em Uidá, no Daomé, um registro contendo 112 cópias de cartas enviadas no século passado por um negreiro chamado José Francisco dos Santos, o "Alfaiate”.

“Estes documentos, (diz Verger), redigidos com uma minúcia e frieza bem comerciais, desprovidos de qualquer sentimentalismo, testemunham que este homem remetia fardos (escravos) marcados a ferro, acima do umbigo ou sob o seio esquerdo, para seus fregueses na Bahia”.

O viajante francês Louis-François de Tollenare, após empreender viagens pelo Brasil e tendo estado aqui em Pernambuco, testemunhou no Engenho Sibiró, em Ipojuca, o que descreve em suas *Notas Dominicais*: “De pernas nuas, vestido de camisa e ceroulas ou de um chambre de chita, o senhor de engenho, armado de chicote e visitando as dependência de sua fábrica, é um rei que só descobre em volta de si animais, que os seus negros escravos, que

maltrata, e são os seus moradores, e alguns vassalos inimigos, que são os lavradores”.

José Antônio Gonsalves de Mello, diz que os holandeses permitiam aos senhores certos castigos corporais, como “ batê-los com chicote, vara e correia de louro, pô-los a ferro ou no tronco e acorrentá-los pelos pés e pelo pescoço, e mais, determinou que a justiça, em todos os casos,(poderia) decretar a morte, mutilações de membros e marcas de fogo”.

Em casos de deformações do corpo registradas pelos anúncios de jornais – como as representadas por amputações de falanges ou dedos inteiros das mãos de um indivíduo – não é possível estabelecer-se hoje qual a sua origem, quando não especificada nos anúncios: se, por exemplo, acidentes de trabalho (as moendas de engenho foram grandes devoradoras de dedos e até de mãos inteiras de negros). Tollenare viu **in loco**, no engenho Sibiró, ao conhecer pessoalmente uma negra chamada Tereza Rainha e dizia que Tereza "era rainha em Cabinda; que surpreendida em adultério, foi condenada à escravidão, e caiu do trono à senzala de um senhor brasileiro. Quando chegou trazia nos braços e pernas anêles de cobre dourado; as suas companheiras testemunhavam-lhe muito respeito. Era imperiosa e recusava-se a trabalhar”.

Outros tratamentos de condições depreciativas foram relatados pela boca dos colonizadores e as multidões de escravos negros com os quais os anúncios de jornais brasileiros do século XIX nos põem em contato, não são multidões de anônimos. Raro o escravo que não aparece

nesses anúncios designado pelo nome cristão. Distinguido, portanto, como pessoa, de puro animal que ele foi em outras civilizações: puro animal, quando muito “boy ou pukinniny ou nègre”.

É certo que em alguns documentos brasileiros ele é apenas coisa: “peça da Guiné. Certo, também, que em alguns dos próprios anúncios de negros postos à venda ou incluídos entre objetos de leilão, o escravo é reduzido a quase animal: cabra.

Apesar do colonizador português, a nível de governo, ter fundido povos e culturas negras a fim de evitar os sentimentos de solidariedade e de fraternidade, e com isso evitar sedições, o que surpreendeu, mais tarde, foi que sudaneses e bantus entrados no Brasil aqui se fundiram uns com os outros, constituindo uma população escrava que progressivamente se foi amalgamando aos demais contingentes da população brasileira em cruzamentos biológicos e inter- influências de ordem psico-sociológica. As mitologias das nações vizinhas da Nigéria, foram incorporadas ao vasto sistema mítico gêge-nagô, que se tornou, desta sorte, uma espécie de religião geral de origem sudanesa entre os negros e mestiços do Brasil.

Nagô é o nome genérico de todos os grupos originários do Sul e Centro do Daomé e do Sudoeste da Nigéria, portadores de uma tradição rica, derivada das culturas particulares dos diferentes reinos africanos de onde provieram. Gilberto Freyre, na consagrada obra *Casa Grande e Senzala*, citando um estudo de Melville J. Herskovits sobre a África, , baseado na idéia de áreas de culturas, diz “permitir-nos surpreender nos altos e baixos, a cultura africana se contagiou e enriqueceu a brasileira, através de larga e

variada importação de escravos e de freqüente comunicação comercial com portos africanos”.

Por esse critério, deparamo-nos com áreas de ocupação como o Sudão Ocidental – área de interpenetração de culturas, a negra propriamente dita e a maometana; região de grandes monarquias ou reinos – Daomé, Ashanti, Haussá, Bornu, Ioruba; sociedades secretas de largo e eficiente domínio sobre a vida política; agricultura, criação de gado e comércio. Notáveis trabalhos artísticos de pedras, de ferro, terracota e tecelagem; fetichismo e maometismo”.

Contribui ainda Moniz Sodré, dizendo que “a forma mítica era essencial ao impulso nagô de preservação dos dispositivos culturais de origem. E como se tratava de uma cultura desterritorializada, constuíam-se associações(egbe) que, com o pretexto religioso (ora visto com maus olhos, ora reprimido, ora ridicularizado mas sempre entendido como prática de natureza religiosa pela ideologia dominante) se instalaram em espaços territoriais urbanos, conhecidos como roças ou terreiros”.

É dos terreiros onde se pratica a religião dos orixás que se teve o centro irradiador da cultura religiosa, incluindo-se sua língua, sua culinária, sua exuberante indumentária, sua música, seu canto, seus batuques. No século XIX no Brasil, batuques de negro antes estimulados, começavam a ser perseguidos. No século XX, em Pernambuco, todas as manifestações culturais de negros foram insistentemente reprimidas por ordem do Governador Agamenon Magalhães, na década de 30, que mandava a polícia prender, fechar os terreiros e bater em todos quantos professassem a religião considerada, por ele, “maldita”.

Os terreiros de candomblé sempre foram os redutos de resistência onde os negros se fortaleciam e se fortalecem no dia a dia em torno de suas culturas. Esses focos de resistência, no nosso século, já não se constituíam em novidade, pois, foi no século XVII que começaram a surgir os quilombos, durante a dominação holandesa. Desde 1638 há referência de quilombos que eram considerados como grave ameaça para as populações, porém muito mais para o poder vigente.

Sob a liderança de Zumbi dos Palmares, coadjuvado por poderosas mulheres como Akotirene e por Dandara, o aparelho de Estado é que se via ameaçado. Constituído por escravocratas, não existia uma política de emancipação para os povos negros. Estes haviam de continuar escravos para o trabalho e para a reprodução, contanto que aumentassem as fortunas dos senhores feudais. Dessa forma os negros tinham que ir à luta, muitas vezes em desigualdade.

Surge aqui a figura dos capitães do mato, que eram considerados melhores que os holandeses. Os capitães de campo brasileiros recebiam boa paga da Companhia das Índias Ocidentais. Informa José Antônio Gonsalves de Mello que João Fernandes Vieira, louvado na história brasileira como um herói da insurreição pernambucana no combate aos holandeses, em plena ação para fazer fortuna contratou com o governo holandês a captura de negros fugidos, trazendo todos que apanhasse à presença dos membros do Conselho e que vendia à razão de 130 réis a peça”.

Aqui temos um traço da história em que um elemento tido como herói, o João Fernandes Vieira, pois assim se ensina nas escolas em nível elementar, e põem coroa de louros sob a frente desse falso herói, pois, em verdade, era ele um grande

aproveitador da situação, para fazer fortuna, revendendo negros que tentavam conquistar sua liberdade pelo processo de fugas e, covardemente eram pegos, para engrossar a riqueza do elogiado herói da insurreição pernambucana.

Houve quilombos muito prósperos, pois a capacidade de adaptação do negro africano ao solo e ao clima brasileiro fizera surgir possessões de terras com plantios de toda sorte de cereais, com roças muito abundantes com plantações de milho com terras irrigadas por muitos e belos riachos.

O papel cultural, hoje, do negro no Brasil e no mundo.

Atualmente denotam-se novas reflexões no contexto social em que vivemos, assim como sobre projeções de negros, no sentido de compreendê-los num encadeamento cultural, classificando este período histórico da humanidade de pós-modernidade.

Um dos aspectos destas reflexões refere-se às formas do político, no sentido ontológico do termo, isto é, as características do ser político, ou ainda, a dinâmica das formas que expressam, num determinado momento, a organização da vida social.

Quando se trata de reflexões, de questionamentos, para respondê-las se constitui uma trama conceitual de caráter filosófico e social, baseada num novo contexto epistemológico de caráter interdisciplinar e plural. Um dos principais conceitos ou categorias utilizados é o da **força imaginal**, conjunto de idéias que compõem a visão de mundo e as aspirações de uma época que representa o **espírito do tempo** constituído inicialmente de uma bacia semântica de onde segue seu curso através do tempo.

Dentro da nossa conversa, no papel cultural do negro, na modernidade, talvez venha a surpreender a todos nós sabermos que na música, na religião, na linguagem e na política permanecem conceitos tradicionais a que Moniz Sodré, um negro, considerado um dos filósofos da cultura negra na atualidade brasileira, viria a chamar de cultura de *arkê*, aqui no sentido literal - arcaico - e vamos nos admirar que se veste, que se canta, que se batuca dentro dos mesmos padrões que se fazia no século XVI, mas com um pensamento renovado no que se refere aos conceitos filosóficos de pensar o religioso e o político.

No que se refere à música, não temos registros para comprovações de como se fazia a música brasileira nos séculos XVI e XVII, em uma estética européia, entretanto, dentro de um princípio silogístico aristotélico, certamente naqueles séculos houve muita e boa música, produzidas pelos autóctones (ditos Índios), e pelo negro-africano, pois, onde existiram ou existiu seres humanos, claro que existia a música, porém os colonizadores não tiveram o cuidado de documentá-las.

No século XVIII vamos encontrar em Pernambuco o nome de Luís Álvares Pinto (1719 - 1789), sendo descendente de negros e descrito como homem pardo, filho de Basílio Álvares Pinto e de Euzébia Maria de Oliveira, que deu enorme contribuição musical, muito embora dentro de estética européia. O mesmo vamos dizer de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, (1746 -1805), músico mineiro e filho do português Joseph Lobo de Mesquita e da escrava negra Joaquina Emerenciana, liberta no batismo e do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767 - 1830) filho de Apolinário

Nunes Garcia e da descendente de negros da Guiné Victória Maria da Cruz.

No século XIX, Pernambuco acolheu a figura ilustre de Tobias Barreto de Menezes, negro nascido em Sergipe, veio para Recife para cursar Direito, casando-se com uma filha de um fazendeiro na cidade de Escada. Na fazenda de seu sogro havia vários escravos. Um dia o dono da fazenda e dos escravos fez uma viagem, Tobias Barreto ficou administrando a tal fazenda, então, com o espírito de abolicionista, libertou todos os escravos da fazenda, segundo nos informa José Maria da Silva, um singular estudioso das liberdades democráticas e membro do Partido Comunista Brasileiro, citando o historiador e jurista Pinto Ferreira. Tobias Barreto também era músico. Ensinou violão no Colégio das Artes que era anexo à Faculdade de Direito do Recife, e exímio conhecedor da língua alemã, editando o jornal "Deutscher Kaenpfer", em língua nórdica, no Vilarejo de Escada, onde residia.

Ainda no século XIX há de se destacar entre os negros brasileiros ilustres o escritor Joaquim Maria Machado de Assis (RJ, 1839-1908), admirado e decantado autor de belas páginas da literatura brasileira.

No século XX, em especial após os anos 20, a predominância de músicos negros que passaram a dominar o cenário brasileiro como Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô e mais contemporaneamente: Paulinho da Viola, Paulo Moura, Nelson Ferreira, Edson Rodrigues, Geraldo Santos, Gilberto Gil, Lia de Itamaracá, Naná Vasconcelos e que entre instrumentistas, cantores, compositores, anotamos o nome do insigne poeta Solano Trindade, de quem, o autor destas notas, também de descendência negra, musicou, para coro

infantil e para coro misto a quatro vozes um de seus poemas: “Eu Quero Maracatucar”.

A nível internacional destacamos a presença do africano nascido no congo, Patrice Lumumba (1925-1961), que passando de modesto funcionário, a chefe de um movimento nacional, consegue a declaração de independência e se torna o Primeiro-Ministro da República Democrática do Congo em 26 de junho de 1960. Foi destituído pelo presidente Kasavubu, e, posteriormente assassinado na cidade de Katanga.

Ainda na atualidade assistíamos até bem pouco tempo, a palestras significativas do geógrafo e filósofo, Dr. Milton de Almeida Santos que recebeu da UFPE o título de *Doutor Honoris Causa* e que honrou o nome do Brasil na Europa e em África. Destacam-se, ainda, a presença dos estadistas Nelson Mandela que travou uma enorme luta pela emancipação do seu povo na África do Sul e Kofi Anan, igualmente africano e ex-Secretário Geral das Nações Unidas, a quem esteve confiado o cumprimento da Declaração Universal dos Direitos Humanos.

Nelson Mandela e Luiz Inácio Lula da Silva, Presidente Eleito da República do Brasil, são, outrossim, Doutores *Honoris Causa* pela Universidade Federal de Pernambuco, o que muito engrandece a nossa insigne instituição de ensino superior.

MOZART CAMARGO GUARNIERI (1907-1993)

(Uma síntese histórica)

Existem o acaso e as raríssimas ocasiões para que sejam abordados assuntos históricos da maior relevância.

No Departamento de Música da nossa Universidade, a cada final de semestre quando desenvolvo a disciplina História da Música Brasileira, informo aos alunos a existência de uma obra inesgotável do eminente compositor, pianista, regente e professor MOZART CAMARGO GUARNIERI.

Neste momento, ocorrerá, não por acaso, a posse da filha desse nome emblemático da música brasileira a Profa. Mirian Camargo Guarnieri, na direção deste Centro acadêmico.

Não tenho a pretensão de proferir, neste momento, uma aula de história da música, mas se faz necessário, neste ato, que esta seleta platéia que assiste à assunção da



Profa. Mirian, venha, a saber, que nasceu em Tietê – São Paulo, no ano de 1907, MOZART CAMARGO GUARNIERI que viveu intensamente 86 anos, produzindo uma grandiosa obra musical, deixando um extraordinário legado, além de exemplos do homem comprometido pela valorização da cultura brasileira.

Camargo Guarnieri, conforme gostava de ser chamado, foi aluno do pianista e compositor ERNANI BRAGA. Este foi o responsável pela existência do Conservatório Pernambucano de Música.

Na vida dos grandes profissionais, em qualquer área do conhecimento, sempre houve uma mão amiga a conduzir seus passos, provisionando de conhecimentos e bons exemplos. Em sua vida profissional, Josefina Aguiar teve a mão do Prof. Manoel Augusto dos Santos. Na minha caminhada tive as mãos do Pe. Jaime C. Diniz. No caso de CAMARGO GUARNIERI, além de Ernani Braga, outras

mãos o conduziram como as de Antônio Sá Pereira, de Lamberto Baldi e a de Mário de Andrade que foi o grande responsável por sua formação estética, transmitindo-lhe os elementos culturais e ensejar-lhe o interesse pelo populário brasileiro.

CAMARGO GUARNIERI começou a conhecer o sucesso na sua carreira musical com o lançamento da sua *SONATINA* para piano, com indicações de movimentos e expressão radicalmente nacionalistas, dando aos primeiros os sentidos de: “ponteados bem dengosos”, “molengamente” e “bem depressa” o que os italianos chamariam respectivamente de andantino, adágio e presto.

A propósito, comecei a conhecer a maneira de escrever música de CAMARGO GUARNIERI, quando fui instado a analisar uma de suas *Sonatinas* para piano, na classe de Processologia Formal, ministrada pelo Prof. Hans Joachin Koellreutter, quando cursei o Mestrado em Música no Conservatório Brasileiro no Rio de Janeiro.

A história registra que MOZART CAMARGO GUARNIERI, no Brasil, não tinha a aceitação que merecia. Aliás, isso faz parte da nossa cultura colonialista. Infelizmente, é necessário que as nações do Exterior reconheçam os nossos valores para, posteriormente, repercutirem no nosso país.

Após obter uma bolsa de estudos, por concurso do Governo de São Paulo, em 1938, foi para Paris, onde estudou com Charles Koechlin e com Franz Rühlmann. Em 1942 fez sua primeira viagem aos E.U.A., a convite da Pan American Union, recebendo, ali, o Prêmio Fleicher Music Collection, da Biblioteca Pública de Filadélfia, por seu *CONCERTO* nº 1, para violino e orquestra.

Obteve o Prêmio Luiz Alberto Penteadado de Rezende, em São Paulo, com a sua 1ª *Sinfonia* e ainda o concurso interamericano de música de câmara promovido pela Chamber Music Guild de Washington e pela R.C.A. Victor com o 2º *Quarteto* de cordas. Em 1947, obtém a segunda colocação no debatido concurso da “Sinfonia das Américas”, realizado em Detroit, tendo sua consagração definitiva com a 2ª *Sinfonia*.

O historiador Vasco Mariz afirmou que CAMARGO GUARNIERI possuiu todas as qualidades para ser considerado o maior dos músicos brasileiros e um dos mais notáveis expoentes de sua geração, no panorama internacional.

CAMARGO GUARNIERI produziu para lá de 180 canções, dos mais variados gêneros e todas em idioma nacional: português, afro-brasileiro e ameríndio. Dentro de uma produção nacionalista, provavelmente, teve a influência salutar e esclarecida do grande líder do Movimento de Arte Moderna de 1922 o folclorista, escritor e musicólogo Mário de Andrade seu grande orientador e que lhe forneceu texto para muitas de suas canções. Contribuições iguais à de Manuel Bandeira, nosso poeta pernambucano, à de Cecília Meireles, à de sua irmã Alice e, ainda, a do poeta Rossini Camargo Guarnieri, seu irmão.

Foi o único compositor brasileiro a manter curso de composição para formar artistas conscientes da problemática da música nacional, com relação à estética, às formas, às engrenagens e aos meios de realização, desempenhando, destarte, o lado, talvez, mais importante de sua vida profissional como o de Professor , quando formou vários nomes no campo da composição musical.

Em 1992, antes de sua morte, recebeu o Prêmio Gabriela Mistral, da OEA, que lhe conferiu o título de maior compositor contemporâneo das Américas.

A Profa. Mirian Camargo Guarnieri, filha de tão ilustre pianista, professor e compositor não poderia continuar convivendo entre nós de forma anônima, com uma riquíssima história de vida da sua família, sem que, pelo menos, em síntese, fosse passada a esta comunidade universitária um esboço histórico do seu pai Mozart Camargo Guarnieri.

Aqueles que fazem o Departamento de Música aqui representado por Josefina Aguiar, por Fábria Sobral e por minha pessoa, regozijam-se com a vossa posse na direção do Centro de Ciências Biológicas.

Com a vossa formação científica no campo da Zoologia, aliada, certamente, à sensibilidade artístico-musical, por herança genética, poderá V. Senhoria vir a ter uma administração empreendedora, a exemplo do que foi o Maestro Mozart Camargo Guarnieri na sua passagem entre nós.

Dentre as numerosas composições do maestro Camargo Guarnieri a Profa. Josefina Aguiar apresenta o *Ponteio* nº 49.

Recife, 05 de maio de 2004.

Teorias

PRIMÓRDIOS DA MÚSICA OCIDENTAL E SUA EVOLUÇÃO PROCESSUAL; A MÚSICA NO BRASIL, INCLUINDO-SE SUA DIVERSIDADE DE CONCEPÇÃO NA PÓS-MODERNIDADE.



história da composição musical gira em torno da existência do criador, o compositor. José Miguel Wisnik, entretanto, afirma que “as histórias da música são histórias da música tonal indo do Barroco a Debussy, com uma breve incursão pelo dodecafonismo, e um final suspensivo sobre a música atual”.

Na nossa visão, e sem fazer um retorno à história antiga, aquelas dos povos mesopotâmicos, egípcios e helênicos, verdadeiramente, a história da música ocidental se inicia nos primórdios da era cristã, quando seguidores das idéias de Christo reuniam-se em catacumbas e, ali, buscavam subsídios para estabelecer uma linguagem musical. Inteligentemente, não recusaram contribuições, até dos considerados pagãos, absorvendo dos gregos os modos, dos latinos os acentos, dos hebraicos os himnos. Com aquelas doações primeiras, os monges reunidos nos mosteiros,

buscando uma grafia para dar sentidos ao que faziam de música, e essas, poderem ser eternizadas por um sistema gráfico, por eles pensados e utilizados, salvando, destarte, o que era feito mnemonicamente (do grego *mnemonike*), arte de facilitar as operações da memória. E, assim, transmitindo aos discípulos.

Logo, a história da música ocidental não se inicia com a música tonal, como informa Wisnik, ela inicialmente era modal, modos que a Igreja foi buscar a partir das contribuições dos gregos, e era ensinada através de sinais, transmitida por gestos feitos com as mãos que os gregos chamavam de KEIR ou sistema quironômico (keir=quiro=mão e nomos=lei, regra).

Como registrado historicamente, a escrita da música foi iniciada pelos sinais latinos com os acentos: grave (˘) e o agudo (´), e a combinação desses, formando o circunflexo (^), para uma combinação de sons ligados descendentemente, e o anti-circunflexo (v), para sons ligados ascendentemente.

Esses acentos foram usados a partir dos gestos dos korifeus, ou regentes, como se é conhecido hoje os chamados regentes de coro, numa tentativa em transmitir os sons àqueles que cantavam nas cerimônias religiosas, através de um aprendizado penoso, de memória, e com o aprendizado, não esquecer as alturas dos sons trabalhados.

A história da composição, portanto, começa por homens e os elementos gráficos por eles criados, e que eram escritos em campo aberto, ou seja, sem o uso de linhas, onde fossem definidas as alturas dos sons. Esse recurso tecnológico (se assim podemos hoje definir) vem surgir muito depois, quando descobriram o uso de linhas, que vieram a formar as pautas.

A história dos processos composicionais no Ocidente, portanto, confunde-se com o início da era cristã e desenvolve-se pelos séculos seguintes, vindo a ter contribuições importantes no século X com Guido D'Arezzo; nos séculos XI com o teórico Magister Franco de Colônia, na Alemanha, por seu tratado *De Musica Mensurabilis*; e na França com Leonin no séc. XI, e no XII com Perotin, ambos na Escola de Notre Dame, em Paris; aqueles eram da chamada *Ars Antiqua*; seguidos por Philippe de Vitry, que inaugurou o chamado período da *Ars Nova*, no século XIV, em França.

No século XV destaca-se o holandês Johannes Ockeghem (1430-1495) e depois o franco-flamengo Josquin Des Près (1450-1521), aluno do anterior, considerado um dos gênios que a história da música registra, sendo um dos mais célebres compositores da polifonia vocal, gênero nascido a partir do Renascimento das artes, e em particular, da música.

O apogeu da polifonia clássica ocorre no final do século XVI, onde gênios como Thomás Luiz da Victoria e Francisco Guerreiro, de Espanha; Orlando de Lasso, flamengo, considerado o príncipe da música, tendo estruturado obras musicais em diversas línguas e contribuindo para as passagens de estruturas modais para estruturas tonais, através do uso de modulações que levavam a tonalidades puras; e o gênio incontestado de Giovanni Pierluigi da Palestrina, na Itália; e outro italiano, o poeta e compositor Orazio Vecchi, que fecha o século, apontando com seus madrigais dramáticos surgindo daí o nascimento da forma musical mais importante da humanidade: a ópera.

E pensar que o José Miguel Wisnik somente considerou as histórias a partir do tonalismo, deixando para trás uma abundante contribuição para as histórias das músicas

que transitou do século XVI ao XVII, NO Ocidente, pelas mãos dos últimos próceres do Renascimento musical, quando Gioseffo Zarlino (1517-1590), considerado o verdadeiro fundador da moderna teoria científica da música, com as obras *Institutioni armoniche*, de 1558; *Dimonstrationi armoniche*, de 1571; e *Sopplimenti musicali*, de 1588; obras que são verdadeiras raridades teóricas e onde todos os compositores tomaram ciências, quando se adentraram ao século XVII, iniciando por Cláudio Monteverdi, dito o pai da orquestração musical e da ópera; indo a Johann Sebastian Bach, em 1722, em seus 48 Prelúdios e Fugas, quando foi firmada a tonalidade, através do seu “Cravo bem temperado”.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764), contemporâneo de J.S.Bach, foi o teórico e compositor que dedicou sete anos de sua vida meditando sobre problemas teóricos, empreendendo estudos filosóficos e científicos na intenção de redigir sua obra que lhe deu celebridade: foi o seu *Traité de l'harmonie*, publicado em 1722, em Paris. Como sói acontecer aos elementos de espírito empreendedor, seu **Tratado de Harmonia** causou rebuliço e muitas controvérsias. Como teórico, apesar dos bombardeios de opositores, Rameau é unanimemente considerado o fundador da teoria clássica da harmonia, um dos mais ilustres doutrinários de todos os tempos.

Vê-se, destarte, que a história das músicas, dos processos composicionais e das estruturações musicais não nasceu com o Barroco, no século XVII. E, como diria o filósofo: no início era o caos... No caso da música nem era caótico assim, os sons eram produzidos pelo farfarhar das folhas pela ação dos ventos, que soprando nos tubos já se

ouviam som... Depois a organização dos sons e seus meios gráficos para o ensino.

No Barroco se vão organizar outros momentos no caminho evolutivo da música e essa evolução seguirá até Claude-Achille Debussy, que inicialmente foi um seguidor do wagnerismo, tomando, a seguir, o seu próprio caminho, experimentando novos modos como as escalas pentafônicas e hexafônicas, além de escalas orientais, com cujo material construiu sua música, numa visão impressionista, tais quais os pintores do seu tempo.

Paralelamente a Debussy, estava outro compositor, inicialmente também wagnerista, mas, buscando seus próprios meios de expressão, chega a criar a chamada Escola de Viena: Arnold Schoenberg, filiado à Escola Expressionista.

No momento, ou como diríamos hoje, na pós-modernidade, existe um numeroso elenco de extraordinários compositores, em nível internacional, onde se encontram brasileiros, é claro.

PROCESSOS COMPOSICIONAIS

Como é comprovável, hoje, há vários caminhos para se processar e expor, o pensamento musical.

Não faremos neste espaço um ensaio de análise musical, até pela existência de bons trabalhos de formas musicais, que vão indicados em nossa bibliografia aqui inserida.

A partir de nossas experiências, em composição, vamos mostrar trechos da nossa “Suíte Afro-Recifense”, quando mostramos como a processamos.

Sempre quando criamos algo, procuramos justificar a sua aparição, seja por um discurso capaz de seduzir o ouvinte, mas tentando envolvê-lo nas mensagens que encerram uma concepção, seja, talvez, a procura de uma fronteira constantemente deslocada das novas abordagens que estão sempre surgindo, para explicar o explicável ou o inexplicável.

Tudo quanto fizemos na citada Suíte é explicável.

Concebemos a peça, na sua totalidade, incluindo cânticos que são cantados nas várias cerimônias de Candomblés, no Recife, dado que justifica o seu título.

Escolhemos alguns trechos da referida Suíte para fazer uma amostra das músicas de **Exu**; uma passagem dos cânticos de **Xangô**; e outras de **Yemanjá** e de **Orixalá**.

Inicia-se com os cânticos de **Exu**.

O canto de abertura acontece no 10º compasso. Nos nove compassos iniciais criamos uma introdução onde nos dois primeiros compassos pedimos a sustentação de um acorde em trêmulo; e aproveitando o motivo inicial do cântico para expor com o violino e a flauta esse motivo, para, do sexto ao sétimo compasso responder polifonicamente com a viola e o clarinete.

Suíte Afro-Recifense

Cânticos de Exu

José Amaro Santos da Silva

Musical score for the first system of 'Suíte Afro-Recifense'. The score is in 2/4 time and G major. It includes parts for Flauta, Clarineta em Eb, Fagote, Violino, Viola, Cello, Canto, and Percussão. The Flauta, Clarineta em Eb, and Violino parts begin with a forte (*f*) dynamic. The Fagote part begins with a piano (*p*) dynamic. The Percussão part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for the second system of 'Suíte Afro-Recifense'. This system includes vocal parts and percussion. The vocal parts (Fl., B. Cl., Fgl., Vln., Vln., Ve., Cl.) begin with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The percussion parts (Prc.) are marked *Ad lib.* and feature a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics for the vocal parts are: "E-shu wa - jú o-man ka-in - wo o - da - ri. A la-ro - yé. E-shu wa - jú o-man ka-in -".

Na parte que se refere a **Xangô**, mostramos um trecho entre os compassos 120 a 126, onde foi possível movimentarmos uma rica polifonia.

118 *Lento*

Fl. *Lento*

Cl. *Lento*

Fgt. *Lento*

Vln. *Lento*

Vla. *Lento*

Vc. *Lento*

Cb. *Lento*

125 *Lento*

126 *Allegro*

Fl. *Allegro*

Cl. *Allegro*

Fgt. *Allegro*

Vln. *Allegro*

Vla. *Allegro*

Vc. *Allegro*

Cb. *Allegro*

126 *Allegro*

Adokko- o A-gan - ju o-risha wo bezi ____ A-gan-ju o-risha woberi ____ Awu-ré ni Shangó awurú Egborí ogborí ____ awu - ré ni Shangó a wu

126 *Allegro*

ré ____ A-gan- ré. E - ku - ô é de bo she - ô Shangó wa um lo é de bo she - ô E - ku - ô.

Já na parte onde se encontram os cânticos de **Yemanjá**, elegemos desde a introdução com os chamados toques de

nação, desenvolvidos pelos atabaques por dez compassos, iniciando, após isso, a introdução orquestral no 11º compasso, onde se sucedem as entradas dos instrumentos com um tema do cântico inicial.

Yemanjá

Arr. José Amaro

Flauta

Clarinetta em Bb

Fagote

Violino

Viola

Cello

Claro

Percussão

Andante

Andante

Andante

Andante

Ad Libitum

Fl.

Bb Cl.

Fgt.

Vln.

Vla.

Vc.

Cl.

Andante

O - ba o - mi o - ni - ja ð O - ba o -

Exemplos de igual procedimento composicional mostramos nos cânticos de Orixalá, com os dez compassos de percussão com o toque de nação de **Orixalá**; seguido de uma introdução dentro de uma concepção do aproveitamento dos temas, quando se canta para Orixalá, os quais, vão ser expostos inicialmente pelo violoncelo e o fagote, sucedido por outro tema no violino, com uma reposta na viola já com outro tema, concluindo a introdução no 20º compasso seguindo com outro tema de toada, fechando-a, exposta pelos fagote, clarineta e violoncelo.

Orishalá

Arr.: José Amaro

The musical score for "Orishalá" is arranged for a chamber ensemble. It begins with a 10-measure introduction marked "Adagio". The instruments are Flauta (Flute), Clarineta em Bb (B-flat Clarinet), Fagote (Bassoon), Violino (Violin), Viola, Cello, and Canto (Singer). The score includes dynamic markings such as "f" (forte) and "Adagio". The Flute part starts with a melodic line, while the Clarinet, Bassoon, Violin, Viola, and Cello parts provide harmonic support. The Singer part is marked with a "10" above the staff, indicating the start of the vocal entry.

Fl. *ff* Calmo

Bb Cl. *ff*

Egt. *ff* Calmo

Vln. *ff* Calmo

Vla. *mf*

Vc. *ff* Calmo

Cb. Calmo

Ba - bí E - pa - ó.

MÚSICA BRASILEIRA

A música feita no Brasil, logo após a sua ocupação territorial por estrangeiros, chega a ser, talvez, a melhor música do mundo.

Na sua origem, a nossa música recebe contribuições dos autênticos habitantes do território, que vão chamá-los de índios, invadidos em seus domínios, e até em suas vidas, por europeus. O europeu fundindo seus costumes, suas culturas com a dos nossos, faz uma mixagem com as coisas. Primeiro pensaram em confundir para o domínio total, tentando conquistar os adultos, os mais perigosos, talvez; e, encontrando dificuldades partiram para a catequese sobre as crianças, ensinando-as suas culturas e suas técnicas e isso através dos meios expressivos das artes: a música, o teatro, as línguas... Nesse momento, os adultos autóctones vão se alegrar em ver seus filhos participando de um mundo novo e, assim, os invasores ganharam espaços.

O pensamento da maioria dos invasores não era o de tornar iguais a eles os invadidos, mas o de escravizar, de subjugar, de enriquecer com a terra invadida. Logo, encontra resistência. Dessa forma, busca novos meios, encontrando, então, no tráfico de braços de negros africanos, subjogados em seus territórios e vendidos para outros lugares, sem opção de defesas e de fugas, o negro escravizado acomoda-se a terra, ao clima, e passa também a contribuir com as suas culturas: musical, religiosa, lingüística e, até, filosófica.

Na fusão cultural das três raças, eis que nos resta uma cultura forte com as exuberâncias rítmicas, melódicas, cheia de dengos e medidas, emolduradas por cores de indumentárias, saboreando bons quitutes saídos de nossas cozinhas, admirando-nos com nossas danças diferentes e diversas, capaz de atrair os descendentes dos invasores para vir aprender conosco como se faz a música, como se dança, como se canta.

Consolidada a invasão dos bárbaros europeus e com as distribuições territoriais, os invasores isolam a música dos autóctones e dos africanos e passa impor aquela que se fazia na metrópole: Portugal.

Dependendo da economia, sim, porque arte tem muito a ver com o lado econômico: a agricultura, a mineração, o comércio vêm a tornar evidentes algumas províncias da colônia: Pernambuco pela agricultura e pelo fabrico do açúcar vai fazer surgir entre seus habitantes, aquele que vem a ser considerado o primeiro grande nome na música colonial “erudita” do Brasil: Luís Álvares Pinto (1719-1789). De Minas Gerais, pela força da mineração do ouro e de pedras preciosas vamos conhecer bons mineiros na música como: José Joaquin Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805);

Marcos Coelho Neto (1740-1806); e Francisco Gomes da Rocha (1746-1808).

No Rio de Janeiro, mesmo não sendo grande foco de economia, passou a ser a capital da Colônia, para onde convergia o poder da metrópole, Portugal, tendo ali a força do comércio e, certamente, transferências de recursos financeiros, a partir da coroa portuguesa, tendo, na Fazenda Santa Cruz (Cf. Heitor, 1956), uma escola para negros, de onde vai surgir o nome singular de Salvador José, que foi o grande mestre na vida de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), vindo este a ser considerado o maior músico da música colonial brasileira, em especial por sua enorme produção musical. Salvador José que faz parte na história de vida do Padre-Mestre, teria nascido em Minas Gerais, possivelmente em Ouro Preto, onde aprendeu música, segundo nos informa o Prof. Sérgio Dias.

E nas demais capitanias da colônia se faziam música? Claro, onde há almas, vida humana é possível se encontrar todas as manifestações culturais. Mas, como nas demais capitanias não se destacava coisas da economia, a não ser um insuficiente comércio, dificilmente haveria destaque para uma vida artística de relevo. Nem São Paulo, do século XVII, foi capaz de fazer destacar valores musicais.

A partir do século XIX, com a chegada da corte real portuguesa ao Brasil, a situação da colônia mudou. O príncipe regente, Dom João, amigo das musas e das cerimônias pomposas da Igreja, não poupou recursos financeiros para que tudo acontecesse no campo das artes. Sendo bastante movimentada a atividade teatral e, em especial, a representação de óperas na capital da colônia.

Durante o século XIX desenvolvia-se na Europa o Romantismo, no Brasil, entretanto, o Pe José Maurício continuava a compor dentro dos moldes que se realizava a música do classicismo haydiano e mozartiano e, ao conhecer algumas óperas de Rossini, este do Romantismo, passou assimilar também o seu estilo, pois, o Pe-mestre tinha o bom hábito de estudar nas partituras dos grandes mestres. O Príncipe regente mandara vir da França uma missão cultural, contratada para fazer desenvolver o mundo das artes no Rio de Janeiro, vindo nessa Missão o músico Sigismundo Neukomm, que aqui difundiu ainda mais a música do período clássico, por ter sido aluno de Michael Haydn, irmão do considerado pai da sinfonia, Joseph Haydn.

O romantismo no Brasil somente vai acontecer no segundo reinado com Dom Pedro II que soube apoiar os músicos que começavam a despontar como valores, como o caso de Carlos Gomes, que foi mandado para estudar na Itália, vindo a ser o primeiro compositor a se destacar e assinalar o nome do Brasil no exterior, quando compôs sua primeira ópera com assunto brasileiro: *Il Guarany*, com libreto escrito a partir de obra homônima da autoria do escritor cearense José de Alencar.

O romantismo permaneceu presente no espírito dos nossos músicos. Alguns vão contribuir e colaborar nos movimentos pela libertação dos escravos e para a vinda da República, sendo esses movimentos sociais e libertários um dos temas sustentados pelos artistas românticos.

No final do século XIX, e iniciando-se uma nova era, o século XX, já existia no sentimento dos nossos músicos o nacionalismo musical, sendo os divisores de águas naquele momento o paulista Alexandre Levy e o nosso

cearense/pernambucano Alberto Nepomuceno, que vem a ser considerado pelos críticos musicais o “Patriarca da canção nacional”, por haver composto um bom número de canções, baseadas em poemas dos nossos bons poetas brasileiros.

No século XX passamos a ter um número considerável de compositores, quase todos voltados por uma estética nacionalista; nacionalismo que era um dos braços do romantismo vem a estimular a criação de obras musicais, dentro da temática voltada a uma visão interna da nossa própria cultura, a partir das orientações do movimento modernista de 1922.

Muito antes da eclosão do movimento modernista, já existiam obras dentro dessa temática nacionalista, isso desde 1914, quando Heitor Villa-Lobos apresentava algumas de suas produções, fora de salas consagradas para concertos, pois, negavam-lhe esses espaços, considerando que aquelas criações poderiam macular aqueles ambientes, considerados verdadeiros santuários para a tradicionalíssima música européia.

Na informação de Neves (1981), afirma que: “De fato, havia muitos pontos comuns entre o trabalho pessoal de Villa-Lobos e as idéias modernistas, especialmente a sua tendência para a nacionalização da criação musical através do aproveitamento do folclore (...) ficou claro que este era o compositor que mais se afinava com o espírito de renovação pregado pelos jovens modernistas”.

“Justamente nos anos 20, período áureo do modernismo brasileiro, Villa-Lobos deveria compor uma série de obras que são a mais perfeita realização dos ideais do nacionalismo. Destaca-se a série de “Choros”, composta em

dezesseis partituras, sendo esses uma síntese perfeita da música popular brasileira e do próprio pensamento musical do grande mestre”.

Nesse mister do movimento de arte moderna, é emblemático o nome de Mario Raul de Moraes Andrade, crítico, musicólogo, filósofo, escritor e o principal articulador do movimento modernista que visou abranger todas as artes, movimento que de fato alterou o espírito criativo dos nossos artistas, mesmo que, para tanto, tivessem contra os idealistas uma bateria de críticos tradicionalistas, tentando dissuadi-los e derrubar ao que eles chamavam de “arte caricatural”. Monteiro Lobato que era um desses críticos, dizia que a arte moderna “era a extensão da caricatura onde não havia até agora penetrado”.

A crítica sistemática ou construtiva sempre ocorreu em cada momento das transformações artística, quando novas estéticas foram propostas. Isso ocorreu no século XVII quando o crítico e cônego Giovanni Artusi empreendeu contra Cláudio Monteverdi, na transição da polifonia para a melodia acompanhada. Não foi diferente com L.v Beethoven, ao apresentar sua primeira sinfonia, diferente daquelas que faziam os clássicos Mozart e Haydn; Assim foi quando o esteta Eduard Hanslick contestou as idéias de Richard Wagner, no momento em que este quis impor a sua maneira de concepção artística a todos os compositores europeus. Assim foi com Schoenberg, com Pierre Boulez, com Stockhausen e com todos os pós-modernistas de alhures e do Brasil.

O pensamento modernista frutificou e, no caso da música nacionalista, dois nomes enriquecem a nossa história:

Francisco Mignone e Mozart Camargo Guarnieri, alunos prediletos da Mário da Andrade.

Camargo Guarnieri um dos mais premiados compositores brasileiro. Obtém o prêmio “Samuel Fels” de Filadelfia-USA, com o “Concerto para Violino e Orquestra”; o prêmio “Music Chamber Guild” com o “Quarteto de Cordas” e o mais importante de todos os prêmios: o “Gabriela Mistral” da OEA- Organização dos Estados Americanos, em 1992. Cria uma escola onde vários jovens vão receber suas luzes, destacando-se, hoje, dentre outros, o compositor Antônio de Almeida Prado.

Foi dentro dessa diversidade cultural, européia e brasileira, que foram formados vários e bons compositores, os que mantêm acesa essa chama e fazem transmitir aos mais jovens conhecimentos, capazes de nunca fazer desaparecer o nosso rico passado musical, assim como, passem a conhecer as novas dimensões da pós-modernidade.

Almeida Prado, Egberto Gismonti, Jorge Antunes, Ricardo Tacuchian, Edino Krieger, entre outros formam hoje a pós-modernidade da música brasileira, todos saídos da escola nacionalista, que fora fundada por Nepomuceno, seguidos por Villa-Lobos e, posteriormente por Camargo Guarnieri. Não esquecer ainda o entreato dodecafônico que ocorreu a partir da década de 1940, com a chegada ao Brasil do flautista e compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter, que implantou aqui o conhecimento da música serial.

O IMPÉRIO DA REGÊNCIA

Um estudo de pedagogia e de psicologia musical

Têm todas as artes seu momento mágico. Lhe espera o desenhista a página branca do papel. Corre o lápis e faz um traço sobre a folha. Com esse traço brota do nada algo corpóreo. Quando assistimos o grande Oscar Nyemyer fazer emergir soberbas edificações a partir de seus singelos traços, ficamos extasiados com tamanha criatividade. A cor lhe juntará logo um conteúdo vital .

Extinguido no teatro o rumor das vozes como se obedecesse a uma data misteriosa, reina de repente a obscuridade na sala, e no ponto se nos abre um grande reino encantado. Quando levantada a cortina, esquecemos nossa própria presença e intervimos no grande jogo da afeição que se vai desenvolver ante nossos olhos. Os poetas nos têm descrito minunciosamente este momento mágico do teatro, e hoje continua exercendo seu encanto, apesar de que nossa vida perdeu a simplicidade antiga.

Costumamos afirmar aos nossos discentes de canto coral, quando falamos sobre fonética, da importância em pronunciar bem as palavras, destacando nessas, dois fatores:

o traço do desenho que a consoante representa, e as cores, que nos trazem luzes e que são inerentes às vogais, isso porque na música a clareza do traço e o colorido dos sons têm suas importâncias para a expressão, esta que é tão cara a um bom desempenho musical, para, dessa forma, mostrar a importância na valorização desses detalhes, para que haja uma esmerada comunicação através do canto.

Exerce um poder semelhante o princípio de um concerto sinfônico . Ao atacar o oboé a nota **lá**, reúne as diversas vozes da orquestra. As múltiplas individualidades se comprometem a realizar a unidade. Ainda ressoa alguma passagem de um instrumento isolado. Na sala se faz o silêncio pouco a pouco. Quase notamos fisicamente o aumento da tensão. Os espíritos se concentram na imaterialidade da música, em que pese as afirmações dos teóricos quando dizem que a música é constituída de matéria.

Neste momento aparece o regente entre estantes. Saudamos sua aparição, pois a ele nós vamos confiar. No triângulo formado por compositor, executante, ouvinte, o regente é o membro decisivo. Nenhum desses três membros poderia existir sem os outros dois. O criador é o principal de todos; sem sua obra, não poderia fazer nada os executantes nem os ouvintes. Porém se estes dois não existissem, nunca houvesse ele criado sua obra, pois toda criação tem sempre a sua meta: ser percebida pelos seres humanos para provocar algo neles, ainda que isto haja de suceder, no pior dos casos, depois da morte do criador. Por outra parte, sem os executantes as obras seriam grafismo carentes de vida. Poderíamos concebê-las e lê-las, porém não ouvi-las, já que somente os executantes lhes prestam vida sensível. Contudo,

interpretes e criador fariam no vazio ao faltar-lhes um auditório. Dedicam todos seus esforços aos ouvintes, esperando achar um eco em suas almas. Para que a vida sonora cobre realidade efetiva, não podem faltar neste jogo triangular três elementos fundamentais: a obra, os executantes e os ouvintes.

A interdependência dessas três forças que compõem este simbólico triângulo se percebe com a maior claridade no ato de dirigir. Entretanto, o regente não produz diretamente nenhum som; se limita a traçar estranhos círculos no ar, e com estes signos conjura os sons dos executantes, prescrevendo a significação que para eles há de ter a obra. O regente oferece ao auditório a obra cheia de vida. Por isto, várias pessoas dirigem seus olhares à figura erguida diante da orquestra.

Nunca se tem sentido tão profundamente como hoje a importância que tem o papel de regente de orquestra. Em épocas anteriores, apenas se respeitavam os variadíssimos aspectos que podem oferecer uma obra, segundo sua maneira de executá-la, por ser ainda desconhecida a arte da interpretação no sentido individualista que lhe damos hoje. Quase sempre o mesmo compositor atuava como regente e ou condutor das execuções. Não dava ele, pois, a melhor imagem da obra, a única exata, a única possível.

Com o romantismo cobra o regente uma personalidade independente. Àquela época que pois em primeiro lugar todas as forças do individual e isolou o eu da coletividade para conceder-lhes valores artísticos próprios, individualizou também a arte da realização sonora. Tão complicado processo teve conexão estreita com as transformações de todos os elementos culturais.

Logo alcançou o seu ponto máximo uma vez que sua exacerbação em forma de virtuosismo o levou a isto. Liszt e Paganini apareceram quase simultaneamente. Ainda hoje prospera o virtuosismo, por muito que lutemos contra ele e por mais que logremos às vezes evitar seus absurdos exageros. Na fila dos virtuosos, o mais recente é o regente. Sucede aos virtuosos do teclado, dos instrumentos de cordas, os de sopros e do canto a uma distância de meio século aproximadamente. De todos os modos presenciamos agora o seu apogeu. Em todo caso, não tem oferecido solução de continuidade a procissão de regentes bruxos, capazes de dar fisionomias novas ao antigo e de forjar-se uma personalidade em plena transformação de elementos culturais. Enquanto acreditamos que maestros como Furtwängler e Toscanini haviam conseguido o último grau possível de refinamento, surgem agora jovens que adotam uma atitude nova frente à música, prosseguindo o jogo para aumentar o prazer.

O regente é o último dos virtuosos, o qual tem algo de ameaçador, pois a palavra (o último) se deve tomar ao pé da letra. Tem passado os tempos em que Paganini e Liszt provocavam frenéticas e ruidosas manifestações no auditório. Hoje não entregariam a nenhum deles a passada popularidade àqueles corcéis da fama, ainda que pretendessem utilizá-los. Agora os tem substituído os heróis do desporto e os grandes aventureiros. Só o regente, pouco estimado em tempos de Paganini e Liszt, segue exercendo sua influência magnética sobre a massa. Atendem a ele em romaria milhares de pessoas. Ele dá fisionomia à vida musical das cidades. Enquanto suas tarefas, seus planos, seus êxitos e sua evolução constituem destacados acontecimentos da vida artística, apenas seria possível, nem teria

sentido escrever um livro sobre os pianistas, ou os virtuosos importantes da nossa época. Entre os intérpretes de hoje, os regentes são reis, (salvo quando conduzem os concertos de Frèderich Chopin, pois nestes, o reino é do solista ao piano, quando os mais vaidosos dos regentes quase se recusam a realizá-los). São, entretanto, os últimos dos virtuosos, pois para todos os demais tem passado os tempos gloriosos e não haverá quem possa sucedê-los.

Os regentes estão enfocados hoje pelos refletores do interesse público, e tal fato não se deve somente a sua própria fortaleza, sim às profundas transformações que tem experimentado o ambiente artístico. Antigamente, a vida musical das cidades oferecia recitais de (lieder), concertos de conjuntos de câmara ou, acaso, de pianistas ou violonistas. Durante o intervalo compreendido das duas guerras mundiais, em Berlim atuavam, publicamente umas sessenta agrupações de câmara. As colunas de anúncios e as fixadoras de cartazes de concertos apenas podiam abarcar o grande número de manifestações musicais. Tudo isso tem desaparecido por completo. O que tem contribuído para tal situação são os modernos sistemas de comunicações.

Só tem conservado sua vitalidade e inclusive tem cobrado maior importância o solene e representativo concerto sinfônico. Como antes, oferece um ponto de reunião social. As emissões radiofônicas e televisionadas lhe tem dado mais vida com sua propaganda. E o expoente do concerto sinfônico é justamente o regente. Ele lhe dá fisionomia, e segundo seja seu relevo, assim decidimos acudir ou deixarmos de acudir à sala de concertos. Sua situação decidirá a recordação que conservaremos da noite

Passemos por alto que agrade ou não tal estado de coisas. Seguramente tem razão quem medem a força da vida musical pela atividade criadora. Os tempos são da música foram, sem dúvida alguma, aqueles em que o criador - quer dizer, o compositor - ocupava o centro e dava à época sua fisionomia. Tal ocorreu nos tempos de Palestrina, Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Brahms e Bruckner. Por isto, a interpretação desempenhava então um papel menos importante. Devemos atribuir a mudança da situação a uma carência atual de compositores tão excelentes como aqueles?

Ainda que seja perigoso formular esta pergunta, pois nada poderia respondê-la, inegavelmente a criação e a execução ocupam os pratos de uma balança. Só pode subir uma quando a outra baixa. Só tem cobrado poderio os regentes porque lhes cederam lugar os criadores, quicá algo fatigados. E quanto mais avança o nosso século, mais prevalece a interpretação a expensas da criação.

Porém também influem outros movimentos de maior magnitude. No novo mundo atual, cuja fisionomia se vinha perfilando cada vez mais claramente desde o século XIX, todos os seres humanos querem ter os mesmos direitos. Já não desejamos majestade pela graça divina. Escasseiam as ocasiões de fazer valer as faculdades individuais. Por isso, precisamente, sentimos a necessidade de enaltecer a uns quantos. Não a mostram assim todas as atividades da vida pública? Não exaltamos até a exageros aos heróis do esporte, do crime, do amor ou da política, envolvendo-os numa coroa de glórias que rara vez guarda relação com seus méritos reais? A dita inclinação deve também algo de seu poderio e de seu brilho ao regente da orquestra. Entre os que tem refletido sobre esta questão se encontra Paul Hindemith;

e segundo este compositor, com consentimento da sociedade, exerceu seu poderio de uma forma que se consideraria uma crueldade aplicadas a cães ou cavalos .

Deixemos de lado a causa de que o regente alcance tão privilegiada situação, pois não nos temos proposto analisar o que deveria ou poderia ser, sem simplesmente modelar o que é. Se pode por em dúvida a supremacia do regente? Creio que sim. Pois o regente, por mais que seja portador de conhecimentos, não está acima do bem e mal.

A regência é essencial na música, como o é numa sociedade bem organizada. Existem grandes diferenças entre uma execução musical dirigida por um bom músico artista e outra dirigida por um músico mal formado e que não sente sua arte.

Dirigir não é mais que mandar, com tudo o que esta palavra supõe ao mesmo tempo e no mesmo momento, de qualidades físicas e intelectuais, de reflexos necessariamente rápidos, de automatismos cerebrais e musculares, que são frutos da experiência adquirida com a prática do ofício. Tudo isto completado por um sentido psicológico prevenido e perpetuamente desperto.

Por conseguinte, dirigir é, antes de tudo, transmitir ordens. Porém é também guiar, prever o obstáculo e parar, se é possível, antes que se produza o acidente. Se este se produz, neutralizar imediatamente os efeitos. Dirigir é vigiar constantemente o mecanismo complicado de uma máquina, tanto mais delicada quanto que as rodas gozem de uma independência e de uma liberdade voluntariamente loucas em princípio, porém que possam dominar-se de novo ainda inconscientemente.

O conjunto dessas qualidades dá ao regente o que se chama com uma palavra formosa e expressiva, a **autoridade**.

A direção musical supõe dois *elementos* essenciais: o coro e o regente.

O coro é o elemento material da direção musical. O regente é o elemento formal, o que há de dar vida e há de dar forma a essa matéria prima que ele tem em suas mãos. O coro tem que cantar; o regente tem de conseguir que esse canto seja artístico. Entenda-se também como coro o conjunto orquestral, pois este canta, e seus naipes são coros com tímbrs diferenciados.

Se o regente quer desempenhar com retidão o seu cargo, há de ser cantor e pedagogo antes de ser o regente; quer dizer, há de ser mestre na arte do canto (com boa percepção rítmica e melódica), na arte da pedagogia e na arte da direção.

Pedagogia Musical

Pedagogia é a ciência da educação com a finalidade de promover um desenvolvimento harmonioso da personalidade e sua adaptação à sociedade. A história da pedagogia permite opor duas concepções de educação, uma fundada na aquisição pura e simples do conhecimento, a outra a desenvolver a capacidade de julgamento e a reflexão pessoal. A esse propósito podemos recordar as teses de Jean Jacques

Rousseau, que preconizam uma educação do corpo e do sentimento pela natureza. Hoje o desenvolvimento da pedagogia, esclarecida pela psicologia e pela sociologia, orienta-se: de uma parte, no sentido de um ensino vivo “métodos ativos”, susceptível de formar e realçar as personalidades; de outra parte, no sentido de uma democratização cada vez maior do ensino.

Os pedagogos têm sido conscientes de que se deve aprender para poder ensinar.

O regente, em qualquer dos níveis da profissão, precisa da formação pedagógica e psicológica para bem desempenhar suas funções.

Há nos níveis da regência peculiaridades exclusivas.

A regência coral é, por excelência, uma atividade muito intimista e requer do regente um tratamento especialíssimo por se considerar que o corista é o próprio instrumento do coro e, portanto, com maior grau de sensibilidade.

A regência orquestral, que pela natureza conjuntural do grupo a produzir música, é bem diferente da atividade do coro. O músico de orquestra executa um instrumento que por ser mecânico e apesar da sensibilidade do artista-músico não requer maior atenção do que aqueles que cantam em agrupamentos corais.

Não se é possível fazer uma separação estrita entre a educação musical e as tarefas de reeducação; recuperação e terapia, isto porque a ação pedagógica e a multiplicidade de

influências, que a nível psíquico e físico podem ser exercidas no homem através da música.

Por que a preocupação com a educação musical quando estamos tratando de regência, ou melhor, de psicopedagogia musical? É que a educação pode e deve continuar durante toda a vida e a música ajudará a conservar viva as nossas forças vitais por anos a fio.

O regente em quaisquer dos níveis é, em potencial, um educador. Quando ele confere uma afinação e a torna homogênea no seu conjunto; quando aconselha um naipe de coristas ou de instrumentistas para consolidar um fraseado com expressividade; além de outros aspectos em razão da natureza da função, precisará que use das faculdades do educador, do pedagogo, para bem orientar seu agrupamento musical.

O que se intenta provar aqui é que um método de trabalho, consciente ou inconsciente, é útil; que há uma arte para ter os ensaios; que se pode ganhar muito tempo se se leva logicamente o método; que o método pode interessar mais aos cantores e educar-lhes melhor técnica e artisticamente; que se pode evitar desse modo a deserção dos cantores e a perda demasiada rápida das vozes.

Um método pode resultar melhor que outro em mãos de um regente e segundo as condições dos cantores, o melhor método é aquele que, com resultado estético igual, é mais rápido e o mais formativo.

Na metodologia musical, unicamente a amplitude de espírito e a ausência de todo exclusivismo podem produzir abundantes frutos.

Métodos

Com que espírito deve trabalhar o regente? – Não deve esquecer os seguintes conselhos:

- a) O canto não é um dever, nem um *modus vivendi*; o canto é um prazer. Não falamos aqui dos cantores de igreja ou de qualquer culto religioso.
- b) Os cantores cantam, em geral, entre uma vida agitada e fatigosa.
- c) Os cantores pertencem muitas vezes a outras sociedades, artísticas ou recreativas, o que limita o seu tempo para o canto.
- d) O ato do ensaio deve ser um ato de recreação, de distração, de descanso, um desafogo.

O canto deve ser um meio para fazer mais ditosa a vida. Não digamos: “O ensaio é um trabalho e o concerto uma recompensa”. Isto não é suficiente. Cada escola tem cinquenta ensaios no ano para dois concertos e um passeio; e nesta proporção, o canto não pode resultar um prazer.

O regente, entretanto, deverá trabalhar com espírito de gozo, de tranqüilidade, de amizade. Haverá momentos duros, dias em que não se faz nada, vésperas de concertos em que tudo parece perdido, ensaio nos quais os cantores estão nervosos, distraídos, meio dormidos. Não poucas vezes, o mesmo diretor se sentirá em baixa forma por falta de idéias, por excesso de fadiga ou abatido pelo desalento. Não importa! É necessário reagir; é necessário que, ao menos, o

ensaio termine bem e que os cantores voltem às suas casas com boa impressão.

O porque da pedagogia.

O ensino musical tem dois fins aparentemente bem distintos, porém que no fundo se compenetraram:

- 1- A formação musical geral do cantor.
- 2- A preparação da obra que se há de cantar.

O primeiro fim pertence à escola ou conservatório. O segundo, à *Schola Cantorum*. Todavia, intentando o segundo fim, alcançamos também o primeiro; porque não há melhor formação musical que o cantar.

Em ciência ou em filosofia, é o estudo dos princípios o que dá a formação ao aluno, porém na *arte*, sobretudo na arte coral, a prática forma melhor que a teoria, porque a arte é mais de intuição que de raciocínio. Por isto, devemos partir de um princípio que parece um paradoxo: “Antes de tudo o gozo do canto; logo o interesse pelo estudo”. Para começar, não devemos pedir ao cantor mais que amor ao canto e boa vontade. O cantor que tem o essencial, quer dizer, que tem gosto ao canto, se interessará logo pela arte; quererá saber mais.

Todavia, deve estudar antes do ensaio e possuir a fundo a técnica da obra que se vai cantar; porque ele é o que há de dar tudo, dirigir tudo e organizar tudo.

Duas tendências na pedagogia musical

Há duas maneiras de conhecer as coisas:

- a) Por um *simples olhar*, que é que nos dá a realidade viva em seu conjunto.
- b) Pela *análise*, que examina a máquina roda por roda e peça por peça. Não tem vida porque está desmontada.

Daqui nascem dois métodos de ensino:

- 1 - *Método sintético*, que considera a realidade em sua unidade viva.
- 2 - *Método analítico*, que considera a realidade partindo de seus elementos isolados.

Se o ensino é um dom do conhecimento, a educação é um dom do amor. O amor não se obtém mais que dá primeira maneira, pelo simples olhar. A mãe não ensina amar o menino, nem o educa dando-lhe lições sobre a filosofia do amor...

Todavia, na música não só deve haver amor, sim também conhecimento, por conseguinte, é necessário empregar os dois métodos. Porém o método analítico não deve ser fim, sim meio para chegar à síntese da obra.

a) **0 Método analítico.** – O método analítico consiste no solfejo. E para que o método analítico do solfejo seja lógico e completo, deve abarcar os seguintes pontos:

- 1 - Leitura falada das notas
- 2 - Leitura cantada das notas
- 3 - Leitura rítmica
- 4 - Leitura melódico-rítmica
- 5 - Ajuntamento dos matizes
- 6 - Ajuntamento do texto
- 7 - Expressão

Tem várias vantagens o solfejo:

- 1 - É o método indispensável para quem trabalha solo.
- 2 - Proporciona o conhecimento detalhado dos elementos musicais
- 3 - Dá segurança técnica consciente
- 4 - Desenvolve a iniciativa pessoal e a responsabilidade.

Tem também suas desvantagens:

- a) O esforço para adquirir os elementos técnicos pode fazer esquecer o principal: a **expressão**.
-

- b) Pode favorecer o individualismo. Na arte coral, o principal é a fusão de todos os elementos que integram a **Schola Cantorum**.

Pode ter dois fins o solfejo:

- 1- Para a preparação de uma obra
- 2- Para a instrução e educação do cantor.

b) Método sintético. - O método sintético ou direto, consiste em aprender uma obra não pelo solfejo, sim escutando e repetindo o que dita o regente. Este método - que tem seu fundamento na memória - se deve empregar muito nos grupos infantis nas que os meninos ignoram o solfejo.

Se os componentes da Schola, não sabem música, o papel pode ser um inimigo. Para estes o método direto será o melhor. Ainda para os cantores profissionais, o papel não deve servir mais como ajuda da memória. É necessário ter independência do papel.

Qualquer que seja o método que se empregue, se devem ter presentes os seguintes princípios:

- 1 - Não ser jamais exclusivista de um só método; sim empregá-los indistintamente segundo convenha.
 - 2 - Aprender um pouco de cada vez, porém sempre a fundo e com expressão.
-

- 3 - Não equivocar os cantores. Assinalar as dificuldades a tempo.
- 4 - O importante da pedagogia musical está no trabalho da expressão, mais que no trabalho sobre a técnica, ainda que ambos os elementos são essenciais. A boa técnica cria o bom canto, o bom canto cria a técnica.
- 5 - O bom regente forma os alunos, sobre tudo pelo que é, e o muito pelo que faz.
- 6 - Se devem dissimular as dificuldades de uma obra, afirmando que é bastante fácil e com um riso mais comunicativo.
- 7 - Deve usar a caricatura para corrigir o que não está bem. O sorriso é muitas vezes mais pedagógico que a severa teoria. Importante: Caricaturizar os erros, porém não as pessoas.

A Arte de Ensaiar

Psicologia

Ciência dos fatos psíquicos. Conjunto de estados e de disposições psíquicas de um indivíduo ou de uma classe de indivíduos.

O domínio da psicologia diferencial. - A psicologia diferencial não se opõe a psicologia geral. Primeiro constitui um dos métodos da psicologia geral. Esta só pode estudar as leis gerais de um comportamento fazendo variar sistematicamente os fatores que têm incidência sobre o mesmo; ora, alguns desses fatores só podem ser modificados

utilizando as diferenças que existem entre os indivíduos e comparando as respostas dadas por certo grupo de sujeitos às respostas dadas por um outro convenientemente escolhido. Segundo, alguns dos problemas que a psicologia diferencial se propõe são de fato problemas gerais. Os mecanismos que explicam as existências das diferenças entre indivíduos ou entre grupos, e notadamente a influência da hereditariedade e do meio, são idênticos para todos os indivíduos.

Reportando-se ao conceito de *conduta*, Violeta de Gaínza, citando José Bleger in *Psicologia da Conduta*, diz que ele define conduta como “a totalidade das reações do organismo na situação global” e que compreenderia: 1) a conduta exterior, manifesta; 2) a experiência incluindo as modificações somáticas subjetivas; 3) modificações somáticas objetivas; 4) os produtos da conduta: escritos, desenhos, composições musicais, realização musical, etc.

Toda conduta envolve uma mudança. Piaget afirma que “toda ação responde a uma necessidade”.

A observação e o estudo da conduta humana interessam especificamente às ciências humanas. A educação em geral se propõe a orientar o processo de desenvolvimento das suas capacidades intelectuais, assim como a reeducação, a educação especial e a terapia educacional tratam de atuar positivamente nos casos de perturbações ou desvios das condutas típicas de indivíduos sadios.

Conduta musical

A música e o som, enquanto energia, estimulam o movimento interno e externo no homem; impulsionam-no à

ação e promovem nele uma multiplicidade de condutas de diferente qualidade e grau.

O adulto comum e o adulto músico, tanto o amador como o profissional, manifestam uma gama de reações específicas diante do som e da música, dignas de serem observadas e analisadas em seus aspectos essenciais.

Etapas

O objeto musical é englobado ou absorvido segundo um processo receptivo similar ao que se cumpre com relação a outros objetos do conhecimento.

Em uma primeira visão ou audição que se diria - SINCRÉTICA - o objeto musical aparece obscuro e vagamente diferenciado em suas características particulares. Tratar-se-ia de uma forma de um contato global.

Numa etapa ANALÍTICA, distinguem-se progressivamente as partes, o que determina o aparecimento e localização de formas concretas: timbres, melodias, ritmos, harmonias, estruturas formais.

Há a etapa SINTÉTICA onde reintegram-se ao todo os elementos e formas diferenciadas.

Estimulação

Embora a absorção musical cumpra-se de forma espontânea nos indivíduos normais é tarefa fundamental da educação musical estimular e orientar esse processo.

O regente há de ter recursos educacionais, de persuasão, capazes de atrair os indivíduos para o objeto musical, focalizando esse objeto com atenção e concentração,

motivando e estimulando os participantes, de modo a aumentar a quantidade e a qualidade de seus companheiros musicais.

O afeto seria um impulsionador de desenvolvimentos. A técnica seria o instrumento ideal, isto porque, os seres humanos precisam de afetividade e de inteligência, do amor e da razão, que se fundem e são indissolúveis e ainda são complementos de toda conduta humana.

Expressão musical

Os processos de educação, reeducação e terapia, geram um equilíbrio dinâmico e integrado, pois a conduta expressiva de descarga , equilibra a conduta receptiva, de carga. O processo musical não difere do processo de aquisição da linguagem falada onde a resposta inicia-se desde o momento em que o indivíduo recebe o primeiro estímulo de caráter auditivo.

Condições para um bom ensaio

Nas condições para um bom ensaio, o regente deve ter presentes as advertências seguintes:

1ª O regente deve ir preparado interior e exteriormente para resolver bem todos os problemas que podem surgir durante o ensaio. O autocontrole do regente é absolutamente necessário.

2ª O regente deve ir ao ensaio com o firme propósito de conseguir uma execução perfeita. Na *Arte de Dirigir a Orquestra*, Richard Wagner disse que “é indiscutível que a

maneira de transmissão das obras musicais ao público não podem ser indiferentes aos compositores, já que a impressão não pode ser boa sem uma boa execução e a atitude para julgar a obra se anula com uma má execução”.

3ª O regente deve revisar bem as partituras antes do ensaio, para verificar se estão bem os papéis ou falta algum, e corrigir os erros que tenham escapado ao copista e acrescentar as indicações que creia oportunas, tanto de movimento como de expressão, para conseguir o acordo mais perfeito possível entre a obra e sua realização.

Começo do ensaio de uma obra

Telemann (1681 – 1767), que compôs mais música que Bach e Händel juntos, ainda que uma boa parte da sua produção não seja nem de tão altos vãos, nem tão profundas, chamava *compassos emperrados* aos primeiros de uma execução nos que faltasse justeza e equilíbrio entre as vozes (Cf. Kaelin/Manzarraga, 1959 P. 157). Por isso, na *Arte de Dirigir a Orquestra*, Hermann Scherchen disse que o primeiro movimento da batuta ou da mão deve ter um efeito tão preciso, que há de revelar tão exatamente a energia desejada “como o mecânico gesto de abrir o interruptor produz infalivelmente o jato de luz elétrica”. Herzfeld in *La Magia de la Batuta*, disse que o ataque é um instante mágico, tanto nos concertos como nos ensaios.

Há regente que assinala até um compasso inteiro em silêncio para indicar o movimento exato que se tem de imprimir ao canto; porém não é necessário na maioria dos casos, se se tem praticado bem o gesto preparatório.

Paciência do regente

Insistimos na qualidade mais indispensável do regente: a *paciência*. Um homem em cólera, não é homem. Por outra parte, com a impaciência nada vai adiante.

Se é necessário mostrar descontentamento quando os cantores não tem boa vontade, é necessário também suportar só o sofrimento. O que não sente pena quando não sai bem uma obra, não é artista; o que o sente, porém não é capaz de suportá-lo, não é maestro.

É difícil não reagir violentamente quando a *Schola* dá uma nota falsa ou emite um mau timbre. Porém em lugar de repreender e enfadar-se, haverá que corrigir animando a todos. Esta paciência, quase sem limites, é tempo que se ganha.

Não há que pedir nunca um esforço ao coro, nem fazer repetir um fragmento que se está mal cantado, sem indicar antes a causa e sem assinalar o fim desejado.

Se o regente não pode ou não sabe descobrir o erro que se tem cantado, ou não pode descobrir os responsáveis pelo erro, não deve dissimular sua ignorância. O verdadeiro regente não perderá nada por esta ignorância. Pelo contrário, o respeito devido aos cantores exige certa compensação: que alguma vez se equivoque o regente e não sejam sempre os cantores os que se equivoquem.

É absolutamente necessária a *humildade*, ou, ao menos, jamais se deve manifestar orgulho ou vaidade, o cantor não suporta à autoridade que não guarda o respeito devido.

Quando fala o regente

O regente deve falar pouco durante os ensaios. É melhor a demonstração pela música que pela palavra.

Se fala o regente, exigirá que se lhe ouça. A reação natural do cantor quando deixa de cantar é relaxar-se e distrair-se. O regente deverá passar dois ou três segundos depois do canto, antes de começar a falar.

O regente deverá falar sempre com voz repousada e em voz baixa, para habituar aos cantores ao silêncio.

As observações que faça o regente durante os ensaios devem ser concisas, oportunas e claras. A isto faltam frequentemente aos regentes, perdendo muito tempo em vão. Cada palavra ou advertência de um regente deve ser uma lição de mestre.

Se podem usar, entretanto, expressões gráficas que esclarecem em muito uma execução.

Quando os coristas compreendem a idéia que lhes é sugerida, se entregam por completo ao regente, e quando se percebem que o trabalho é frutífero, redobram sua confiança e sua atenção, o que facilita em grande escala o estudo da obra. Mr. Paul Taffanel in *Enciclopedie de la Musique*, disse que “se o regente é escutado como deve ser, se tem feito habilmente suas observações, sentirá um gozo comparável ao do escultor que de um bloco tosco faz surgir a expressão mesma da vida”.

Para fazer habilmente estas observações e para que elas sejam concisas, oportunas, claras e instrutivas, o regente deve preparar-se de antemão, para que no ensaio se tenha a consciência. Existem aqueles que estudam a obra enquanto ensaiam; isto é um verdadeiro abuso, pois é utilizar os cantores como instrumento de experiência.

Se não quer o regente que o espírito seja cortado, deve falar ao espírito dos cantores mais que ao ouvido; más deve falar do espírito da obra que de sua técnica. Um regente deve pensar que tem diante de si seres com corpo e alma, e não só tenores, barítonos ou baixos...

Por muito hábeis que sejam os músicos, o primeiro ensaio dará uma sensação de uma coisa informe, quase de caos. Neste primeiro ensaio, o regente não vê realizado nada ou quase nada do que ele tem sonhado pelo estudo da partitura. É então quando começa seu trabalho. Deve estudar a composição por partes; se há dificuldades técnicas, serão necessárias muitas repetições.

Devemos partir de um princípio incontestável de que para preparar bem uma função para a igreja ou um concerto para o teatro são necessários muitos ensaios e feitos a toda consciência. Os ensaios que Leopoldo Stokowski realizava eram largos e numerosos. Trabalhou uma vez em Munique, no ano de 1951, oito dias seguidos com as portas fechadas, sem permitir que ninguém assistisse aos ensaios. Guilherme Mengelberg submetia aos músicos à tortura de ensaios intermináveis. Victor de Sabata fez repetir, pelo menos cinquenta vezes, os primeiros compassos da quarta Sinfonia de Brahms. Cristobal Willibald Gluck, era de violento gênio com os músicos e seus ensaios eram intensíssimos e longos, fazendo repetir até trinta vezes os mesmos trechos, pelo que os músicos pediram e obtiveram do Imperador o dobro da paga quando ensaiavam com Gluck.

Apesar dos exemplos citados, não se devem fazer repetições sem causa justificada. Do contrário, se desacreditaria o regente e faria perder muito tempo inutilmente.

Fadiga do coro

O regente deve dar-se conta da fadiga do coro; não deve cansar-lhe demasiado, ainda que os coristas consintam voluntariamente.

Quando os cantores estão fadigados, o regente deve suspender o ensaio, dando-lhes algumas lições de cultura musical.

Em seu trabalho literário *Conselhos aos Músicos Jovens*, Robert Schumann dava este conselho aos que estudavam piano: “Se você se sente cansado, não continue com seus estudos. Mais vale descansar que trabalhar sem gosto e sem frescura de espírito”.

Há, todavia, casos no que o coro fatigado se imagina que canta mal, que não tem voz, que já não pode mais. Em geral, a fadiga moral faz crer em uma fadiga física que, no fundo, apenas existe.

A fórmula mágica para o regente há de ser: uma palavra para sorrir e um sorriso para cantar.

Uma palavra para sorrir, sobretudo quando se tem tido que avisar severamente.

Um sorriso para cantar; um sorriso tranqüiliza e harmoniza a todo ser humano. O maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca, em suas aulas de regência falava-nos que em recitais ele conduzia sempre um escova de dentes no bolso do paletó. Quando o coro se encontrava no palco, às vezes tenso, era o momento de mostrar a escova de dentes, resultando num leve sorriso dos coristas.

Silêncio.

Nos ensaios deve haver um silêncio sepulcral; não pode haver a atenção que se requer para que o ensaio seja frutuoso. Toscanini não gostava de ruídos, pelo que havia sempre alguma pessoa que anunciava sua chegada à orquestra.

Emprego de instrumentos.

Para a execução da arte coral a *cappella*, não faz falta nenhum instrumento. Porém para a música vocal com acompanhamento, os instrumentos *ad hoc* (harmônio, órgão ou piano) serão úteis tanto para o começo para apresentar a obra, como para o fim para ver se se está bem afinado. Se a obra tem alguns ou vários interlúdios para o instrumento, este se deverá tocar, ao menos nos últimos ensaios.

O emprego de um instrumento pelo mesmo regente, tem suas inconveniências:

1º - Priva o regente do contato direto com o coro: suas mãos estão imobilizadas e sua atenção dividida em várias coisas. Não poderá ter controle do coro.

2º - Faz que os cantores não se fiem de seu ouvido e que não hajam mais que seguir o instrumento. Isto é o que sucede desgraçadamente em nossos conservatórios, onde se acompanha aos alunos que fazem solfejo. Os alunos devem seguir suas próprias dificuldades.

3º - O modelo que deve imitar a *Schola* é a voz humana, não a do instrumento.

4º - Não existe justeza acústica nos instrumentos indicados, por empregar o sistema temperado. Há uma pequena distinção entre o *sol sostenido* e o *lá bemol*: a diferença de uma coma (Cf. Kaelin/Manzarraga, 1959 P. 163).

O emprego de um instrumento por outro que não seja o regente, tem menos inconvenientes e algumas vezes poderá ser até necessário seu emprego. Porém é necessário:

- a) Que seja bom músico e bom conhecedor do seu ofício.
- b) Que se atenha perfeitamente às indicações do regente.

O harmônio poderá fazer não poucas vezes muitos bons serviços nos ensaios, tanto para dar o tom, como para assinalar os intervalos difíceis, como para sustentar o coro.

Porém nenhum instrumento poderá substituir a voz do regente. Um bom timbre de voz é precioso para o regente. Porém ainda que tenha má voz, não está tudo perdido; porque a expressão é mais importante que o timbre. O verdadeiramente importante é que o regente tenha desejos de cantar com bela sonoridade; os cantores imitarão mais ao regente nos bons desejos que na perfeição do timbre e conseguirão melhor timbre que o regente. O timbre, em efeito, depende de dois fatores: da natureza e do trabalho. Se o cantor tem os mesmos desejos que o regente e tem melhor timbre por natureza e trabalha o mesmo ou mais que este, por necessidade terá melhor voz.

Se o regente, por defeito de ouvido, por fadiga ou por velhice, não canta afinado, não deve ensinar a música vocal.

Ensaio por vozes separadas.

Quando se trata de uma obra difícil, de grandes dimensões ou os cantores não são seguros, convém ensaiar por vozes separadas.

Os ensaios por vozes separadas devem durar o menos possível. Se há de procurar de trabalhar juntos. O fim é a síntese; a análise é para a síntese.

Será conveniente que uma vez sabidas bem as vozes por todos os cantores, cantarão estes um por um ante o diretor, para que este possa controlar os últimos detalhes. Porém isto, na prática, será impossível, pelo geral, por falta de tempo.

O Regente e sua Arte Musical

O Regente deve usar uma linguagem natural que comumente se fala. Sua vontade é compreendida e obedecida imediatamente, e a confiança, tão necessária para a execução da obra, reina em todos os seus subordinados.

Sérios conhecimentos musicais.

Se diz que o regente nasce e não se faz; por conseguinte, que é impossível chegar a ser regente só pelos estudos musicais. É muita verdade; porém também na orquestra o regente tem tido importância apenas neste século.; ainda nos primeiros anos deste século não se indicava sequer nos programas o nome do regente. Pelo contrário, nos coros musicais, tem sido sempre o regente o elemento mais importante dos mesmos, ainda que na atualidade os regentes de orquestra tem eclipsado os regentes de coros musicais.

A direção tem ido tomando grande incremento nestes últimos tempos. Isso obedece a quatro razões:

1º - A difusão cada vez maior da música.

2º - O lugar privilegiado que ocupa a música na vida moderna.

3º - O gosto cada vez mais cultivado da gente.

4º - A predileção que se tem hoje em dia pelas orquestras e pelos bons coros musicais.

Qualidades do regente

Podemos assinalar seis principais que há de ter o regente:

1º - *Dom natural*. Como toda ciência ou arte, é necessário que a natureza humana tenha dotado de qualidades musicais que se sobressaiam àquele que pretende chegar a ser um bom regente.

O músico que possua esse *dom natural*, precioso e raro, sente um gozo indecifrável aos encontrar-se à frente de uma orquestra ou um coro musical. Sem dificuldade alguma e como se fora a coisa mais simples manda em seus músicos, seus gestos têm a soltura, a claridade e a decisão dos atos naturais, como se tratara é certo que só pelos dotes naturais não se pode chegar a ser um bom regente.

Ademais do *dom natural*, se necessita possuir uma técnica sólida adquirida pelo estudo. Se o regente não é compositor, deverá conhecer ao menos a composição. Se não tem feito sérios estudos de harmonia e de composição, mal poderá compreender e seguir o pensamento do autor e valorizar sua obra. Deverá assimilar os procedimentos das diferentes escolas. Deverá conhecer a fundo os compositores antigos como os compositores modernos e assimilar as

características do estilo próprio de cada um deles. Só deste modo poderá ser fiel intérprete do compositor. O regente, disse Paul Taffanel, “deve estudar a fundo a composição que vai dirigir, que venha a crer ser ele o próprio autor. Só então poderá colocar com decência a partitura sobre a estante.

2º - *Assimilação da obra*. Aquele dom natural e esses sérios conhecimentos levarão o regente à assimilação da obra. O regente, no entender de Hermann Scherchen “deve ter uma audição interna da obra, tão perfeita como a teve seu autor” e deve conseguir, ademais, o mais perfeito acordo entre o conceito da obra e sua realização.

Se o regente chega a assimilar bem a obra e é verdadeiramente artista, se transformará em outro durante o ensaio. Todo regente que mereça este nome poderá dizer como Toscanini: “quando tenho a batuta em minha mão, já não sou o mesmo homem”.

3º - *Memória*. Aos começos do século passado, um violinista se atreveu a tocar de memória uma composição, o que causou admiração, porque era coisa não vista até então. Outro violinista o italiano Paganini tocava também sempre de memória. Um pouco mais tarde o compositor Franz Liszt fazia o mesmo com as composições pianísticas. Hans Guido von Bülow, um dos mais prodigiosos pianistas de sua época, causou grande surpresa quando tocou de memória as trinta e duas sonatas de Beethoven. In *Magia de la Batuta*, Friedrich Herzfeld disse que “o dirigir de memória causava admiração porque era algo novo e fez escola porque causava admiração”. Hoje em dia apenas nos admiramos disso; é só questão de exercício e todo mundo pode aprender.

Não se deve prescindir da partitura, como nos disse o mesmo Herzfeld, “por uma mera questão de moda”; o dirigir de memória dá uma segurança muito maior na realização das obras e nas relações com a orquestra ou com o coro, havendo contribuído para aperfeiçoar a técnica da direção.

O regente deve ter sempre presente a recomendação que fez Hans von Bülow que disse: “o regente não deve meter a cabeça na partitura, sim a partitura na cabeça”. O Professor Hans Joacchin Koellreutter acrescentava sempre mais um ponto àqueles alunos que regiam de memória.

4º - **Ouvido fino.** Um surdo não pode ser regente de orquestra ou de coro musical. Beethoven fracassou rotundamente quando se empenhou em seguir dirigindo apesar de não ouvir nem os fortes da orquestra. Lhe sobravam dotes naturais, conhecimentos musicais e demais qualidades de um bom regente, porém lhe faltava uma coisa essencial, o ouvido material.

Porém, ademais, menos pode ser regente o que possuindo um bom ouvido material, lhe falta o ouvido músico. O regente deve perceber a mais mínima desafinação e o mais mínimo desequilíbrio das vozes.

5º - **Simpatia.** Os resultados artísticos que o regente imprime e aos que o coro se sujeita voluntariamente, dependem necessariamente de compreender e sentir as coisas da mesma maneira. Esta simpatia pode ser natural, se o regente e o coro se tem formado na mesma escola, tanto na plano técnico como estético; pode ser também adquirida no caso contrário, quando se tem adquirido depois de um tempo mais ou

menos longo, à força de ensaios nos que se tem dado todas as explicações devidas.

Tem havido bastantes regentes que tem sido por demais amáveis e simpáticos com os músicos. Carl Maria von Weber, o introdutor do nacionalismo romântico e do *leit motiv* na ópera alemã, procurava evitar toda classe de severidades e rigidez para seus músicos. Antes de tudo, os conquistava com sua amabilidade. Arturo Nikisch, outro bom regente húngaro empregava palavras amáveis quando tinha que interromper o ensaio para dar alguma advertência ou corrigir algum defeito. Se havia que ensaiar obras conhecidas e outras desconhecidas, ensaiava as conhecidas, com o que conseguia o contato íntimo com os músicos. Não ensaiava toda a obra nova, antes explicava suas dificuldades técnicas e as fazia tocar lentamente para que depois os músicos fossem fazendo reflexões sobre ela. Leon Blech, compositor e excelente regente de óperas, era também agradável com os músicos. Muitas vezes os corrigia escrevendo-lhes depois das funções cartas com frases carinhosas; era extremamente bondoso e todo seu ser refletia uma alegria desbordante. Jorge Bernard Shaw, tem contato amistoso com seus músicos, que o apreciam cordialmente. Se se vê obrigado a corrigir-lhes o faz com palavras suavíssimas. Em certa ocasião disse a um músico que não tocava com o movimento devido e ia pela borda “já sei que não podemos esperar que você toque o compasso continuamente; porém, quem sabe, seja você o bastante amável para tocar de vez em quando junto conosco”.

Vários maestros, entretanto, não eram amáveis. Ao contrário disso, eram ditadores, violentos, covardes, apesar de serem músicos de peso, considerados verdadeiros

gênios da criação musical como foram: Jean Baptiste Lully, notável como autor, executante, dançarino e ator. Christoph Willibald Gluck, considerado como o reformador da ópera alemã, era impetuoso e violento na direção musical. E o maior gênio como regente que foi Arturo Toscanini que foi muito severo e cruel com seus músicos, além de Leopoldo Stokowski, sucessor de Toscanini, que era capaz de demitir um músico no ato, caso não tocasse ao seu gosto.

Havia, entretanto, músicos excelentes como Joseph Haydn que tinha relações cordialíssimas com seus músicos, porque acreditava que para obter o máximo dos músicos deveria reinar entre o regente e os músicos e entre este uma grande amizade. Papa Haydn, como carinhosamente era chamado por seus músicos, chegou a compor uma sinfonia, a chamada “Dos Adeuses”, um verdadeiro manifesto em forma de música, para chamar a atenção dos seus patrões, os Stehazy, a fim de conceder aos músicos melhorias salariais.

O regente conseguirá muito mais dos músicos com urbanidade, cortesia e amabilidade que com a brutalidade e a falta de visão. O importante na direção é que não se dê a impressão de que se leva os cantores na rédea, mas que cantem por impulso próprio e sigam voluntariamente o regente.

O regente deve possuir as qualidades de um *condutor de criaturas humanas*, tarefa difícil e particularmente delicada quando se trata de artista.

6º - **Prática.** Nenhuma das condições anteriormente assinaladas, nem sequer todas juntas, são suficientes para criar um regente. Há que juntar a todas essas condições outra absolutamente necessária: *a prática*

Para que um regente chegue à perfeição em seu ofício, é necessário haver praticado durante muitos anos.

No princípio os gestos são torpes, precipitados, que tornam indecisas as entradas e a execução confusa; será necessário muito tempo para estudar a fundo os movimentos, analisá-los e ver os diferentes efeitos que produzem nos cantores.

Por conseguinte, o aprendiz de regência deve aproveitar todas as ocasiões que se apresentam para dirigir, ainda que não seja mais que uns poucos músicos para conseguir esta prática. É o único caminho possível para aprender a dirigir; há que permitir, disse Hermann Scherchen, que o aspirante a regência faça vítimas de suas experiências as obras e o coro, para adquirir o ofício a força de prática. Pela prática da direção de uma *Schola* se adquire habilidade e não poucos recursos técnicos e independência das mãos.

Para ensinar a dirigir uma orquestra ou um coro será necessário ter sempre a mão um ou outro conjunto para que o discípulo possa superar as dificuldades, ademais se o aluno tem as qualidades requeridas para a direção, não podem manifestar-se estas mais que dirigindo. Como estudar a multiplicidade de gestos tão complicados quando não são intuitivos, gestos que não tem muitas vezes mais que a duração de um relâmpago e que, todavia, tem uma significação precisa, que são a linguagem do regente de orquestra ou de um coro musical; porém que não existem mais que na aplicação efetiva, e cuja eficácia e valor não se compreende mais que fazendo a experiência com a mesma orquestra ou coro musical?

A prática é absolutamente necessária e há de ser constante, durante toda a vida, pois como disse Robert Schumann, “não se Termina nunca de se aprender”.

Para se conseguir um exato controle nos movimentos corporais, é conveniente exercitar a regência diante de um espelho.

A todas essas qualidades que há de ter o regente, seria conveniente juntar outra: *boa voz*. Não é necessário que o regente seja um excelente solista, porém é necessário que, ao menos, saiba sacar bem a voz para poder corrigir os muitos defeitos que podem ter neste ponto os cantores.

Personalidade e Responsabilidade do Regente

Nem Strawinski nem Sarasate, que odiavam o regente não compositor, parecem ter idéia exata do que é uma orquestra ou um coro musical. A orquestra disse o maestro Arbós, é um instrumento inerte, ainda que humano. Sarasate ignorava que o que chega ao auditório em geral é, até dinamicamente, a metade do que o regente está sentindo e comunica a seu instrumento durante a execução e os ensaios prévios. O maestro Arbós apresenta uma prova dessa afirmação dizendo que “a mesma orquestra, durante um mesmo ensaio, troca o regente e imediatamente soa de outra maneira - não digamos pior nem melhor, coisa que depende do mérito de quem a dirige - troca, em uma palavra. E o maestro Arbós tão eficiente violinista como regente, traz uma comparação que esclarece de uma vez por todas o assunto: essa, de fácil compreensão para todos, que faz que soe diferente enquanto o toca um ou outro, e a segunda que muitos desconhecerao, que é que o artista imprime tanto ao violino como à orquestra, *sua própria personalidade*. Quando se empresta um instrumento e quer se voltar a ele e que voltar a tocar nele depois de haver passado por outras mãos tem um que refazer a sua imagem e semelhança, porque durante vários dias soa diferente. O mesmo sucede com a orquestra que, em suma, é o instrumento do regente, como o violino é do violinista.

Porém não é o mesmo tocar o violino que dirigir uma orquestra; isto é muito mais difícil que aquilo; o violino o toca um solo, enquanto que a orquestra ou coro musical se compõe de muitos e diferentes elementos. A orquestra ou o coro musical é um instrumento, é verdade, porém um instrumento mais ou menos complicado segundo o número de executantes que haverá que dirigir. “Uma orquestra com vinte ou trinta músicos se dirige com a batuta ou com uma pena (ainda que nisto influi, desde logo, o autor que se executa). Se a orquestra é grande, de concerto, e se interpreta Bach, Beethoven ou Brahms, já o peso material dos executantes cresce em proporções consideráveis, e se a isso se juntam cantores e coros, massas como às vezes são dirigidas, de seiscentas pessoas ao terminar se sente um como se houvera tido gravitando fisicamente sobre os músculos dos braços”, afirmava o maestro Arbós.

A personalidade e a responsabilidade do regente crescem segundo seja a responsabilidade do concerto, a dificuldade das obras que se tem de executar e os elementos que se tem de dirigir. “O intermediário mais temível entre o compositor e o ouvinte é o regente, segundo afirmava Berlioz. Um mau cantor não pode estropiar mais que a sua parte; porém o regente de orquestra ou de coro incapaz ou malévolo o estrophia tudo...Nada pode resistir à desastrosa influência de tal tipo. A orquestra ou o coro mais maravilhosa fica neste caso como paralizada”.

O regente como causa primeira é o cem por cento do coro musical. O regente é a forma que dá vida à matéria inerte da obra e do coro musical.

Não é isto só. Quando se trata de *música sagrada*, é necessária tratá-la sempre como tal. No momento de uma

interpretação de caráter litúrgico, o regente tem que juntar ao seu papel artístico, uma responsabilidade semelhante a de um orador sagrado que fala em público com um fim altíssimo, sagrado, santo. Também o regente do coro, capela musical ou *Schola Cantorum*, fala em público com o altíssimo fim de levar a Deus, por meio da música, o espírito e a alma dos fiéis que escutam no templo.

A Virtude do Regente

De nada serve a ciência ao regente se não possui ao mesmo tempo esse *flúido misterioso* que força aos cantores à obediência e comunica aos mesmos suas impressões artísticas; do mesmo modo que um professor, por sábio que seja, pode não saber impor-se com a autoridade necessária nem saber ensinar a ciência que possui.

Falaremos desse flúido misterioso que há de ter o regente da *Schola Cantorum*.

A autoridade do regente

O regente deve evitar dois extremos: a timidez e a audácia.

A *timidez*. Um regente tímido, indeciso, que mostra não confiar em si, não vale para nada e vai direto para um fracasso seguro. Todo regente até o gesto mínimo que seja deve demonstrar segurança, domínio, confiança em si mesmo que consiga dar aos executantes, para que eles também o tenham e a depositem no regente. Este necessita

absolutamente da máxima confiança de seus subordinados e não a alcançará se não infundir-lhes. Essa é uma das bases mais importantes de ascendente que tem que ter um maestro.

A audácia. – É verdadeiramente surpreendente com que temeridade e arrojo se lançam alguns ao *podium* da regência, sem pensar sequer na grande preparação e responsabilidade que o posto exige... Poderá ter um êxito casual, porém imediatamente virá a por-se em evidência ante o público e mais ainda ante a massa que dirige.

O regente de uma Schola é um solista e os cantores os instrumentos que lhe acompanham. Porém instrumentos vivos que têm personalidade própria. Então, toda a arte do regente consistirá em servir-se humanamente destes cantores e não instrumentalmente. Pela mesma razão, o regente não imporá sobre o coro um repertório ou uma interpretação contrária a sua personalidade naquilo que tem de bom.

Não se pode dizer que o regente é o 99 do sua Schola. Como causa primeira da interpretação, o regente é o cem por cento de sua Schola; porém sua Schola é, por sua vez, o cem por cento como causa segunda.

Para que o regente possa exercitar com fruto o seu altíssimo ofício, é necessário que seja amado dos cantores; porque uma obediência servil jamais é fecunda, sobre tudo na arte.. Por conseguinte, sua autoridade deve estar fundamentada na simpatia.

Para que o regente mereça a suficiente confiança dos cantores e para que renunciem estas suas próprias idéias e seus próprios sentimentos, desde o momento que se põem em suas mãos, é necessário que o regente saiba bem o que quer. E saber o que se quer no momento da execução e antes

no momento do ensaio, supõe uma preparação anterior, uma meditação e uma assimilação da obra que se vai a executar. De tal maneira deve o regente assimilar a obra que dirige, que se lhe chegue a crer que é o próprio autor.

O regente se impõe aos cantores primeiramente pelo que é, logo pelo que mostra de suas atitudes; raramente pelo que diz.

Ainda que impondo sempre sua autoridade, o regente deve deixar aos cantores, em tudo o que seja possível sua responsabilidade; sobretudo se se trata de cantores bem impostos em seu ofício e que sabem perfeitamente o que vão cantar.

A calma do regente

Um regente nervoso e inquieto põe nervosos e inquietos aos cantores e ao público, o que é muito prejudicial para a música.

A principal fonte de inquietação é a preocupação da técnica. É necessário que o regente, de sua parte, esteja livre desta preocupação ou, ao menos, que pareça estar.

Outra causa do nervosismo do regente são as faltas de execuções cometidas pelos cantores. Não as deve dar demasiada importância; de outro modo pode indispor a todo o coro e comprometer o êxito da obra.

Quando observe o regente que a Schola não está em forma, que há falta de união, de vida ou há fraqueza, pense antes de tudo, se isto obedecerá à falta de precisão em seus gestos, da expressão ou do movimento que imprime à obra. Ainda que não se possam responsabilizar ao regente todas

as faltas pessoais e passageiras dos cantores, é o responsável, quase sempre, do mal estado geral do coro. Às vezes o excesso de gestos, o exibicionismo, faz o regente vez por outra esquecer até mesmo a posição das mãos, que pode até levar a baixar o tom da música em execução.

Direção pela técnica e direção pela expressão

Para o cantor se estabelecia o problema da expressão técnica. Cantando há de se ter entusiasmo e controlar-se ao mesmo tempo. O que não se controla canta com entusiasmo, porém mal; o que se controla demasiado, canta sem vida.

A direção pela técnica é quando o regente se preocupa principalmente dos elementos técnicos isolados. Se assiste, por exemplo, a um concerto coral; observando o regente, se sabem todas as intenções técnicas; seus gestos têm por fim essencial conseguir um matiz ou uma entrada precisa ou a execução rítmica de um pequeno fragmento. É o que se chama também direção pelo exterior. Neste caso, a atenção do regente, dos cantores e do público se fixa no aspecto exterior e na técnica da obra.

A direção pela expressão é aquela que se dirige a alma dos cantores. Neste caso o regente não dirige notas, ritmos ou matizes, mas a vontade dos cantores que realizarão estes elementos técnicos. Por exemplo, o regente deve marcar o fim do último acorde, largo e piano; não o marcará por um gesto especial; se contentará que em pensar que o acorde deve terminar, e os cantores, graças a um contato de alma com seu diretor, saibam também, mais interior que exteriormente, o momento preciso em devem todos terminar.

Esta direção “pelo interior”, que é bem conhecida por todos que praticam a arte do quarteto instrumental ou vocal, pode muito bem aplicar-se a arte sinfônica e a arte coral, porém supõe uns cantores bem impostos em seu ofício.

A direção pela técnica deve empregar-se sempre que o conjunto coral seja pouco artístico ou a obra não está bem preparada, assim como quando as dificuldades técnicas peçam um controle especial. Todavia, na prática, entre ter que sacrificar a técnica ou a expressão, mais vale sacrificar a técnica; em efeito, se a expressão é verdadeiramente eloqüente, antes e depois desta parte difícil, o ouvinte não tem tempo para perceber a falta momentânea da técnica.

A direção pela expressão é a única verdadeira, idealmente falando. Não se empregará outra direção sobretudo naquelas passagens tecnicamente fáceis e desde o momento em que o cantor cante bem posicionado do papel.

Esta direção pela expressão supõe um largo contato entre o regente e os cantores; ou bem dons excepcionais, um verdadeiro poder magnético no regente para que possa ter esta influência em seus subordinados desde o primeiro ensaio.

Por isto, e falando em termos gerais, é um disparate oferecer a direção de uma Schola ou de um orfeão, sem numerosos ensaios prévios, a outro regente diferente, por muito famoso que seja. Um regente mediano dirigirá melhor a sua Schola que outro muito bom com poucos ensaios.

Expressão e contato. – Assim como há conflito entre a expressão e a técnica, existe também a conflito entre a expressão e o contato. Existem regentes que são muito expressivos, muito interiores, que vivem sua música. Desgraçadamente os cantores não sentem a autoridade do regente. Por culpa do regente, existe expressão, porém sem

contato. Pelo contrário, existem regentes que tem contato estreito e seguro com os cantores, porém com detrimento da expressão. Por culpa do regente, existe contato, porém sem expressão. A perfeição consiste em harmonizar as duas coisas: a expressão e o contato.

Um caso particular de direção com expressão, porém sem contato, é quando o regente dirige pelo prazer de dirigir. O gesto pelo gesto. Não sendo a direção mais que um meio, o regente a torna um fim. A mais bela estética não pode escusar este erro. O regente que pensa antes de tudo e sobretudo no efeito que produz sua direção sobre o público ou sobre os cantores, não pode ser ao mesmo tempo servidor da arte.

O regente e o público

Já se tem dito que o regente não deve ir buscar a admiração do público por sua direção. Entretanto, em todos os concertos públicos é necessário ter em conta que o público olha o regente. Por conseguinte o regente deve saber que impressão causa ele ao público e deve, em consequência, preocupar-se de sua atitude diante do público.

Se pode dar sobre isto duas regras precisas:

1º - Os ouvintes, sobre tudo os especializados na arte da música, esperam do regente um comentário da música. Quantas intenções temáticas ou rítmicas vêm a ser mais claras ao ouvinte graças ao gesto do regente! Quantas vezes o sentido escondido de uma expressão se revela ao público pelo gesto do regente! Por conseguinte, o regente deverá

dirigir, por diante, para os cantores e por trás deles para os ouvintes.

2º - O regente não deve fazer nenhum gesto que seja contrário a expressão. Por exemplo, o regente exige um final pianíssimo, vê que algum ou alguns cantores não lhe obedecem; em lugar de recolher-se e reduzir ao mínimo seu gesto, faz grandes gestos desesperados para obter o matiz desejado, o ouvinte, muito na sua, não poderá receber o caráter de expressão e de recolhimento, porque se distrairá com a vista do regente.

O regente poderá estabelecer um contato com o público, apresentando a obra como se vai a executar. Segundo o talento oratório do regente, o comentário poderia ser mais ou menos largo; porém não tem de ser o juiz nisto; ouvirá a ouvintes competentes que digam com franqueza suas opiniões sobre a oportunidade e a qualidade de suas explicações.

Perfeição na direção. - O regente tem de desejar aperfeiçoar-se na regência. Para isto há de ser muito aberto a todas as críticas e sugestões daqueles com quem trabalha. Seria muito conveniente que de vez em quando pedir a outro regente competente que o observe e diga o bom e o mau que venha a notar. O maestro Armando Prazeres que fundou e dirigiu a Orquestra Petrobrás, ao passar pelo Recife e realizar um concerto com sua orquestra no Teatro de Santa Isabel, quando estava a ensaiar, pediu-nos para observar seu trabalho e seus gestos, e após, opinar, principalmente quanto a direção e os resultados sonoros. Trata-se de uma atitude muito rara entre os regentes, principalmente de orquestra, pois, geralmente estão agindo como pavões, plenos de vaidades.

Elegância e eficácia. – A regência ideal deve ser eficaz e estética ao mesmo tempo. Por exemplo, quando o coro não está habituado ao gesto do regente ou quando os cantores são torpes na expressão, se notará o esforço e a inquietação do regente. A experiência mostra que quando o regente quer guardar a todo transe a elegância, ou perde o contato com os cantores ou se o conserva é com prejuízo da expressão, resulta uma direção pela técnica, e o principal, como se tem repetido muitas vezes, é a direção pela expressão.

POR UMA NOVA INICIAÇÃO MUSICAL

- Prefácio ao livro *Iniciação Musical: Bases epistemológicas dos doze centros tonais*, de autoria do Prof. Nilton Cunha.



Professor Nilton Pereira da Cunha, acaba de trazer a lume seu recente trabalho que denominou: **INICIAÇÃO MUSICAL: Bases epistemológicas dos doze centros tonais**.

Trata-se do que se chamou, no passado, de “Artinha Musical”: brochuras, onde os interessados em passar seus conhecimentos musicais expunham noções teóricas fragmentadas e elementares. Não é o caso do trabalho do Prof. Nilton Cunha, pois o seu livro traz informações teóricas mais completas, embora não esgote o assunto, pois seria necessário escrever um segundo volume onde se incluía, no que for possível, determinados signos do pensamento e da expressão musical contemporânea. Em Pernambuco, tivemos *A Arte de Solfejar*, um dos primeiros tratados teóricos de música escrito em território nacional, elaborado pelo nosso primeiro grande nome na história da música no Brasil,

nascido em Pernambuco: *Luís Álvares Pinto (1719-1789)*, que além de pedagogo e professor de primeiras letras, foi compositor, poeta e teórico musical.

A razão que animou o Prof. Nilton Cunha, ao empreender seu labor, se deu a partir de observações, segundo ele, em sala de aula do curso de Licenciatura em Música do Departamento de Música da UFPE: seus condiscípulos apresentavam dificuldades de percepções auditivas. Enquanto ele, considerando-se autodidata em solfejo, detectava, da parte de seus colegas de turma, diferenças, considerando-os já com largas experiências em leituras musicais, não tinham, entretanto, capacidade de perceber determinados sons alterados.

Seguindo a observação do Prof. Nilton, trago a minha experiência das classes de Canto Coral, cujas atividades primárias são as de solfejos melódicos e rítmicos e das percepções harmônicas e polifônicas realizadas no conjunto vocal. Quando aparecem nas partituras musicais os sinais de alterações tonais, passageiras ou não, há em alguns discentes dificuldades de entoações, situando-se essas dificuldades mais do ponto de vista psicológico, porque, segundo se entende, é que as alterações acidentais são elementos que formam uma barreira para se entoar bem.

Aos professores da área teórica incumbe incutir a prática da leitura de escalas diatônicas e cromáticas em todos seus matizes, ou seja, em escalas com intervalos ascendentes e descendentes de terças, quartas, quintas, sextas, sétimas, além dos intervalos compostos, a metodologia mais eficaz para sanar o problema que de fato existe e somente a prática de leituras e a conscientização teórica fará o estudante de música mais eficiente no seu fazer musical.

É animador saber que Nilton Cunha tenha aplicado seu método e não ter encontrado dificuldades em seus alunos ao assimilarem os ensinamentos pela percepção auditiva e pela forma de expor o solfejo melódico, à base de exercícios de escalas diatônicas maiores e menores e essencialmente das escalas cromáticas, pelas quais os discentes passam a apreender os sons alterados com sustenidos e bemóis e até mesmo o bequadro, que, geralmente, causam problemas de ordem auditiva aos inexperientes aprendizes, encontrando-se profissionais com idênticos problemas.

Esse professor sugere que não sejam os sustenidos e bemóis chamados de “alterações”, mas de “complementações do diatonismo puro”, o que, talvez, venha a resolver os problemas de ordem psíquica que assomam os vários vocalistas, no momento de entoar certas passagens musicais com alterações, que se convencionou chamá-los de “acidentes” e que, somente pelo termo, é provável que os problemas que surgem entre os coristas venham a desaparecer com o uso do método ora apresentado. Essa questão não se constitui em problema específico dos cantores, os instrumentistas de quase todos os gêneros de instrumento, a exceção dos teclados, se deparam com o problema diante do acidente musical, logo, se trata de um problema meramente psicológico, até mesmo, devido, talvez, por se denominar os sustenidos e bemóis como acidentes musicais.

As dificuldades do ensino do solfejo não se prendem somente à questão melódica, há de se cuidar da percepção rítmica que tem sido outro complicador no desenvolvimento nas classes de canto, tanto vocal quanto instrumental. Faz-se

necessário chegar ao conhecimento dos alunos a existência de métodos, como o de Paul Hindemidt, que trata de exercícios rítmicos, de escalas e solfejos modais e, ainda, do método de Rodolfo, sem esquecer os mais modernos como o de Bohumil Med. Garante-se que os músicos estudam todo um conhecimento teórico a fim de cantar e de tocar bem seus instrumentos.

Se faz necessário combater no ensino do solfejo cantado o que denominaram de escalas de dó tônica ou dó movel, pois, esse método em lugar de proporcionar melhor desenvolvimento de leituras nas diversas tonalidades, causa danos ou maus costumes, porque, o músico formado por essa metodologia, normalmente empacam quando têm diante de si os acidentes musicais que são normalmente encontrados em todas as escalas geradas pelo sistema do ciclo das quintas.

Afirmavam os meus orientadores do mestrado em música que, quando um projeto de pesquisa lhes chegavam às mãos, a primeira ação era a de ler e analisar a bibliografia apresentada. Em verdade, uma boa bibliografia diz muito do livro a vir à luz. A bibliografia contida no livro *Iniciação Musical - Bases epistemológicas dos doze centros tonais*, do Prof. Nilton Cunha, é convincente.

O autor, ao expor historicamente as questões sobre a música na Idade Média e a evolução do contraponto até ser descoberta a harmonia e o uso dos acordes faz demonstrar sua intensa investigação no campo histórico-teórico.

Ensina-nos os livros de metodologia da pesquisa que, para expor uma tese de algo novo, nada será melhor do que buscar um problema. Saber problematizá-lo ao extremo e apresentar, finalmente, uma solução de forma cientifi-

camente comprovada, pondo as idéias em prática, a fim de trazer à luz o conhecimento e para que se o aplique visando a sua universalização.

Nas “bases epistemológicas dos doze centro tonais”, a preocupação primeira do autor de *Iniciação Musical*, há de se destacar as fundamentações teóricas com base em estudos de filósofos gregos e latinos

Quando o Prof. Nilton Cunha se refere a Renée Descartes (1596 - 1650) e a Isaac Newton (1642 - 1727), remete-nos a exemplos sonoros parecendo terem sido construídos à base de cálculos absolutos em grande parte da obra de Johann Sebastian Bach (1685 -1750), pois, sendo o homem o produto do seu meio, Bach estava tomando consciência do mundo em sua volta, ainda muito jovem, estava ele imergindo, inconscientemente, talvez, nas linhas de pensamento já postas em prática por aqueles pensadores do positivismo e do mecanicismo.

Não somente em “O Cravo bem temperado”, mas na “Tocata e Fuga em ré menor” e toda a sua criação em bases polifônicas, emergem as relações matemáticas de precisão, na concatenação dos sons simultâneos durante toda a sua exposição sonora, parecendo querer nos provar, do ponto de vista musical, toda a consubstanciação das teorias filosóficas dos sábios Descartes e Newton.

Com a presente contribuição teórica que nos traz o Professor Nilton Pereira da Cunha, e com o uso, que certamente farão os vários professores de música no nosso meio, esperemos que a metodologia, ora exposta, venha a alcançar êxitos, para que tenhamos, no futuro, bons vocalistas, principalmente sem os percalços das entoações daquilo que o autor chamou de “complementações do diatonismo puro”.

A exposição deste trabalho teórico e o seu caráter universal de conhecimentos musicais, dentro de bases científicas, onde as relações matemáticas e físicas são comprováveis pelas correlações vibratórias dos vários intervalos melódicos e suas simultaneidades harmônicas e polifônicas, levam o músico a níveis de conhecimentos superiores, que não são conhecidos, somente, quando frequentando cursos de doutorado, mas pela pesquisa, empírica ou não, sem ser autodidata trazem conhecimentos e remetem a soluções na formação do cantor, do regente, do instrumentista e, principalmente do compositor.

Os profissionais da música passa a ter a necessária consciência do corpo humano e uso de seus ressoadores e cavidades de ressonância, exigências necessárias para se ser um bom cantor lírico ou não, do saber anatômico da estrutura no corpo de um instrumentista, para bem portar e tocar seu instrumento; além de conhecimentos de ordem psíquica e filosófica; acrescentando-se questões artístico-expressivas, atividade fim de um bom comunicador musical exigidas na sua formação.


Por tudo isso podem calar fundo entre os doutos senhores das ciências exatas e da natureza, que estão sempre a discursar no sentido de somente reconhecer como doutor àqueles profissionais que freqüentem cursos assemelhados, sem levar em consideração os níveis de conhecimentos superiores adquiridos pelo músico.

Que esses cientistas revejam seus conceitos sobre a formação musical, para que venha a nivelar, tal como qualquer doutor, o músico, por todos os valores que acumulam no campo do saber universal e no exercício da sua profissão.

Histórias

HISTÓRIA DA MÚSICA BRASILEIRA

A MÚSICA INDÍGENA NO BRASIL

 firmam alguns historiadores da música no Brasil que embora a música dos indígenas praticamente não deixasse vestígio em nossa música, passando assim ser um fenômeno exótico, não se pode iniciar uma história da música brasileira sem breves referências a seu respeito.

Recorrendo ao testemunho de cronistas e pesquisadores, segundo Helza Cameu, “pretende-se demonstrar que o índio, apesar de todas as tentativas postas em prática para afastá-lo definitivamente de suas tradições, mantém ainda vivos muitos elementos de sua cultura”.

Música e instrumentos estão oferecendo campo a que se possa avaliar o grau de resistência diante das solicitações e imposições que o atingiram e ainda os atingem.

A mais antiga referência à música indígena, vem de fonte dos relatos sobre o descobrimento ou ocupação estrangeira do território brasileiro, encontra-se na Carta a El Rei Dom Manuel, de Pero Vaz de Caminha escrita em 1. de

maio de 1500, que, em tópicos narram os historiadores: “Logo no primeiro encontro entre a gente de Cabral e o nativo foi constatado pelo cronista que os índios ‘dançaram e bailaram com os nossos’. Na mesma ocasião notou que ‘além do rio andavam muitos deles dançando e folgando` e ainda que ‘depois da missa quando nós sentados atendíamos à pregação, levantaram-se muitos deles e tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e dançar um pedaço”.

Na Carta não há referência ao canto, o que parece estranho. O momento talvez não o comportasse ou a voz cantada estaria naquela algazarra tantas vezes mencionada em outras crônicas. Informações posteriores, entretanto, dão como certa a prática do canto e da dança, simultâneos, porque no dizer de Fernão Cardim “não fazem uma coisa sem a outra”.

E dessas manifestações presenciadas no primeiro encontro nada ficou anotado em pauta, apesar de dois músicos ou pelo menos entendido em música: Frei Maseo, o organista, e Pedro Neto, o corista que faziam parte do grupo de descobridores.

O capitão espanhol Francisco de Orellana, encarregado do descobrimento e povoamento das terras americanas, viu, em 1541, em tribo da região amazônica, *Omagua*, coisas interessantes, as quais são apontadas nas narrativas de Alonso Carvajal sobre a referida expedição. As informações têm relação com instrumentos. Lê-se: “Vinham fazendo enorme algazarra, tocando muitos tambores e trombetas de pau”. “Os tambores são ouvidos longe e são tão afinados que têm seu contrabaixo, tenor e tiple”. E ainda informa: “... traziam muitas trombetas, tambor e órgãos que tocam com a boca e arrabis de três cordas”.

O órgão que tocavam com a boca seria a flauta de Pã que era um instrumento muito difundido entre as tribos. O *arrabil* é de origem árabe, *arrabel* ou *rebab* que é um instrumento pastoril de forma de uma pequena rabeca, de corda tangida, podendo ter de 2 a 5 cordas.

Entre 1547 e 1549, o viajante alemão Hans Staden, observando a prática da música entre as populações indígenas do Rio de Janeiro e da Bahia, esteve ele prisioneiro dos índios *Tupinambá*, pois seus conhecimentos derivaram da posição de observador participante, dada a sua situação de prisioneiro.

Hans Staden deixou bem claro que toda a longa cerimônia do martírio era acompanhada por cantos e danças e que esses cantos e danças eram simultâneos e que a dança se estabelecia em círculo e em filas.

Jean de Léry, um viajante francês que esteve no Brasil em 1557, como era de seu ofício registrar tudo quanto achava de importante, é dele que temos hoje conhecimento do mais antigo registro de música indígena.

*Heu, heura heura heura heura, heura heura heura uêch.*¹

E é Jean de Léry que vai afirmar In *Viagem à Terra do Brasil*, falando das impressões causadas por aquela música aos ouvidos europeus, descreve:

“As cerimônias duraram cerca de duas horas e durante esse tempo os quinhentos ou seiscentos selvagens

¹ Heitor Villa-Lobos, aproveitando a escrita musical de Jean de Lerry, fez um arranjo para coro misto com a música e a letra, acrescentando outros cânticos indígenas como o *Canidé lune*.

não cessaram de dançar e cantar de um modo tão harmonioso que ninguém diria não conhecerem música. Se, como disse, no início dessa algazarra, me assustei, já agora me mantinha absorto em coro ouvindo os acordes dessa imensa multidão e sobretudo a cadência e o estribilho repetido”.

Esses tipos de música causaram nos ouvidos dos Jesuítas a impressão como diabólica das canções indígenas derivava, naturalmente, da forma pela qual os padres as ouviam, sempre ligadas a danças rituais, entre batidas de pés no chão, volteios de corpo e pequenos estribilhos em uníssono, pois como informava o padre Fernão Cardim falando de “bailos e canto” dos índios - não fazem uma coisa sem outra.

Estranhavam os Jesuítas e ficavam assustados com o caráter selvagem do instrumental da música indígena - trombetas com crânio de gente na extremidade, flautas de ossos -tíbias -, chocalhos de cabeças humanas. Essa matéria prima para a confecção desses instrumentos não era osso de qualquer índio, mas daqueles que em vida eram músicos e que nas suas crenças, esses materiais do índio músico deveriam ser o que melhor ofereceria uma sonoridade, além de aqueles ossos terem pertencido a um ser quase divino, porque fazia música e a música vinha dos deuses.

É evidente que os padres jesuítas além de outras ordens como os franciscanos, os beneditinos, carmelitas, oratorianos e mercedários, tendo os jesuítas os primeiros aqui chegados com o primeiro Governador Geral, Tomé de Sousa (1549-1553), exerceram uma função catequética para cativar os índios, incluindo a música. Música europeia que à época era baseada no canto gregoriano.

À medida que os brancos foram ocupando os espaços dos índios, estes foram se adentrando para os sertões do Brasil. E, recorrendo ao testemunho de cronistas e pesquisadores, pretende-se demonstrar que o índio, apesar de todas as tentativas postas em prática para afastá-lo definitivamente de suas terras e de suas tradições, mantém ainda vivos muitos elementos de sua cultura. Pois, as coisas das culturas e de mentalidades não se dissolvem pelo querer de certas imposições colonialistas.

Música e instrumentos estão aí oferecendo campo a que se possa avaliar o grau de resistência diante das imposições que o atingiram e ainda os atingem.

Se a introdução de instrumentos estranhos como o órgão, o cravo e o fagote que os jesuítas os passaram a ensinar, por ser melhor para a música religiosa, apesar dessas imposições ainda não constituiu razão para o fazer abandonar os que são típicos de sua cultura é porque souberam distinguir perfeitamente o tradicional do incorporado.

A música indígena do Brasil é muito pouco conhecida e de difícil acesso. Para os índios, a sua música tem uma grande importância não somente no seu passado mas também para o seu futuro: grupos indígenas estabelecem a sua identidade em parte através do seu canto. Para músicos e leigos, o conhecimento da música indígena pode trazer uma nova apreciação das dimensões da música, das suas formas diversas, organização e desempenho geral.

A música tem enorme importância na vida tradicional das sociedades indígenas, ela aparece em muitas ocasiões, podendo ser cantada ou tocada diariamente durante horas, por meses a fio. Para essas sociedades, a música é parte

fundamental da vida, não simplesmente uma de suas opções, o que nós relegamos a segundo plano como optativo, ou “lazer”, ocupa um lugar mais central na percepção dos grupos: formador da experiência social, parte integral das atividades de subsistência, garantia da continuidade social e cosmológica.

Certos preconceitos sobre a música indígena podem ser eliminados de imediato: como a ilusão: arcaica, naturalista, de simplicidade, de tradição, apocalíptica. Estas concepções consideradas erradas sobre a música têm sua origem em parte nas dificuldades concretas em apreciar a música indígena que é, realmente, diferente da nossa. Obedece a regras, mas regras também diferentes em concepção da música europeia. Existe uma arte no desempenho, mas uma arte difícil de se compreender, por estarmos acostumados a temáticas musicais que nos foram impostas pelos colonizadores, sendo, portanto, diferentes nas concepções, considerando as diferenças culturais.

Muitas vezes a música indígena é tomada como sendo primitiva no sentido de anterior no tempo, que na concepção grega do termo *Arkê*, que seria o mesmo que a cultura arcaica, ou antiga. As sociedades indígenas são também antigas, sua música representa um desenvolvimento de certos princípios musicais, e não há garantia de que seja semelhante à música ocidental pré-histórica.

A ilusão naturalista vê nessa música uma maior aproximação da natureza: a música indígena seria um reflexo de imitação dos sons dos animais e pássaros e há evidência para isso: em geral os sons da música indígena são percebidos como imitando espíritos, ou seres sobrenaturais, e não animais do cotidiano escutável por homens comuns.

Os sons emitidos por um grupo de homens indígenas imitando a revoada e zumbido de abelhas, que escutamos nos dias atuais, nas gravações tomadas pelo Antony Seeger são semelhantes àqueles que foi vivenciado por Jean de Léry no século XVI quando de sua viagem pelo Brasil

A ilusão de simplicidade leva a crer que a música é simples por envolver poucos instrumentos, faltar harmonia e utilizar muitas repetições da mesma frase. Recorrências a sons constantes tendo em vista que as músicas são vivenciadas em cerimoniais, logo, funcionais. Enquanto durar uma função, uma cerimônia, os sons serão repetidos. Mas não é tão simples assim; sua complexidade reside nesses parâmetros.

Os tradicionalistas dizem que os índios são forçados a cantar a mesma coisa. Os *Suyás* cantam canções que eles dizem serem muito antigas, outras estão sendo sempre compostas. Nem presas a uma tradição, nem liberadas para uma improvisação constante. A sua música, nesse sentido não é tão diferente da nossa.

A ilusão apocalíptica diz que a tradição dos índios é sem importância diante das ameaças de suas teorias e culturas. Somente os eurocentristas podem imaginar que o que fazem os indígenas, em termos de música, são coisas sem importância. Os índios do Brasil hoje, ameaçados sempre com a perda de suas terras estão tomando consciência da importância de suas próprias tradições. Eles não vão assim, necessariamente, parar de cantar.

Pela documentação musical que vamos aqui exibir, já se pode verificar o grau de conscientização que tem alcançado os indígenas no interior do Brasil.

OS ÍNDIOS SUYÁ.

A sociedade **Suyá** é uma das 140 sociedades indígenas do Brasil. Os **Suyá** falam uma língua **jê** e moram hoje numa única aldeia no Parque Indígena do Xingu, Estado do Mato Grosso. Com uma população aproximada de 130 pessoas, no passado eles eram bem mais numerosos e temidos por sua valentia e persistência em atacar as aldeias alheias na região do Alto Xingu.

A sociedade **Suyá** é descrita em várias publicações de Antony Seeger (1980 - 1981) e é semelhante aos **Apinayé**, descritos por Roberto da Matta (1976), e aos **Krahó** vistos por Melatti (1978).

Certas músicas Suyá são ditas muito antigas, umas heranças pela tradição oral de um tempo mítico, quando as coisas estavam ainda em vias de formação. Outras músicas são novas para cada festa.

Além das músicas antigas e das novas “composições”, os Suyá aprenderam muitas músicas de outras sociedades indígenas. Segundo afirma Seeger, “muitas músicas foram aprendidas de pessoas raptadas dos grupos indígenas do Alto Xingu, ou em épocas de paz quando os grupos estavam juntos.

Por que cantam e dançam os índios?

Observando os vários cânticos dos índios Suyá, concluímos que eles cantam para funções, sendo, portanto, seus cânticos funcionais. Canta-se para a época chuvosa (de outubro a março) e depois se canta na época da seca (de abril a setembro). São os chamados cantos Sazonais, ou seja, relativos às estações do ano.

Para a estação chuvosa cantam o **Agachi ngere**, que concluem sempre com a expressão onomatopaica *huuuuuuu* que seria, talvez, a imitação dos sons no vô das abelhas.

Já na estação da seca cantam o **Kahram kasàg ngere**.

Alguns **cânticos são de guerra**, entoada antes de atacar outros grupos e que são cantados quando ocorre um eclipse lunar ou solar que é entoado somente por homens para fazer a lua voltar.

Há um canto para a corrida do buriti que é cantado na estação chuvosa.

Os **Cantos estrangeiros** são canções aprendidas de outras tribos. Assim tem o **Judnti**, o **Imaricumã**, e a **Akia** dos meninos.

Akia é o canto típico dos Suyá, são canções gritadas.

CONTRIBUIÇÃO AFRICANA À MÚSICA BRASILEIRA

Não se pode afirmar que no Brasil tivemos uma música nacional, vale dizer, racial, até pelo menos próximo ao fim do Império, como afirma Mário de Andrade, in *Ensaio sobre Música Brasileira*.

Durante a colonização, o que tínhamos de música era portuguesa, com certeza, ou africana no seu estado de pureza, ou ainda indígena, porém pouco conhecida, pois, desde o início os portugueses infiltraram entre os nossos primitivos habitantes os padres jesuítas, que a propósito de civilizá-los, ou impor a cultura dos brancos, começaram

desde então a tentativa em dizimar a cultura desses povos que já habitavam o território brasileiro.

Quando começa a surgir esboços de músicas já com fusões raciais, nessa fusão predominava a melódica européia e a rítmica africana.

É dessa fusão que vamos afirmar que surge a música brasileira, porém ainda muito indecisa.

Fazia-se uma música no território nacional, no século XVIII, à vista da existência de compositores em Pernambuco, nas Minas Gerais e, posteriormente no Rio de Janeiro todos brasileiros, a exemplo de Luiz Álvares Pinto, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e do Pe. José Maurício Nunes Garcia, porém dentro de temáticas europeias, o que se chamaria música colonial brasileira; indecisa, quanto ao uso da temática que vamos encontrar mais tarde já bastante arraigada, como é o caso da sincopa, de herança africana.

A música feita, entretanto, por compositores nacionais ou artistas nacionais, não poderia deixar de ser obviamente nacional.

A música feita pelo Pe. José Maurício, no Brasil, ou por Carlos Gomes, na Europa, são músicas feitas por nacionais.

As contribuições negro-africanas emergem a partir da exuberância rítmica, da existência de vários tipos de tambores e de instrumentos melódicos percutidos como a marimba, além de outros dedilhados, confeccionados com lâminas de metais, a exemplo da Kalimba, e ainda dos cânticos, ora de ritmos movimentados que estimulava a danças, e os cânticos nostálgicos, de banzo, como era dito, pela saudade de suas terras e famílias distantes, quando

desterrados pelos traficantes para escravisá-las em outros Continentes, esses cânticos tinha uma rítmica lenta.

O negro na cultura brasileira é visto inicialmente sob dois aspectos:

Primeiro a contribuição do trabalho escravo, garantindo a expansão econômica e o desenvolvimento cultural de algumas capitânicas a partir do século XVI.

A escravatura negra, esteio da prosperidade dos primeiros núcleos de colonização portuguesa, sobretudo Pernambuco e Bahia, teve repercussão cultural decisiva. Pelos fins do século XVI, Pernambuco e Bahia já sobressaíam no mercado mundial como os maiores produtores de açúcar.

Segundo a participação do negro em funções musicais eruditas e semieruditas, de caráter europeu. A contribuição inicial do negro escravo para a cultura musical não se limitou apenas o esforço indireto de produção de riquezas materiais.

Uma das contribuições mais amplas do que se possa imaginar para a história da música brasileira, se refere ao negro-escravo-músico-erudito, dentro desse conceito, criado por Francisco Kurt Lange. O negro como executante de música européia, importada ou criada aqui.

Em 1610 o francês provençal Pyrard de Laval, visitando a Bahia informava que um potentado que teria sido capitão general de Angola, que possuía uma banda de música com trinta figuras, eram todos negros escravos e o regente era um francês provençal e que tocava a cada momento, se fazendo acompanhar de uma massa coral.

O Pe. Jaime Diniz quando estudou sobre a vida musical em Pernambuco, no século XVIII, disse que os conjuntos instrumentais dos chameleiros é que nunca devem ter faltado às festividades de Nossa Senhora do

Rosário, como também deviam abrilhantar na coroação dos reis e rainhas, angolas ou crioulos. As charamelas constituíam especialidades dos negros, escravos ou não.

Além da charamela que era um instrumento de palheta dupla, de som estridente, do qual descende o oboé e o fagote, além de outros instrumentos de sopro nas bandas de chameleiros e ainda o uso da marimba, além e de outros instrumentos como trompas, trombetas e atabales.

O emprego do negro escravo como músico era costume que se observa pelo período colonial afora. Diz Curt Lange em uma de suas pesquisas sobre a música brasileira no século XVIII.

Curt Lange, pesquisador alemão naturalizado uruguaio diz que era coisa normal, coisa de bom tom e sinal de distinção ter negros chameleiros no inventário de uma casa abastadas.

O africano tomou parte na formação do canto popular brasileiro. O seu contato tornou a nossa rítmica com uma enorme variedade, que se constitui uma de nossas riquezas musicais.

Essa contribuição musical negro-africana na música brasileira ficou impregnada no inconsciente coletivo da população pela prática de vários ritmos, de danças e pelo toque de variados instrumentos. Foram os centros de cultos da religião afro os focos de resistência dessa cultura religiosa a que se chama de Candomblé.

Quando se é lembrada a resistência que tornou possível essa continuidade cultural, pode-se aferir pelas publicações em jornais no Rio de Janeiro e no Recife, da repressão feita pelos jornais do século XIX que publicavam notas chamando a atenção da polícia para reprimir grupos de

negros que se reuniam nos pátios das igrejas, para jogar e dançar capoeira, tocando instrumentos de origem africanas e cânticos, acompanhados com palmas. Vale lembrar que a repressão vinha também da Igreja católica e do Governo.

Nos terreiros de Candomblé, onde são renovadas as tradições religiosas dos orixás, são cultuados também os mortos a que chamam de **egun** (alma), geralmente daqueles mortos ilustres dos fundadores e fixadores da religião.

O som, como resultado de interação dinâmica e como condutor de força vital - o **axé** - aparece com todo o seu conteúdo simbólico nas vozes dos membros da comunidade religiosa e através dos instrumentos como o agogô, o ganzá, a cuíca, o gonguê, a abê (cabaças), os atabaques em tamanhos e sons diferenciados chamados de Rum, rumpi e lê, além do batá, que é um tambor usado exclusivamente nos toques para Xangô, e ainda os tambores denominados de Yian, Ankó e Melê todos com o mesmo formato, diferenciando-se em tamanhos e afinações; do berimbau, da marimba, da Kalimba, entre muitos outros.

Nos cultos religiosos os instrumentos passam por cerimônias de oferendas, assim como os músicos que os utilizam, por se considerar que os instrumentos são invocadores das entidades sobrenaturais, sendo eles eficazes indutores de ações, promovendo a comunicação entre o mundo dos vivos e o dos ancestrais.

Não somente a música, mais a língua brasileira também foi enriquecida com vários termos bastante sonoros. Os cânticos aos orixás, os mais diversos, passando de Exu até Orixalá e ainda de cânticos dos folguedos profanos como os Congos, os Maracatus, os Cambindas, entre outros.

De onde provêm essas línguas de origem africanas? São dos negros trazidos como escravos para o Brasil vindos da República do Benim (ex-Daomé), da República do Togo e de todo o Sudoeste da Nigéria e do Gabão, de Angola, de Moçambique, da Guiné...Os negros de etnias das mais diversas como o nagô ou Yorubá com alguns segmentos, a exemplo do Keto, do Egbá,, do Egbadô,, do Sabe e dos bantos ou batus.

Mário de Andrade in *Namoros com a Medicina*, ao visitar o Recife em época carnavalesca, relata que teve ocasião de assistir, no carnaval do Recife, ao maracatu Leão Coroado e disse: “Era a coisa mais violenta que se pode imaginar em se tratando da rítmica e da orgia dos instrumentos com um barulho ensurdecador, tão contundente que eram de fazer inveja a Stravinsky e a Villa-Lobos”.

Os senhores de escravos utilizavam-se de seus negros-músicos para tocar em festas e ganhar para si, assim como existiram aqueles que aproveitavam a veia musical do africano para formar agrupamentos musicais que tocavam música erudita e seme-erudita , de caráter europeu.

No Rio de Janeiro, no subúrbio de Santa Cruz, os Jesuítas criaram uma escola de música só para negros, em uma fazenda, que, após serem expulsos pelo Marquês de Pombal, a Fazenda de Santa Cruz tornou-se a casa de campo de Dom João VI, e desse *locus* de onde saíram vários instrumentistas e compositores, onde, possivelmente, militou o negro Salvador José, que foi um dos mestres de música do Pe. José Maurício Nunes Garcia, no seu curso

particular. Este, que teve complementado seus conhecimentos musicais em prática nos coros das igrejas.

*MÚSICA
COLONIAL
BRASILEIRA*

A música em Pernambuco

A vida musical em Pernambuco se inicia no século XVI, analogamente a Bahia.

Pe. Diniz no seu tomo Iº de *Músicos Pernambucanos do Passado*, registra que em 1564 havia a presença de um mestre de capela na matriz de Olinda de nome Gomes Correia que certamente não foi sacerdote católico, pois tivera sete filhos do seu casamento.

Seguem outros nomes de músicos que tiveram participação ativa nos séculos XVI e XVII.

Paulo Serrão que nasceu cerca de 1565 e segundo o Pe. Jaime, teria sido o sucessor de Gomes Correia, passou a trabalhar como mestre de capela na mesma Matriz de Olinda.

Do século XVII foi Francisco Penteado. E em 1629, na vila de Igarauçu, atuava Simão Furtado de Mendonça.

Como mestre de capela em Olinda e posteriormente na freguesia de Santo Antônio do Cabo existiu o maestro Antônio Correia, em 1653.

Pe. Inácio Terra, mestre de capela em Olinda, na primeira metade do século XVIII.

O Pe Manuel da Cunha Carvalho que fora mestre de capela da Irmandade do Rosário dos Pretos do Recife na segunda metade do século XVIII tendo vivido até as primeiras décadas do século XIX.

Nomes de músicos como mestre Pedro Lobato e do Pe. João de Lima que exerceram funções de mestre de capela da Sé da Bahia e na Sé de Olinda nos fins do século XVII e início do século XVIII.

No início do século XVIII, atuava na igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (1711 a 1715) o mestre Manoel Borges.

O século XVIII veio a ser de grande produtividade musical, com nomes de músicos extraordinários, não somente na produção da composição como na área do ensino da música em Pernambuco, que tem sua continuidade até os dias atuais.

Recomendo a leitura do artigo-discurso na Revista do CAC, comemorativa dos 25 anos de fundação do Centro de Artes, com o título “Breve histórico do ensino da música no Recife” do Prof José Amaro.

Destaca-se no século XVIII o Pe Inácio Ribeiro Noia nascido em 05 de outubro de 1688 e falecido em 20 de abril de 1773.

Nos seus 85 anos bem vividos, o Pe Noia, segundo historiador Loureto Couto, foi um intelectual e excelente músico. Tangia todos os instrumentos; exageros, talvez, do historiador. Mas tocava vários instrumentos além de poeta e compositor. E diz Loureto Couto que Ribeiro Noia “compunha a letra posta por ele em solfa e canta com boa

voz, suma graça e destreza”. Era, ainda, “excelente na métrica dos versos latinos e vulgares e que tinha composto muitas obras musicais e poéticas”.

Pe. Noia foi ainda regente e afamado compositor.

Pe. Diniz em uma nota diz que o Pe. Inácio Ribeiro Noia fora anotada a sua presença na procissão de cinzas que a Ordem Terceira de São Francisco realizava anualmente com um aparato fora do comum. Diz que nessa procissão chegou a ostentar 9 coros.

O músico, compositor, poeta, regente, pedagogo mais importante do século XVIII foi o pardo LUÍS ÁLVARES PINTO (1719 -1789).

Filho de Basílio Álvares Pinto e de Euzébia Maria de Oliveira, nascido na Vila de Santo Antônio em Recife de Pernambuco.

Estudou, além de música, latim, retórica e filosofia. A música em Pernambuco(séculos XVI, XVII e XVIII).

Foi mandado para Lisboa, por um grupo de amigos, para estudar principalmente música, por volta de 1740.

Estudou com o professor de composição e contrapontista Henrique da Silva Esteves Negrão que foi organista de Loureto e na Catedral de Lisboa e falecido por volta de 1787.

Álvares Pinto exerceu em Lisboa funções de Professor e, segundo notícias não confirmadas, teria sido ele violoncelista na Capela Real em apresentações eventuais.

Luís Álvares Pinto estava de volta ao Brasil, no Recife em 1761, ignorando-se quando se deu o seu retorno.

É de 1761 a data do seu tratado inédito a **Arte de Solfejar**, livro que foi localizado na Biblioteca Nacional de Lisboa, em 1968, pela Maestrina Cleofe Person de Mattos.

No Recife, Álvares Pinto dedicou-se ao ensino da música e ao de primeiras letras.

Foi capitão de milícias no batalhão dos homens pardos.

Poeta, além de músico escreveu uma comédia musicada “Amor mal correspondido”, em verso, onde apresenta um trecho cantado.

Essa comédia foi encenada na Casa da Ópera em 1780 e pode ser considerada a primeira ópera escrita em território brasileiro, assim considerada pelo musicólogo José Maria Neves.

Da sua obra restaram um **Te Deum Laudamus** a quatro vozes mistas e baixo contínuo. Uma **Salve Regina** para três vozes mistas, dois violinos e baixo, que foram encontradas pelo Pe Diniz. O **Te Deum** teria sido composto por volta de 1760.

A Música em Minas Gerais

O ponto mais alto da música da época colonial do Brasil ocorreu nas Minas Gerais. O fator econômico foi preponderante. Como se explicar o enorme desenvolvimento musical, em especial em lugares inóspito no sertão das Minas Gerais, distante do Litoral, bem entendido, de um centro urbano próximo do mar, o que não possui o Estado de Minas, pois o litoral está no seu vizinho Estado do Espírito Santo.

O termo sertão, aqui empregado, vem ao encontro da tese de que essa região esteja fora do perímetro urbano, adentrando-se ao interior onde se tem uma vegetação tipo savana, rasteira, seca, e de terras que serve para a criação de gado.

Foi nesse sertão, não o da criação de gado, mas o da mineração, onde se encontram pedras preciosas, o ouro e todo um sonho de riqueza que povoava a cabeça dos aventureiros, sonho que persiste ainda hoje, que naquele passado materializavam o que seria um devaneio ao encontrar as preciosidades e com elas fazer surgir vilas e cidades, além da atração de almas e mais almas de artistas como músicos, escritores, pintores, pintores, gravadores, escultores, arquitetos...

Foi naqueles rincões das Minas Gerais de São João Del-Rei, Vila Rica, (Ouro Preto) Arraial do Tejuco hoje Diamantina, Mariana, Sabará, Caeté, que se deu o povoamento por paulistas, baianos e reinos entre outros, que se desenvolveu a atividade mineradora a partir do século XVII. Após a descoberta das jazidas de ouro por bandeirantes se deu a povoação nascida às margens do Rio das Mortes e do rio das Velhas.

A influência de forasteiros (reinóis, baianos e pernambucanos) que eram chamados pelos paulistas mineradores de emboabas.

Emboaba era uma alcunha pejorativa que nos tempos coloniais, na região das minas, davam aos intrusos e considerados forasteiros que afluíam dos portos e do Norte, que fez gerar a Guerra dos Emboabas, entre aqueles rivais, concluída em 1709.

Com o afastamento dos bandeirantes paulistas e a pacificação de alguns remanescentes daqueles com os emboabas firmou-se então, em Vila Rica, e em quase toda Minas Gerais a “formação de uma classe média cidadina peculiar e prevalecente na formação cultural e política de toda a província”. Era uma classe média democrática, antiautoritária, irreverente que não acreditava no excesso de autoridade nem no preconceito da nobreza sanguínea.

Em 1709 terminou a Guerra dos Emboabas na qual se hostilizavam paulista e forasteiros. Foi notável a contribuição emboaba à formação de uma mentalidade independente e democrática da gente mineira, valendo-se destacar este importante aspecto sociológico.

O primeiro governo das Minas Gerais foi o latifundiário e criador de gado da região do São Francisco o Sr. Manuel Nunes Viana que foi aclamado pelos emboabas como o “Governador da Minas Gerais” “para acabar com a insolência dos paulistas e obriga-los a viver dentro das leis”. Foi instalado em 1711, em Vila Rica, hoje a conhecida cidade de Ouro preto.

O impressionante movimento musical surgido nos sertões de Minas Gerais causava espanto a ponto de se indagar de onde se fez surgir tantos e bons músicos. Do Rio de Janeiro? De São Paulo? Dado o escasso desenvolvimento cultural rejeita-se a hipótese de terem vindo daquelas províncias.

A presença de negros e pardos em larga escala como músicos profissionais livres eram tão numerosos que de pronto afasta-se a hipótese de terem vindo de Portugal. No Brasil, os centros mais desenvolvidos na época eram Pernambuco e Bahia.

A mineração de ouro e posteriormente de diamante durante o século XVII, longe dos centros culturais da Europa, surgiu ali uma atividade musical intensa, de alto nível de criação e de execução.

A motivação para se encontrar compositores, cantores, e músicos foi, sem dúvida, a riqueza do sub-solo, que atraiu uma população que tinha gosto pela música e, certamente de outros lugares que não só das Minas Gerais.

Auguste de Saint-Hilaire (Orleans, 1779 – Turpinière-França, 1853), naturalista e viajante francês, em sua obra *Voyage dans les Provinces de Rio de Janeiro et Minas Gerais...* anotou que “na igreja da Vila do Príncipe celebrou-se uma missa com música, à qual assistiram, com grande toaleta as pessoas mais distintas da cidade. Os músicos todos habitantes do país, estavam postos numa tribuna e o povo não tomava parte dos cantos... Diversos cantores tinham vozes calorosas, e duvido que, em alguma cidade do Norte da França, de semelhante população, se executasse uma missa com música tão bem como essa...

Esteticamente, as obras conhecidas pertencem ao estilo rococó-classicismo. O repertório encontrado é virtualmente todo do estilo pré-clássico homofônico, apesar do ambiente arquitetônico estar sendo construído com inspiração barroca. O pesquisador alemão Francisco Curt Lange analisando aquelas partituras ali compostas aponta um fenômeno curioso que aquelas peças não teria influências diretas deste ou daqueles compositores europeus, mas uma assimilação tão direta e completa do material recebido que tudo parece espontâneo.

Os compositores surgidos na região recebiam da Europa partituras musicais que chegavam através de viajantes e mascates. Entre as peças encontradas por pesquisadores está um Quarteto opus 3, de Haydn, copiado

em Vila Rica em 1794. Os estudos feitos pelos compositores, nas partituras encontradas, os levaram a imitar o estilo em voga na Europa.

Principais Compositores

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, nasceu, segundo informa o historiador Dr. Geraldo Dutra de Moraes, a 12 de outubro de 1746, na Vila do príncipe do Serro Frio, em Minas Gerais, fixando-se no Arraial do Tejuco, hoje Diamantina, provavelmente antes de 1776. Surgiu como organista, por volta de 1783, nas Irmandades do Santíssimo Sacramento e de Santo Antônio, atuando na igreja de Santo Antônio. Foi alferes da Infantaria dos Pardos. Ingressou em 1788 na confraria de Nossa Senhora das Mercês, de homens de cor e de sua devoção. Pressionado provavelmente pelo declínio da mineração do ouro e conseqüentemente pela diminuição dos seus proventos, mudou-se para o Rio de Janeiro, mantendo o seu vínculo com a venerável Ordem Terceira do Carmo e exercendo o cargo de organista até 30 de abril de 1805, data da sua morte.

Compôs numerosa obra de cunho religioso.

Marcos Coelho Neto natural de Vila Rica, nascido por volta de 1740, foi compositor e exímio executor de trompa, instrumento em que formou o seu filho homônimo. A atividade como compositor, instrumentista e regente foi enorme, havendo participado em 1786 dos preparativos para a montagem de três óperas e dois dramas. Atuou na Irmandade do Santíssimo Sacramento do Pilar, de 1779 a

1797, como regente e executante. Faleceu em 1806 e está sepultado na Igreja de São José, em Ouro Preto. Foi autor de várias obras religiosas.

A Música no Rio de Janeiro

O Rio de Janeiro tornou-se a capital colonial do Brasil em 1763, por Dom José I e quem governava e representava o Rei era o Marquês de Pombal (Sebastião José de Carvalho e Melo, nascido em Lisboa em 1699 e falecido em 1782). A cidade foi fundada por Estácio de Sá, tornara-se a residência do vice-rei e sede de toda administração. Prosperava e oferecia condições de trabalho e sobrevivência a pessoas humildes.

A vida cultural no Rio de Janeiro era escassa antes da vinda da corte portuguesa para o Brasil. O que havia em termos de arte era a Igreja do Outeiro da Glória, o Mosteiro de São Bento a igreja da Santa Cruz dos Militares, a Igreja da Ordem Terceira do Carmo e o Aqueduto da Carioca.

Como cidade, o Rio de Janeiro não apresentava higiene nem conforto como todas as demais cidades pelas províncias do Brasil.

Era proibida pela Metrópole, Portugal, a atividade editorial, não se imprimia jornal. Não existiam bibliotecas nem museus. Quem escrevia algo tinha que submeter a Portugal que censurava os textos.

Victoria Maria da Cruz, crioula, filha de uma escrava da Guiné, era viúva de Raimundo Pereira de Abreu, casando-se em segundas núpcias com Apolinário Nunes Garcia, nascido na Ilha do Governador que pertencia ao Campo dos Goitacases.

Dom Luís de Vasconcelos e Souza, o vice-rei, promoveu no Rio de Janeiro a 02 de fevereiro de 1786 grandes festejos para comemorar o casamento do Príncipe Dom João de Portugal com a Infanta Dona Carlota Joaquina de Bourbon.

Apesar de em quase todas capitais das províncias brasileiras, antes de uma ocupação social, terem sido o protótipo do atraso em todos os sentidos, incluindo o cultural e o econômico, não obstante a tudo isso, não deixou de haver uma pálida atividade cultural como dança, música e teatro.

Ayres de Andrade, historiador da música brasileira, cita em documento que no Rio de Janeiro de 1767, andou por ali um navegador francês chamado Bougainville, ou seja Louis Antoine, conde de Bouganville (Paris, 1729 - 1811), que testemunhou a presença de obras de Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, dito Metastasio (Roma, 1698 - Viena, 1782), representada por uma companhia de mulatos e ouvia-se vários trechos de árias de óperas executada por uma orquestra regida por uma padre corcunda em vestes sacerdotais. Era uma sala que o povo costumava chamá-la de Ópera Velha. Talvez o primeiro espaço teatral no Rio de Janeiro.

Em 1776, inaugurou o seu teatro que foi denominado de Ópera Nova, na Praça do Carmo, atual Praça 15 de Novembro. Foi esse o único teatro até a chegada de Dom João VI ao Brasil em março de 1808.

Em 1784, fundava-seno Rio de Janeiro, à semelhança de Lisboa a Irmandade de Santa Cecília que congregava músicos profissionais e tinha como fundador o músico José Maurício Nunes Garcia.

Em 1787, Louis Álvares Pinto fundou no Recife a Irmandade de Santa Cecília, que foi incorporada em 1788 e funcionou na Igreja de São Pedro dos Clérigos.

Dom João Príncipe Regente chega ao Rio mudando a sede de seu governo para o Brasil, pela invasão de Napoleão Bonaparte a Portugal e a intenção deste em dividir Portugal entre a França e a Espanha.

Dom João chega em 1808 com a corte portuguesa e com uma comitiva de 15.000 pessoas. Em 1815 ele cria o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves.

O Príncipe Regente causou uma revolução cultural no Brasil, transformando o Rio de Janeiro, sede da corte, em um centro de irradiação do pensamento e da atividade mental do país.

Dessa forma surgiu o primeiro jornal “Gazeta do Rio de Janeiro”, a Bahia passou a ter uma revista literária e a Abertura dos Portos com todos os Países do mundo.

Em 1816 criou-se por decreto régio, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Para fazer funcionar essa Escola, Dom João mandou vir da França uma missão artística.

Os componentes da missão artística foram Joaquim Lebreton, chefe da missão e pintor; Nicolau Antônio Taunay, pintor; Augusto Maria Taunay, escultor; Jean Baptiste Debret, pintor; Augusto Montigny, arquiteto; Carlos Simão Pradier, gravador e Sigismundo Neukomm, compositor, organista e mestre de capela.

Neukomm era tido como excelente organista e pianista e o mais distinto dos discípulos de Joseph Haydn, segundo Joaquim Lebreton, chefe da missão dos artistas franceses.

Em 1813 inaugurou-se o Real Teatro São João, construído por iniciativa particular com aprovação régia.

Quando Dom João radicou-se no Rio de Janeiro criou a Capela Real, agregada à Catedral. Em ofícios solenes o número de músicos chegou a 150 entre Cantores e instrumentistas.

O primeiro mestre de capela foi o Pe. José Maurício Nunes Garcia.

Em 1811 chegava ao Brasil o compositor português Marcos Portugal.

Dom João era um aficionado pela música e pela igreja, ou seja, a religião católica. Apreciava as missas solenes e, para tanto, o coro e a orquestra da Capela eram faustosos, tendo músicos e cantores, além os do Brasil, aqueles que Dom João mandou vir da Europa, proporcionando, com isso, um enorme desenvolvimento musical.

Quando Dom João Príncipe de Portugal chegava ao Brasil, surpreendia-se com a qualidade musical que no Rio de Janeiro se fazia, e foi encontrar com um padre negro, neto de escravos da Guiné, que produzia aquela música, que o Príncipe estava acostumado a ouvir somente na Europa.

Pe. JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA (*Rio de Janeiro, 22.09..1767 – 18.04.1830*)

Filho de Apolinário Nunes Garcia e de Victoria Maria da Cruz (descendente de negros da Guiné, nascida em Vila Rica, hoje Ouro Preto -MG.).

Surpreendeu Dom João VI quando o príncipe regente assistiu a um solene **Te Deum** na Catedral. A reali-zação

musical excedia o que se podia esperar de uma colônia de Portugal.

Era JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA o Mestre de Capela e compositor titular. Após a surpreendente noitada musical Dom João não mais abandonaria o compositor.

José Maurício tinha 06 anos quando seu pai faleceu. Teve sua educação a cargo de sua mãe e uma tia.

Aprendeu música tangendo numa viola de arame e cantando modinhas. Assistia as missas aos domingos e gostava de ouvir o coro cantar sob a direção do Pe. Manuel da Silva Rosa.

Descoberta sua vocação para a música, sua mãe e tia passaram a trabalhar duramente para juntar 800 réis mensais para pagar seus estudos de música ao Prof. Salvador José, aprendendo com esse mestre teoria e violão.

Entrou para o coro da igreja onde completou sua formação de músico com os padres jesuítas, passando a cantar modinhas e chulas nos salões de festas e em reuniões familiares, ganhando algum dinheiro, com os quais buscava contribuir para o sustento da casa.

Complementou seus conhecimentos de música estudando em partituras de Haydn, de Mozart e de Rossini.

Com o Pe. Elias aprendeu humanidades: línguas: latim, italiano e inglês. História, filosofia, geografia e canto-chão.

Aos dezesseis anos escreveu sua primeira composição, a antífona *Tota Pulchra est Maria*. Cantava e lecionava para algumas crianças de famílias próximas.

No ano de 1790 morreu sua tia que ajudou a criar e educar-lhe. Em sua memória escreveu a *Sinfonia fúnebre, para*

orquestra, que somente seria executada quarenta anos mais tarde por ocasião de sua morte.

Em 1791 inscreveu-se para receber ordens sacras que foram complementadas em março de 1792, quando cantou sua primeira missa no Palácio da Conceição. Sua habilitação dispensando-o de interstício e “defeitos de cor”. Na verdade se fez sacerdote aos 25 anos para alcançar posição social que o compensasse de dois fatores: a cor e a condição econômica.

Entre os anos 1792 e 1794 passou a estudar retórica com o Dr. Silva Alvarenga, que mais tarde lhe abriria caminhos para tornar-se pregador régio nomeado pelo Príncipe Regente.

Em 1798 foi nomeado pelo Bispo Dom José Joaquim Justiniano, para o cargo de Mestre de Capela da Sé.

A 07 de março de 1808 a família real portuguesa chegava ao Rio de Janeiro, e Dom João VI era recebido com música com um Te Deum escrito pelo Pe. José Maurício e, sendo o Príncipe Regente amigo das musas, ordenou a transformação da Capela da Sé em Capela Real, procurou ainda verificar as condições do coro e dos instrumentos, além da qualidade dos artistas. O encontro do Príncipe Dom João com o Pe. Mestre iria ajudar a mudar completamente a vida do sacerdote-músico.

José Maurício, apesar de sacerdote católico, teve a descendência de seis filhos: José nascido em 1806, Apolinário José, nascido em 1807, José Maurício em 1808, Josefina, nascida em 1810, Panfília de 1811 e Antônio de 1813. Todos de mesma mãe que se chamava Severiana Rosa de Castro.

O Dr. José Maurício Nunes Garcia Junior, médico-cirurgião, professor de anatomia na Academia de Belas Artes, Cavaleiro da Ordem de Cristo e o único legitimado pelo Padre.

Fundou uma escola de música nos fins do século XVIII que funcionou durante 28 anos e teve como alunos Francisco Manuel da Silva, que tornou-se compositor e regente; Cândido Inácio da Silva, compositor de modinhas e cantor; Francisco da Luz Pinto, compositor e professor no Imperial colégio Pedro II; Francisco Mota, fagotista; Geraldo Inácio Pereira, músico da Real Capela; Lino José Nunes, contrabaixista; Frei Marcelino Gonçalves e Joaquim Thomas da Cunha Cantuária, timbaleiro da Real capela.

OBRAS:

Tota Pulchra est Maria de 1783; Ladainha de Nossa Senhora de 1788; Pange língua para coro a capela, de 1789; Sinfonia Fúnebre de 1790; Te Deum de 1791; Sub tuum presidium (Antífona) de 1795; Ofício e Missa dos defuntos de 1799; Matinas do Natal e Missa em Sib de 1801; Missa Pontifical de 1802; Zemira (abertura) de 1803 (Cf. Mattos, 1970); Stabat Mater de 1809; Missa de Nossa Senhora de 1810; Missa Pastoril de 1811; Missa de Requiem de 1816; Doze Divertimentos para orquestra de sopros se 1817; Compêndio de Música e de Piano Forte de 1821; Missa de Santa Cecília de 1826.

Faleceu, completamente senil, no ano de 1830.

**FRANCISCO MANUEL DA SILVA (R.J.,
21.02.1795 - 18.12.1865).**

Compositor, violoncelista, Regente e Professor.

Aluno do Pe. José Maurício Nunes Garcia, no curso livre que o Padre mantinha na rua das Marrecas, no Rio de

Janeiro. Foi cantor do coro (soprano) da Capela Real com quatorze anos de idade. Aos 17 anos foi efetivado como músico da Capela Real.

Desde os dez anos de idade estudava violoncelo com o Prof. Policarpo Beltrão foi obrigado, posteriormente, por Marcos Portugal, a estudar violino, para poder continuar tocando na orquestra da Capela Real. A imposição do maestro português não passava de uma perseguição mesquinha a todos aqueles que foram da escola de música do Pe. José Maurício, por quem o tal português nutria um preconceito doentio, especialmente por ser negro descendente de africana da Guiné e por ser muito admirado pelo príncipe regente Dom João VI.

A propósito do compositor português de óperas italianas, Marcos Portugal, os historiadores como Luiz Heitor, entre outros, são unânimes em apontar o seu espírito mesquinho e perseguidor, Luiz Heitor, citando o historiador João de Freitas Branco, in *História da Música Portuguesa*, este afirma que “a sua conduta não fora de molde a multiplicar simpatias e não faltaram certamente as invejas”

Aos vinte anos de idade Francisco Manuel passou a estudar com o compositor e maestro austríaco Sigismundo Neukomm as disciplinas de contraponto e de composição.

Em 1823 foi nomeado Timbaleiro da orquestra da Capela Real. Requereu, posteriormente, o lugar de segundo violoncelista da Capela Imperial, sendo nomeado em 30 de junho de 1825.

Em 1827 organizou e regeu diversos conjuntos musicais, corais e instrumentais, em festividades religiosas, pois, Francisco Manuel da Silva pertenceu a irmandades religiosas como a Venerável Ordem Terceira de São

Francisco de Paula e na Ordem Terceira de São Francisco da Penitência.

Em 1831, com a abdicação de Dom Pedro I e com todos os problemas que advieram da Independência do Brasil, além do mau comportamento do primeiro imperador, o qual era reprovado por toda a sociedade, teria que refletir nos meios culturais e em especial no meio musical.

Entre os anos de 1831 a 1840, quem preencheu a cena musical no Rio de Janeiro foi Francisco Manuel da Silva, pois, os problemas econômicos que enfrentaram os brasileiros, logo após a saída do Príncipe Dom João e passando pelo período de Pedro I que apesar de músico, reduziu as atividades musicais, cortando a ajuda que era dada para a escola de música do Pe. José Maurício, a dispensa de grande número de músicos da Capela Imperial, além das atividades teatrais e de óperas, que teve dias de esplendor no tempo do Príncipe Regente. Foi com o discípulo do Padre que passou a haver um certo movimento musical.

A 7 de abril de 1831, por ocasião da abdicação de Dom Pedro I em favor do infante Pedro II passando-o o trono do Brasil, Francisco Manuel compôs uma Marcha Triunfal que veio a tornar-se, após a Proclamação da República em 1889, no Hino Nacional brasileiro.

Preocupado com a situação social dos músicos, em especial quando envelheciam e não podiam mais exercer suas atividades, Francisco Manuel da Silva criou a Sociedade de Beneficência Musical, sendo esta a primeira organização de defesa da classe musical no Brasil, sendo seu primeiro presidente eleito em 28 de abril de 1834.

A 24 de agosto de 1834 foi indicado regente da orquestra da Sociedade Fluminense.

Em 1838 publicou o seu *Compêndio de Música*, para uso dos alunos do Imperial Colégio Pedro II, revelando aí o professor de música e o teórico musical.

Em 1840 encabeçou uma lista pedindo à Assembléia Legislativa para a concessão de loterias, para dotar a capital do Império de um conservatório, vindo isto a ocorrer pelo Decreto N° 238 de 27 de novembro concedendo loterias à Sociedade de Beneficência Musical para a fundação de um conservatório de música.

A 17 de maio de 1842 foi nomeado mestre compositor da Capela Imperial, reorganizando no ano seguinte a orquestra, que fora extinta no ano de 1831.

Em 1848 foi inaugurado o Conservatório Imperial de Música iniciando suas aulas com seis professores. Em 1855, segundo Vasco Mariz, foi estabelecido o regime de concurso para os mestres do Conservatório assim como a instituição de um prêmio de viagem aos alunos que mais se destacassem.

Regeu vários espetáculos líricos no Teatro Lírico Fluminense, a partir de 1852, inclusive a ópera *A Noite no Castelo*, de Carlos Gomes, participou ativamente na criação da Ópera Nacional.

A 15 de fevereiro de 1855 foi efetivado como professor na cadeira de rudimentos de música, solfejo e noções de canto para alunas do Conservatório.

Em 1858 assinou a ata de instalação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, como membro do conselho artístico.

O historiador Andrade Muricy, ao comentar a qualidade da música religiosa que eram cantadas nas atividades da igreja, dizia que os compositores, influenciados que eram pela representação de óperas, as missas pareciam espetáculos teatrais. Afirmava que entrar na igreja ou no teatro não havia diferença da música que se ouvia num ou noutro lugar. Para interromper o abuso, Francisco Manuel da Silva, em 1857, organizou uma série de audições na Igreja da Cruz com o objetivo de restaurar a música no culto.

Por todos os seus méritos, foi condecorado com a Ordem da Rosa no Grau de Oficial.

A 30 de março de 1862, quando da inauguração da estátua eqüestre de D. Pedro I, regeu um *Te Deum* de sua autoria, ao ar livre, com uma orquestra de 240 instrumentistas e um coro de 650 vozes, no qual tomaram parte as ilustres figuras de Rodrigues Alves, político brasileiro que exerceu a Presidência do Brasil no período de 1902 a 1906; de Joaquim Nabuco, o grande tribuno pernambucano; e de Vieira Fazenda, quando eram alunos do Imperial Colégio Pedro II.

Segundo a musicóloga Cleofe Person de Matos, in *Catálogo Temático Pe. José Maurício*, pág. 27, Francisco Manuel compôs abundantemente, além de hinos cívicos e músicas populares, como lundus, escreveu músicas religiosas, a exemplo de sua *peça para soprano, harpa, harmônio e orquestra*, sendo esta sua última composição.

Bruno Kiefer in *História da Música Brasileira*, afirma que “Francisco Manuel deverá figurar (historicamente) como exemplo de trabalho e dedicação à causa da cultura musical brasileira.

Faleceu a 18 de dezembro de 1865, vitimado por uma tísica-pulmonar.

ANTÔNIO CARLOS GOMES (Campinas-SP, 11.07.1836 – Belém-PA, 16.09.1896).

Compositor e regente brasileiro.

Filho de Manoel José Gomes e de Fabiana Maria Jaguary Cardoso.

Híbrido na sua composição antropológica: europeu (espanhol), da parte de seu pai e sul-americano (brasileiro) indígena, da parte de sua mãe.

O pai era músico, mestre de banda e formou com a família uma banda de música, onde só participavam os filhos homens, é de onde vem, provavelmente, o estilo bandístico de muitas das composições de aberturas de óperas de Carlos Gomes.

Manoel José Gomes ensinava piano, canto, órgão e violino, pois, fora aluno do compositor português André da Silva Gomes que foi mestre de capela da Sé paulistana.

Carlos Gomes terminou as primeiras letras em 1847, passando a estudar violino, aperfeiçoando-se em São Paulo com o violinista francês Paul Julien, este que fora premiado pelo Conservatório de Paris.

Aos onze anos passa a se dedicar ao estudo do piano começando a produzir suas primeiras músicas, sendo percebida, em suas primeiras peças musicais, a influência dos mestres italianos, pois, desde os tempos de Dom João VI,

o povo brasileiro começara a ouvir as aberturas e as árias de óperas italianas.

Em 1848 deu um recital de piano, em Itu-SP, e cantou modinhas, certamente com voz de soprano, pois, tinha à época, a idade de 12 anos. Mais tarde se vai ouvir o Carlos Gomes cantando com voz de tenor.

Em 1854 escreveu sua primeira composição que foi uma *Miss*. Em 1857 escreve a valsa para piano - *Rainha das flores*- seguido da romance - *Bela ninfa de minh'alma*, e a congada *A Caiumba*.

Em 1859 abriu um curso de música junto com Ernest Maneille, ensinando-se piano e canto e organizando um concerto instrumental no Teatro São Carlos, em Campinas, constando do programa sua Fantasia sobre o romance *A alta noite*.

Transferiu-se para São Paulo capital, hospedando-se juntamente com seu irmão José Pedro de Santana Gomes que era violinista e regente, e com Henrique Luiz Levy numa república de estudantes, daí passando a se apresentarem em teatrinhos dando concertos públicos.

Compôs o *Hino Acadêmico* com versos de Betancourt Sampaio em homenagem aos seus amigos estudantes, que muito lhes ajudaram na organização de recitais e que divulgavam e promoviam suas apresentações.

Ouvindo os conselhos dos amigos, decidiu, a revelia de seu pai, prosseguir seus estudos no Rio de Janeiro. Toma a decisão de forma inusitada. Após um concerto em São Paulo, vai para Santos montado em lombos de burro e, estando na cidade portuária, toma um vapor (navio) seguindo para o Rio de Janeiro, à época Capital da Corte Imperial. Lá estava Dom Pedro II, que gostava de animar as

artes e as ciências e Carlos Gomes vai ser beneficiado com um gesto do Imperador.

Matriculou-se no Conservatório Imperial de Música fundado por Francisco Manuel da Silva que se entusiasmou com o rápido progresso de Carlos Gomes, encomendando-lhe uma cantata para ser executada em presença do Imperador. A 15 de março de 1860 se encontrava internado, pois, havia sido acometido de febre amarela, deixando o hospital para reger a sua *Cantata*, na Academia Imperial de Belas Artes, recebendo, na ocasião, uma medalha de ouro, conferida pelo Imperador. Compôs outra Cantata que foi executada em 15 de agosto do mesmo ano, na Igreja da Cruz dos Militares, o que lhe valeu a nomeação, no ano seguinte, como regente ensaiador e regente da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

Em setembro de 1861 ocorreu a estréia da sua primeira ópera - *A Noite no Castelo* - com libreto de Antônio Feliciano de Castilho, sob a direção de Francisco Manuel da Silva, no Teatro Lírico Provisório, sendo Carlos Gomes agraciado com a Ordem da Rosa, comenda que lhe foi entregue pelo Imperador Pedro II.

A 15 de setembro de 1863 foi apresentada sua segunda ópera - *Joana de Flandres* - com libreto de Salvador de Mendonça, que desta feita, o êxito obtido com essa composição lhe valeu uma pensão do governo imperial para estudar na Europa.

Viaja para Milão, Itália, e passa a estudar com o maestro Lauro Rossi (1810 - 1885) em aulas particulares, pois, devido a defeitos de formação intelectual, inclusive o desconhecimento de línguas, não pode ingressar no Conservatório onde o seu professor era diretor. Carlos

Gomes só passara a estudar com o Lauro Rossi porque fora recomendado pelo Imperador que lhe pagava a pensão de suas próprias expensas, mas passando as despesas para o Estado, pois, o Marquês de Olinda, que era Ministro de Estado dos Negócios do Império, fixou, juntamente com o Imperador, a pensão anual de 1:800\$000 que era pago em trimestre adiantado naquele País. A verba foi concedida por quatro anos.

Segundo dados históricos, Dom Pedro queria mandar Carlos Gomes para estudar com Richard Wagner o que deixou o nascente compositor bastante apavorado, pois, somente houvera assimilado, até então, as obras dos compositores italianos, passando a usar amigos intermediários para dissuadir o Imperador para manda-lo para a Itália. Outra razão, certamente, foi o de desconhecer a língua alemã, sabendo de antemão que teria sérios problemas de comunicação com o mestre alemão.

Carlos Gomes conseguiu o seu intento, graças a interferência da Imperatriz Tereza Cristina, que era filha do rei da Nápoles, e, dessa forma, viajou em 08.12.1863 para Lisboa sendo recomendado pelo Imperador Dom Pedro II ao Rei de Portugal, Dom Fernando, que o recomendou ao Diretor do Conservatório de Milão, o maestro Lauro Rossi, chegando lá em 09 de janeiro de 1864.

Três anos mais tarde prestou exames finais, desta feita no Conservatório, apresentando a composição *La Fanciulla delle Asturie*, obtendo o diploma de maestro-compositor.

Nos anos 1867 e 1868 escreveu partituras para duas revistas *Se sa minga* e *Nella Luna* com textos de Antônio Scalvini e encenadas com êxito nos teatros italianos.

Em 1868 conclui a sua mais famosa ópera – *Il Guarany* – baseada no romance homônimo de José de Alencar, com libreto de do poeta Antônio Scalvini, sendo estreada em 19 de março de 1870. Pelo êxito obtido recebeu o título de Cavaleiro da Ordem da Coroa, da Itália. Pela consagração alcançada na Europa, passou a figurar no quadro dos principais compositores líricos internacionais. Em agosto do mesmo ano voltou ao Rio de Janeiro, sendo recebido como herói, organizando, ali, a estréia brasileira da ópera a 02 de dezembro, data do aniversário natalício do Imperador, seu benfeitor, dessa feita no Teatro Lírico Fluminense.

Em 1871 retorna a Milão e casa-se com a pianista bolonhesa Adelina Peri, sua ex-colega do Conservatório, iniciando a composição da ópera *Fosca*, melodrama em quatro atos com libreto de Antônio Ghilarzoni, estreada em 1873, no Teatro Scala. Não obteve muito êxito de público e foi duramente criticada por sua filiação com a técnica wagneriana, o que não agradava aos italianos, pois, Wagner se tornara persona non grata por querer impor seu estilo alemão aos compositores daquele País. Supõe-se que Carlos Gomes, ao compor sua *Fosca*, conforme a estética de Richard Wagner, teria sido para agradar ao Imperador, o qual era um incontestado admirador da obra do autor de *Tristão e Isolda*.

Segue compondo e em 1874 apresenta *Salvator Rosa*, em estilo verdiano, reconciliando-se com a crítica italiana que a tornaram sua ópera mais popular, sendo estreada em Gênova. De 1879 foi Maria Tudor estreada no Scala de Milão, com um certo fracasso de público.

Vem ao Brasil em 1880 acompanhando uma companhia lírica que apresentou-se em Salvador, Rio, São Paulo e Recife no Teatro de Santa Isabel.

Retorna à Itália e lá compõe *Lo Schiavo* com libreto de Alfredo Taunay e Rodolfo Parovicini oferecida à Princesa Isabel, estreada no Rio de Janeiro, em 1889, no Imperial Teatro Dom Pedro II.

De 1891 foi a ópera *Condor*. De 1892 o oratório *Colombo*, composto para lembrar o quarto centenário do descobrimento da América.

Antônio Carlos Gomes (o Tônico de Campinas), foi o maior compositor das Américas no século XIX.

Heitor Villa-Lobos o mais importante gênio musical do continente americano no século XX.

Técnica, artística e teoricamente iguais; diferentes, entretanto, em suas épocas. O primeiro vivendo o Romantismo musical europeu; o segundo vivendo o nascimento de novas estéticas, como o atonalismo e o serialismo, por exemplo, mas escolhendo o seu próprio rumo, criando sua estética.

E como diria Mário de Andrade sobre Villa-Lobos, “Sua estética veio derrubando matas, destruindo barreiras, acabando com o academicismo, destruindo tratados de harmonia e de composições”.

Carlos Gomes deu a sua lição bem dada, quando recebida do Conservatório de Milão.

Com o advento da República, Carlos Gomes muda o seu rumo de vida, mantendo a sua lealdade ao Imperador, seu protetor, que após a Proclamação da República fora exilado na Europa. Convidado a participar do concurso para composição do Hino Nacional com um prêmio de 20\$000 (vinte contos de réis) em ouro recusou-se, pois, no seu entendimento, estaria traindo o seu protetor.

Teve um final de vida amargurado. Foi acolhido pelo Governo do Pará, em 1895, que criou o Conservatório de Música, convidando-o para dirigir e ser professor de contraponto e composição. Chegou à capital paraense, já doente, somente tomando posse em 05.06.1895.

A 16.09.1896 falece em Belém vitimado por um câncer na língua. Em sua homenagem o Conservatório recebeu o título de Instituto Carlos Gomes.

BRAZÍLIO ITIBERÊ DA CUNHA (Paranaguá-PR, 01.08.1846 - Berlim, 1913).

Compositor, violinista e pianista brasileiro.

Nasceu no meio da música, pois, seu pai era líder de um quarteto de cordas, que ensaiava dentro de casa.

Estudou Direito em São Paulo. Participou ativamente da campanha abolicionista como pianista tomando parte em concertos cooperando para angariar meios para a alforria de escravos.

Compôs *A Sertaneja*, o que lhe valeu um espaço na história da música brasileira. Trata-se de uma composição baseada na música popular gaúcha “Balaio, meu bem balaio”.

Foi diplomata em Berlim e teve como companheiro de noitadas musicais na Europa como Arthur Ruinstein, pianista polaco que veio se tornar, mais tarde, um dos grandes intérpretes de Villa-Lobos na Europa. Franz Liszt (1811 - 1886), extraordinário e pianista húngaro; e com Giovanni Sgambatti (1841-1914), pianista e compositor italiano.

A tradição da família Itiberê continuou com Brazílio Ferreira da Cunha Luz Itiberê (1896-1967), compositor, folclorista, crítico e escritor paranaense.

ALEXANDRE LEVY (SP. 10.11.1864 – 17.01.1892).

Compositor e pianista brasileiro, filho do clarinetista francês Henrique Luis Levy.

Começou a compor aos 12 anos e entre as peças que gostava de tocar era *A Sertaneja* de Brazílio Itiberê da Cunha. Fundou em 1883 o Clube Haydn, onde estreou como regente de orquestra. Em 1887 viajou para a França e tocou numa recepção a Dom Pedro II.

Seu pai era proprietário de uma loja de música e de pianos, a famosa Casa Levy.

Alexandre Levy foi considerado um dos primeiros nacionalistas da música brasileira, dando mostras através de suas “Variações sobre um tema brasileiro – Vem cá Bitu”, para piano que foi posteriormente escrita para orquestra. Compôs, a seguir, *Tango Brasileiro*, para piano, a *Suíte brasileira* para orquestra com as seguintes peças: “Prelúdio, Dança rústica, Canção triste, À beira do regato e Samba”. No Samba o autor lança mão da canção popular “Balaio, eu bem balaio”. Compôs, ainda, a chula “se eu te amei”, o “Trio em Si bemol”, o primeiro “Quarteto de cordas”, a “Fantasia sobre motivos de O Guarani” para dois pianos, “Comala”, poema sinfônico, “Sinfonia em Mi maior e uma Cantata para vozes e orquestra”.

Lamentavelmente deixou a vida muito jovem aos 28 anos de idade. Antônio Frederico Cardoso de Meneses, que era pianista e compositor e que freqüentava a casa da família

Levy, escreveu uma carta afirmando que Alexandre se lhe afigurava “Mozart redivivo” e que seria um notável virtuoso.

ALBERTO BERIOT NEPOMUCENO (Fortaleza-CE, 06.07.1864 – RJ, 16.10.1920).

Filho do violinista e organista da catedral de Fortaleza, Victor Augusto Nepomuceno e de Maria Virgínia de Oliveira Paiva.

Encontrava-se Alberto com cinco anos de idade quando sua família veio para o Recife, vindo o infante obter sua formação intelectual de base na capital da então província de Pernambuco.

Sua iniciação musical se deu com seu pai e foi continuada por Euclides de Aquino Fonseca (1854-1929); compositor, pianista professor, regente de orquestra e de coro, crítico e teórico musical pernambucano.

Alberto Nepomuceno estudou, ainda, com o sergipano Tobias Barreto que foi um dos mais destacados juristas, escritor, professor da Faculdade de Direito do Recife e do Colégio das Artes, anexo daquela Faculdade, onde ensinava violão, tendo iniciado Nepomuceno em Filosofia e em língua alemã que lhe abriu caminhos quando foi estudar na Europa, em especial, na Noruega.

Foi diretor de concertos do Clube Carlos Gomes do Recife. Foi professor de piano do Clube Beethoven no Rio de Janeiro, em 1886. Em 1889 matriculou-se no Liceo Musicale Santa Cecília de Roma.

Em 1890 inscreveu-se no concurso para composição do hino nacional brasileiro, recebendo do governo provisório uma pensão que lhe permitiu prolongar sua permanência na

Europa passando a estudar em Berlim, matriculando-se na Akademische Meisterschule para aperfeiçoar-se em composição e piano. No mesmo ano foi passar as férias em Viena e freqüentou as aulas de Lichetitzki onde conheceu a pianista norueguesa Walborg Bang que se tornou mais tarde sua esposa, em 1893, tendo quatro filhos.

Em 1893 viajou para a Noruega e travou conhecimento com o representante do nacionalismo norueguês Edward Grieg.

Em 1894, após contatos e conselhos de Grieg na direção de um nacionalismo musical, orientação que já tivera com seu mestre pernambucano Euclides Fonseca, compõe suas primeiras canções em língua portuguesa com bases em poemas de Coelho Neto, Machado de Assis, Olavo Bilac, Juvenal Galeno, Raimundo Correia, Gonçalves Dias, entre outros poetas brasileiros. São cinqüenta as canções escritas por Nepomuceno.

Em razão de ter composto e levado a sério os estudos da língua portuguesa e seu uso na canção brasileira, Alberto foi considerado “o patriarca da canção nacional” que entre outras escreveu *Trovas*, *Amor indeciso* e as *Uiaras*.

Compôs a *Série Brasileira* que é uma suíte a quatro partes: “Alvorada na serra”, “Intermédio”, “A Sesta na rede” e “Batuque”.

Prelúdio *O Garatuja* escrito para uma comédia de José de Alencar. Compôs, ainda, as óperas: *Ártemis*, *Abul*, *O Natal*. Sinfonia em Sol menor, Trio em fá menor, para piano, violino e violoncelo; quatro Quartetos de Cordas, o N^o 1 em si menor e o N^o 3 em ré menor (o brasileiro).

ANTÔNIO FRANCISCO BRAGA (RJ, 1868 - 16.03.1945).

Compositor e clarinetistas carioca.

Em 1876 foi internado no Asilo de Meninos Desvalido onde se iniciou em música. Estudou no Imperial Conservatório de Música terminando, lá, o curso de Clarinete, em 1886.

Participou do concurso para a composição do hino nacional brasileiro, classificando-se entre os quatro, ganhando uma bolsa para estudar na Europa durante dois anos. Foi para Paris e obteve o primeiro lugar entre 22 concorrentes para ingressar no Conservatório de Música. Ali se tornando aluno de composição de Jules Massenet (1822-1884), compositor francês que solicitou a prorrogação da estada de Braga, ao Governo brasileiro, sendo atendido.

Concluído seus estudos na França foi para a Alemanha, indo a Bayreuth, santuário artístico construído por Richard Wagner, onde assistiu “Os anéis dos Nibelungos” de Wagner, tendo tido contato com aquele compositor alemão, tendo sido influenciado pela sua técnica e estética do cromatismo o que é denotada em algumas de suas obras musicais.

Viajou pela Suíça, por Nuremberg e Munique, indo, ainda, para Capri, na Itália.

Compôs a ópera *Jupira* que foi encenada no Teatro Lírico do Rio de Janeiro em outubro de 1900.

Em 1902 foi nomeado professor de contraponto, fuga e composição do Conservatório do Rio de Janeiro.

Compôs o Poema Sinfônico *Cauchemar* ou *Pesadelo* em 1895.

Regeu o concerto inaugural do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, executando o seu Poema Sinfônico *Insônia*.

Segue-se do Poema Sinfônico *Marabá*, tendo sua primeira audição em 1920, regido por Richard Strauss (1864-1949), compositor e regente alemão. Em 1945 assistiu a execução do seu *Episódio Sinfônico* regido por Erich Kleiber (1890-1956) compositor e regente austríaco.

Autor de vários hinos, sendo que, no Rio de Janeiro, veio a tornar-se conhecido como “Chico dos Hinos”, porque estava sempre inspirado para compor um hino em qualquer que fosse o acontecimento histórico ali ocorrido, sendo o mais famoso entre os que compôs a música do *Hino à Bandeira Nacional* com letra de Olavo Bilac e que é um dos mais belos monumentos de composição do gênero patriótico.

HEITOR VILLA-LOBOS (Rio de Janeiro, 05.03.1887 – 17.11.1959).

Compositor carioca. Filho de Raul e Noêmia Villa-Lobos.

Seu pai era um funcionário da Biblioteca Nacional, professor, autor de livros de livros didáticos e músico amador, com quem Heitor, ainda criança, estudou, além de conhecimentos teóricos, clarineta e violoncelo e tinha contato com a música de câmara que semanalmente se fazia em sua casa.

Verdadeiro e primeiro representante musical do movimento modernista de 1922, o protótipo do novo nacionalismo.

Os elementos de procedência folclórica ou popular serão tratados de modo mais completo e mais livre, articulando-se com a coisa assimilada e não como simples citação de cor exótica.

Villa via o folclore e a tradição popular como um todo, como um amalgama complexo do qual não se pode isolar este ou aquele elemento.

Sua música não se prende a características negras ou indígenas, mas procurará refletir um clima sonoro que mostra mais a terra que a raça.

Há na obra de Villa-Lobos virtuais momentos mostrando que pode ser dividida em fases características próprias, partindo do internacionalismo pós-romântico e de gosto impressionista das primeiras obras, até 1917, e do espírito do nacionalismo convicto e combativo.

As obras de Heitor após 1917 refletem uma nova postura estética com os Quartetos N^o 3 e 4; os Poemas Sinfônicos *Iara* e *Saci Pererê* ou o ballet *Amazonas*. Neste ballet, Villa-Lobos assume plenamente um primitivismo violento como a natureza tropical.

É nessas obras como afirmou Luiz Heitor, que Villa-Lobos se assume de “legítima expressão nacional, total e clara”.

O brasileirismo está presente em obras como o ballet *Uirapuru*, na *Fantasia de Movimentos Mistos*, nos *Quartetos*, na série de *Choros* e na série das *Bachianas Brasileiras*.

A década de 1920 foi da maior significação para sua biografia, nela se inscreveram as sarças ardentes da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo de 11 a 18 de fevereiro de 1922, para cuja parte musical foi contratado por Graça Aranha, levando para São Paulo, capital, uma comitiva de que faziam parte Orlando Frederico, Alfredo Gomes,

Frutuoso Viana, Paulina d'Ambrósio, Lucila Guimarães Villa-Lobos, sua primeira esposa, Antão Soares, Frederico Nascimento Filho e Pedro Vieira, como ele próprio declarou em carta, seus melhores intérpretes.

Mário de Andrade ao apresentar Villa-Lobos em São Paulo quando regeu algumas de suas obras, o crítico maior disse da sua obra: “É toda uma orquestra que avança arrastando pesada, quebrando galhos, derrubando árvores e derrubando tonalidades e tratados de composição”.

Com a obra que apresentara, até então, Villa-Lobos assumiu o papel de “cantor máximo da terra brasileira”.

Foi a época reveladora da primeira viagem à Europa, afirmando: “não vim estudar música com ninguém; vim mostrar o que eu fiz”, disse o compositor num rompante de auto confiança ao desembarcar em Paris, em 1923; foram os anos fecundos da maturidade, que viram nascer o *Quatuor*, para flauta, sax-alto, harpa, celesta e coro feminino; o *Noneto*, para flauta oboé, clarineta, sax-alto, fagote, celesta, harpa, piano percussão e coro misto; as *Serestas*, ciclo de 14 canções (1928-1943); *A Prole do Bebê* nº 2; nove peças para piano explorando audaciosos recursos do instrumento; *Rudepoema*, retrato psicológico do pianista Arthur Rubinstein, a quem foi dedicado e, levando ao máximo o conjunto dos *Choros*, obras que segundo o autor, “representavam uma nova forma de composição musical brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor” e na qual, “os processos harmônicos são, igualmente, uma utilização completa do original”.

Villa-Lobos não passou incólume diante da crítica. Se por um lado tinha o jovem Mário de Andrade que aplaudia a

sua verve nacionalista e modernista, por outro lado tinha o Oscar Guanabarro que todos os artistas de sua época tremiam ante as suas críticas ásperas.

Sobre as obras de Villa-Lobos, Guanabarro afirmou que “em regra, as suas composições não têm cabeça nem pé, são amontoado de notas que chocalham canalhamente como se todos os músicos da orquestra, atacados de loucura, tocassem pela primeira vez aqueles instrumentos; que se transformaram em mãos doidas, em guizos, berros e latidos”.

Apesar das críticas do Guanabarro que parecem não ter afetado o espírito criador de Villa-Lobos, tinha um Mário de Andrade que reconhecia que, “enquanto os compositores europeus tinham uma forte cultura a se apoiar, Villa não teve esse privilégio, no entanto compôs tão bem quanto Stravinsky, pois, este tinha em que se apoiar e sua obra foi genial; ao passo que Villa-Lobos achava tudo por intuição e suas soluções eram verdadeiro golpe de gênio”.

Após a Semana de Arte Moderna de 1922 na qual Villa-Lobos fora o compositor oficial por sua obra encarnar os pensamentos e a estética dos articuladores do Movimento, na preocupação da difusão nacional do Movimento Modernista, os paulistas fora convidar Villa-Lobos atraído, que foi, para divulgar o pensamento musical daquele Movimento.

Villa-Lobos e Mário de Andrade estavam no mesmo plano filosófico da música quando pregavam a funcionalidade da obra de arte, de seu destino social e educativo.

Dizia Villa-Lobos “Escrevo música brasileira porque me sinto possuído pela vida do Brasil, seus cânticos, seus filhos e seus sonhos. Suas esperanças e suas realizações”.

“É da força da terra, da raça, do sentimento popular, do meio ambiente que deve brotar uma arte genuína e vital”.

A série de dezesseis partituras dos *Choros* é em última análise, uma síntese perfeita da música popular brasileira e do seu próprio pensamento musical. São os *Choros* a mais perfeita realização dos ideais do nacionalismo e do modernismo e, certamente, o ponto mais alto atingido por Heitor Villa-Lobos.

COMPOSITORES BRASILEIROS PÓS SEMANA DE ARTE MODERNA

A grande revolução na vida e na criação artística brasileira explode com a Semana de Arte Moderna, ocorrida no mês de fevereiro de 1922, movimento que se iniciara por volta de 1917, com publicações de artigos em jornais, publicação de livros, exposição de pinturas, além de recitais de música, onde Villa-Lobos começava a mostrar, no Rio de Janeiro, suas produções musicais, inspiradas em temáticas nacionais. O movimento, como se era de esperar, abalou profundamente a vida cultural de São Paulo, pois, lá, era onde estava toda a força da liderança do movimento modernista, que aos poucos foi atingindo o país, levantando um protesto contra o academicismo reinante, pregando a modernização das linguagens artísticas e a necessidade de dar-lhe um caráter essencialmente nacional.

O Movimento Modernista brasileiro nasce da conjugação de muitos fatores, destacando-se as idéias do movimento Futurista, nascido na Itália, e que o escritor Oswald de Andrade traz consigo com o seu retorno da

Europa. Contribuem na esteira modernista a pintora Anita Malfati e o escultor Victor Brecheret, além do aparecimento do líder maior, Mário Raul de Moraes Andrade, poeta, escritor, musicólogo, folclorista, crítico e jornalista, nascido em São Paulo em 9 de outubro de 1893 e falecido em 25 de fevereiro de 1945.

A primeira manifestação do modernismo brasileiro foi a exposição da pintora Anita Malfati, inaugurada em 12 de dezembro de 1917. Essa pintora tinha idéias e técnicas próximas do cubismo picassiano, que chocaria o público e despertaria a ira da crítica especializada que era conservadora, mas a pintora Anita atraía a atenção e admiração dos jovens intelectuais paulistas que tomou aquela jovem pintora como o estandarte do movimento. Pouco antes da inauguração da exposição, numa reunião de cunho patriótico, pela declaração de guerra à Alemanha, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, encontram-se pela primeira vez as duas maiores figuras do modernismo brasileiro o escritor Oswald de Andrade e o jovem Mário de Andrade que, dentro deste clima, de guerra, escreveria em um mês seu primeiro livro de poesias: *Há uma gota de sangue em cada poema*. Surgia o nome de Menotti Del Picchia com a publicação de *Juca Mulato*, em uma proposição nativista, e ainda Manuel Bandeira com *Cinza das Horas*, além de outros que se lançaram como Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida.

Evidentemente, o Movimento Modernista não poderia ter nascido e crescido, sem que os tradicionalistas tentassem feri-lo de morte, lançando críticas exacerbadas no sentido de destruir o movimento, no todo. É quando surge a figura de Monteiro Lobato, que já era um escritor respeitado e que

exercia a crítica de artes no maior jornal paulista, “O Estado de São Paulo”, e ainda o Oscar Guanabara que era crítico musical no Rio de Janeiro e que por diversos momentos tentou descredenciar a obra modernista de Heitor Villa-Lobos.

O Movimento Modernista que surgiu de forma amadurecida e consciente não poderia ter suas bases minadas por críticas de apenas pensadores tradicionalistas e vai começar a dar seus primeiros frutos. E, no que nos interessa, foi no campo musical que sob a orientação de Mário de Andrade: crítico, escritor e musicólogo, passa a descobrir entre os jovens músicos brasileiros aqueles que tinham a tendência por uma estética nacionalista.

Esses jovens compositores representavam os melhores frutos desta concepção mais científica do estudo do folclore e da utilização direta da temática popular. Foram os compositores Luciano Gallet (1893-1931), Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993).

Luciano Gallet seria o primeiro compositor a se interessar pelo estudo sistemático e mais científico do folclore nacional. Foi livre docente de piano no Instituto Nacional de Música e participava ativamente de organização de manifestações musicais naquela escola. Em dezembro de 1922, num concerto dedicado à música brasileira, teve a audácia de convidar o célebre pianista e compositor Ernesto Nazareth para ali apresentar as suas obras. Evidentemente, esse concerto realizado causou um enorme escândalo, e, a razão alegada era de que Nazareth era um dos nomes mais famosos da música popular e que tocava seus “Tangos brasileiros” nas salas de espera dos cinemas da cidade.

Luciano Gallet definiu no programa que Ernesto Nazareth era “o representante mais característico da alma popular brasileira”, razão que provocou muita polêmica no interior do maior centro de ensino musical do país.

Gallet compôs um “Tango Batuque” para 2 pianos a oito mãos; a “dança Brasileira” para violoncelo e piano e as “Primeiras canções brasileiras” recolhidas e harmonizadas por ele. Teve publicado o livro: *Estudos do Folclore*, pela Livraria Carlos Wehrs, em 1934.

OSCAR LORENZO FERNADEZ (RJ, 04.11.1897 - 26.07.1948)

Tem um grande destaque no panorama do nacionalismo musical brasileiro. Teve sua formação musical inteiramente no Brasil sob a orientação de renomados mestres como Henrique Oswald (1852-1931), Francisco Braga (1868-1945) e o músico português Frederico Nascimento (1852-1924), no Instituto Nacional de Música.

Da obra desse compositor destacam-se: “Trio Brasileiro” opus 32, “Canção Sertaneja” para canto e piano; “Suíte para Quinteto de sopros” opus 37; “Suíte Sinfônica sobre três temas populares brasileiros”; o poema sinfônico “Imbapara” baseado em roteiro de Basílio Magalhães e feito sobre temas indígenas autênticos; a ópera “Malazarte”, baseada em história do folclore ibero-brasileiro, com argumentos do escritor Graça Aranha, o acadêmico que se colocou claramente ao lado dos modernistas escandalizando seus colegas imortais... Lorenzo Fernandez foi o fundador do Conservatório Brasileiro de Música e foi neste esta-

belecimento que Hans-Joachin Koellreutter passou a ministrar seus cursos de “Estética Musical” e de “Técnica Dodecafônica”, a partir de 1939.

FRANCISCO MIGNONI (SP, 03/IX/1897 – 19/II/1986)

Compositor, pianista, professor, regente filho do flautista italiano Alferio Mignoni. Foi aluno do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, tendo sido colega de Mário de Andrade.

Diplomou-se em 1917 em flauta, piano e composição, continuando a aperfeiçoar-se com o pai.

Compôs a Sonata para violino e piano; Três peças para Canto e Piano e Orquestra; poema sinfônico Caramuru; a Suíte Campestre; a ópera “O Contratador de Diamantes”; o poema sinfônico “No sertão”; fantasia brasileira para piano e orquestra; o bailado brasileiro “Maracatu de Chico Rei”; em 1948 escreveu o oratório “Alegrias de Nosso Senhor”, sobre texto de Manuel bandeira.

MOZART CAMARGO GUARNIERI

Compositor, regente e pianista, nascido em Tietê, SP, 1907 e falecido em São Paulo no 13 de janeiro de 1993.

Iniciado aos 11 anos em teoria musical, escrevendo sua primeira composição: *Sonho de Artista*, dedicado ao seu professor Virgínio Dantas. Em 1924 estudou com Ernani

Braga e Antônio Sá Pereira. De 1926 a 1930 estudou composição com o maestro italiano Lamberto Baldi. Em 1927 começou a dar aulas no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, ali permanecendo até 1933. Em 1928 conheceu Mário de Andrade, responsável por sua formação estética e que lhe transmitiu também elementos culturais e interesse pelo populário brasileiro. Lança, no mesmo ano *Sonatina*, para piano, indicando os andamentos: “ponteadado bem dengoso”, “molengamente”, e “bem depressa”, indicativos de uma nova linguagem nacional. De 1930 é a canção “O impossível carinho”, sobre poesia de Manuel Bandeira. De 1931 foi o “O choro N° 3”, para flauta, oboé, clarinete fagote e trompa, sendo apresentado pela primeira vez no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. Em 1935 foi nomeado regente da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Em 1937 recebeu do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo o primeiro prêmio para obra coral com *Coisas deste Brasil*, bem como o prêmio para obra instrumental: *Flor do Tremembé*, para 15 instrumentos solistas e percussão, ganhando em 1938, o prêmio de viagem à Europa do Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo. Em 1942 fez sua primeira viagem aos Estados Unidos, a convite da Pan American Union, recebendo o prêmio Fleischer Music Collection, da Biblioteca pública de Filadélfia, por seu *Concerto N° 1*, para violino e orquestra. Dirigiu a Orquestra de Boston com a sua *Abertura Concertante*. Em 1944 recebeu o prêmio Luis Alberto Penteadado de Resende com a *Sinfonia N° 1* e seu *Quarteto N° 2, para cordas*, premiado no concurso da Victor e da Chamber Music Guild de Washington. Em 1946 recebe o prêmio no

concurso Alexandre Levy com o *Concerto N° 2* para piano e orquestra e ainda o segundo lugar no concurso Reichord Music Award, realizado em Detroit, com a *Sinfonia N° 2*.

Em 1950 publicou a “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil” opondo-se à orientação sobre o atonalismo, introduzido no Brasil por Hans-Joachin Koellreutter.

Escreveu a ópera *Pedro Malazarte* com libreto de Mário de Andrade. Foi convidado para o júri do Concurso Internacional de Composição Rainha Elizabeth de Bruxelas, Bélgica, em 1953. Em 1954 obtém o prêmio IV° Centenário da cidade de São Paulo com a *Sinfonia N° 3*. Recebeu o primeiro prêmio do Festival Interamericano de Música, de Caracas, Venezuela, com a peça *Choros*, para piano e orquestra. De 1959 foi os seus *Ponteios* apresentados em Roma e em Paris.

Recebeu o prêmio Gabriela Mistral, da OEA, em 1992, antes de sua morte, que lhe conferiu o título de maior compositor das Américas. Foi o único compositor a manter curso de composição para formar artistas conscientes da problemática da música nacional com relação à estética, às formas, à engrenagem e aos meios de realização.

A música brasileira no contexto internacional a partir de 1930.

A teoria dos doze sons de Arnold Schoenberg, de tanta repercussão na música moderna, não tivera qualquer reflexo no Brasil, até 1937, ano da chegada ao Rio de Janeiro de Hans-Joaquin Koellreutter. Villa-Lobos adicionara à sua

prodigiosa invenção os efeitos da estética de Debussy e solidificou o senso rítmico com o **Sacre du Printemps**, de Stravinsky. Francisco Mignone voltou da Europa em 1930 e tomou o caminho do nacionalismo musical por orientação de Mário de Andrade. O compositor Lorenzo Fernandez preferiu caminhos mais leves para não seguir ideais de uma vanguarda nascente. Tomado pelas mãos de Mário de Andrade Camargo Guarnieri e depois Radamés Gniatalli davam seus primeiros passos de forma mais conscientes no sentido do nacionalismo musical brasileiro, sem a preocupação de entrar nos experimentalismo do fundador da Escola de Viena do expressionismo musical.

Hans-Joaquin Koellreutter. Compositor, flautista, professor e musicólogo, nasceu em Freiburg, na Alemanha, em 02 de setembro de 1915 falecido no Rio de Janeiro-Brasil, em 2005.

Após concluir seu Curso Superior na Academia de Música de Berlim com renomados professores como Kurt Thomas, composição e Hermann Scherchen, regência, diplomou-se em 1937, ano em que viajou para o Brasil fixando-se no Rio de Janeiro e, logo, passando a ensinar no Conservatório Brasileiro de Música entre os anos de 1938 a 1940, passando a exercer grande influência musical na vida do país, introduzindo o dodecafonismo ortodoxo, que se impôs a técnica de composição em voga na época, com o que foi polemizado em certos setores da música brasileira.

No Brasil o mestre alemão Hans-Joachin koellreuter, iniciou o ensino do dodecafonismo, que sendo uma novidade para inúmeros jovens, todos se apressaram em ir ao encontro de Koellreutter que fundou o grupo “Música Viva”, iniciando, entre outros, a Cláudio Santoro e a Guerra Peixe. Mais tarde César Guerra Peixe abandona a estética dodecafonista retornando ao nacionalismo musical como

fizera também, Cláudio Santoro e o maior dos compositores dessa geração, Camargo Guarnieri.

Na esteira do dodecafonismo estiveram ainda: Eunice Catunda, Esther Scliar, Edino Krieger, Geni Marcondes, Heitor Alimonda, Roberto Schronenberg e Damiano Cozzella.

O dodecafonismo não prosperou com intensidade, tendo alguns de seus adeptos renunciado, renascendo o nacionalismo em vários Estados brasileiros como na Bahia, com Lindembergue Cardoso, em São Paulo com Gilberto Mendes e com Rogério e Regis Duprat, Brasília com Cláudio Santoro que era natural de Manaus-Amazonas, e o Rio de Janeiro com Edino Krieger, Marlos Nobre, Aylton Escobar, Ricardo Tacuchian, Cecília Conde.

Em São Paulo surge um compositor de peso que é José Antônio de Almeida Prado e posteriormente, Jorge Antunes.

A técnica dos doze sons abriu longos horizontes à música moderna, produziu obras-primas, vivos debates, na percepção de Vasco Mariz, mas não foi adotada como único método de expressão pelos compositores contemporâneos. No momento quase todos os compositores usam, esporadicamente, porém como um meio e não como um fim. Pode-se dizer que a fórmula de Schoenberg ainda não encontrou um adepto capaz de impor o método às massas de entendidos para se tornar definitivo, entre nós.

A atividade de Hans-Joaquim Koellreutter, o professor, em prol da nova geração de compositores brasileiros, foi altamente elogiável. Ele conseguiu reunir em torno de si, no Rio de Janeiro, na Bahia e em São Paulo, grupos de alunos que se dedicaram a composição com entusiasmo. As audições anuais de música orquestral e de câmara criadas por seu alunos foram esforços isolados, a fim de que

o música experiente pudesse ouvir e aperfeiçoar seus trabalhos. Os métodos de ensino foram revolucionários baseados nos seguintes pontos: a) liberdade de expressão; b) desenvolvimento da personalidade; c) conhecimento de todos os processos de composição musical, e d) aquisição de um *métier* que correspondesse às exigências da composição moderna, justificadas pela expressão da composição musical. Seguindo esses princípios, os discípulos de Koellreutter, baseados nas leis imutáveis da acústica e da estética musical e antes de terminarem os cursos de harmonia, contraponto e fuga, dedicaram-se à composição livre. Acreditava o professor que essa maneira de ensinar, desenvolveria a expressão pessoal, eliminando as influências de regras doutrinárias e acadêmicas, às vezes prejudiciais à criação artística e útil à análise das obras.

Foi indiscutível o resultado de seus ensinamentos, pois, muitos dos músicos brasileiros daquela geração já consagrados pertenceram a sua escola. Dentre os quais: Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Edino Krieger

Koellreutter foi naturalizado brasileiro em 1948, com a dupla nacionalidade alemã que houvera sido cassada pelos nazistas, quando ele deixou seu país de origem em 1937. A nacionalidade alemã lhe foi concedida outra vez em 1953 pelo Governo da Alemanha Federal.

Almeida Prado

Da nova geração de compositores destacamos o de José Antônio Resende de Almeida Prado. Nasceu em Santos-SP em 08 de fevereiro de 1943. Compositor, pianista, regente e professor.

Foi aluno de Dinorá de Carvalho (piano) e de Camargo Guarnieri (composição) e Oswaldo Lacerda (harmonia). Diplomou-se no conservatório de Santos em 1963.

Venceu o 1º Festival de Música do Estado da Guanabara, em 1969, com a peça *Pequenos funerais cantantes*. Viajou para a Europa fazendo curso de especialização em Darmstadt - Alemanha, com Gyorgy Ligeti e Lukas Foss. Fez estágio em Fontainebleau, França, de 1970 a 1972 e até 1973 estudou com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen (1908-1992).


Afirma-se como um dos compositores brasileiros dos mais promissores, inclusive no exterior, pois, sua produção musical tem sido executada em Paris, Londres, Suíça e nos Estados Unidos sempre com boa acolhida do público e da crítica especializada. Talvez o compositor se deu conta de que lhe adianta confirmar-se dentro do seu país que ainda é muito limitado do ponto de vista musical.

Dessa nova geração de compositores são conhecidos Marlos Nobre, Jorge Antunes, Lindembergue Cardoso, Mário Ficarelli, Gilberto Mendes, Damiano Cozella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Julio Medaglia, Willy Correia de Oliveira, Luiz Carlos Csekö, entre vários outros que foram iniciados na escola nacionalista e tiveram suas incursões pelo dodecafonismo.

HISTÓRIA DA MÚSICA EUROPÉIA

(Barroca, Rococó e Classicismo)

A Música Barroca

 palavra BARROCO procede de igual termo francês *baroque*, com o sentido de coisa irregular, assimétrica, retorcida. É, portanto, um termo pejorativo, como quase todos os rótulos que são criados para definir algo e que não são aceitos de imediato, sofrendo, em conseqüência, crítica.

O termo foi aplicado, em princípio, à arquitetura e para as artes decorativas. O estilo barroco surgiu como reação contra as rígidas linhas clássicas do Renascimento e se expressava como uma busca de vida, movimento e força. Entretanto, em alguns aspectos o novo estilo supôs mais um desvio ou uma intensificação da arte renascentista: por exemplo, em arquitetura a armação formal seguiu sendo a mesma. O espírito, entretanto, era totalmente distinto; a placidez era substituída por uma intensidade de movimento, a auto-afirmação individualista se expressava com maior violência, e toda a arte se esforçava em conseguir vastas dimensões, força expansiva e expressividade.

O sentimento de liberação forçava aos homens a dar expressão a tudo o que sentiam e padeciam, desde as maiores alegrias ao mais profundo desespero.

Na música a relação entre renascimento e barroco é, em certo modo, a mesma que entre os estilos românico e gótico, porém em novo nível. Em ambos casos se iam da calma e a tranqüilidade para o inquieto e turbulento; a diferença consistia em que o novo desenvolvimento tinha como fundamento um sistema harmônico fixo.

Para se compreender o barroquismo musical é salutar conhecer-se traços do renascentismo musical, pelo menos no seu apogeu, quando os compositores, possivelmente já saturados da pela constância de recorrências técnicas sobre ritmos e modos, chegavam, possivelmente, a cansar os ouvidos daqueles que acompanhavam o momento musical da época.

Os compositores que produziram durante boa parte do século XVI estiveram trabalhando orientados por técnicas que herdaram dos mestres renascentistas, principalmente os do século XV, a exemplo dos compositores flamengos Johannes Ockeghem (1430-1495), de Josquin Des Prés (c. 1450-1521) e do francês Clément Jannequin (c. 1475- c.1560), que apontaram caminhos para os pósteros do século seguinte.

Na passagem para o século XVI a Europa conheceu um abundante número de bons compositores dos quais destacamos os mais emblemáticos entre Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), Orlando di Lasso (1532-1594), Tomás Luiz de Victoria (1548-1611) e Orazio Vecchi (1550-1605). Como se pode observar pelas datas de encerramento de suas vidas, e na travessia do século XVI ao XVII, a

percepção musical desses últimos, em que pese todos terem como elementos estruturais os modos eclesiásticos e a polifonia, suas obras, entretanto, chegaram a um alto nível clássico na música renascentista.

Ouve-se em peças de Orlando di Lasso verdadeiras modulações a outros âmbitos musicais, renunciando já o sistema tonal, em que pese ele construir sua música dentro do sistema modal. Possivelmente influenciado pelas teorias de Gioseffo Zarlino (1517-1590), teórico italiano considerado como o verdadeiro fundador da moderna teoria científica da música, onde os contemporâneos se informavam na sua obra capital : *Institutioni armoniche*. Já o Orazio Vecchi parte para a construção de madrigais dramáticos que vai culminar na ópera que emergiu no século XVII, passando a ser a forma musical mais importante ao lado do Oratório e da Paixão entre as formas vocais.

O período barroco foi à época do grande florescimento da música instrumental no novo estilo polifônico para uma combinação de vários instrumentos. Formaram-se orquestras no sentido moderno, e as formas de composição orquestral foram as *suítes*, o *concerto grosso*, e, em conexão com a *ópera* - a *abertura* e a *sinfonia*. Também compuseram *sonatas* para diferentes combinações instrumentais; *ricercari*, *toccatas*, *variações* e *fugas* eram escritas para órgão e para os instrumentos de teclado - clavicórdios e clavicêmbalos - se compunham *danças* e outras peças pequenas.

Escola de Veneza

Os grandes centros irradiadores do saber musical haveria de partir das Escolas onde estavam atuando os mais brilhantes músicos da época. Na igreja de São Marcos, de

Veneza, havia dois órgãos com um coro e, mais tarde, uma orquestra para cada um. Estas circunstâncias únicas prepararam o terreno para o advento da *escola veneziana*, que havia de ter grande importância no desenvolvimento da música polifônica instrumental e nas novas formas instrumentais. A forma tradicional da canção seguiu sendo utilizada na música instrumental, porém as *canções* instrumentais constituíram as bases de um verdadeiro estilo orquestral.

Os efeitos de contrastes nas *canções* se deviam, sobretudo, na alternância entre os dois grupos e os *tutti*, porém nos posteriores *concertos grossos* e outras composições orquestrais os matizes de cor musical se obtinham pelo contraste de timbres dos diferentes grupos de instrumentos que tocavam juntos ou a solo, entre o *forte* e o *piano*, equivalentes aos contrastes de luz e sombra, profundidade e relevo, típicos da pintura barroca.

Instrumentos de teclado

Traços análogos se encontram nas composições para o órgão barroco. Para os instrumentos muito melhorados da época se criaram formas virtuosistas, como *tocatas*, *fugas*, *variações*, *transcrições de corais*, *passacaglias* e *chaconas*. O mesmo ocorria com os instrumentos de teclado, porém enquanto sublinhavam seu brilhantismo para causar impressão, os compositores pensavam também que escreviam suas obras para instrumentos caseiros. As composições de teclado compreendiam grande número de suítes de danças da época.

Sonata

Especialmente importante foi o desenvolvimento da *sonata* em sua forma mais antiga, no princípio era somente o nome de uma peça instrumental em oposição à *cantata*, porém logo evoluiu em uma forma decidida, com vários movimentos de diferente caráter em ordem fixa. Como as suítes para orquestra ou teclado a forma sonata sofreu a influência dos prelúdios operísticos, que constavam de um trecho rápido, outro lento e outro rápido; ou diferente como o de um lento, outro rápido e outra vez um final lento, a exemplo da abertura francesa. Nas sonatas mais antigas os movimentos tinham um marcado caráter de danças. Porém com o transcurso do tempo a música se fez mais abstrata, só se davam indicações de *tempo* para cada movimento. As formas instrumentais barrocas eram polifônicas.

Fuga

A fuga procede da polifonia vocal e posteriormente da forma do *ricercari*, que era composto nos fins do século XVI. No período do estilo barroco houve fugas verdadeiramente trabalhadas e outras formas mais livres, nas que as imitações das partes se sucediam que eram características de suas formas.

Ópera.

A música vocal desenvolveu algumas formas expressivas durante a época do barroco. Em torno do ano de 1600 a Camerata Florentina, que foi uma união de sábios e

artistas famosos na história da música que se reunia frequentemente no palácio do conde Giovanni Bardi, em Florença. Este grupo acariciava a idéia de ressuscitar o drama clássico dos gregos. Acreditavam que aquele drama havia sido cantado, porém a música vocal polifônica da época não era aproveitável para seu propósito. Por isso os florentinos começaram a trabalhar uma nova forma na que as palavras fossem cantadas por uma pessoa, acompanhada por instrumentos cuja função se reduzia a proporcionar os acordes adequados, já que o interessante era centrar a melodia na voz.

Ainda que esse gênero de música se havia empregado antes em formas populares, introduzi-lo na música séria resultava algo revolucionário.

Fora os intentos de Florença se estendia a monodia, canção a solo sobre um motivo dramático acompanhada de acordes instrumentais, e a ópera na que a monodia ia representar o principal papel. A monodia, acompanhada pelo *baixo contínuo*, foi em um princípio puramente declamatória, porém pouco a pouco se dividiu em: a) canção em forma lírica ou ária, e b) canção dramática falada, ou recitativo. Este desenvolvimento teve uma decisiva influência sobre as formas – *cantata*, *oratório*, *paixão* – afins à *ópera*. Nas óperas se desdobrava um luxuoso esplendor e um mundo de fantasia, completamente de acordo com os gostos da época barroca, e ao mesmo tempo o canto ligeiro e adornado alcançou um esplendor sem precedentes.

Giovanni Bardi

Conde de Vérnio, nascido em Florença em 1534 e falecido em Roma, em 1612. Era um aristocrata, figura

importante no meio literário e artístico da sua cidade natal. Na sua casa reuniam-se os vultos mais notáveis do tempo como Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Pietro Strozzi, Jacopo Corsi, Jacopo Peri e Ottavio Rinuccini, formando uma espécie de cenáculo, a chamada Academia Fiorentina, onde se discutiam os problemas estéticos relacionados com a antiguidade e, mormente o do novo estilo representativo, ou seja, a ópera. Se a idéia do gênero não é inteiramente devida a Bardi, como se chegou a afirmar, o certo é que as primeiras representações daquilo que de fato veio a constituir a ópera se realizaram no seu palácio, tendo ele mesmo contribuído como poeta para alguns dos dramas musicais então compostos.

Vincenzo Galilei

Amador musical italiano, nascido em Santa Maria in Monte, Florença. Provavelmente em 1520 e falecido provavelmente em 1591. Pai do grande astrônomo Galileo Galilei. Excelente executante de alaúde e viola, pertenceu ao grupo de filósofos e literatos que, nos fins do século XVI, se reuniam no palácio do conde Bardi, a célebre Camerata Fiorentina.

Estudou música com Gioseffo Zarlino¹ e publicou em 1574 e 1578 dois volumes de madrigais a quatro e cinco vozes e peças para duas violas, além de um trabalho teórico:

¹ Nascido em Chioggia, 1517 e falecido em Veneza em 1590. Teórico italiano. Teólogo, lingüista, filósofo, matemático, astrônomo e químico. Mestre de capela em São Marcos de Veneza. Como teórico deixou a obra *Instituzioni harmoniche* (1557) com teoremas demonstrados matematicamente na *Dimonstrationi harmoniche* (1572) e aperfeiçoado pelos *Sopplimenti musicali* (1588).

Intavolatura di lauto. Escreveu uma cantata: *Il conte Ugolino*, extraída da **Divina Comédia**, de Dante Alighieri, dentro do estilo recitativo e que o mesmo cantava se fazendo acompanhar de uma viola.

Pesquisar sobre as formas da: Chanson, madrigal, moteto, Tocata, sonata, fuga, suíte, variações, passacaglia, chacona, recitativo, oratório e paixão.

CLÁUDIO MONTEVERDI

(Cremona, 1567 - Veneza, 29.11.1643)

Genial compositor italiano, criador do drama lírico e um dos que levaram o madrigal a maior altura, ignora-se o dia, mas se assegura que foi batizado em 15 de maio de 1567, com o nome de Cláudio Antônio, filho de Baldassare Monteverdi, conforme registra sua certidão de batismo que se encontra na Igreja de São Nazário e São Celso, em Cremona, no Norte da Itália, sendo o único documento existente que fornece uma informação precisa sobre os primeiros anos de vida do compositor.

Seu pai, Baldassare, exerceu a profissão de médico e teve cinco filhos, o primogênito dos quais foi Cláudio. Seu terceiro irmão, Júlio César, compositor e cantor, dedicou a sua vida a defender as obras de Cláudio e a publicar algumas delas.

Cláudio estudou música com Marco Antonio Ingegneri, diretor de orquestra da Catedral de Cremona e um dos mais célebres compositores italianos do século XVI.

Em 1589 Monteverdi solicita o posto de mestre de capella em Milão, que se lhe recusa, possivelmente devido a sua pouca idade, pois contava com 22 anos de idade. Em 1590 foi contratado como violinista e cantor do duque Vicente Gonzaga na corte de Mântua.

Contraí matrimônio com a cantora Cláudia Cattaneo. Em 1595 acompanha o duque a Hungria e em 1599 vai a Flandres, onde Monteverdi compõe **Scherzi musicali** que seu irmão Julio César publica. Cláudio escreve música de câmara, exclusivamente para a corte. Morre em 1601 Pallavacini, fecundo compositor italiano, e Monteverdi foi nomeado em seu lugar músico de Câmara da igreja de Mântua, cidade que lhe outorga o título de cidadão. A partir deste momento (1590-1600) iniciam em Florença, ilustres músicos, cantores, poetas a idéia de reformar a arte polifônica em sua fase da arte musical dramática. Era a Camerata Florentina. Reforma que originará a criação do drama lírico. As óperas de Monteverdi **Orfeo** (1607) e **Arianna** (1608), escritas em Mântua, cristalizaram aquelas tendências.

Orfeo, libreto de Alexandro Striggio, foi estreado durante o Carnaval de 1608 na Academia degli Juoaghiti, e se executou logo na corte nos dias 24 de fevereiro e 1º de março. O êxito de **Orfeo** fez com que o nome de Monteverdi difundir-se por toda a Europa. A 10 de maio de 1607 morreu sua esposa.

Em maio de 1608 com motivos de fazer sua entrada em Mântua, o príncipe Francisco Gonzaga, depois de casar-se em Turim com a infanta Margarita Saboya, o duque Vicente encarregou o poeta Ottavio Rinuccini um libreto de ópera posto em música por Monteverdi. Esta se chamou **Arianna** e

foi estreada após cinco meses de ensaios a 28 de maio. Constituiu um acontecimento artístico sem precedentes em Mântua. O público chorou de emoção escutando o célebre **lamento di Ariana**.

Em 1610 vai Monteverdi a Roma para apresentar ao Papa Paulo V seu livro de missas e pedir-lhe que acolhesse seu filho Francisco no Seminário romano. O pedido não foi concedido; porém aproveita Monteverdi a oportunidade de achar-se em Roma para estudar as evoluções e desenvolvimento da música religiosa e do oratório na capital católica. Morre em 1612 o duque Vicente Gonzaga; Monteverdi demite-se de suas funções e trata de obter a direção da Capela da Catedral de Milão. Pela segunda vez lhe é recusada; porém é nomeado no mesmo cargo na igreja de São Marcos de Veneza, em 1613, cargo que conservará até sua morte.

Chama para junto de si seu irmão Julio César. Seus dois filhos acharam também emprego em Veneza: Francisco como tenor na Catedral ao lado de seu pai; Maximiliano, como seu avô, exercia a medicina. Em 1627 havendo entrado em saque as tropas do imperador na cidade Mântua, a música de Monteverdi, que se conservava nos arquivos dos Gonzaga, ficou destruída.

A peste lhe arrebatou seus dois filhos em 1631 decidindo-se, o maestro, a tomar ordens sagradas. Sua estadia em Veneza é interrompida por curtas viagens a Bolonha, Parma, Chioggia e Rovigo. Escreve músicas para a sua igreja e para festas públicas e privadas. Entre elas de obras celebradas neste tempo se conhece um ensaio de tradução musical de uma cena de Torquato Tasso, em estilo representativo, intitulado **Combate de Tancredo e de**

Clorinda. Foi executado no palácio do senador Mocenigo em Veneza no ano de 1634, e foi publicado em 1638 dentro da coleção de *Madrigali guerrieri ed amoroso*.

Teve discípulos que chegaram a ser notáveis. Editores italianos e estrangeiros imprimem suas obras que começam a tornar internacional o seu nome. Veneza abre ao público seus teatros líricos e Monteverdi, criador do drama lírico, faz representar *Arianna, Il ritorno di Ulisses in pátria e L'incoronazione di Poppea*.

Morre Monteverdi em Veneza, em a 29 de novembro de 1643, após uma curta viagem a Cremona e a Mântua. Viveu 75 anos e até seu último momento sua inspiração permaneceu fresca e jovem, merecendo todo o apreço de quantos lhe conheceram e com ele conviveu.

Monteverdi foi o último dos madrigalistas e o primeiro que elevou a ópera à altura do drama lírico; fórmula e concepção que deviam, séculos mais tarde, adotar Gluck e Wagner. Enriqueceu o madrigal com novas possibilidades expressivas. Pela sua iniciativa a delicada construção polifônica desta forma poético-musical cobra insuspeitado valor e vigor e dela deriva a cantata. Tecnicamente, Monteverdi nada teve que aprender de seus antecessores nem de seus contemporâneos. Enquanto outros compositores, como Luca Marenzio, haviam tratado de dissimular o academicismo do madrigal com *vilanelle a napolitane*, o caráter romântico e dramático que lhe infiltra Monteverdi o conduz a essências mais acusadas e expressivas. Baixo cifrado, cromatismo, audácias harmônicas, recitativos e diálogos das vozes, tudo o utiliza para alcançar a perfeita adesão entre o texto e a música. Às cinco

vozes que se empregavam no madrigal Monteverdi lhe junta duas.

Inspirado por Tasso, seu poeta preferido, o dramatismo se integra nas obras de Monteverdi. E esse romantismo dramático lhe conduz à ópera. Suas duas primeiras, **Orfeo** e **Arianna** são o primeiro passo histórico para o drama lírico. Seus personagens têm sentimentos humanos, a orquestra com seus trêmulos e pizzicatos responde perfeitamente às exigências do texto.

Pelo que se refere à música religiosa e litúrgica, introduz nos seus motetos para solistas o recitativo. E suas *Vésperas à Virgem* e o *Magnificat* onde utiliza o cantus firmus litúrgico, os solos, os coros madrigalescos e os fugados com elementos das letanias e a música concertante, são verdadeiras obras mestras que anunciam e baseiam todo o século XVII musical.

HEINRICH SCHÜTZ (Köstritz-Saxônia, 1585 - Dresden, 1672).

Compositor e Mestre de Capela alemão.

Corista da capela do Hessen-Cassel (soprano).

Foi aluno de Giovanni Gabrieli (1557 - 1613), na Escola de São Marcos, em Veneza, sob os auspícios do mecenas Landgrave* Moritz von Hessen-Cassel.

Viveu em Munique sob a influência de Orlando di Lasso.

* Conde ou príncipe alemão de uma certa jurisdição territorial.

Schütz não teve problemas de ordens social e econômica, durante sua vida e carreira musical.

Teve boa formação intelectual, com bons preceptores particulares.

Foi cantor no coro da igreja de Wessenfels (soprano) aos 13 anos de idade.

Estudou no collegium Mauritianum, em Cassel, que era um ginásio acadêmico para meninos nobres e meninos de capela.

Cursou Direito na universidade de Marburgo.

Publicou seu primeiro livro de madrigais a cinco vozes em 1611, dedicado ao seu benfeitor Moritz von Hessen-Kassel.

Heinrich Schütz um dos mais geniais mestres de sua época, deve sua educação musical ao príncipe Moritz von Hessen-Kassel, conhecido como compositor de mérito por suas duas coleções de corais. Como Hans Leo Hasler (1564-1612), outro grande maestro alemão que havia ido antes dele estudar em Veneza, onde tanto a arte religiosa como a profana estavam no apogeu, passou Schütz, depois de breves estudos de Direito na universidade Marburg, foi para a Itália com o objetivo de completar seus estudos ao lado de Giovanni Gabrieli. Este havia sido condiscípulo de Hasler e gozava então de grande fama como compositor e como inovador que abria novos horizontes pelo uso individual e diferenciado que fez de determinados instrumentos nos conjuntos.

O interesse que se lhe desperta na evolução do novo estilo na música italiana, sob a influência da música dramática de Monteverdi, lhe fez empreender outra viagem a Veneza em 1628. Da produção dramática de Schütz nada

chegou até nós. Somente se conserva a tradução do libreto de *Dafne*, da autoria de Rinuccini, que também foi posta em música por Schütz, tendo sido representada em Torgau.

A pedido do eleitor Johann Georg I da Saxônia, Schütz vai para Dresden, em 1614, tornando-se diretor da capela eleitoral, introduzindo, ali, a música italiana de estilo concertante, em 1617 quando foi regente da capela eleitoral.

Por influência do luteranismo, Schütz buscou nos salmos da Bíblia os motivos para compor o seu segundo livro, em 1619, que intitulou **Psalmen Davids samt etlichen Moteten und Concerten** (Salmos de David mais alguns Motetos e Concertos).

Em 1623 escreveu o oratório **História da Ressurreição de Jesus Cristo**.

Tanto a arte religiosa como a profana estava no apogeu em São Marcos aonde Schütz veio a tornar-se conhecido como compositor de mérito por suas relações corais.

Com a morte de Giovanni Gabrieli, Schütz retorna a Alemanha, vai para Dresden e entra para o serviço do Eleitor Moritz, onde, ali, desenvolveu uma fecundíssima atividade até o final de sua vida.

Schütz compôs música para uma versão da *Dafne* de Rinuccini, com uma versão em língua alemã, por Martin Optiz, que veio a ser uma primeira ópera em alemão, tendo ficado salva o texto; a sua música, entretanto, perdeu-se.

Muitas de suas obras religiosas ou mesmo suas Paixões nos deixam antever a força dramática de seu talento. Em seus primeiros madrigais de 1611, em seus Salmos polifônicos de 1618 e em seus motetes intitulados *Cantionae Sacrae* de 1625 já se havia mostrado como um dos

representantes mais geniais do estilo religioso veneziano; em suas *Symphoniae Sacrae*, dos anos 1625, 1647 e 1650, brilha já o estilo concertante. Em intensidade de expressão supera tudo quanto havia realizado seus contemporâneos. Grande profundidade de concepção nos revela seus concertos espirituais de 1636 e 1639, nos quais emprega um coro de violinos como instrumentos acompanhantes.

Entre suas Paixões ocupa o lugar principal a de *São Mateus*. Compôs ainda as *Sete palavras de Cristo na Cruz*, acompanhada por dois instrumentos solistas que vai servir de modelo a Johann Sebastian Bach, no século seguinte.

Sua obra:

Livros de madrigais de 1611 onde já demonstrava sua força dramática.

Salmos polifônicos de 1618.

Os motetos “*Canciones Sacrae*” de 1625

Symphonie Sacrae dos anos 1625, 1647 e 1650 onde brilha o estilo concertante.

Concertos espirituais de 1636 e 1639 onde empregou um coro de violinos como instrumentos acompanhantes.

Suas quatro Paixões: Segundo São João, Segundo São Marcos, Segundo São Mateus e Segundo São Lucas.

As Sete Palavras de Cristo na Cruz com acompanhamento de dois instrumentos solistas, vindo a influenciar Johann Sebastian Bach, cem anos depois.

A influência que exerceu a personalidade de Schütz foi de muita transcendência, devido especialmente ao numeroso grupo de seus discípulos, como Christoph

Bernhardt e Mathias Wekmann, excelentes representantes da cantata que desempenharam um bom papel em Hamburgo; além de Christoph Kittel e Heinrich Albert.

Os contemporâneos ilustres que conviveram com Schütz, foram: Johann Schermann Schein (1586-1650), Samuel Scheidt (1587-1654) e Michael Praetorius, também conhecido como Schulz, (1571-

Giovanni Baptista Lully (Florença, 29.11.1632 - Paris, 1687).

Músico “sui gêneris”: genial, enciclopédico, lutador e pitoresco.

Compositor, diretor, violinista, guitarrista, cantor, ator cômico, coreógrafo, dançarino e empresário. Um verdadeiro **factótum**, ditador da música de espírito despótico, porém, construtivo e substancioso.

Nascido em Florença naturalizou-se francês.

Aprendeu a tocar guitarra e cantava com boa voz. Isto fez supor a seus pais que poderia chegar a ser um bom músico, o que lhes decidiu a dar-lhe uma cultura musical completa.

Em 1644 foi descoberto pelo Cavalheiro de Guise que se interessou por ele, levando-o para a França. Chegando a Paris, entra para o serviço da mademoiselle de Montpensier, filha do duque de Orleans. Moça prendada, amiga das artes e de boa cultura. Desejava com quem conversar em italiano, encontrando no jovem Giovanni Baptista o pajem ideal para seus fins. Encomendou competentes professores para dar-lhe educação e instrução intelectual, artística e social. A partir daquele momento, o jovem Lully converteu-se no amigo

íntimo de confiança, na pequena ajuda de alcova e confidente da gentil duquesa.

Aprendeu a dançar, a cantar, a declamar, estudava o violino, o cravo e o francês, além dos costumes e intrigas do mundo aristocrático.

Foi aluno de composição de Miguel Lambert que mais tarde tornou-se seu sogro. Conseguiu seus primeiros êxitos como violinista e como compositor, começando a chamar a atenção em salões principais e na corte. Mais adiante a Mademoiselle de Montpensier o despediu, por motivos íntimos, quando Lully passou a dar mostras do seu caráter repreensível, revelando particularidades da nobre dama. Eram os tempos áureos do “Rei Sol, Louis XIV”.

Em 1652 entrou como violinista na Real Casa, incorporando-se ao Vinte Quatro Violinos do Rei. A partir de 1653 triunfa nos **Ballets de la Cour**, como compositor, executante, ator e dançarino. Em uma memorável festa celebrada no palácio **Petit Bourbon**.

Louis XIV se fixa em todas estas habilidades do jovem Lully e se interessa vivamente por ele. Representa-se o **Ballet Royal de la nuit** e, neste espetáculo o polifacético artista toca o violino, dança e encarna vários personagens, todos eles de uma maneira ágil e perfeita. Lully é nomeado compositor de câmara e desde esse momento passa a dirigir a famosa orquestra “Os vinte quatro violinos do rei”.

Em 1654 Louis XIV volta a admirar os múltiplos méritos de Lully no **Ballets des Proverbes**, no qual também toma parte o próprio monarca que, talvez contagiado, intervém com frequência nos espetáculos. E assim via-se dançando em **Noites de Thétis** e **de Pelée**, no **ballet Temps**, representado no Louvre, e em **Mascarade des plaisir champêtre**.

Um ano depois Lully cria uma orquestra que lhe denomina “Lês violons du cabinet”, este grupo, fundado por ele para as festas de Versailles, eclipsou “Los vinte e quatro violinos do rei”.

Em 1661 sucede a Confort como superintendente da Música Real; os textos de seus ballets estão já quase exclusivamente escritos em francês, e em dezembro adquire a nacionalidade francesa.

Lully começa a considerar que pode converter-se em um chefe de escola, pois criou um estilo próprio. Comparte com Molière a glória de haver dado forma a um gênero de espetáculo, a **comédie-ballet**, francês pelo espírito que o anima e por sua estrutura estética; gênero que pouco a pouco vai substituindo o ballet tradicional.

Em 1668 escreve a pastoral cantada que a chama **La grotte de Versailles** também chamada **Églogue de Versailles**.

Escreve a primeira versão de **Psyché** que é quase uma ópera, e com ela tenta contrarrestar o êxito que acabara de obter a ópera **Pomone**, dos compositores Perrin e Cambert*. No fundo, Lully, receoso de Perrin, prevendo que este será um sério competidor em um futuro próximo e, como não

* Robert Cambert (Paris, c. 1628 - Londres, 1677). Compositor francês. Por volta de 1655 era organista da Igreja de Saint-Honoré, de Paris, fazendo-se notar como compositor. Com a colaboração literária do abade Perrin, escreve a primeira comédia francesa em música, chamada *Pastorale d'Issy*, representada em Haye, perto de Paris. Compõe, a seguir, uma ópera em 5 atos sobre o tema de Baco e Ariana, destinada às cerimônias do casamento de Luís XIV, projeto que não se efetivou, talvez, por perseguições de Jean Baptiste Lully. Compôs a ópera em 5 atos, *Pomone*, com libreto de Perrin, após tentar a criação da Academie Royale de Musique, embrião da futura Ópera de Paris, e que, por manobra de Lully, a Ópera francesa terminou em suas mãos, obrigando Robert Cambert a mudar-se para Londres, lá conseguindo abrir a Royal Academy of Music, que teve vida efêmera.

estava disposto a ver-se apeado da supremacia adquirida, redobra seus esforços para conservá-la.

Consegue obter licença real para criar em Paris uma Academia de Música; porém esta mesma licença já havia sido dada aos compositores Perrin e Cambert, estes apresentam uma demanda judicial contra Lully, demanda que, ao parecer, não prosperou.

Por édito de 30 de março de 1672, Lully foi autorizado a fundar escolas particulares de música em Paris e onde acreditava necessário para o fomento e perfeição para a ópera. Esta academia veio a ser o organismo precursor do Conservatório criado no período revolucionário. Lully dotou sua academia de bons professores; porém ele pessoalmente, deu classes de canto, mímica, coreografia e interpretação dramática, de onde saíram notáveis artistas.

A morte de Molière, ocorrida em 1673, o decide a compor óperas; todas as circunstâncias se decidem em seu favor. Entabula relações com o libretista Philippe Quinault que, mediante estipêndio de 4.000 libras por ano, se compromete a pagar-lhe todos os libretos de ópera que o compositor peça, dentro dos prazos que o próprio músico assinalasse.

Quinault e Lully, em estreita colaboração, escreveram umas vinte óperas, recebidas com verdadeiro entusiasmo pela crítica e pelo público. Lully modificou a composição da orquestra, cujo instrumental ampliou. Deu maior importância ao recitativo com acompanhamento, desenvolveu a abertura e exigiu dos cantores menos floreios e mais fidelidade dramática na interpretação. Por tudo isto, Lully foi considerado como o fundador da ópera francesa.

Em 27 de março de 1673, estréia na Academia de Música sua primeira ópera: **Cadmus et Hermione**. Logo a

Academia se traslada para o Teatro do Real Palácio, convertido, a partir daquele momento, em sede do novo gênero de onde se albergará e desenvolverá durante meio século.

Após o sucesso daquela tragédia lírica, Lully, durante 13 anos, deu ao teatro lírico francês uma série de obras notáveis que convém assinalar: *Alceste* ou *Le Triomphe d'Alcide* (1674) *Thésée* (1675), *Atys* (1676), *Isis* (1677), *Proserpine* (1680), entre outras, e *Armide* e *Renaud* (1686), considerada a obra prima de Lully e do seu libretista Quinault.

E ainda com libreto de Quinault e Benserade, Lully compôs *Lê triomphe de l'amour*, anunciando um novo gênero o da ópera-bailado, que nos tempos seguintes, e sobretudo entre as mãos de Rameau, o mais ilustre sucessor de Jean Baptiste, iria conhecer a melhor fortuna e ficar como um dos mais característicos padrões do teatro lírico clássico francês.

Em 1681 Lully foi nomeado conselheiro e secretário de Louis XIV, alto cargo a que vai unida a condição de nobreza. Torna-se, então, famoso, poderoso, nobre e riquíssimo.

No auge da fortuna e da celebridade, depois de haver feito representar *Acys et Galatée* (1686), sobre libreto de Capistrone e ao tempo em que escrevia a sua última ópera, *Aquille et Polixène*, não pode concluir (o que foi feito por seu discípulo Pascal Colasse), Lully vem a morrer de certo modo prematuramente e no meio de grande sofrimento. A primeiro de março de 1687 dirigindo a execução de um **Te Deum** de sua autoria, composto para celebrar as melhoras de Luís XIV, saído de uma doença grave, na igreja de lês Feuillantes de Paris, dá um tremendo golpe em um pé com o

bastão que usavam os diretores de orquestra para marcar o compasso. A ferida gangrenou e morre a 22 do mesmo mês, em Paris.

GIROLAMO FRESCOBALDI (Ferrara, 08.09.1583 – Roma, 1643)

Cantor, compositor e organista italiano.

Estudou música em sua cidade natal com o prof. Melleville, trabalhou a técnica de órgão com Luzzasco Luzzaschi (Ferrara, 1545 – 1607), organista e compositor da catedral de Ferrara.

Por volta de 1605 mudou-se para Flandres¹, onde permaneceu por três anos, publicando ali sua primeira obra: **Madrigais**, a cinco vozes.

Em 1608 regressa a Itália e passa ao cargo de organista da Basílica de São Pedro em Roma,. Em 1615 serviu na corte de Mântua e em 1628 foi servir em Florença onde permaneceu até 1633. Voltou para Roma reintegrando ao cargo de organista em São Pedro, ali permanecendo até 1642.

Conta-se, sem comprovação documental, que sua primeira audição na Basílica de São Pedro atraiu cerca de trinta mil (?) pessoas, pois consideravam-no ser ele um organista virtuose, sem rival. Será que o nosso estádio do Geraldão no Recife, ou mesmo o Maracananzinho no Rio de janeiro comportam tão elevado número de expectadores? Às vezes os historiadores exageram, ou supervalorizam os artista, o que não lhes tira o mérito de astros de primeira grandeza.

¹ Planície no Nordeste da Europa entre a França e a Bélgica.

Foi iniciador de uma nova escola ou técnica de execução no órgão tendo sido seguido por vários organistas de seu tempo e tem sido a moderna técnica nesse instrumento adotada até hoje por seu estilo livre e improvisador e de força muito expressiva. Sua técnica fez atrair vários estudiosos do órgão de toda a Europa a exemplo de Johann Jacob Froberger (1616-1667), organista e compositor alemão, que se dirigiu para Roma a fim de estudar com Frescobaldi.

O insigne mestre Furio Franceschini, emérito Professor e compositor italiano, em seu **Breve Curso de Análise Musical**, quando enfoca as “Noções sumárias a respeito do contraponto – Polirritmia e Polimelodia”, vai buscar os melhores exemplos dessa técnica de compor do compositor Girolamo Frescobaldi.

Obras: Fantasia a quatro per Clavicembalo; Ricercari e canzoni francesi, para órgão; Tocate e partite d’intavolatura di cembalo(Livro I e livro II); Caprice et ária; Canzona da sonar a 1 e 4 vozes; Ária musicali per cantarsi nel gravicembalo (2 livros); Fiori musicali di toccate e Canzoni alla francesa.

DIETRICH BUXTEHUDE (Holstein, 1637 - Lübeck, 1707)

Compositor e organista sueco.

Estudou com seu pai. Esteve a serviço da música na Dinamarca e na Suécia. Passou a servir na Igreja de Santa Maria de Lübeck, como organista, mantendo-se ali até sua morte.

Criou o ABENDMUSIKEN ou Concertos vesperais de músicas religiosas, muito apreciadas pela população da cidade, que se prolongou até o século XIX. Nele Buxtehude apresentava suas obras e de outros compositores.

Os Abendmusiken atraía músicos de todas as partes da Alemanha, tornando-se Lübeck um centro musical na Alemanha do Norte.

Johann Sebastian Bach, conta-se, viajou cerca de 300 quilômetros, a pé, a partir de Arnstadt, para estudar com Buxtehude.

Nesses concertos da tarde, o compositor dirigia os coros, a orquestra e tocava no órgão, sendo um dos maiores executantes de sua época.

Os fundamentos de música para órgão e orquestral Bach adquiriu nesses encontros com Buxtehude. O estilo livre e a ousadia harmônica das suas composições para órgão foram passadas a Bach e estão refletidas no Cravo Bem Temperado.

Dietrix Buxtehude compôs: Sonatas para violino, baixo de viola e baixo contínuo.

Cantatas de Igreja e cinco Árias para cerimônias nupciais.

HENRY PURCELL (Londres, 1659 – 1695)

Célebre compositor e organista inglês.

Filho de um membro da Capela Real e diretor do coro da Abadia de Westminster. Henry ficou órfão com a idade de 06 anos.

Ingressou muito jovem no coro da Capela Real, que era dirigido por Henry Cooke tendo sido ele o primeiro professor de Purcell.

Na sua fase de mudança de voz obteve, graças ao seu talento, a continuidade na Capela como supranumerário tendo a oportunidade de iniciar estudos de composição com John Blow. Foi assistente da guarda, reparação e afinação dos regalos, órgão, virginais, flautas, além de outros instrumentos inclusive de sopros. Foi copista de música da Abadia de Westminster.

Em 1679 sucedeu a John Blow no lugar de organista da Abadia e dois anos mais tarde de Capela Real.

Em 1683 foi nomeado compositor da corte, cargo que desempenhou até 1685. Tinha escrito já cinqüenta e quatro peças e em 1691 apresentou sua obra dramática King Arthur considerada a primeira ópera inglesa e, dessa forma Purcell é designado como criador da ópera nacional de seu país.

Suas composições para cravo constituem uma das melhores manifestações da arte instrumental inglesa durante o século XVII; sua música vocal revela certas influências das **árias da corte** e óperas de Lully; mas, sua produção em conjunto, é original, elegante, com personalidade própria. Sua ópera mais difundida é **Dido and Aeneas**. Compôs duas obras com temas em espanhol **Dom Quixote** e **The Spanish Friar**, de 1694.

Compôs árias e anthems (composição religiosa da igreja anglicana) cantadas por solistas e coro, de forma equivalente ao moteto. E ainda **The fairy Queen** (A fada rainha) adaptada de uma obra de Shakespeare; **The indian queen**; **Diocleciano** ou a **Profetisa** e **Abdelazar** ou **A vingança do mouro**.

ARCÂNGELO CORELLI (Fuziagnano, 1653 - Roma, 1713)

Violinista e compositor italiano.

- Estudou inicialmente em Faenza, seguindo para Bolonha e lá estudando violino com Giovanni Bevenuti e Leonardo Bugnoli.

- Em 1670 ingressou na Academia Filarmônica de Bolonha.

- Entre 1672 e 1680 esteve em Paris e na Alemanha.

- Em 1685 voltou para a Itália, encontrando-se em Roma, onde permaneceu, com raras ausências, até sua morte, estando ao serviço do cardeal Pietro Ottoboni, onde era apreciado como violinista e compositor.

- Sua arte, sua ilustração, seu trato amável, e a sua natural modéstia valeram-lhe a estima de eminentes personalidades como Haendel em a rainha Catarina da Suécia.

- Bem relacionado com os pintores Cicagni e Maratti revelava sua grande paixão pela pintura.

- Representante da escola clássica do violino, como o de compositor a quem se devem decisivos progressos na arte da composição e na música orquestral, inclusive através do concerto grosso, enriquecendo esta forma, elevando a três o número de instrumentos concertistas, o concertino, ou seja, o primeiro violino de uma orquestra ao qual compete executar a solo, transmitir aos do seu naipe as instruções recebidas do chefe de orquestra, e que ficou estabelecido como regra, e reforçando eficientemente a orquestra.

- Suas obras são de notável pureza de escrita e dignidade de estilo e constam de quatro coleções de *Suonate a Tre* opus 1, 2e 3. para dois violinos e continuo.

Concerti Gossi opus 6 para um concertino obrigado, de dois violinos e um violoncelo. Um **Concerto Grosso** de dois violinos, violetas e baixo.

- Deixou como discípulos Francesco Geminiani (Luca, 1687 – Dublin, 1762). Violinista e compositor italiano; Anet; Castruci; Pietro Locatelli (Bergamo, 1695 – Amsterdão, 1764). Violinista e compositor italiano; e Giovanni Battista Somis (Turim, 1686 – 1763). Violinista e compositor italiano.

- Como compositor influenciou a Haendel.

- Conhecia solidamente a técnica do violino e para esse instrumento escrevia na melhor conformidade com os seus recursos naturais, pode dizer-se que a sua escola está na base da arte dos grandes mestres dos séculos XVIII e XIX.

ANTÔNIO VIVALDI (Veneza, 1678 – Viena, 1743)

Violinista e compositor italiano.

- Seu pai, Gianbattista Vivaldi, excelente violinista e mestre de música de São Marcos, passou a Antônio os primeiros ensinamentos, indo completar seus estudos com Giovanni Legrenzi (Clusone, 1626 – Veneza, 1690) que foi organista em Bergano, mestre de capela em Ferrara e ainda foi diretor do Conservatório dei Mendicanti, de Veneza.

- Recebeu as primeiras ordens menores e em 1703 foi ordenado padre. A prática do seu ministério não lhe impediu um dia, em meio de uma missa, quando celebrava, deixara o altar e fora a sacristia para anotar um tema musical que sua inspiração acabara de sugerir-lhe.

- As autoridades religiosas lhe proibiram de celebrar missa; tendo sido declarado enfermo de espírito, sendo destituído de suas funções sacerdotais, em 1737, sob a acusação de haver abandonado suas obrigações para fazer representar uma de suas óperas, em Ferrara.

- Vivaldi afirmava em carta do próprio punho que fora despadrado, devido a uma asma que era portador e não tinha suficiente força verbal para pronunciar suas homilias sacerdotais.

- A única profissão que exerceu por trinta e seis anos foi a de professor de violino e de maestro de concertos do Conservatório del Ospedale della Pietá, em Veneza.

- O ospedale, asilo ou orfanato, originalmente, era dedicado a recolher enfermos e meninos abandonados, transformando-se em centro onde se ensinava o canto e instrumentos musicais. Pelo que a palavra conservatório, sinônimo em princípio de asilo, tomou exclusivamente um significado musical.

- Vivaldi ocupou a situação de maestro de concertos naquele estabelecimento que estava destinado a meninas abando-nadas, entre as quais se escolhiam aquelas que demonstrasse aptidões musicais, ensinando-lhes o canto e os instrumentos de cordas ou de sopró, incluindo o trompete. Vivaldi, que dava lições de uma e de outras coisas, tinha por essa circunstância uma orquestra permanente, que lhe permitiu experimentar os recursos e combinações orquestrais de todo o gênero, haja vista, sua enorme produção sinfônica.

- Vivaldi influenciou consideravelmente na evolução da música. Se lhe deve o impulso definitivo que deu ao concerto solístico em sua forma lírica. Não é exagerado estimar-lhe como seu verdadeiro criador. A influência que exerceu na elaboração da sinfonia pré-clássica, não é menos notória. E ela se reflete claramente nos grandes compositores que lhe sucederam, como Bach, Haendel, Tartini, Locatelli, Leclais e

outros mestres menos famosos. Johann Sebastian Bach não desdenhou transcrever dez de seus *Concertos*, e precisamente a Bach se deve a obra de Vivaldi ainda viva.

- Durante as licenças que lhe dava o Ospedale, compôs e viajou muito dando concertos como violinista e alcançando a fama de ser um dos maiores de sua época. Foi também empresário de suas óperas e diretor de orquestra. Esteve depois ao serviço do landgrave Felipe de Hesse- Darmstadt, ocupando esse lugar de 1707 a 1713. Sabe-se que visitou Mantua, Amsterdam e Viena, onde, quase esquecido, faleceu em 1741.

- Foram suas composições vinte e quatro óperas; cantata; o motete para grande coro *Laudate Dominus di coeli*; psalmo 148; grande número de árias; dezesseis sonatas; 110 concertos para violino e sete sinfonias; quarenta e seis concerti grossi; 447 concertos solísticos para violinos, violas, trompas, fagote, oboé, etc.com destaque para As Estações para violino, cordas e contínuo confiado ao cravo. Compôs uma enorme quantidade de peças religiosas como dois Oratórios, vésperas, motetes, *Salve Regina*, *Laudate Jerusalém* (para dois coros); *Laudate puer*; *Stabat Mater*.

MICHEL-RICHARD DE LALANDE (Paris, 1657 - Versilhes, 1726).

Organista e compositor francês. Menino de coro da Igreja de Saint-Germain l'Auxerrois, de Paris, onde apresndeu música com com Chaperon.

Obteve o lugar de professor da filha do duque de Noailles, que demonstra a sua estima, indicando-o a Luiz XIV, o qual o nomeia professor de suas duas filhas legitimadas, Mlle de Nantes e Mll de Blois, dando-lhe, a seuir a superintendência da capela real.

De Lalande foi outro de obras religiosas, como *Leçons tenèbres*, *Miserere* e as *Symphonies de nôels* para as noites de natal. Compôs bailados e divertimentos, além de sinfonias instrumentais, concerto de trompete e de tímpanos para as festas do canal de Versailles.

ALESSANDRO SCARLATTI (Palermo, 1660 - Nápoles, 1725).

Compositor italiano. Aos dezenove anos, 1679, estreou como compositor teatral com a ópera *L'errore innocente ovvero gli equivoci nel sembiante*. Obra que agradou a rainha Cristina da Suécia, no exílio em Roma, nomeando-o seu mestre de capela. Segue compondo e produz *L'onestà negli amori*, sua segunda ópera de 1680 e de *Pompeo*, de 1683. Em 1684 foi nomeado mestre de capela de Nápoles.

Uma das principais figuras da música nos princípios do séc. XVIII, sendo, no campo da ópera um dos grandes mestres da escola italiana. Aperfeiçoou a **ária da capo** e **abertura italiana**. Verdadeiro forjador da linguagem musical que se serviram os compositores clássicos, inclusive os da chamada *Escola vienense*, onde W.A. Mozart pesquisou e tornou-se um representante, na Áustria, daquela forma musical.

DOMENICO SCARLATTI (Nápoles, 1685 - Madrid, 1757).

Filho de Alessandro e contemporâneo de J.S.Bach e de G. F. Haendel.

Cravista e compositor. Aos dezoito anos representa a sua primeira ópera *Ottavia Ristitua al trono*, representada em Nápoles em 1703.

Em 1708 seu pai o manda para Roma, onde se sobressairá como executante de teclado e torna-se muito apreciado, travando um duelo com Haendel, que nos seus resultados quanto aos respectivos méritos cravísticos, deu a palma a Haendel, no tocante ao órgão, ligando-se de uma duradoura amizade entre ambos.

Em 1714 Scarlatti entre para o serviço do embaixador português, o marquês de Fontes. Teria ele dado lições ao infante Dom Antônio, filho de Dom João V, em Roma. Domenico foi convidado pelo monarca português, em 1715, sendo nomeado maestro da capela Juliana, do Vaticano. Passa a Lisboa, na qualidade de mestre da capela real e professor da infanta D. Maria Bárbara. Scarlatti chega a Portugal provavelmente em 1720.

Domenico Scarlatti é considerado um dos fundadores da moderna escola de teclado. Como compositor, ressalta-se a absoluta perfeição da escrita de suas sonatas, considerados exercícios, com uma cativante e luminosa invenção melódica, originalidade, fantasia e uma rara liberdade harmônica que tornam essas obras um dos monumentos capitais da música de teclado e cuja influência tem sido considerável até a atualidade. Chegou a escrever cerca de quinhentas sonatas de um só andamento, tendo, entretanto, publicado apenas trinta sob o título de *Esercizii per il gravecembalo*.

Além das óperas e das peças de cravo, Scarlatti deixou-nos árias e cantatas de câmara e ainda algumas religiosas das quais dois Misereres, um Stabat Mater e um

Salve Regina, conservados em manuscrito nos arquivos da Capela Juliana e do liceo Musicale, de Bolonha.

FRANÇOIS COUPERIN (Paris, 10.XI.1668 - 12.IX.1733).

Talvez o mais ilustre dos filhos da família Couperin, que se estendem por várias gerações desde o século XVII até o século XIX.

Organista, cravista, compositor e pedagogo. Foi o mais ilustre dos Couperin e uma das grandes figuras da música francesa.

Em 1693 foi escolhido por Luiz XIV para suceder a Thomelin no cargo de organista da capela real e em 1694 foi nomeado mestre dos cravos dos príncipes. Luiz XIV concede-lhe título de nobreza.

Compõe, para a capela da corte os motetos e as elevações. As célebres *Leçons de ténèbres*, de 1714, foram escritas para um convento; oferece concertos de câmara dominicais os *Concerts royaux*, para distrair a melancolia do rei, já idoso.

Couperin foi um compositor dos mais representativos, entre os franceses e sua obra um dos produtos mais bem acabados do séc. XVIII. Na obra há de se distinguir sua produção para cravo, cujas qualidades de estruturação, sobressaem a elegância de estilo e novidade de concepção que o destacam como o cabeça de uma geração de cravistas e o mais expoente de toda a escola de onde se inclui Chambonières, Louis Couperin, D'Anglebert, Le Bègue e Le Roux.

Ver lista completa de suas obras no *Dicionário de Música Ilustrado* de Fernando lopes Gama e de Tomás Borba.

JOHANN SEBASTIAN BACH (Eisenach, 02.03.1685–Liepsig, 28.07.1750).

Filho mais novo de Johann Ambrosius Bach, músico na cidade de Erfurt, e de Elisabeth Lämmerhirt, ficou, na idade de 09 anos, órfão de pai e mãe.

Johann Ambrosius Bach (1645-1695), se instalou em Erfurt em 1667, onde ocupou o cargo de músico municipal e ali contraiu matrimônio a 08 de abril de 1668. Tiveram seis filhos e duas filhas. Em outubro de 1671 abandonam Erfurt e vão se estabelecer em Eisenach. Ali nasceu o oitavo e último filho desta família o que havia de ser o imortal compositor e aquele pré-destinado a por em relevo o nome da mais numerosa e surpreendente das famílias de músicos que jamais haja existido, desde o século XVI, pois, no ano 1500 já se tem notícia de Hans Bach, um dos patriarcas dessa prolífica família.

Seu pai lhe iniciou nos rudimentos da ciência e a arte da música, dando-lhe algumas lições de violino. Contava 09 anos de idade quando a 3 de maio de 1694 morreu sua mãe e, em janeiro do ano seguinte, falecia seu pai. Nos começos de sua vida, Johann Sebastian Bach já não tinha pai nem mãe.

Dispersada a família, o infante Bach ficou ao cuidado do seu irmão maior Johann Cristóvão, que era organista da paróquia de Ohrdruff e havia sido discípulo de Johann Pachebel (1653-1706). Continuou e completou a instrução

musical de Bach, ensinando-lhe a tocar cravo e os ensinamentos do mestre Pachelbel.

Afirmam historiadores que Johann Cristóvão possuía uma coleção de peças musicais de autores célebres, mas, não deixava que seu irmão visse essas composições que estavam em uma caixa de documentos bem fechada e durante vários meses Bach se dedicou a copiá-las à luz da lua, por não poder dispor de uma vela. Este relato foi atribuído a Ana Madalena em sua “Pequena Crônica”. Dizia, ainda, que este tremendo esforço atribuía ela a fraqueza de sua visão que sempre se queixou o músico.

Johann Sebastian ingressou no Liceu de Ohrdruff adquirindo ali uma cultura geral, aprendendo latim e grego e elementos de teologia. Seus progressos foram tão evidentes que seu irmão chegou a declarar não ter mais o que lhe ensinar, passando Bach a se adestrar nos exercícios de canto coral que eram tradicionais em sua pátria.

Em 1700 Bach estava com 15 anos, tinha enorme desejo de aprender e almejando conquistar sua independência, foi para Lünemberg onde, graças a sua voz de soprano, ganhou uma bolsa e foi admitido como interno no coro da capela onde não pôde cantar muito tempo devido a sua mudança de voz.

Naquele pequeno conservatório, chamado de São Miguel, aperfeiçoou sua cultura musical com Jorg Bohem, organista de São João, sendo lhe de valiosíssima utilidade a biblioteca onde encontrou obras de Monteverdi, de Carissimi, de Heinrich Schütz, de Pachelbel e de Georg Agrícola. Não mais podendo cantar entre os sopranos, passou a ser violinista e organista, sendo útil de alguma

forma e seguindo pesquisando como um autodidata, coisa de que se orgulhava.

O órgão, desde os anos 1650, estava já bastante aperfeiçoado, sentindo o jovem Bach uma grande afeição por esse instrumento, freqüentado a Igreja de São João para escutar a Boehm, que exerceu uma enorme influência sobre ele. Apaixonado pelo órgão, realizava caminhadas e caminhadas a pé, até Hamburgo, para escutar aos organistas de fama como Adam Heiken, organista de Santa Catarina em Lübek e Zelle.

Indo à vizinha vila de Zelle, teve ocasião de conhecer a música francesa de Lully e de Rameau que interpretava com freqüência a orquestra da corte, onde se cultivava e apreciava especialmente a música italiana, o que lhe deu oportunidade de familiarizar-se com elas e ampliar sua cultura musical.

Em 1703, terminados seus estudos e não podendo entrar para a universidade, por falta de recursos econômicos, se dirigiu para Weimar e conseguiu ser nomeado violinista da corte, ao serviço do duque Johann Ernst.

Em 14 de agosto de 1703 prestou juramento ante o Consistório de Arnstadt que o chama para tocar os novos órgãos da igreja de São Bonifácio, três vezes por semana e acompanhar os ofícios dos dias festivos. Sobra-lhe tempo, passando a dar lições a aficionados e a escolares.

Em fins de 1705 pede permissão ao Consistório para ausentar-se por quatro semanas; foi a Lübek com o propósito de escutar em suas *Abendmusiken* o famoso organista Dietrich Buxtehude e caminha cerca de 200 léguas. Foi-lhe consentida a permissão e parte. Em 21 de fevereiro de 1706 se se reintegra ao seu cargo. As quatro semanas se converteram

em dezesseis; o Consistório lhe pede contas de tamanho abuso ele alega que em sua ausência havia deixado um substituto idôneo. Refere-se ao primo Ernst; ante estas argumentações, um tanto capciosas, o Consistório reage, acusando-lhe de haver introduzido um número de variações caprichosas no coral e de haver acrescentado numerosas sonoridades estranhas até o ponto de confundir os fies. Bach se cala como resposta e o presidente do Consistório o acusa de desordens no templo quando se entusiasma no órgão tocando por demasiado tempo. Finalmente lhe dão um prazo de oito dias para que se emende. E tudo fica no mesmo.

Em 11 de novembro é chamado ao Capítulo; novas acusações pesam sobre ele; a mais grave é de haver convidado um forasteiro a tocar no órgão da igreja. Era a sua prima Maria Bárbara, filha menor de seu tio Johann Miguel, com a qual estava prometido. Bach foi altivo e rebelde apresentando a sua demissão.

Em princípios de 1707 a municipalidade de Mülhausen lhe faz propostas, após a audição de alguns competidores, lhe perguntam quais eram suas exigências. Pede, então, os 85 goulden que lhe pagavam em Arnstadt e algumas doações em espécies, como era costume na época, isto lhe é concedido. Faz o juramento e lhe entregam as chaves do órgão da igreja de São Braz.

Em 17 de outubro se casa com sua prima Bárbara, da qual teve sete filhos dos quais três se dedicaram à música: Guilherm Friedman, cognominado o Bach de Halle (1710-1784), o terceiro Carl Phellip Emanuel, o Bach de Berlim(1714-1788) e o quarto, Johann Godofred Bernard (1715-1739).

Troca seu cargo de organista pela de professor e compõe duas cantatas: *Got is mein König* (Deus é meu rei) e *Der Herr denkt uns* (O Senhor pensa em nós). Mas o “pietismo” de Mülhausen lhe asfixia deseja sair e se lhe apresenta a ocasião na primavera de 1708 quando o duque de Weimar lhe oferece o posto de organista e cravista de sua corte. A 25 de junho apresenta sua demissão.

Estando ao serviço do duque Wilhelm Ernst que era um religioso fanático e de uma família de melômano, buscava na música a expressão de uma devoção sincera e por isso contratou Bach. Os emolumentos eram esplendidos e tinha à sua disposição dois órgãos: o da igreja e o da capela do castelo, que sem dúvida o estimulou a escrever bastante para o órgão.

Lá permaneceu por nove anos constituindo-se um período muito feliz em sua vida e bastante proveitosa ao seu desenvolvimento, arrancando sua grande fama de organista.

Compõe seus prelúdios, fugas e fantasias para órgão e transpõe dezesseis peças de cravo e três concertos de Antônio Vivaldi; para o órgão aproveita temas de Legrenzi, Corelli, Albinoni e Frescobaldi.

Os aplausos e admirações que se lhe chegavam não lhe entusiasmavam por vir das massas, prefere um sóbrio elogio e de um bom músico. Dizia Ana Magdalena, que ele “teve sempre a sensação de que levava dentro de si uma unidade de medida distinta das que o mundo podia aplicar”. Acrescentamos que Bach estava vivendo numa época na qual o pensamento cartesiano estava muito latente, era um positivismo matemático dentro de regras muito rígidas, onde se ensinava o “cogito, ergo suum” (penso, logo existo). Logo o Discurso do Método de Renée Descartes (1596-1650) e sua

física mecanicista que serviu de base a Isaack Newton (1642-1727) para afirmar se poder calcular cada transformação da natureza com precisão matemática.

Como se pode auferir, Johann Sebastian Bach estava vivendo contemporaneamente com o pensamento newtoniano que era o verdadeiro desdobramento das teses de Descartes, logo o comentário de Ana Magdalena Bach da questão da “unidade de medida das que o mundo podia aplicar”, assim como, quando Mário de Andrade, o nosso emérito pensador, afirmava que Bach “era anacrônico e o valor musical dele passou despercebido dos seus contemporâneos. Apreciaram o organista e o cravista virtuose, mas no geral as obras eram consideradas cacetes”. Somente após Mendelssohn por em luz as obras de Bach, executando a *Paixão segundo São Mateus*, quase um século depois é que o valor do mestre de Eisenach passou a ganhar conceito na consciência humana.

Mesmo assim, a tese da precisão matemática da maior parte de sua obra, se consubstancia pela sua grande contribuição histórica o seu “Cravo bem temperado” ou seja, a aceitação do temperamento igual, através de uma coletânea, de prelúdios e fugas, a qual, ao mesmo tempo em que era um monumento de musicalidade e de ciência contrapontística, mostrou definitivamente, pelo emprego das tonalidades absolutamente idênticas na fisionomia e pela riqueza que traz à modulação. E Mário de Andrade vai concluir que “Considera-se o ‘Cravo bem temperado’ como o ponto de partida da adoção do temperamento”.

Segundo os biógrafos de Bach, da mesma forma como o viam como um homem religioso, temente a Deus, o vislumbravam, outrossim, como uma pessoa capaz de se

encolerizar com a injustiça o que faz denotar serem todos os humanos dotados de sentimentos idênticos.

Em 1º de dezembro de 1716, faleceu Drese, um velho Mestre de capela da corte de Weimar, e Bach esperava muito fundadamente que lhe nomeassem seu sucessor; mas o duque ofereceu o lugar a Telemann; porém este recusou, então o cargo foi conferido a um filho do falecido Drese, músico que era considerado medíocre. Bach, não aceitando a falta de reconhecimento do duque, tomou a irrevogável decisão de demitir-se. O duque não aceitando o seu pedido mandou prender Bach, inclusive porque na sua solicitação de afastamento alegava ter sido preterido ao posto de Mestre de Capela, mostrando, assim, um veemente protesto, razão da cólera do duque Ernst. Bach foi preso no dia 06 de novembro de 1717 e em 02 de dezembro foi posto em liberdade e teve seu pedido de demissão aceito.

Bach se traslada com a família para Cöthen, atendendo a um antigo convite do príncipe Leopoldo de Anhalten-Cöthen que no outono de 1717 havia posto à sua disposição a sua orquestra de câmara. Em Cöthen somente existia um órgão no palácio, não tendo, com isso, uma relação frutífera com a música sagrada, entregando-se a cultivar a música de câmara, produzindo ali **os seis Concertos de Brandemburgo** dedicados, em 1721, ao margrave de Brandemburgo, Christiano Luís, e para diversas combinações instrumentais, que renovam, de uma maneira genial, a antiga forma do concerto grosso; suas quatro *Suítes para orquestra* com vários ritmos de dança e, ainda suas quatro Suítes ou Aberturas, para cordas, instrumentos de sopro e contínuo, sendo que nas 3ª e 4ª, se juntam tímpanos.

Há duas obras classificadas de teóricas: *A Arte da Fuga* e a *Oferenda Musical*, redigida após uma célebre visita a Frederico “O Grande”, em Potsdam, sobre um tema que o soberano forneceu ao “velho” Bach para que este exibisse, em sua presença, o seu talento de improvisador. A propósito da amizade de Bach com Frederico-o-Grande, conta-se que o rei havia adquirido um “piano e forte” que fora construído por Bartolommeo de Cristofori (Pádua, 1655 - Florença, 1731), afamado fabricante de cravos italiano, que, adaptando o cravo com um sistema de martelos criou o instrumento que o chamou de “gravicembalo col piano e forte”.

Bach se encontrava velho, pesado e cego quando o rei convidou-o para tocar num instrumento novo que havia adquirido. Conduziu-o pelo braço até o piano e pediu para que improvisasse no instrumento o que fez com grande virtuosismo. Após algumas horas de puro deleite musical, Bach declarou não haver gostado da nova invenção, preferia o cravo por oferecer sons mais sublimes.

Em 1720 fica viúvo, casando-se pela segunda vez em 03 de dezembro de 1721 com Ana Magdalena Wülken, Bach com 36 anos e ela com 21 anos de idade, com quem teve mais treze filhos, tornando-se músicos, apenas Johann Critovão Frederico (1732-1795) e Johann Christian (1735-1782).

Johann Sebastian Bach é uma das figuras gigantescas da música. A sua posição na história da arte não é tanto a de um reformador, a de um desbravador de novos horizontes estéticos, como a de um extraordinário sintetizador de um secular processo musical: a polifonia vocal e instrumental, cuja expressão máxima é a fuga. Foi responsável pela pouca estima que os seus contemporâneos, inclusive seus filhos, mostraram pela sua genial obra e pelo quase completo

esquecimento em que permaneceu, até a magnífica ressurreição operada, cerca de um século mais tarde, pela clarividência de Mendelssohn.

Na personalidade artística Bach há que considerar dois aspectos: o compositor místico, que, partindo da forma popular do culto protestante, o Coral, escreve, *Soli Deo Gloria*, as Cantatas e as Paixões em que sublima o lirismo individualista luterano; e o virtuoso, o tocador de instrumentos, que, baseado na poderosa tradição organística e cravística alemã, escreve, já com fins de puro entretenimento aristocrático, já com fins pedagógicos, as suas numerosas obras de música instrumental, solística e de conjunto.

Os seus últimos anos foram bastante tristes. Míope de nascença, o trabalho contínuo e o hábito antigo de copiar toda sorte de música, agravam-lhe progressivamente a enfermidade e em fins de 1749, após uma inútil cirurgia, perde totalmente a visão. Sua saúde se abala, sendo vitimado por uma apoplexia (congestão) em 28 de julho de 1750.

GEORG FRIEDRICH HAENDEL (Halle, 23.11.1685 - Londres, 14.04.1759).

Compositor alemão, naturalizado inglês.

Estudou em Halle na Escola de Gramática e tomou lições de música com o organista Friedrich Wilhelm Zachau (1663 - 1712), organista e compositor alemão.

Com Zachau, Haendel aprendeu órgão, cravo, violino, oboé, harmonia, contraponto e composição, fazendo-lhe ao mesmo tempo analisar as obras dos mestres italianos e alemães.

Aos doze anos de idade Haendel foi com seu pai para Berlim. A corte apreciou seus grandes méritos de organista. Voltam para Halle e seu pai vem a falecer em 1697, entregando-se inteiramente ao exercício da música. Seu pai que queria que ele estudasse Direito. Após a morte do seu genitor procurou satisfazer seu desejo matriculando-se na Universidade de Halle, em 1702, e, mesmo estudando Direito, aceita o cargo de organista da igreja reformada. Naquela cidade havia uma sociedade de oboistas e para ela Haendel escreve suas primeiras obras.

Vai, em 1703, de Halle para Hamburgo, na época a cidade musical mais importante da Alemanha, e ali se definindo por estudar e profissionalizar-se em música. Passando por Hanover, conheceu Agostinho Stefano, compositor de óperas que muito influenciou sobre o estilo vocal de Haendel.

Foi violinista e cravista no Teatro de Ópera de Hamburgo. Em 1705 faz representar a sua primeira ópera, *Almira*, seguida, no mesmo ano, da ópera *Nero*.

Em 1706, a convite do príncipe Gastão de Médicis, que assistira a representação de *Almira*, Haendel foi para a Itália. Fixou-se em Florença e depois para Roma voltando para Florença onde representou sua ópera *Rodrigo*. Na Itália compôs várias cantatas italianas. Vai para Veneza onde trava conhecimento com várias personalidades que compunham o séqüito do príncipe Ernesto Augusto de Hanover que muito influenciou no curso de sua vida.

Em 1708 foi para Roma onde se liga a amizade de Corelli e de Alessandro Scarlatti, e, após fazer representar os oratórios *La Ressurrezione* e *Le Trionfo del tempo e del desingano*

de sua autoria. Vai em seguida para Nápoles na companhia de Scarlatti.

Ao regressar para Roma e depois para Veneza, ali representado a ópera *Agripina* que o tornou conhecido em toda a Europa.

Em 1710 Haendel foi para Londres quando representou a ópera *Rinaldo*, escrita em quinze dias para o Queens Thetre de Haymarket. Retorna a Hanove, após passar seis semanas em Londres. Em 1712 representa as óperas *Il Pastor Fido e Teseo*.

Em 1713 escreveu uma *Ode* para a rainha Ana e recebe o encargo para compor um *Te Deum* para celebrar a Paz de Utrecht e compõe, ainda, o Salmo 100 (*Jubilate*) a rainha Ana lhe concede uma pensão anual de 200 libras.

Em 1714, com a morte da rainha, sobe ao trono o príncipe eleitor de Hanover, com o nome de Jorg I, que ressentido com Haendel por não haver reintegrado seu posto em Hanover, não quis saber do compositor e isso o pôs em situação muito desconfortável.

Intercedem seus amigos Lord Burlington e o conde Kielmannsegge, Haendel dedica ao rei sua *Water music* que se executa com grande orquestra durante uma festa aquática em Windsor e o rei não só perdoa como leva Haendel consigo em uma viagem curta a Halle. Aproveita a ocasião para visitar sua mãe e termina sua última obra alemã: *A Paixão*, com texto de Brookes, já posto anteriormente em música por Keiser e Telemann. Foi executada na catedral de Hamburgo durante a quaresma de 1717 sob a direção de Mattheson. Haendel já de regresso a Inglaterra aceitou o cargo de diretor de música do duque de Chandos.

Reside durante três anos em Cannons-Castle, tendo a sua disposição uma magnífica orquestra e excelentes cantores. De posse de um estilo que exercerá para todos os gêneros (período chamado Chandos), Haendel compõe 12 Antífonas (que devem considerar-se como precursoras de seus Oratórios), 3 *Te Deum*, *Acis e Galatea*, a primeira versão de *Esther* e as 8 Suítes para cravo. Em 1720 cria a nobreza londrina uma Academia Real de Ópera Italiana para o Teatro de Haymarket. Haendel, Bononcini e Ariosti foram nomeados diretores. Haendel muda-se para a Alemanha para contratar cantores. Regressa a Londres e em 2 de abril de 1729 inaugura a Academia com *Numitore* de Giovanni Porta e escreve para ela uma série de óperas: *Radamisto*, *Muzio*, *Scevola*, *Floridante*, *Ottone*, *Flavio*, *Giulio Cesare*, *Tamerlano*, *Rodelinde*, *Scipione*, *Alessandro*, *Admeto*, *Riccardo primo*, *Siroe* e *Tolomeo*.

Intrigas e rivalidades entre Haendel e os cantores ocasionam a dispersão da companhia depois do ano de 1728. a nobreza para o proteger daqueles, funda uma nova Academia que sustenta com grande sacrifício. Haendel então compõem as óperas: *Poro*(1731), *Ezio*, *Sosarme e Orlando*(1732), *Arianna*(1734), *Ariodante e Alcina*(1734), que ainda sendo das melhores que compôs não podem competir em êxito com uma farsa chamada *Ópera dos mendigos*, de John Gay.

Apesar de suas fadigas, Haendel tem ainda tempo de compor quatro Antífonas para a coroação de Jorge II. O empresário Heidegger adquire o teatro e encarrega Haendel que o dirije e forma uma nova companhia. Mas a saúde do maestro começou a fraquejar com tanta luta e trabalho. Vai à Itália e recruta as mais belas vozes para o

Teatro de Heidegger. Porém em Veneza, ao comunicar-se com sua mãe descobre que ela está cega e parálitica, se muda para Halle a fim de assisti-la. Ali recebe a visita de Friedmann Bach, convidando-o em nome de seu pai, o grande Johann Sebastián, a passar uns dias em Leipzig. Haendel agradece o convite por ser urgente seu regresso a Londres onde chega no final de setembro de 1729 com os artistas recrutados.

Escreve duas ou três óperas por ano. Obstina-se em impor a italiana, mas o público não responde. Volta a Itália em busca de novos cantores. Luta pelo mesmo fim durante três anos. Finalmente Heidegger desiste, mas não Haendel que aluga o Covent Garden para escapar da derrota. Trabalha destemidamente, compõe numerosas obras, porém sua natureza embora robusta, não resiste a tanta atividade e um ataque paralisa o seu lado direito e altera um pouco sua razão. Fecha o teatro, se fecha em tão enérgico regime que fica curado em poucos dias. Regressa a Londres. Morre a rainha Carolina e em sua homenagem ele escreve uma Antífona magistral. Heidegger, entretanto, havia conseguido formar uma nova companhia e estréia, de Haendel, em 1737, as óperas *Faramondo* e *Serse*; e em 1738 *Israel en Egipto* e *Saul*. A obra capital, a mais perfeita de suas grandes concepções, é escrita em menos de um mês no ano de 1742: seu Oratório *O Messias*, que estreiou em Dublin a 13 de abril do mesmo ano. Pouco tempo depois se executava em Londres produzindo tão grande impressão que durante o Aleluia, toda a concorrência, inclusive o rei, se puseram de pé. Assim, Haendel achou o seu verdadeiro caminho: o Oratório. Compõe *Sanson* (1741), *Semele*(1743), *Hércules e Belsazar* (1744), *Occasional Oratório*(1745), *Judas Maccabeus* e *Joseph*

(1746), *Josué e Alejandro Balus* (1747), *Susana e Teodora* (1748), *The choice of Hercule* (1750) e *Jephtha* (1751), que termina penosamente por conta do seu primeiro ataque de cataratas.

Algumas operações não têm êxito e o maestro acaba definitivamente cego. Continua, não obstante, dando audição de suas obras que dirige seu discípulo Smith e Haendel toca a parte de órgão. A 6 de abril de 1759 assiste à execução de seu *Mesías*. É a apoteose. E a 14 do mesmo mês morre em uma modesta casa de Brook Street o que haviam chamado os ingleses o “orgulhoso tedesco” e que resultou ser uma glória para a Inglaterra. Tão seu lhe consideraram seus contemporâneos ingleses que seus restos mortais receberam a 20 de abril de 1759 cristã sepultura na Abadia de Westminster.

Bach e Haendel foram dois gênios que por sua grandiosidade, alta concepção, linha melódica sempre nobre e desenvolvimento equilibrado e perfeito, tem certa semelhança embora conservando cada um seu estilo próprio. Haendel é mais lírico que seu compatriota. Porém ele não impede que as criações de conjunto, tanto de um como de outro, alcancem uma imponente magnitude.

Duzentos e cinqüenta e cinco foi o número aproximado de obras que Haendel compôs. Escreveu óperas, oratórios, salmos latinos, cantatas, hinos, antífonas, concertos, sonatas para diversos instrumentos.

GIUSEPPE TARTINI (Pirano,12.04.1692 – Pádua, 1770)

Grande violinista, fecundo compositor e eminente teórico italiano.

Estudou gramática, música e violino, primeiro no Seminário do Oratório de São Filipe Néri, depois dos Padres dalle scuole Pie a Capo D'Istria. Seus pais queriam que ele seguisse a carreira eclesiástica, mas como Giuseppe não demonstrou o menor interesse, o mandou para a Universidade de Pádua para estudar direito, filosofia, literatura e teologia. Tudo isso não lhe interessava. Somente o seduzia a música e a esgrima. E nesta chegou a ser tão bom que saiu vencedor em vários duelos. Quanto à música fez tantos progressos chegando a abrir uma escola de violino.

Aos 20 anos casou-se secretamente com uma sua aluna de violino, Elizabeta Premazone, sobrinha do Cardeal Giorgios Cornaro que, inconformado, ordenou a prisão de Tartini, que foge disfarçado de frade, refugiando-se no convento dos franciscanos de Assis.

Em Assis dedica-se com afinco ao violino, fazendo extraordinárias descobertas como o terceiro som ou o som resultante, que são os harmônicos.

Certa noite, enquanto dormia, teve um sonho com o Diabo ao qual chamava de mafarrico. Era um estranho violinista que lhe sugerira uma composição a que Tartini escreveu a Sonata que lhe deu o nome de *Il trillo del Diavolo*.

Fez estudos de composição com Bhuslav Matej Czernohorsky (1684-1742), compositor nascido na Boêmia e exercia a função de organista do convento de Assis, onde se encontrava Tartini.

Tinha ele o costume de tocar seu violino atrás de um reposteiro, e sua execução atraía muita gente para ouvi-lo. Ao fim de dois anos foi descoberto acidentalmente. A aquela altura era grande a fama do músico chegando ao conhe-

cimento do Cardeal Cornaro que o perdoou fazendo juntar-se a sua esposa, em Pádua.

Ao cessar a hostilidade contra ele regressou a Pádua e imediatamente foi qualificado de “eminente violinista e notável professor”. Teve um êxito especial ao desenvolver a técnica do arco, contribuindo para melhorar sua construção. Em outros aspectos também melhorou a técnica violinística em geral ao empregar cada vez mais as duplas cordas, os trinados, os duplos trinados e os harmônicos.

Também ganhou celebridade como descobridor de “sons combinados”. Por exemplo, um terceiro que se produz quando se tocam duas notas ao mesmo tempo.

Reconhecendo que a sua técnica de arco não era boa para extrair os sons que imaginava, foi para Ancona onde passou a trabalhar seriamente sob a direção de Giulio Terni, que Tartini confessava mais tarde ser ele seu único professor.

Em 1721 foi nomeado primeiro violino da orquestra da capela de Santo Antônio de Pádua, onde se manteve até sua morte.

Em 1726 esteve na Boêmia-Praga onde ficou até 1726, logo regressando a Pádua. Em 1728 fundou a escola de violino “Escola das Nações” onde formou um notável número de violinistas virtuosos.

Como compositor Tartini era original e estava cheio de idéias. Sobressaía especialmente o elemento virtuosístico, porém para ele a técnica não era em si mesmo um fim. Mesmo que sua música exija muito mais domínio técnico que a de Corelli, tem as mesmas qualidades de tranqüilas e cordiais que aquelas.

Da sua obra existe o avultado número de cento e cinqüenta sonatas para violino e cravo, entre elas a famosa

“O trilo do Diabo”, cento e quarenta concertos de violino, cinquenta trios de cordas, além das músicas religiosas: Salve Regina e Miserere.

Obras teóricas: *L'Arte Del arco*.

Trattato de musica secondo la velha scienza dell armonia.

Escrito em Pádua em 1754.

De principi dell'armonia musicale contenuta nel diatônico genere. Também escrito em Pádua em 1767

ROCOCÓ - ESTILO GALANTE

Qualificativo que se aplicou primitivamente à arquitetura, depois à música e demais artes. Significa pouco mais ou menos um estilo muito exagerado de ornamentos, porventura sem caráter próprio, porém gracioso e elegante. Na arte musical o rococó floresceu na segunda metade do século XVIII.

Período que se caracteriza pelo cultivo dos prazeres da vida, o gozo e a alegria. Começou por uma transição gradual pelo que pode ser considerado como uma extensão do Barroco.

A sua maneira mais aérea, íntima e refinada equivale a um abrandamento daquilo que era já muito pesado em termos de linhas retas e pontuações, como escuridão e claridade que bem se identificava no Barroco, sendo no *Rococó* bem mais sinuosas as suas linhas e bem mais rendilhados os seus contornos, bem mais leves as suas cores, a que se deu também a denominação de *Maneirismo*. Em música se emprega a designação de estilo Galante. A maior

parte dessa música se fazia para a diversão da corte e da nobreza tendo como forma favorita o *Divertimento*, que era uma música ligeira em forma de suíte, e a *Serenata*. São encantadoras, graciosas, superficiais.

No estilo musical do Rococó, como toda arte cortesã, tinha suas fontes e seus fundamentos no decorativo e não se propunha perturbar o auditório com emocionantes descrições de estados de ânimo ou com dramatismo apaixonado. O *Rococó* ou *Estilo Galante* veio para embelezar e proporcionar prazer.

No século XVIII o virtuoso instrumental se fez notar pela primeira vez. Desde princípios do século se fizeram popularíssimos os concertos públicos com programas variados nos que intervinham instrumentistas e cantores especialmente contratados.

Já em 1725, em Paris, existiam os *Concerts Spirituels*; em Leipzig, na Alemanha, existiram os *Musikverein* que se passaram a chamar, em 1784, de *Conzerts Gewandhaus*; em Londres, desde 1710 fundara-se a *Academy of Ancient Music*, onde se ouvia os Oratórios de Haendel.

O estilo Galante durou meio século, aproximadamente, desde a morte de Louis XIV em 1715 até 1760. Nasce praticamente na França e na Áustria.

Os ornamentos excessivos escritos para o Cravo e demais instrumentos de tecla, o Bel-canto italiano e os gorjeios melismáticos de tantas árias de ópera e oratórios que eram cultivados. Por essa época a harmonia se enriqueceu com a sistematização dos acordes devido a Jean Philippe Rameau (1683-1764) que foi organista, teórico e compositor francês.

Naquela época os ostinatos rítmicos e as progressões harmônicas e melódicas gozaram de extraordinários favores como meio de composição, especialmente nas seções episódicas e de desenvolvimento.

Devido ao grau de frivolidade que a música passou a viver, então, os filósofos enciclopedistas franceses começaram a subestimá-la colocando-a em um dos níveis mais baixo da hierarquização das belas artes. Afirmavam os filósofos que a música daquela época nada dizia a razão.

Jean Le Rond d'Alembert (Paris, 1717-1783), matemático e filósofo francês, a propósito da música maneirista disse: "Não tem para mim nenhum valor a quantidade prodigiosa de sonatas que nos chegam da Itália. Toda essa musica puramente instrumental, não fala ao espírito nem a alma".

À medida que os filósofos enciclopedistas criticavam de vazia e frívola a música do chamado *Stile Galant*, enquanto se tornava mais distante a tradição barroca se iam acentuando a importância da comunicação e a simplicidade.

Telemann aconselhava aos seus discípulos que se distanciassem dos velhos que acreditavam mais no contraponto que na sua imaginação. "A música, dizia Telemann, não deve ser um esforço, uma ciência oculta ou uma espécie de magia negra... Quem escreve para a maioria deve fazer melhor que quem escreve para a minoria". Talvez aqui se encontre a razão da afirmativa de Mário de Andrade, quando dizia que J.S. Bach "era secarrão", devido, possivelmente, à exatidão da sua polifonia, do seu contraponto, mais preocupado com a matemática dos sons do que com a criatividade, ou uma musicalidade mais fluída.

Os filhos do grande Johann Sebastian Bach mergulharam nessa nova estética musical e passaram a criticar as formas estruturais da música da época do seu pai, afirmando que ele era um ultrapassado, *démodé*, como se diria hoje.

O *Stile Galant* se caracteriza pela elegância melódica e formal e por uma estrutura ligeira e homofônica (melodia e acompanhamento) unida a escassas trocas de acordes: o bom Basta!

Quem foram os compositores nessa nova linguagem do chamado estilo Rococó ou Galante? Carl Philipp Emanuel Bach, Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, W. A. Mozart, Luigi Bocherini, Georg Philipp Telemann e Johann Christian Bach.

CARL PHILIPPE EMANUEL BACH (Weimar, 08.03.1714 - Hamburgo, 15.12.1788).

Segundo filho de J. S. Bach com Maria Bárbara, designado como o Bach de Berlim e ainda de Hamburgo. Iniciou-se na música com o pai.

Fez seus estudos na escola de Santo Thomas de Leipzig, indo em 1734 para a universidade de Franckfurt para cursar Direito.

Quando Frederico II, da Prússia, subiu ao trono, Philippe Emanuel obteve dele o lugar de cravista da corte. Sua principal tarefa era a de acompanhar Frederico II ao cravo, pois, o Imperador era melômano, um amador na música que tocava flauta.

Em 1753, já em Berlim, onde gozava de grande reputação como cravista, Philipp Emanuel Bach publicou sua primeira obra didática: *Ensaio sobre a verdadeira arte de tocar cravo*.

Em 1716 obteve licença de Frederico II para ir para Hamburgo substituir seu padrinho Telemann no cargo de diretor de música das cinco principais igrejas da cidade.

Como compositor é um dos principais fundadores do estilo homófono galante da segunda metade do século XVIII.

Sua obra compõe-se de setecentas composições vocais e instrumentais. Dezoito sonatas; cinco fantasias; treze rondós; sinfonias; cinqüenta concertos para cravo; dois para dois cravos; concertos para violino e para flauta.

Compôs música religiosa entre: dois oratórios; duas paixões, doze cantatas, motetos e salmos.

LUIGI BOCHERINI (Luca, 1743 –Madrid, 1805).

Violoncelista e compositor italiano. Foi músico virtuoso da Câmara na Espanha, servindo ao infante Dom Luís. Mestre de música da corte de Frederico Guilherme II, na Alemanha, em 1787. Em 1797, com a morte do Imperador, retorna a Madrid.

Tem lugar destacado no período do *Stile Galant* com uma produção extensa e toda amaneirada como era a arte do *Rococó*.

A sua obra em maioria é consagrada à música de câmara. São vinte e sete sonatas para violino e seis para violoncelo; sessenta trios; cento e dois quartetos para

instrumentos de corda e arco, cento e cinqüenta e cinco quintetos para várias formações instrumentais; dezesseis sextetos; quatro concertos para violoncelo; vinte sinfonias; uma zarzuela (La Clementina); cantata de natal; um Stabat Mater e dois oratórios.

GEORG PHILIPP TELEMANN (Magdeburgo, 14.13.1681 - Hamburgo, 25.06.1767).

Iniciou-se em música em Magdeburgo e em Hildesheim. Fez Direito e línguas na Universidade de Leipzig. Foi autodidata em música, pois, a fonte dos seus conhecimentos musical consistiu no estudo das partituras de André Campra (1660-1744) e de Jean Baptiste Lully (1632-1687).

Foi compositor, organista e fundador de uma sociedade coral formada por estudantes, a que deu o nome de Collegium Musicum, em Leipzig.

Em 1703 aceitou o posto de diretor de música oferecido pelo príncipe Promoritz, em Sorau e em 1704 foi organista da igreja nova de Leipzig.

Em 1707 visitou Paris e Berlim. Em 1708 exerceu em Eisenach o cargo de diretor da capela ducal. Em 1712 foi nomeado mestre de capela das igrejas dos carmelitas e de Santa Catarina em Franckfurt.

Coroou sua carreira quando foi escolhido para dirigir a música municipal em Hamburgo, tornando-se, ainda, o mestre de capela das cinco principais igrejas daquela cidade.

Em 1721 foi diretor do coro e cantor no Johanneum de Hamburgo. Aqui escreveu a ópera *Sócrates Paciente*.

Tinha extrema facilidade para compor e foi tão grande a sua produção que por fins da sua vida declarava não poder recorda-las nem reconhece-las. Perfeito contrapontista, o seu manancial criador inestancável não faltava graça, clareza e elegância por mais que sofresse a influência italianizante devido a admiração que nutria pelas suítes de Alexandre Scarlatti.

Suas óperas: além da Paciência de Sócrates, O Diabo Amoroso à nova Moda; O Casamento desigual; Flávio Bertaridus, Rei dos Lombardos.

Obras teóricas: *Tratado de canto e execução de baixo contínuo*.

Compôs quarenta e quatro paixões; doze séries de cantatas completas.. Trinta e cinco oratórios: As horas diurnas, Israel liberado; A morte de Jesus; Ressurreição, O dia do Juízo e Messias.

Doze obras fúnebres; treze obras para casamentos; duzentas suítes de orquestra; concertos para diferentes instrumentos; quarenta óperas; seiscentas aberturas “a francesa”.

Em 1735 escreveu a ópera Dom Quixote e uma suíte instrumental em 8 movimentos.

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (Erasbach, 1714 - Viena, 15.11.1787).

Compositor alemão. Teve boa educação, graças as influências que seu pai teve com o Eleitor Max Emanuel da Baviera e do príncipe Lobkowitz que encaminhou Gluck para estudar em Praga.

Freqüentou cursos de Lógica e Matemática, além de canto, violino e violoncelo, não demonstrando, entretanto, talento para seguir a carreira de músico.

Foi aluno do professor boêmio Czernohorsky, que fora nomeado mestre de capela da igreja de São Jaime em 1735, iniciando Gluck no conhecimento da ópera italiana que estava em voga em Praga.

Com a influência de seus mestres e descobrindo-se finalidades em Gluck, o príncipe lombardo Francesco Savério Melzi induz o príncipe Lobkowitz a permitir que seu camerista o acompanhasse a Milão para confiá-lo ao compositor Giovanni Battista Samartini, considerado, na época, um dos melhores mestres italianos.

Após quatro anos de estudos com Samartini, Gluck estréia como compositor de ópera italiana, representando em Milão a sua primeira ópera - *Artaserse*, com libreto de Metastasio. Segue escrevendo para os teatros de Veneza, Turim e Cremona.

Vai para Viena já famoso e, em 1745 acompanha o príncipe Lobkowitz a Londres e lá faz representar *La condotta dei giganti* e *Artamene*.

Em Londres priva da companhia de Haendel que critica suas obras, afirmando que seu cozinheiro sabia mais contraponto que Gluuk, contudo, mostra-se muito atencioso para com ele, aconselhando e aparecendo ao seu lado nos concertos públicos.

Retorna a Viena e faz representar a ópera *Semiramide riconosciuta*, com libreto de Metastasio.

Em 1749 contrai núpcias com Marianna Pergin, uma rica herdeira, que operou na vida de Gluck uma considerável melhora, pois, passava a compor por estar obrigado a contingências materiais.

Começa a libertar-se da influência italiana e compõe *L'innocenza giustificata*, sobre libreto do conde Giacomo Durazzo, representada em Viena, em 1755, passando a ser o diretor da ópera da corte.

Em 1756 representa em Roma *Antígona* e no mesmo ano representa em Viena *Re pastore* com libretos de Metastasio.

Torna-se comendador por nomeação do papa Cavaleiro da Ordem da Espora Dourada.

A partir de 1758 assina suas óperas com o título "Ritter von Gluck" ou seja, Cavaleiro Gluck e passa a compor óperas cômicas francesas como *L'Isle de Merlin*, *La fausse esclave*, *La Cytère assiégée*, *L'arbre enchanté*, *Livrogne corrige* (O bêbado corrigido), *Lê Cadi dupé* (O fazendeiro ingênuo), *La rencontre imprevue*.

Escreve o bailado *Dom Juan* baseado no texto de Moliere *Le festim de Pierre*.

Em 1762 representa sua verdadeira obra prima *Orfeu e Eurídice* sobre libreto de Ranieri da Calzabigi e em 1767 representa *Alceste* com libreto do mesmo autor.

Com a ópera *Orfeu e Eurídice*, Gluck faz uma mudança radical e antecipa aquilo que no final do Romantismo Wagner vai chamar de "drama musical". De 1770 é *Paride ed Elena*. De 1772 *Iphigenie in Aulide*; de 1777 *Armide*, seguindo-se de várias outras obras de gênio. Retira-se para Viena e passa seus últimos anos sem escrever mais nada.

CLASSICISMO

Doutrina estética fundada no culto à tradição clássica. Esta doutrina surgiu na Renascença e atingiu pontos culminantes na França do século XVII, na Inglaterra da

primeira metade do século XVIII e, em toda a Europa, na transição do século XVIII para o século XIX.

O classicismo confere maior importância às faculdades intelectuais do que às emocionais na criação da obra de arte, porque busca a expressão de valores universais acima dos particularismos individuais ou nacionais. Inspirando-se nos modelos da antiguidade clássica greco-romana e no Renascentismo italiano, estabeleceu princípios ou normas, como a harmonia das proporções, a simplicidade e equilíbrio da composição e a idealização da realidade. Recusa, portanto, a exuberância decorativa do barroco e, principalmente do estilo galante ou do maneirismo da primeira metade do século XVIII.

Data do segundo quartel do século XVIII o surgimento do movimento dito do Classicismo, quando escritores, poetas, pintores, escultores e músicos passaram a criar dentro de certo rigorismo linear, estabelecendo formas com simetrias, evitando desvios do que se chama de criação livre.

O Classicismo teve no seu tempo o movimento do racionalismo em contraposição com o maneirismo do rococó que surpreendia com suas linhas dentro de uma profusão de melodias alegres, soltas, dentro do estilo galante que estava mais para a sensualidade, a diversão nas cortes européia do que para pensar como foi no estilo posterior que exigia maior rigor de técnicas e de formas bem racionais.

O pensamento clássico tem estreita ligação com o Racionalismo que é uma doutrina tendente à uma adequação exata da construção ou do objeto à sua função, sendo a beleza das formas considerada como o resultado dessa adequação. Dentro de uma visão epistemológica o racionalismo ainda defende que todo conhecimento é

racional, sendo a razão o único instrumento adequado e completo para atingirmos a verdade.

Após o ano de 1750 as correntes filosóficas começaram a mudar a situação econômica e social na Europa. Qualquer que fossem suas contradições e tendências opostas, assim como: Voltaire X Rousseau, razão X sentimento. A Ilustração chega como um movimento de imenso otimismo e de esperanças.

As realizações científicas dos séculos XVII e XVIII, que culminaram na obra de Isaac Newton, haviam proporcionado aos homens uma renovada confiança no poder do pensamento como feito independente. Se a razão humana era capaz de reconstruir o universo, também podia refazer a sociedade. Pensamos antes de tudo em Voltaire e nos filósofos franceses; em homens como Montesquieu, imbuído do liberalismo de Locke; em Diderot e os enciclopedistas; em Jean-Jacques Rousseau... Existiam, é certa, muita diferença entre eles, porém o desejo de liberdade e tolerância, a consciência das faculdades humanas a apaixonada crença na razão como chave de civilização e do progresso, eram as correntes que influenciavam em tudo.

As idéias do movimento da ilustração que influenciou as letras, da mesma forma ocorreram com a criação musical, e alterou todos os meios culturais na Europa do século XVIII.

A ópera na França passava por período decadente e o seu maior representante, Jean Phlippe Rameau (1683-1764), era severamente criticado pelos criadores da ópera-buffa, dentre os quais, Rousseau, que era um compositor influente e que através de críticas em sua *Lettre sur la Musique française* (1743) e da *Encyclopedie* (1751-1772), dizia que “uma ária de Hasse ou de Buranello valia mais que todas as obras de

Rameau juntas, tudo isso na *Guerre des Buffons*, batalha que apontava para o futuro, cometia, entretanto, equívocos, aos representantes da ópera tradicional.

Não somente a França era considerada a capital do pensamento ilustrado, mas outras como Mannheim e Viena que eram núcleos germinativos semelhantes no que se refere ao mundo da música.

A Escola de Viena, devido ao cosmopolitismo da própria cidade, muito aberto a influências de culturas italianas, francesas e alemães e com uma nobreza muito aficionada à música, trazia para Viena a ópera italiana, assim como, atuando músicos de toda a parte.

Dessa escola sobressaíram Haydn e Mozart, que já chegavam com os bafejos da escola de Mannheim, dos italianos e um estilo já característico dos austríacos. A música popular, os contrastes Maior-Menor e a inclusão do minueto nas sinfonias tudo isso foram contribuições que criaram uma atmosfera para a criação dos representantes da escola austríaca na segunda metade do século XVIII.

Na música, o maior dos dons foi a forma Sonata-Sinfonia clássica. Teve suas raízes na época do Barroco, porém, no Classicismo ela passa a ter uma estrutura clara e equilibrada que ainda hoje se reconhece que é a forma mais perfeita de toda a música instrumental.

A arte musical clássica teve como centro irradiador a Escola de Mannheim, que é uma cidade da Alemanha Ocidental onde tem um porto fluvial de importância comercial bastante movimentado.

No século XVIII, Mannheim foi um centro cultural muito ativo, onde se exerceu importante papel na elaboração da sinfonia clássica através dos compositores Stamitz e Richter, que são conhecidos como os “mannheimers”.

Nessa Escola desenvolveu-se o efeito dos *crescendo* e *decrescendo*. Esses efeitos expressivos sempre existiram desde a música barroca. Nesta estética, os compositores encontravam as soluções desses efeitos, partindo de poucos instrumentos, indo adicionando outros, principalmente com as progressões harmônicas ascendentes, quando nos *crescendo*; e com progressões harmônicas descendentes, nos *decrescendo*. Esses efeitos já eram praticados pelos italianos fazendo atenuar os ásperos contrastes do *forte*, *mezzo forte* e *piano*.

São nomes referenciais dessa Escola clássica, além de Stamitz e Richter, também Canabich, Haydn, Mozart e Beethoven.

JOHANN STAMITZ (1717-1757)

Violinista, compositor e chefe de orquestra boêmio transformou o conjunto na mais famosa falange instrumental alemã de sua época, pelos seus efeitos de dinâmica e de colorido e pela definição de orquestra clássica.

A orquestra clássica assim definida compões-se do quinteto de cordas: 1º e 2 violinos, violas, violoncelos e contra baixo; 2 flautas; 2 oboés; 2 fagotes; 2 clarinetes, 2 trompas e timbales.

FRANZ XAVIER RICHTER (1709-1789)

Era cantor, violinista, compositor e chefe de orquestra austríaco.

Como compositor e na sua abundante produção figuram 64 sinfonias; seis quartetos de cordas; trios; sonatas e concertos de piano; um oratório: *La deposizione della Croce*; missas, réquiens; salmos e motetes.

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732 - 1809)

Compositor austríaco. Menino cantor da catedral de Santo Estevão de Viena, em 1740. Tendo estudado com o parente Johann Mathias Franck, mestre-escola em Hainburgo, desde a idade de seis anos, o qual lhe ensinou vários instrumentos. Mais tarde vai estudar em Mannheim.

Sua grande escola de composição ou seu desenvolvimento neste campo foram os estudos nas partituras de Carl Philippe Emanuel Bach, servindo-lhe de modelo as sonatas para cravo.

Escreveu a sua primeira série de 12 quartetos de cordas entre 1755 e 1760, assim como as Cassações e os Divertimentos que eram formas do estilo galante, e sua Sinfonia em ré maior.

Outra escola para Haydn foi uma pequena orquestra que muito lhe beneficiou na evolução artística. Essa orquestra lhe foi passada pelo conde Ferdinando Maxmilian Morzin, em Lacave, na Boêmia.

Em 1761 entrou para o serviço do príncipe Paul Anton Esteházy na função de mestre de capela. Serviu durante quase trinta anos no palácio dos Esteházy.

Em 1772 Haydn compôs a Sinfonia N. 45 em fá sustenido menor, conhecida como a “Sinfonia dos Adeuses”,

quando o compositor estava hospedado, juntamente com a orquestra, no distante castelo dos Esteházy, na Hungria. Para a Sinfonia dos adeuses existem algumas versões indicando as razões porquê Haydn chegou a escrevê-la, que estão em torno de problemas de prisão no castelo, por razões de seus músicos terem passado todo o verão no castelo e desejavam voltar para casa, mas o príncipe não permitia. A outra é que seria, a Sinfonia, uma espécie de manifesto no sentido de melhorias salariais.

Haydn compôs música dramática como uma ópera cômica alemã, dezessete óperas italianas, músicas de cenas para peças de Regnard, Shakespeare e Goethe.

Músicas religiosas: 14 missas; 2 Te deum; um stabat Mater; As sete palavras de Cristo na Cruz.

Música coral sinfônica: 3 oratórios: *il ritorno de Tobia*, *A Criação*, *As Estações*; uma cantata buffa; As perplexidades de um mestre de capela.

Música sinfônica: 104 sinfonias; 16 aberturas, marchas, divertimentos, Noturnos, Cassações e Minuetos.

Música concertante: 14 concertos de piano 1 concerto para piano e violino; 5 concertos de violino; 3 concertos de violoncelo; 3 concertos de trompa; 2 concertos de flauta; 1 concerto de oboé; 1 concerto de trompete; 5 concertos para duas liras; Sinfonia concertante para oboé, fagote, violino, violoncelo e orquestra.

Música de câmara: 83 quartetos de cordas; 31 trios para piano, violino e violoncelo; 63 trios para 2 violinos e baixo; 6 Duos de cordas; 8 sonatas para piano e violino. 52 sonatas para piano.

Música vocal: cantatas, árias, melodias com piano, duetos, trios, quartetos.

WOLFGANG AMADEUS MOZART (Salisburg, 27.01.1756 – Viena, 05.12.1791).

Músico precoce, visitando Munique aos 6 anos de idade e aos 7 anos ao empreender viagens a várias províncias alemães em Schwetzingen, residência do eleitor palatino príncipe Carlos Teodoro, Mozart ouve a melhor orquestra alemã da época, a de Mannheim.

Compõe em Bruxelas sua primeira sonata para cravo, aos 8 anos de idade, seguindo para Paris quando tocou para Luís XV e sua esposa Maria Leczinska. Dedicou à princesa Victoria de França quatro sonatas para piano e violino, que foram editadas, sendo estas suas primeiras obras a serem impressas.

De Paris passa a Londres onde compôs seis sonatas para violino. Ali conheceu Johann Christian Bach que recebeu Mozart como aluno após submetê-lo a provas de improvisação, transposição e acompanhamento a primeira vista. Seu pai Leopoldo Mozart reconheceu que Christian Bach foi o primeiro compositor que influiu decisivamente sobre seu filho.

Vai para a Holanda, e em Haya sua irmã Nanerl adoeceu de pneumonia enquanto Mozart sofreu uma febre que o deixou bem abatido; volta à França, e adoece gravemente.

Viajam para a Suíça e fixa-se em Zurique, indo a seguir para a Alemanha, e em Munique, sofre outro ataque de febre bem violento.

Mozart foi vítima do seu monstruoso talento musical e quando o menino prodígio completou dez anos, e após seu

pai ganhar uma fortuna inestimável, retornaram a Salsburgo, para umas férias.

Em 1769 pai e filho foram à Itália, e em Bolonha Mozart recebeu suas últimas lições de contraponto do Pe Martini um dos teóricos da música mais famoso da época.

Mozart, em 1779, fora nomeado Konzertmeister e organista da corte arquiepiscopal onde tinha como patrão o arcebispo Colloredo que não tinha nenhum interesse no talento do músico.

Em 1780, o eleitor Carlos Teodoro o encarregou de compor uma ópera quando nasceu *Idomeneo Re di Creta*, primeira obra dramática de Mozart. Compôs duas missas: a da *Coroação* e *Vésperas dos confessores*, uma *Regina Coeli*, duas sinfonias, a sinfonia concertante para violino e violoncelo; uma *Serenata*; um concerto para dois pianos e três sonatas de órgão.

Escreveu, a seguir, *O Rapto do Serralho* ou Belmont Und Constanze.

Em 1784 Mozart torna-se membro da Maçonaria, e, a serviço dela, compôs *Maurerische Trauermusik* (Música fúnebre maçônica); *Die Zauberflöte*; *Ave Verum*; duas cantatas maçônicas; Concerto de piano em si bemol; Concerto de Clarinete.

Em 1788 vem à cena as três últimas sinfonias em mi bemol, em sol menor e em dó maior, esta conhecida por “Júpiter”.

De 1791 foi o Réquiem em ré menor, sendo esta a sua última composição, mas não concluída por ele, em razão de sua morte. Vindo o Réquiem a ser concluído por seu aluno Franz Sussmayer que deu os últimos retoques. O Réquiem teria sido encomendado pelo conde Franz von Walsegg, um

tipo excêntrico que haveria feito a encomenda para o funeral de sua esposa, desejando se fazer passar como autor da obra.

Compôs 11 óperas; 41 sinfonias; 17 concertos para piano; 3 concertos para violino; concertos para clarinete, para fagote, para flauta, para trompa; duas Danças alemães; quatro serenatas; cinco fantasias para piano; 3 variações; 3 missas; 4 motetes; 7 canções; 5 quintetos de cordas; 11 quartetos de cordas; seis peças para cordas e duas trompas; 3 serenatas para instrumentos de sopro; 4 peças para violino e piano.

HISTÓRIA DA MÚSICA EUROPEIA (ROMANTISMO E CONTEMPORÂNEA)

Começou nos fins do século XVIII e durou até meados do século XIX. Após o racionalismo do século XVIII, apregoadado pelo Iluminismo e pelas teses defendidas pelos enciclopedistas, além do Contrato Social lançado e defendido por Jean Jacques Rousseau, na França, fizeram desencadear a Revolução Francesa em 1789, vindo a provocar tamanhas modificações sociais, econômicas e, conseqüentemente, nos meios culturais e artísticos.

Já no alvorecer do século XIX as idéias do Romantismo começaram a florescer, oferecendo um quadro muito complexo, devido a multiplicidade de idéias desencadeada no espírito da época.

- Era a afirmação das novas classes sociais.
 - A multiplicação de inquietações, das aspirações e ambições acompanhadas de um desejo crescente de escapar da realidade cotidiana.
-

- A natureza.
- Tudo que estava distante no tempo e no espaço como épocas distantes, países remotos que resultavam de um mundo de ilusões.
- A exaltação do nacionalismo e do patriotismo.

Tudo começou na Alemanha como reação a parcialidade do culto a razão apregoada pelo Iluminismo.

As palavras de ordem do Romantismo eram “sentimento”, “imaginação”, “experiência” e “anseio”.

No Romantismo o indivíduo encontrava o caminho livre para fazer a sua interpretação pessoal da vida. Professava-se uma glorificação quase irrestrita do “EU”. A essência da personalidade romântica é o gênio do artista.

Beethoven é romântico, pois, ele conseguiu exprimir seus próprios anseios e sentimentos. Foi ele um artista livre.

O músico romântico se considera intérprete de toda a humanidade.

O artista romântico rechaçava as obrigações sociais, que consideravam exigências de filisteus, ou seja, de pessoas ligadas a atividades burocráticas, pois, desejavam livrar-se de impedimentos para o livre desenvolvimento de suas faculdades criativas. Sustentavam que a música devia por-se sobre as demais artes porque seu conteúdo transcendental a fazia romântica por excelência.

Os românticos davam importância ao papel da arte no processo do conhecimento humano.

O artista pode nos dizer o que o filósofo não é capaz de exprimir, pois, a arte ultrapassa as fronteiras da razão. E Beethoven vai afirmar que “a música é a revelação mais

alta que a filosofia”. Emanuel Kant dizia que o artista brinca livremente com a capacidade de cognição.

Friedrich Schiller, o poeta do Romantismo, disse que o processo de criação do artista é uma atividade lúdica e que não só nela o homem é verdadeiramente livre, pois, ele próprio determina suas regras. Para os românticos, só a arte era capaz de nos aproximar do indizível.

Friedrich Novalis, poeta alemão e um dos jovens gênios do romantismo disse que “o mundo se transforma em sonho e o sonho em mundo”. Foi ele o autor de **O Hino à Noite**.

A ociosidade era ideal do gênio e a indolência a primeira virtude do romântico.

As obrigações e tarefas cotidianas eram preocupações dos filisteus. E estes ditos também, de filistinos, ou simplesmente inimigo eram termos que os românticos rotulavam os que hoje chamamos de “careta”, entre outros adjetivos.

Friedrich Wilhelm Schelling foi, talvez, o filósofo mais importante do romantismo. Ele tentou suprimir a divisão entre “espírito” e “matéria”. Dizia que a natureza inteira tanto a alma humana quanto a realidade física, eram expressões de um único Deus ou do espírito do mundo.

Foi o espírito romântico que mais contribuiu para a libertação dos povos, dos escravos, das nações. Espírito que fez desencadear a Independência dos Estados Unidos da América em 1776, a queda da Bastilha com a Revolução Francesa em 1789, a Independência política do Brasil em 1822, a libertação dos escravos no Brasil em 1888 e, até mesmo, a Proclamação da República em 1889. E Napoleão Bonaparte vai ser visto como o grande paladino da liberdade

dos povos europeus, na esteira desse espírito romântico, muito embora, o próprio Napoleão vá negar todo esse sonho dos povos europeus, quando se mostrou um grande vilão ao se coroar assumindo poderes temporais e espirituais.

Dentro de uma nova ordem, após a Revolução francesa, os músicos começam a compor visando o público, o concerto para classe média e não mais para a aristocracia. As obras passam a ter vida longa, enquanto que as peças escritas para determinado aristocrata morria após a apresentação da obra.

Beethoven, desse momento em diante, cada nova obra, seja qual for a sua extensão, é a expressão, não apenas uma nova idéia, mas uma nova fase da evolução artística do autor.

Foi uma época, sobretudo, de poesia. No mútuo intercâmbio entre poesia e música a poesia se musicalizava em busca de novos efeitos de ritmos e sonoridades enquanto que a música se fazia poética. E vamos encontrar várias formas musicais como os “Momentos Musicais” de Mendelsohn, os “Impromptus” de Schubert, além de Fantasias, Rapsódias, Arabescos, Estudos, Intermezzos, e Variações que substituíram, no período romântico, as formas do Classicismo em especial a Sonata. Mais tarde o Poema Sinfônico veio a substituir a Sinfonia clássica.

As mudanças nas formas musicais foram acompanhadas pelas inclinações literárias dos compositores e a sua preferência pela música de programa.

A partir do século XIX, os objetivos de cada artista, individualmente, tornaram-se tão pessoais que ele tinha de procurar, lutando, os seus meios particulares de expressão e não aceitar soluções já estabelecidas.

Seria o que modernamente, Koellreuter passava a considerar em seus comentários, que a arte não deve vir de uma fôrma e qualquer forma pré-estabelecida não deixa o artista livre para fluir a sua imaginação.

Com os compositores românticos, as difilcudades técnicas de execução começaram por aumentar. As últimas obras de piano e de música de câmara de Beethoven, só podiam ser executadas por artistas profissionais e apreciadas por um público de elevada educação musical.

Comparadas com as obras dos seus predecessores, as criações de Beethoven parecem um produto de improvisação, ainda que as criações dos mestres antigos e principalmente de Mozart hajam irrompido mais despreocupadamente, com mais facilidade e mais de acordo com a inspiração imediata do que as suas cuidadosamente preparadas composições, que, muitas vezes, se baseiam em numerosos esboços preliminares. Em Beethoven cada tema, cada motivo e cada nota soa como se o compositor dissesse porque sinto isso assim; porque ouço assim; porque quero isto assim. As suas composições e dos seus pósteros são recitativas, são gritos provenientes das profundezas de um coração lanceado.

Aqui incluímos a figura ímpar de Ludwig van Beethoven, por considerá-lo o primeiro dos românticos, a partir das análises efetuadas em sua obra. Mesmo que ele tenha surgido no período do classicismo e seguir os modelos das formas musicais da sua época, os conteúdos, entretanto, ultrapassam e rasgam as barreiras das fôrmas, como diria o mestre Koellreuter. Quando compôs a primeira sinfonia, Beethoven rompe com os sistemas tradicionais do classicismo e inicia a obra com dois acordes dissonantes e no

terceiro movimento ele substituiu o tradicional *minueto*, que parecia ser uma regra fixa nas sinfonias clássicas, substituindo-o por um *scherzo*. A partir de então toda a sua obra mostra que o mestre de Bonn veio para ser um divisor de águas, no campo da criação musical.

Antes, as artes e a música em particular, eram cultivadas nas cortes, nos palácios, nas igrejas. No Romantismo as artes ultrapassam esses ambientes por ter-se incorporado às diversões das classes médias, surgindo, assim, novos espaços como os grandes teatros que eram chamados de ópera.

Ludwig van Beethoven (Bonn, 16.12.1770 -Viena, 26.03.1827).

Neto do baixo cantante Ludwig e filho do tenor Johann que atuavam no coro da corte de Bonn.

Demonstrando aptidões musicais com pouca idade sugeriu a seu pai apressar sua educação musical e torná-lo um menino prodígio a exemplo de Mozart.

Aos quatro anos de idade seu pai começou a ensiná-lo violino e piano, de forma inadequada e deficiente, afirmam seus biógrafos.

Vendo que Beethoven tinha uma formação desastrosa, a família Von Breuning encaminhou-o a uma escola para estudar com regularidade, onde aprendesse, entre outras coisas, o francês, o italiano e o latim.

Sua amizade com os Von Breuning foi de grande importância para sua formação, levando-o a interessar-se pela literatura, em especial, a inglesa.

A senhora Breuning era quem consolava e acalmava o temperamento já violento de Beethoven

Após ter tido uma má iniciação pelas mãos de seu pai, Johann, este o encaminhou para estudar com Pfeiffer, o qual era tão irresponsável quanto o seu pai que se juntavam para beber nos bares e abandonavam Beethoven que ficava a esperá-los quando chegavam bêbados à noite para ministrarlhes as lições.

Mais tarde Beethoven vai afirmar que nada aprendera com aqueles borrachos e que poderiam ter matado seu interesses pela música.

Posteriormente veio a receber lições de um velho amigo de seu avô que foi Christian Neefe, que foi organista da corte de Van der Erden.

Beethoven escreveu suas primeiras composições sob a orientação de Christian Neefe e, em 1783, aos 13 anos de idade, teve publicada suas primeiras peças, tratando-se de três sonatas para piano, dedicadas ao Eleitor de Köln, sendo vendidas a um florim e trinta kreutzer.

Em 1784 Beethoven conseguiu o seu primeiro posto independente: o de organista e viola da corte e, em 1786 o eleitor envia-o para Viena para prosseguir nos seus estudos.

Ao regressar a Bonn, Beethoven perdeu sua mãe e seu pai tornou-se um velho precoce devido ao uso excessivo de álcool, passando o jovem compositor a ser o cabeça da família.

Em 1792 o eleitor o envia para Viena e desta vez para ficar. Tendo o irmão do eleitor, o Imperador José II, facilitou-lhe o acesso aos círculos mais fechados da cidade imperial.

Lá estudou com Haydn e com o teórico Albrechtsberger, não tendo sido bom aluno dos dois por não

obedecer as regras musicais, apresentando erros propositais, com o intuito de infringi-las.

Sua relação com Haydn refletia as diferenças entre o velho mundo musical e o novo que o próprio Beethoven ia inaugurar. Era o fim do classicismo e o início do romantismo, após todos os acontecimentos no final do século XVIII, iniciado com o movimento da Ilustração, a publicação da Enciclopédia a Revolução de 1789 quando contava com 19 anos de idade e a conseqüente queda da Bastilha, na França. E os historiadores vão afirmar que Mozart foi filho da Ilustração, enquanto Beethoven foi filho da Revolução.

Haydn era cortês e tratava a todos com deferência enquanto Beethoven era cheio de rebeldia e impaciências chocando-se constantemente com seus patrões.

Em março de 1795 fez uma apresentação como pianista. Seus críticos não se mostraram unânimes desconsiderando suas interpretações. Cherubini, por exemplo, qualificava de crua a sua execução. Cramer dizia que um dia podia estar inspirado e no seguinte mostra-se fantástico ou aturdido. Clemente o achava áspero em suas execuções, como seu próprio espírito. Czerny o reprovava e dizia não ser ele um exemplo de pureza e claridade. Schenck, vinte e cinco anos após, descrevia seus concertos e dizia ter a claridade da luz do meio dia. Sua execução era tão soberba como sua inventiva.

Em 1795, Beethoven publicou os seus três primeiros Trios com piano dedicados ao príncipe Lichnowsky, numerando-os de opus 1.

Em 1801 considerava-se bem financeiramente. O príncipe Lichnowsky lhe era o mais generoso, que desde 1800 lhe passava 600 florins. Com os florins e as boas vendas de suas

obras o livravam de preocupações de sua subsistência. Tudo quanto escrevia podia vender cinco vezes mais caro, imediatamente, e ganhar bastante com as composições.

A sua primeira Sinfonia em Dó maior opus 21 foi orquestrada em 1800. Considerada de um oportuno adeus ao século XVIII. Berlioz afirmava que essa Sinfonia não é um autêntico Beethoven, em virtude de a idéia poética estar de todo ausente.

A Sinfonia é iniciada com uma introdução lenta de 12 compassos com um acorde de 7ª da dominante se aparta da tonalidade principal atingindo a dominante no 4º compasso, notado com reprovação dos críticos da época.

No segundo movimento, andante, tem um tema em tratamento fugado

No terceiro movimento começa com um Scherzo que até então não era comum usar-se nas sinfonias, pelo menos durante todo o século XVIII.

Tem uma Coda com noção nova em ritmo de marcha.

Compôs nove sinfonias, tendo escrito uma enorme produção musical.

A propósito da sua 7ª Sinfonia escrita em Lá maior opus 92 e segundo Wagner, a sétima Sinfonia de Beethoven é a apoteose da dança. Há uma história curiosa segundo a qual o próprio Wagner teria tentado “dançar” a sinfonia, acompanhado ao piano por Liszt.

Berlioz a descreveu como uma dança campestre.

Andante poco sostenuto é a introdução mais longa que Beethoven escreveu. Inicia com um solo de oboé pontuado com acordes cheios.

Há no final desse andamento uma nota pedal que se prolonga por 22 compassos. Weber, comentando esse achado

de Beethoven declarou que o autor estava pronto para entrar no manicômio. Sublime louco como todo bom romântico.

Segue com um Allegreto na forma rondó-com-
variação; Scherzo Trio (Presto e Lento); finalizando com um Allegro com brio.

O Romantismo em Schubert e em Weber

Apesar da contemporaneidade de Schubert, Weber e Beethoven, costumam os analistas de suas histórias apontarem que o movimento romântico, na música, foi iniciado por Franz Peter Schubert (1797 - 1828) e por Carl Maria von Weber (1786 - 1826), deixando a parte Ludwig van Beethoven (1770 -1827), quando a sua produção musical traz marcada toda uma enorme carga de romantismo.

O romantismo dominou toda a música no século XIX. E os românticos, tão diferentes entre si, nas suas concepções, não deixam de revelar certas coincidências, em especial quando usa o cromatismo e as modulações com maior liberdade. O cromatismo, entre esses românticos, serve para a maior expressividade dessa música subjetiva e individualista.

Franz Schubert, nascido em Viena, não adquiriu fama alguma fora do marco de sua cidade natal durante sua vida. Suas obras clássicas representam o Schubert para quem os modelos de Haydn, Mozart e Beethoven constituíam uma herança bem apreciada. Podia ser ao mesmo tempo grandeloquente e lânguido, trágico e terno na sinfonia e na sonata. A última e maior de suas sinfonias, a Sinfonia em dó maior de 1828, foi descoberta por Schumann, e sua mais sombria e patética rival em si menor, começada seis anos

antes, ficou sem terminar, porém tem dois dos movimentos mais sublimes de toda sua obra.

Schubert, o sinfonista, constitui um luxo supérfluo para a história; não o mesmo Schubert que gozou de popularidade não remunerada com seus amigos vienenses e em sua cidade. Não se falseia a realidade de sua pobreza, pois, era filho de um mestre-escola chefe de numerosa família e que o queria também professor de primeiras letras, não de música, mas desde muito cedo Franz revelou extraordinárias capacidades para a música e que, após ter tido uma iniciação musical dentro de casa com seu pai e seu irmão Ferdinand, pode ingressar no Konvikt que era o Seminário Imperial, como cantor do coro, tendo ali uma educação gratuita além de ter entabulado amizades duradouras com vários colegas.

Schubert sempre esteve coberto de afeto e de admiração, seguramente foi mais feliz em suas schubertiadas ou reunião musical na casa de seus amigos e no teatro.

Ainda que Schubert estivesse escrito suas 603 canções ou fosse conhecido através dos ciclos *Die Schöne Müllerin* (A bela moleira) e *Die Winterreise* e a coleção *Schwannengesang* (canto do cisne), seguira sendo um artista de primeira ordem e de inestimável importância histórica. Nas canções aparece não só o Schubert lírico senão também o depositário do legado musical de Beethoven.

Schubert, como quase todos os compositores do século XIX, se utilizaram dos textos poéticos de seus contemporâneos. Goethe lhe forneceu poemas para 71 canções e Schiller para 22, outros poetas o inspirou como: Schober, Claudius,, Heine, Schlegel, e de Muller.

Sua obra consta de 5 operetas, entre as quais Fernando, Die Freunde von Salamanka e Der vierjährige postem; 2 óperas, Alfonso und Stella e Rosamunde von Cypern (Rosamunda de Chipre); Canções famosas como: Ganymed, Gruppe aus dem Tartarus, Na die Musik, Die Forelle, Der Tod und das Mädchen, Gretchen am Spinarade Margarida fiando), Rastlose Lieb (amor sem repouso) Wanderes Nachtlid (Canto noturno do viajante), Erklönig (O rei dos Álamos); Três Fantasias para piano a quatro mãos; quatro aberturas; Danças alemães para cordas e trompas; 9 Sinfonias; seis Missas; Réquiem Alemão; dois Stabat Mater; seis Salve Regina; cinco Tantum Ergo; quatro Kyrie e quatro Ofertórios. Cinco Cantatas; quinze Quartetos de cordas; um trio para cordas; Noturno e Adágio; e Rondó concertante para violino, violoncelo e piano; Eine Kleine Trauermusik para 2 clarinetos, 2 fagotes, duas trompas, um contrafagote e dois trombones.

Para piano:a duas mãos; 16 sonatas, Variações, duas Fantasias, oito Impromptus, seis Momentos Musicais, Valsas sentimentais, Valsas nobres.

Piano a quatro mãos: duas sonatas,quatro fantasias, Variações, Marchas, Aberturas, Polacas e Rondó Brillhante.

CARL MARIA VON WEBER (Eutin-Lübeck, 18.12.1786 – Londres, 05.06.1826)

Pianista, regente de orquestra e compositor.

Nasceu este compositor em uma pousada em que passavam a noite os artistas da companhia teatral de seu pai. Seu pai, Franz Anton Weber, que foi diretor de orquestra,

além de violinista e contrabaixista, compositor e dedicou-se a atividade de empresário teatral.

Weber cresceu no meio teatral, tendo estado familiarizado desde criança com o espetáculo de cena que qualquer outro compositor de ópera. Seu pai o iniciou nos conhecimentos musicais passando-o, posteriormente às mãos Michael Haydn com quem estudou composição; estudou canto com Valesi, piano com Heuschkel.

Compôs sua primeira ópera quando tinha doze anos de idade: *Die Macht der Lieb und des Weins* (O poder do amor e do vinho).

Pai e filho se dedicaram a imprimir música por meio de um sistema litográfico, pelo qual imprimia suas composições, chegando a tornar-se profissional litógrafo, quando Weber procurou melhorar o sistema de impressão o que lhe foi profissionalmente muito bom, estando livre dos editores que não respeitavam as aspirações dos compositores da época, impondo-lhes a maneira que deviam compor, visando lucros imediatos, como fazia Anton Diabelli (1781 -1858), com Franz Schubert.

Ao ter suas primeiras composições encenadas pela companhia de teatro de seu pai, Weber compreendeu que necessitava de ter uma aprendizagem mais profunda, indo, então para Viena para estudar com o abade Georg Joseph Vogler (1749 -1814), que era organista, compositor, pedagogo e pianista alemão, com quem Carl Maria foi estudar e que despertou em seu aluno a compreensão e o interesse pela música popular.

Aos dezoito anos, e por recomendação do abade Vogler, obteve o posto de diretor musical do teatro em Breslau, onde demonstrou um grande talento como diretor

de ópera, mas seu modo despótico com os músicos conseguiu arranjar um bom grupo de inimigos, obrigando-o a abandonar a cidade.

Em 1807 Weber foi para Stuttgart como diretor de música do príncipe Eugênio de Württemberg, além de ir como secretário e maestro de música do irmão do príncipe, o Luiz de Württemberg. Carl Maria von Weber, entrou em contato com a corrupção de uma corte imoral e durante algum tempo se entregou ao mais louco desenfreamento. Foi tão ingênuo, chegando a atuar como intermediário em certas duvidosas transações do príncipe Luiz, o que lhe acarretou o desagrado real. O problema foi tão longe que Weber ficou como suspeito de desfalque terminando por ser deportado e expulso de Württemberg.

Em Stuttgart havia composto várias músicas entre obras instrumentais e a ópera *Sylvana*. Alcançou êxito como virtuoso ao piano, tendo escrito algumas obras pianísticas, entre as quais a valsa brilhante *Convite à Valsa*.

Nos anos seguintes viajou pela Alemanha dando concertos. Em 1813 foi a Itália e a Praga, onde demorou-se por três anos passando ao exercício da crítica musical, despertando no público o interesse por novas obras, escrevendo artigos sobre elas nos periódicos da cidade.

Em 1816 Weber foi atuar em Dresden, onde não encontrou um terreno fértil para a ópera nacional. Foi para Berlim conseguindo ali, finalmente, estreitar uma ópera nacional *Der Freischütz*, onde obteve enorme êxito. Seguida da ópera *Euryanthe*, porém com pouca acolhida, mesmo sendo esta obra, talvez, a mais importante da lavra de Weber, segundo seus críticos.

Tendo alcançado fama internacional, recebia tentadores oferecimentos de muitos lugares. Em 1825 aceitou o encargo de compor uma comédia musical para o Convent Garden e escolheu o libreto de *Oberon*. Estava ele sofrendo de uma tuberculose pulmonar avançada e seus médicos opinavam que descansasse, para viver por uns cinco ou seis meses. Não obstante, decidiu compor *Oberon* e dirigir sua estréia, para que sua mulher e seus filhos tivessem algum dinheiro para subsistir no caso de sua morte.

Em 1826, e contra o conselho dos médicos, viajou para Londres para ensaiar e dirigir sua obra, quando reuniu suas últimas reservas para dirigir pessoalmente as representações. *Oberon* obteve um grande êxito, mas três meses mais tarde Weber morria, sendo enterrado em Londres.

Carl Maria von Weber foi antes de tudo e, sobretudo, um compositor dramático. Ainda que só *Der Freischütz* seja a única ópera sua que continua no repertório dos teatros no mundo Ocidental, mesmo tendo sido enorme a sua importância teatral.

Poucas de suas obras instrumentais se tocam em nossos dias; as mais conhecidas são os concertos para clarinete e fagote que demonstra um completo conhecimento das peculiaridades e possibilidades de ambos os instrumentos. De suas obras pianísticas tem dito Alfred Einstein que são “em parte demasiado dramáticas e partes demasiadas brilhantes”. De suas canções, o ciclo de dez poemas de *Körner a lira e a espada* expressam tão fortemente o nacionalismo alemão, que tem sido popularíssimas durante mais de um século. A lista de suas obras é enormemente dilatada. A parte de suas nove óperas, compôs outras vinte e oito obras dramáticas, oito cantatas, duas missas, cem canções

e baladas, trinta e três peças corais, duas sinfonias, dezesseis concertos trinta obras para piano e várias aberturas, danças e marchas para orquestra.

O romantismo de Weber é o da lenda e o mito. Weber inspirou e em certo modo enriqueceu e deu vida a escola romântica alemã, chegando mais longe ainda: influenciou mais além do romantismo e da Alemanha em toda a música européia que busca o lado misterioso das coisas, contos de fadas sonhos e espíritos da noite. Introduziu o fantástico na música e seu exemplo inspirou obras como a *Dama branca*, de Boieldieu; *Zampa*, de Herold; *Guilherme Tell*, de Rossini, e *Roberto o Diabo*, de Meyerbeer, para não citar as de Wagner.

A expressão do sobre natural em Weber abriu o caminho a Berlioz, a Chabrier e Debussy. Este último considerava Weber “o primeiro músico a quem despertou-lhe curiosidade a relação que podia existir entre a alma do homem e da natureza.

Beethoven foi um clássico pelo propósito e um romântico pelo temperamento. Weber foi um romântico em todos os aspectos. Não teve a intenção de revocar a forma clássica para criar a romântica, porém deu liberdade a tudo quanto é pitoresco, exótico misterioso e mágico, com o brilho de sua harmonia e seu colorido orquestral. Por isso, Weber é considerado na Alemanha como o primeiro compositor nacionalista alemão, está mais estreitamente unido aos franceses e aos russos que os demais músicos germânicos. Berlioz, Rimsky-Korsakov, Chabrier e Debussy devem a Weber tanto quanto Mendelssohn, Wagner e Richard Strauss.

Suas obras mais conhecidas:

Peter schmoll und sein Nachbarm (Peter Schmoll e seus vizinhos). Ópera em dois atos;

Abu Hassan, ópera em três atos;

Der Freischütz (O franco atirador), ópera em três atos;

Euryanthe, ópera em três atos

Oberon, ópera em três atos;

Concerto de clarinete: Concertino em mi b maior

Violino e piano. Sonata número três, em ré menor. Tema russo e rondó

Piano:

Sonatas número 1, em dó maior

Número 2, em sib maior

Rondó brilhante em ré bemol maior

Convite a valsa, arranjado por Hector Berlioz.

NICCOLO PAGANINI (Genova, 27.10.1782 - Nice, 27.05.1840).

Violinista e compositor italiano

Filho de Antônio Paganini e Teresa Bocciardi.

Foi iniciado na música por seu pai inicialmente no **Bandolim** a partir dos 05 anos de idade e deu seus primeiros passos no **Violino**, aos 07 anos de idade.

Seu pai, a seguir, o pôs nas mãos do Prof. Giacomo Costa, mestre de capela e primeiro violino das principais igrejas genovesas, com quem tomou trinta lições em seis meses. Aos oito anos compôs uma sonata para violino e mais tarde tocava em uma igreja um concerto de Pleyel, Ignaz Joseph (1757-1831) compositor francês.

A partir dos oito e até aos onze anos de idade continuou tomando parte com freqüente regularidade em cerimônias religiosas, o que lhe obrigava a constantes esforços instrumentais e a exercitar-se no improviso. Vale salientar que um músico para atuar na igreja era necessário ter um bom desempenho instrumental e todo o músico que fora contratado para atuar em cerimônias religiosas deveria possuir boa técnica.

Paganini deu seu primeiro concerto público, no casamento da cantora Teresa Bertinotti com o soprano Luigi Marchesi (1754-1829, efetuado no Teatro Santo Agostinho).

Aconselhado por um certo Marquês di Negro que se interessou vivamente pelo jovem virtuoso, aconselhou a seu pai que procurasse bons professores. Antônio Paganini levou seu filho Nicolo para Parma apresentando-o ao afamado compositor e violinista Alessandro Rolla por alguns meses, e com o compositor italiano Ferdinando Paër (1771-1839).

De Parma seguiu Paganini para várias cidades italianas onde realizou concertos em Milão, Bolonha, Florença e Livorno.

De volta a Genova era obrigado por seu pai a estudar cerca de oito a dez horas por dia, causando-lhe graves problemas de saúde, levando-o a fugir de casa aos 17 anos de idade. Com este gesto, obteve de seu pai sua emancipação, mas, mesmo assim, ganhou o mundo que não lhe foi bom, pois, Nicolo, de posse da liberdade, não soube usá-la, entregando-se a vícios de jogos e a gastar com mulheres, levando-o a prejuízos precisando entregar o seu violino para pagar dívida de jogo.

No momento que entregava seu instrumento por dívida, lembrava-se de estar contratado para um concerto em Livorno, tendo sido salvo por um comerciante francês senhor Livron, que possuía um **Guarnierus**, emprestando-lhe. Quando foi devolver o violino o Senhor Livron não o quis recebê-lo, doando-o a Paganini, que o usou até o fim de sua vida. Esse violino **Guarnierus** se encontra no prédio da Municipalidade de Genova.

De 1801 a 1804 dedicou-se ao estudo da Guitarra, incluindo esse instrumento em algumas de suas sonatas.

Em 1805 foi para Luca a serviço de Elisa Baciocchi, irmã de Napoleão Bonaparte. Dona Elisa Bonaparte convidou Paganini para dirigir a orquestra da Ópera e de ser seu virtuoso particular, nomeando-o, também Capitão de sua Guarda Real. Em 1813 abandona Luca.

Nicolo Paganini.

Relaciona-se com a bailarina Antônia Bianchi com quem teve um filho - Achille Ciro Alessandro Paganini, nascido a 25.07.1825, apelidado de **Achilino** por Nicolo Paganini. Achille tornou-se o único herdeiro da enorme fortuna deixada pelo pai.

Foi para Viena onde era visto como um ser sobrenatural. Seguiu para a Alemanha e a Polônia que se extasiavam com o seu prodígio.

Em 1831 estava em Paris. Vai, a seguir, para a Escócia e Inglaterra onde dobra sua fama e fortuna financeira.

Em 1836 funda um cassino em Paris, denominado "Cassino Paganini", onde levou o maior prejuízo de cerca de 50.000 francos.

Faz uma encomenda de um concerto para viola a Hector Berlioz, com o objetivo de dar uma ajuda financeira ao compositor francês, sem, entretanto, falar de suas intenções. Berlioz escreveu o concerto para viola intitulado “Herold in Italie” o que Paganini passou-lhe a importância de vinte mil francos “em sinal de minha homenagem”.

Em 27 de maio de 1840, foi vitimado por uma tuberculose na laringe.

Suas obras: 24 Caprici – dois concertos N° 1 Op. 6 em mi bemol para vilino e orquestra e N° 2, Op. 7 em si menor para violino e orquestra. Variações sobre O carnaval de Veneza Op. 10. Moto Perpetuo Op. 11. Seis Sonatas pra violino e guitarra Op. 3 e Op.4. três Quartetos para violino, viola, guitarra e violoncelo. Variações sobre vários temas de Óperas de Rossini.

Gioachino Antônio ROSSINI (Pesaro, 1792 – Paris, 1868)

Compositor italiano.

Teve em José Rossini e Ana Giordani seus pais que eram músicos, os orientadores. O pai foi trompetista e sua mãe cantora lírica.

José Rossini foi aprisionado, em 1796, por demonstrar simpatias pelos franceses e por defender a República causando-lhe enormes problemas financeiros a si e a família, obrigando sua mulher ir para Bolonha em busca de emprego numa companhia de ópera; e ROSSINI, contando 04 anos de idade foi deixado em companhia de pessoas fora da família.

Rossini, ainda criança, não demonstrava interesse por estudos, em especial de música, levando seu pai, já liberto, juntamente com sua mulher, o por numa oficina de ferreiro para aprender o ofício e trabalhar no pesado.

O peso da ferraria o fez rever seus interesses pelos estudos, inclusive o de música, indo estudar canto e acompanhamento com Ângelo Tesei.

Estava Rossini com dez anos de idade, quando sua mãe teve que se submeter a uma cirurgia da garganta e teve que extrair as amídalas, ao mesmo tempo em que seu pai era posto em disponibilidade o que significava estar demitido da orquestra em que tocava.

Gioachino Rossini era possuidor de boa voz de soprano e o que ganhava nas igrejas, cantando, dava para sustentar seus pais e continuar pagando seus estudos com o Prof. Tesei e ainda intercambiando com outras pessoas aumentando sua cultura. Crescendo, estudando foi pouco a pouco aumentando a sua reputação vindo a ser convidado pela Sociedade Filarmônica de Bolonha para reger “As Estações” de Haydn.

Na adolescência, ao perder a voz de soprano e, com as economias feitas, ingressou no Liceu de Bolonha passando a estudar composição e contraponto, estudando com o Pe. Estanislau Mattei e com Cavedagni, estudando violoncelo, exercendo funções de professor de cravo.

Aos 16 anos de idade escreve sua primeira peça para obter sua nota anual no Liceu. Foi a cantata **PIANTO D'ARMONIA PER LA MORTE D'ORFEO, executada em 18.08.1808.**

Em 1810 apresenta sua primeira ópera buffa em um ato “La cambiale di matrimonio” tendo ganho duzentos

francos pela apresentação, no Teatro de São Moisés, em Veneza.

Sua terceira música foi a cantata “Didone abandonata” e a seguir a ópera buffa em dois atos “L’equivoco stravagante” estreada no Teatro Corso em Bolonha; seguindo-se, ainda, de L’ingano felice”.

Compôs sua primeira ópera séria que foi CIRO IN BABILONIA.

Vai para Veneza e encena outra composição: “La scala di seta”, seguida de La piedra Del paragone” que foi montada no Scala de Milão, cobrando pela representação 600 francos, o que motivou o Príncipe Eugenio, Vice-rei da Itália o eximir de servir ao exército, considerando seus dotes de compositor, inclusive por razões de Rossini haver composto seis óperas em doze meses.

A seguir compõe “Tancredo” a partir do argumento tirado da tragédia de Voltaire e logo compõe “Litaliana in Algeri”.

Em 1814 compôs “Aureliano in Palmira” e “Il turco in Italia”.

Em 1815 o empresário Barbaja dono de um teatro em Nápoles e outro em Roma propõe-lhe 12 mil francos para compor duas óperas por ano aceito pelo compositor. Tendo composto a ópera “Elizabetta, Regina d’Inghilterra”.

Ao participar nessa ópera a cantora Izabel Colbran, nascida em Madrid, fez o papel principal, tornando-se, alguns anos depois esposa de Rossini. Ainda em 1815 compôs “Torvaldo e Dorlisea”.

Em 1816 Rossini compôs a ópera que o tornaria famoso em todo mundo: “O barbeiro de Sevilha, contava, então com 24 anos de idade.

Compõe a seguir as óperas: *Otello*, *La cenerentola*, *La gazza ladra*, todas de 1817, seguindo-se de *Armida*, *Moisés no Egito*, *La Plegaria*, *La dona de lago*.

Casou-se com Izabel Colbran em 1822.

Em 1823 estréia *Semiramide*, indo em seguida para Viena, tendo, na Áustria, eclipsado as figuras de Beethoven e de Schubert. Seguiu para Londres ganhando lá mil libras dando concertos públicos.

Em 1823 vai para Paris onde vai dirigir no Teatro Italien, tendo enorme prejuízo, em razão da sua desorganização.

É de 1829 sua ópera “*Guilherme Tell*” que estremou em Paris em 05 de agosto, tendo sido esta a sua última ópera.

Em 1832 se volta para a música religiosa e escreve um *Stabat Mater*.

Em 1836 volta para a Itália fixando-se em Milão e depois em Bolonha.

Em 1845 perde sua esposa, mas casa-se em 1847 com Olímpia Pelissier.

Em 1868 morre em Paris tendo seu cadáver sido trasladado para Florença sendo depositado seus restos mortais na Igreja de Santa Cruz.

ROBERT SCUMANN **(Zwickau, 8-vi-1810 – Endenich, 29-vii-1856)**

Compositor alemão.

Seu pai, o livreiro Frederico Augusto Shumann, era também editor, publicista e pessoa de extensa cultura. De certa forma, e com os conhecimentos dados por seu genitor, vem a explicar toda a forte tendência de Schumann

pela literatura, pois, teve ele uma formação seleta em todos os aspectos intelectuais e espirituais, tendo essa base literária estimulado a sua formação musical.

Impressionado pela leitura das obras de Johann Pablo Richter, entre outros escritores românticos, ficou bastante inclinado à literatura chegando a escrever três dramas e duas novelas.

Em 1820 ingressou no ginásio de Zwickau onde adquiriu os conhecimentos gerais e do segundo grau, quando se iniciava na música com Kuntzsch, organista naquela cidade.

Em 1821 escreve seu primeiro trabalho para coro e orquestra, e, em 1824 inclinado à literatura e à história, colabora com seu pai na redação e preparação de um trabalho intitulado *Galeria de retratos dos homens mais célebres de todos os tempos e de todas as nações*.

Em 1826 morre seu pai. Seu tutor, o comerciante Rudel, que, de acordo com a mãe, lhe obriga a escolher uma carreira e que fosse bem prática. Por essa época Schumann já musicava suas próprias poesias, onde música e literatura já estavam em seus planos.

A carreira prática escolhida pelo padrasto de Robert foi o Direito, indo o jovem cursar na universidade de Leipsig, tornando simultâneo os estudos de Direito com o piano como aluno do Prof. Frederico Wieck.

Wieck era um prestigioso professor e construtor de pianos, casado com Mariana Tromelitz e tinha uma filha chamada Clara.

Antes de iniciar seus estudos na faculdade de Leipzig e piano com o Prof. Wieck, empreendeu uma viagem a Bayreuth para recolher dados sobre Johann Pablo Richter,

indo a Munique para visitar a Enrique Heine. Voltando a Leipzig entra em contato com a senhora Carus, que lhe faz conhecer os líderes de Schubert e lhe apresenta o Prof. Frederico Wieck e sua filha Clara (1819-1896), ainda menina.

Com o Prof. Wieck toma lições de piano sendo iniciado, pelo mestre, na música de Bach. Vai para Heidelberg e toma contato com as novas tendências românticas. Após um ano empreende viagem para a Suíça e Norte da Itália, onde realiza recitais de piano e compõe algumas peças.

Escreve a sua mãe e reclama por ter que estudar Direito e jurisprudência que não fazem parte dos seus ideais de músico. Regressa a Heidelberg, e em que pese o grande carinho que nutria por sua mãe, rebela-se contra a imposição de uma carreira oposta a suas aspirações pela música.

Pratica a esgrima e cobra apoio de sua mãe para praticar equitação.

Sem instrumento e desejando tocar, recorre ao expediente de visitar lojas de instrumentos passando várias horas tocando nos pianos, alegando estar escolhendo um para um seu aluno.

Compõe uma extensa obra, especialmente *Lieder*, que são canções muito apreciadas e exercitadas pelas classes de canto, além de obras pianísticas e a Sinfonia da Primavera.

Louis-Hector BERLIOZ (Côte-Saint-André - Grenoble, 11-12-1803 - Paris, 8.3.1869).

Compositor francês, de espírito ardente, romântico, portador de boa formação intelectual proporcionada por seu pai, que era médico, e que destinara e orientara o jovem Berlioz para

seguir a mesma profissão, mandando-o para Paris, em 1821, para cursar a universidade.

Berlioz, entretanto, trocou o curso de medicina pelo conservatório e, mesmo não sendo apoiado por seu pai, consegue uma pequena pensão de sua família para entrar para o Conservatório, muito exígua, tendo que se sustentar daí por diante com aulas que ministrava de guitarra, único instrumento que praticava e indo ser corista no teatro de Nouveautés.

Segue estudando em partituras de mestres consagrados e recebe orientações no Conservatório de Paris através dos Professores Jean François Lessueur (1760 - 1837), compositor, mestre de capela da Catedral de Séz e, posteriormente, em Notre-Dame; vai estudar também com Antonin Reicha (Praga, 1770 - Paris, 1836). Compositor boêmio naturalizado francês, recebendo, destes, lições de harmonia contraponto e fuga.

Obteve o Prêmio de Roma em 1830 com a cantata **La Dernier nuit de Sardanapale**, tendo que permanecer por 3 anos consecutivos por exigência do próprio Prêmio que é outorgado anualmente pelo Instituto de França a um discípulo de composição do Conservatório de Paris. Antes de obter esse prêmio, Berlioz já era conhecido, pois, cerca de cinco obras suas já haviam sido executadas em público. As quais: **Missa Solene** de 1825. As aberturas: **Lês Franc-Jugues e Waverley** de 1828; as **Huites Scenes de Faust** de 1829 e a **Simphonie Fantastique** ou *Episodie de la vie d'un artistique* de 1830, para traduzir sua vulcânica paixão pela atriz irlandesa Hanriet Smithson.

Casado em 1833 com Hanriet que era atriz de uma companhia inglesa de representações de obras de Shakespeare e desempenhava naquela companhia entre

outros o personagem, em Hamlet, de Ofélia. A sua paixão pela atriz e então sua esposa, não prosperou muito no casamento, apesar de terem um filho, e devido a problemas financeiros, levaram Berlioz a exercer funções fora da música, como o de ser escritor de folhetim, e como crítico musical no “Journal de Debats”, reunindo mais tarde seus escritos em um livro.

Apesar do seu casamento com Hanriet, Berlioz teve outras paixões como as de Camila Moke e depois com Maria Recio que era uma cantora espanhola e segundo se diz de temperamento muito ardente mas muito medíocre como cantora e que se aproveitava da fama de Berlioz para cantar suas músicas, levando o compositor a abandonar definitivamente Hanriet.

Em 1839 foi nomeado conservador da biblioteca do Conservatório de Paris. Fracassa com sua ópera **Bevenuto Cellini**. Como Paris não lhe dava fortuna, viaja para difundir suas obras indo ao encontro de Roberto Schumann, que passa a conhecer suas obras publicando artigos em sua Revista, enaltecendo-as. Franz Liszt, como sempre, quando se trata de ajudar os novos talentos, o protege. A fama de Berlioz começa a cimentar-se, tornando-se conhecido na Alemanha, na Áustria e na Rússia.

Escreveu **Harold in Italie**, em 1834, inspirado na obra de Byron. Trata-se de um concerto programático para Violeta e Orquestra, destinado a Paganini, quando o genial violinista lhe fez a oferta de 20.000 francos.

A seguir escreve o famoso e teatral **Requiem** que concluiu em 1837.

De 1838 foi **Bevenuto Cellini** com libreto do autor. **Le Carnaval Romano** é uma abertura que foi concebida originalmente como interlúdio de Bevenuto Cellini.

Compôs em 1839 a sinfonia dramática **Romeo et Juliette**, inspirada na obra de Shakespeare e dedicada a Paganini.

De 1840 é a **Simphonie Funèbre et Triomphale**, que foi executada ao ar livre.

Casou-se em segundas núpcias com a cantora Marie Recio que o acompanhou em 1842 e 1843 à Bélgica e a Alemanha.

Em 1844 torna público, em Paris, o seu admirável *Tratado de Instrumentação*.

Começou a compor **La Dannation** que foi concluída em Paris em 1846 sendo executada a 06 de dezembro em duas récitas tendo enorme prejuízo financeiro. Empreendeu uma viagem a Rússia que lhe ajudou a pagar parte da sua dívida.

Para equilibrar-se aceitou um convite para reger óperas italianas em Londres o que não lhe rendeu grandes fortunas.

Em 1852, Franz Liszt o socorre organizando uma “Semana Berlioz”, em Weimar, que se constituiu um triunfo artístico, mas não financeiro, pois o herói continuou na mesma situação.

É de 1852 a trilogia Sacra **L'enfance du Christ** para pequena orquestra, solos e coros sob libreto de sua autoria.

Em 1858 compôs uma obra de insólita dimensão que lhe causou grandes problemas financeiros se tornando seu verdadeiro calvário até sua morte. Foi a ópera **Lês Troyens**, baseada na **Eneida** de Virgílio, que tem como assunto a queda de Tróia seguida dos amores de Dido e Enéas. Em novembro de 1863 o Théâtre Lyrique de Paris aceitou encenar Les Troyens, porém dividida em duas partes:

La Prise du Troie e Les troyens à Cartage que o infeliz Berlioz teve que resignar-se à amputação.

Em 1862 compôs **Béatrice et Benedict** que é uma ópera cômica.

Aos 60 anos casa-se outra vez, desta feita com uma mulher mais velha dois anos que ele. Abandona a composição e a vida literária, tornando-se uma pessoa amarga e triste.

Em 1866 animou-se um pouco e foi para Viena onde dirigiu **La damnation du Faust** e **Harold in Italie**, repetindo-se em Colônia.

1869 sofreu uma congestão cerebral que mesmo debelada, tem uma prolongada agonia vindo a perder a vida.

Louis Hector-Berlioz foi um pioneiro na composição da chamada música programática, começando por sua Sinfonia Fantástica à qual ele disse tratar-se de um “episódio da vida de um artista”, descrevendo, em sons, sua paixão pela atriz irlandesa Harriet Smithson que em 1827 fascinou o público parisiense nas suas interpretações de Ofélia e de Julieta nas tragédias de Shakespeare.

A Sinfonia foi escrita em cinco partes ao que chamou o largo, o allegro agitato e appassionato assai de “Devaneios e paixão”. A valsa allegro non troppo chamou de “Um baile”. Ao adágio chamou de “Cena no campo”. Ao allegretto non troppo intitulou “Marcha ao Cadafalso” e o último movimento larghetto e allegro assai chamou de “Sonho de uma noite de Sabat”.

Não houve na França um maestro de primeira ordem antes de Hector Berlioz, francês por excelência, para liberar a música francesa, pois, todos quanto fizeram fama em França eram forasteiros como Lully, florentino; Gluck, alemão,

Rossini, Mayerbeer, italiano e alemão, além de César Franck que era belga. Rameau era francês mas foi vencido pela arte italiana assim como Marc Antoine Charpentier. Berlioz achou instintivamente o caminho. O passado não existe para ele. Ignora Bach e escreve oratório como *A Infância de Cristo*.

Sua música orquestral: sete Oberturas: *Warweley* (1822); *Les Francs Jugs* (1828); *O rei Lear* (1831); *Bevenuto Cellini* (1838); *O Carnaval Romano* (1848); o *Corsário* (1831-55) *Sinfonia fantástica*, *Lélio*, *Harold in Italie*, *Romeo et Juliette*, *Sinfonia fúnebre e triunfal*.

Sua música vocal: umas quarenta *Melodias e Romanzas*; seis *Cantatas*; *Cena heróica sobre a revolução grega* (1826); *A morte de Orfeo*; *Hermínia e Tancredo*; *Cleópatra*; *Oito Cenas de Fausto*; *A ultima noite de Sardanapalo*; *Réquiem e Te Deum*.

Sua música dramática: *Bevenuto Cellini*, ópera em dois atos (1838) *A condenação de fausto*; *A infância de Cristo*, trilogia sagrada; *Beatriz e Benedito*, ópera cômica; *Lês Troyan*, tragédia lírica em cinco atos e duas partes (1855-1858).

FRANZ LISZT (Raiding-Hungria, 22.10.1811 - Bayreuth, 1886)

Pianista e compositor húngaro.

A influência de Liszt na evolução da música é transcendental. Não só sua obra musical e literária, mas a eficaz e nobre ajuda que deu aos outros músicos. Como se

tem dito, essa abnegação foi tão única que quando Wagner escreveu a peça *Murmúrios da Selva*, utilizou idêntico período construtivo e harmônico que ele na *Sinfonia Fausto*, em *Gretchen*, segundo tempo da mesma sinfonia, o processo modulatório utilizado por Wagner em *Tristão e Isolda*, afirmou Liszt: “nas mãos de Wagner as coisas brilham mais que nas minhas”.

Seus ensinamentos pianísticos modularam virtuosos eminentes como Anton Rubinstein, Saint-Saëns, Busoni, Sauer, D’Albert, Lamond, Viana da Motta, Rosenthal, e porque não lembrar o baiano e ilustre pianista que fez escola no Recife, co-fundador do Conservatório Pernambucano de Música, Professor **Manoel Augusto dos Santos**, que mesmo não tendo sido aluno direto de Franz Liszt, recebeu sua benéfica influência através de Hans von Bülow, discípulo de Liszt, no Conservatório de Leipzig.

Liszt converteu a sinfonia em poema sinfônico, que com Richard Strauss essa forma chegou à sua mais alta significação. Dentro do campo orquestral abriu insuspeitos efeitos como o fez com suas obras de piano e orquestra. Seus arranjos pianísticos, suas paráfrases, fantasias e variações marcam novas e mais incandescentes luzes, além de ter deixado orientações decisivas no campo da regência de orquestra, quando esta deixou de ser uma mera marcação de compassos para se transformar em traços de signos artísticos, no campo da interpretação da obra musical.

Foi Liszt, em suma, um enamorado da mulher, um bem-feitor de quantos o procuraram por sua ajuda e um propulsor da arte musical, que por suas idéias e sua ação reveladora, encheu o caminho dos seus modernos continuadores.

Passam de duzentas suas composições entre arranjos, transcrições de obras originais para piano, para orquestra e *Lieder*. As orquestrais foram: *Sinfonia sobre a Divina Comédia de Dante*, (dedicada a Wagner), para orquestra e coro de mulheres com as passagens: (**Inferno, Purgatório e Magnificat**); *Fausto-Symphonie* para orquestra e coro de homens (dedicada a Berlioz), com as peças: (**Fausto, Gretchen, Mefisto**); 13 poemas sinfônicos: *Héroide funèbre, Tasso, Los Prelúdios, Hungria, Sinfonia da Montanha, Mazzeppa, Prometeu, Toques de Festa, Orfeu, Batalha de los hunos, Los ideales, Hamlet, Da Cruz ao Sepulcro*; Aberturas; Marchas; *Gaudeamus Igitur* para coro, solos e orquestra.

Para piano e orquestra, dois concertos: N^o 1 em mib maior e N^o 2 em Lá maior; *Dança de defuntos e Fantasia húngara*. Para piano solo: Estudos de execução transcendental, Três grandes estudos de concerto, Harmonias poéticas e religiosas, *Años de Pelegrinaje* (Suíça e Itália), Aparições; duas Baladas, duas Polonesas, 3 Caprichos-valsas, 2 Lendas (São Francisco de Assis, São Francisco de Paula), *Liebesträume* (Sonho de amor), três Noturnos, 6 Consolações, 20 Rapsódias húngaras, 1 Rapsódia Espanhola. Transcrições de 6 Caprichos de Paganini e Fantasias de quase todas as óperas do seu tempo. Ópera *Dom Sancho*. Obras literárias: várias monografias, entre as quais *Fredérique Chopin* e *Les Bohémiens e de leur musique em Hongrie*, além de um grande número de artigos e ensaios sobre a figura e as obras de Wagner, Berlioz, Schumann, Meyerbeer, Paganini, Gluck e Beethoven.

O predestinado para a música, Franz Liszt, revelou seus dotes musicais aos seis anos de idade, que, ao ouvir seu pai tocando ao piano, no dia seguinte ele repetia a melodia

cantando. O patrão de seu Pai, o príncipe Esterhazy, de uma família de melômanos da Hungria, ao tomar conhecimento da musicalidade de Liszt, cuidou de contratar um professor de música para dar-lhe a iniciação.

Após três anos tomando lições, Franz fazia as seções musicais da família do príncipe Esterhazy e executava o concerto em mi bemol de Hubert Ries (1802 -1886), violinista e compositor alemão. E uma improvisação sua. Ao ouvi-lo, o príncipe lhe recompensou com 50 ducados. Trasladando toda a família de Adam Liszt para Pressburg, onde o adolescente realizou alguns concertos. Vindo obter uma pensão de 600 florins durante seis anos para poder aperfeiçoar-se.

Franz e seus pais foram para Viena e o célebre pedagogo e compositor Karl Czerny (Viena,1791 - 1857) o aceitou como discípulo. Depois de cerca de doze lições Czerny não quis mais cobrar os 300 florins que lhes eram pagos pelas aulas, considerando-se recompensado por tê-lo como discípulo. Aprende harmonia com Antonio Salieri (1750 - 1825), pedagogo e compositor italiano, falecido em Viena. Dá dois recitais um em 1822 e outro em 1823 quando executou um concerto de Johann Humel (1778 -1837), pianista e compositor húngaro e um improviso sobre o segundo movimento andante da Sinfonia opus 5, em dó menor de Beethoven, na presença do eminente compositor, recebendo por recompensa um terno beijo na testa do gênio de Bonn. Mais tarde trata de erigir um monumento a Beethoven em Bonn, fazendo coleta de dinheiro entre os amigos e realizando concertos para angariar fundos para tal empreitada.

Vai para Paris sempre acompanhado dos seus pais, tenta ingressar no Conservatório, mas não consegue, pois, a

instituição não admitia estrangeiros, passando, então, a estudar com Antonin Reicha (1770 - 1836) e com Ferdinand Paer (1771 -1839); passa a tocar em todos os salões aristocráticos de Paris. Em 08 de março de 1824 dá o seu primeiro concerto público no Théâtre des Italiens, indo, em seguida, para a Inglaterra. Ainda em Paris compôs a ópera em um ato: *Dom Sancho ou o Castelo do Amor*, estreado no Teatro de óperas em 17 de outubro de 1825. Dá um giro em torno da França, da Suíça, da Inglaterra e da Itália. Seu pai falece em 1827, em Bolonha. Franz regressa a Paris para reunir-se com sua mãe. Com a perda do pai e por um amor frustrado com sua discípula Mlle. de Saint-Cricq, se entrega a idéias místicas que o acompanhará para sempre tornando-se melancólico.

Recupera-se da melancolia abraça as idéias da revolução de 1830. Em 1832 ouve Paganini inspirando-lhe a criar uma técnica transcendente e quando ouve a Sinfonia Fantástica de Berlioz fica seduzido pela novidade daquelas tendências. Torna-se amigo de Frederic Chopin (1810 - 1849) de Henri Heine, de Lamartini, de Delacroix, de Victor Hugar, de Georg Sand (cujo verdadeiro nome é Aurore Dauphini, a grande amante de Chopin) e se enamora da condessa Marie d'Agoult a qual abandona marido e filhos para acompanhá-lo e a incendiada paixão vai durar de 1833 a 1844. Em 1835 nasce Blandine desse apaixonado casal, vem em seguida Daniel e Cósima que no futuro será esposa de Hans Von Bülow e depois de Richard Wagner.

Nos anos de 1835-36 Liszt percorre toda a Europa que entusiasma as platéias que vão ao delírio. Os ingressos de seu primeiro concerto em São Petersburgo ascendem à soma incrível de 59.000 francos ouro.

Em 1837 se instala com a condessa d'Agoult e os filhos em Bellagio, onde compeche a primeira de suas obras pianísticas capitais: a *Fantasia quase Sonata*, passo genial para a sua grande concepção musical.

Em novembro de 1847 foi nomeado diretor da ópera da corte de Weimar. Separa-se da condessa por incompatibilidade de gênios, mas continuam a serem bons amigos. Inicia, então, uma íntima amizade com a princesa Carolina de Saynt-Witgenstein que, separada do marido, fará de tudo para casar-se com Liszt.

Em 25 de abril de 1865, Liszt, após os insucessos religiosos para casar-se com a princesa Wintgenstein, sendo negada a anulação do casamento da dama, Papa Pio IX, resolveu ingressar para a Igreja, recebendo a tonsura, seguindo-se as ordens menores. A partir de então se dedica a composição de músicas religiosas escrevendo numerosas obras corais e para órgão.

É deveras significativo, desde muito novo, ter Liszt praticado abundantemente a arte da transcrição, revivendo no piano impressões fortes que tinha colhido noutros campos. Naturalmente, procurava evocar no piano a sonoridade mais vasta e complexa da orquestra, e o mesmo processo vai adotar nas suas obras originais. São os recursos orquestrais e a rica possibilidade de colorido deste instrumento que exploram e ampliam peças como as duas *Légendes* ou *Jeux d'eau a la ville d'Este*. E com essas características orquestrais liga-se a tendência descritiva, de certo modo, com um caráter mais literário do que propriamente realista.

Mas outra parte da sua obra salta bem nitidamente as fronteiras da época, apontando resolutamente para o futuro.

As suas inovações, não só quanto à técnica pianística, mas igualmente no campo harmônico, são os antecedentes próximos do impressionismo. Ravel, em especial, foi um continuador de Liszt - os seus *Jeux d'eau* descendem diretamente da peça de igual nome. Do ponto de vista da harmonia, o arrojo da sua escrita já tivera uma influência decisiva em Wagner, amplia-se mais ainda nas obras do último período. Cromatismo, acentuada flutuação harmônica, chegando a apontar no sentido da atonalidade, ampliação no emprego da dissonância, uso de escalas exóticas, como a de tons inteiros, novos processos de modulação, são as suas principais inovações, tão nitidamente fixadas nas peças de piano como na sua obra orquestral.

Como chefe de orquestra, a sua ação foi decisiva na formação da moderna técnica de regência (cuja intenção fundamental é essencialmente uma tradução viva e maleável do pensamento musical, fazendo a orquestra declamar, e não simplesmente marcar os tempos do compasso, ou a pulsação), tendo ensinado e influenciado a maioria dos grandes regentes que imediatamente se lhe seguiram, como Hans von Bülow, Felix Motell, Hans Richter, Arthur Nikich, Anton Seidell. Enfim, Liszt é ao mesmo tempo um símbolo, uma síntese das características do romantismo e um arauto dos tempos modernos.

Obras mais sinificativas: uma ópera: Don Sancho. Música coral-sinfônica: A lenda de Santa Isabel e o oratório Christus. Missa solene, Réquiem, diversos salmos e numerosos corais; cantata para a inauguração do monumento a Beethoven em Bonn. Música sinfônica: treze Poemas sinfônicos. Piano e orquestra: dois concertos; Dança macabra. Piano: *Etudes d'executions trancendant*; Música vocal: cerca de

setenta canções com piano sobre poemas de Victor Hugo, Heine, Goethe, entre outros. Transcrições musicais e obras literárias de interesse da musicologia histórica.

WILHELM RICHARD WAGNER (Leipzig, 22.05.1813 – Veneza, 13.11.1883).

Compositor, escritor, engenheiro de som, filósofo e regente de orquestra alemão.

Nasceu este genial músico e poeta alemão, filho de Frederico Wagner e de Rosina Peetz.

Alguns de seus familiares se dedicaram ao teatro. Sua irmã Rosália foi uma atriz talentosa; seu irmão Alberto, cantor de primeira ordem e diretor de cena teatral. Aos seis meses de vir ao mundo, sua mãe ficou viúva, contraindo segundas núpcias em maio de 1815 com o pintor, autor teatral e ator Luiz Geyer, amigo íntimo dos Wagner.

Existe um escrito autobiográfico de Wagner onde se declara filho de Geyer, mas em razão de Geyer ser judeu, os nazistas proibiram reimpressões de documentos onde estava contida aquela confissão de consangüinidade por considerá-la atentatória e ofensiva para a nação alemã.

Luiz Geyer foi um bem feitor do jovem Richard, educando-lhe com o maior esmero e carinho e interessando-lhe pelas artes. Ao tempo dessas instruções o pequeno ator tomava parte nos saraus teatrais da família. Aprende a desenhar com seu padastro, que lhe instava a dedicar-se a pintura. Lia e admirava-se com os clássicos gregos. Shakespeare lhe entusiasma e se atreve a esboçar uma tragédia: *Leobald*. Recebe lições de filosofia e de letras na

Kreuzschule. Dedilha o piano com imperfeições e Geyer, antes de morrer em 1827, diz que talvez ele viesse a servir para a música.

O jovem Richard Wagner aperfeiçoa sua cultura geral, assiste aos concertos do Gewandhaus e escuta arrebatado as Sinfonias de Beethoven, decidindo-se por estudar música. Procura o professor Gottlieb Muller para os estudos teóricos de música e com Robert Sipp tenta estudar violino, sem muito sucesso devido aos baixos níveis dos professores citados.

Busca novos professores de melhor categoria como Christian Teodoro Weissling considerado um bom compositor, cantor na igreja de São Tomás de Leipzig e pedagogo, tendo, com este, um resultado surpreendente. Sob sua orientação, Wagner compôs uma Fantasia, uma Polonesa e duas Sonatas para piano e ainda sete fragmentos para o *Fausto* de Goethe, quatro Aberturas e uma Sinfonia.

Em 1832 esboçou uma peça teatral que deixou incompleta: Die hohe Braut (A nobre prometida). Conclui seus estudos em 1833 e se muda para Würzburgo em cujo teatro de ópera seu irmão Alfredo era cantor e diretor de cena. Neste teatro ele foi contratado como Co-repetidor (Maestro de coros e de solistas) e enquanto desempenha esse cargo escreve sua primeira ópera: Die Feen (As fadas), com argumentos da novela de Carlos Gozzi e libreto de Wagner.

Em 1834 foi contratado para a Ópera de Magdeburgo, como diretor de orquestra. Ali se enamora da cantora Minna Pläner e com ela se casa em 1836. O caráter apaixonado e ciumento de Wagner e sua jovem e cortejada esposa provoca freqüentes e tormentosas disputas.

Compõe e faz representar a ópera *Das Liebesverbote* (Proibição de Amar), baseada na peça Medida por medida de Shakespeare, que não foi bem sucedida.

Em razão do fracasso da ópera e os prejuízos causados, muda-se para Könisberg e vai ser diretor de orquestra. Na primavera de 1837 quebrou o teatro de Könisberg e ficam ele e sua mulher Minna em situação bastante crítica financeiramente a ponto de sua formosa mulher quase aceitar uma proposta amorosa do rico comerciante Dietrich. Esse fato leva Wagner a sair com sua mulher para Riga e consegue mais uma vez ser contratado como diretor de orquestra no Teatro da Ópera, não se demorando por muito tempo.

Vai para Paris. Embarcou num buque (navio) ao que uma tempestade arrasta o navio para a costa da Noruega, durante o temporal se inspira para escrever a lenda do *Fliegende Holländer* (O holandês errante ou o Buquê fantasma), que Wagner levará à cena.

Desembarcaram em Boulogne-sur-mer e ali permaneceram por quatro semanas sem recursos para prosseguir viagem. Sendo acudido por Meyerbeer, que lhe tira do apuro e lhe dá carta de recomendação para importantes personalidades de Paris. Em 1839, encontrando-se em Paris envolto em grande miserabilidade, reage a tudo e passa a trabalhar no projeto da sua ópera *Rienzi* e o *Último Tribuno* e começa o libreto de *Der Fliegende Holländer*. Procura Scribe e busca a proteção de Meyerbeer.

Em Paris trabalham Wagner e Minna a aproximação com compatriotas alemães necessitados como eles. Para não passar fome, Wagner corrige partituras, faz reduções para piano da *Norma* de Bellini, *A Favorita* de Donizetti, *A rainha*

de *Chipre* e *O Guitarrista* de Halève. Mauricio Shlessinger que era editor e proprietário da *Gazeta Musical*, pede a Wagner alguns artigos para publicar. Dois destes: “Uma visita a Beethoven” e “Um músico estrangeiro”, desforra o último pelas humilhações sofridas em Paris e são muito lidos.

Esboça em 1840 uma Abertura para o Fausto de Goethe, concluindo a partitura de *Rienzi*. A 23 de março de 1841 envia uma carta a Liszt, então gozando grande prestígio como pianista, solicitando sua amizade; amizade que se tornará íntima e protetora lê na Biblioteca Real o livro alemão sobre o *Venusberg* (Montanha de Venus) e a lenda do *Santo Graal*, que lhe sugeriram os poemas de *Tannhäuser*, *Lohengrin* e *Parsifal*.

Retornam a Alemanha e vão para Dresden. A 20 de outubro de 1842 estréia a ópera *Rienzi*. O Rei da Sajônia o nomeia mestre de capela na ópera o que corresponde a diretor de orquestra. Em 1843 estréia O holandês errante. Compõe *Tannhäuser*.

Em 1848 se instalou uma Revolução em Paris. Wagner que queria reformar na Alemanha a Música, o Teatro, a Ópera e as instituições artísticas, quer também reformar outras coisas e se lança na política. Discursa em reuniões públicas, se alia com Bakunine. Instala ali uma Revolução que é sufocada. Comprometido com suas atividades revolucionárias foge para Weimar, onde seu protetor Franz Liszt acabava de por à cena *Tannhäuser*. Toma conhecimento de ordem de prisão, consegue, então, um passaporte de um amigo, algum dinheiro com Liszt vai para Zurique e de lá para Paris. Sua mulher ficou em Dresden.

Entre 1849 e 1851 é representado em alguns teatros alemães a ópera *Tannhäuser* e Wagner publica seus livros:

Arte e Revolução, A obra de arte do porvir, Ópera e drama e O judaísmo na música (escrito contra Meyerbeer e Mendelssohn). Neles concretiza seus planos revolucionários sobre a arte da música. Plano que adotará para suas obras futuras. Trabalhará adiante, guiado por uma nova orientação artística e musical. A idéia nele precedeu à realização.

Em Paris tem uma íntima relação com a rica madame Jessie Laussot (1850), que após ouvir *Tannhäuser* em Dresden, tornou-se fervente wagneriana. A dama convida o maestro para passar uma temporada em sua luxuosa residência de Burdeos. Tão arrebatada é a mútua paixão dos amantes que Jessie queria se unir para sempre a Wagner, isto provoca em duelo com o marido, que faz expulsar de sua casa o sedutor pela polícia. Sabedora do escândalo Minna Plëna o reprova.

Volta para Zurique em 1850. Nesta cidade se instala por alguns anos e ali compõe e concebe suas mais geniais, grandiosas e transcendentais obras. A 25 de agosto de 1850, Liszt estréia em Weimar: *Lohengrin*.

Nos fins de 1852 conclui o texto de *O Anel de Nibelungos*, passando a conhecer o casal Otto e Matilde Wesendonck. Matilde uma bela mulher de 24 anos que admirava profundamente o músico-poeta, será a inspiradora de seus *Lieder* com orquestra e principalmente do apaixonado e trágico *Tristão e Isolda*.

De 1852 aos princípios de 1857 Wagner havia composto parte de sua obra maior: *O ouro do Reno, As Walkyrias* e um ato de *Sigfrid* do *O Anel dos Nibelunos*.

Na primavera de 1857 lhe dá hospitalidade o casal Wesendonck instalando-lhe em uma pequena casa na colina verde junto a Zurique. Passa um ano naquele lugar sem

nenhuma preocupação começa a compor *Tristão e Isolda*. Mas a amizade entre Matilde e Richard, mas a amizade converteu-se em intensa paixão em que *Tristão* mostra o intenso reflexo. Tão exaltado é aquele amor que para evitar dores contingenciais somente havia um meio. Ir-se Wagner de Zurique. Ele vai para Veneza onde termina *Tristão e Isolda* e volta a Paris em 15 de setembro de 1859. Durante este tempo um ponto tem vindo a enriquecer suas visões musicais. Ele confessa ter nascido uma idéia diferente de harmonia depois de conhecer as composições de Liszt. Reconhece que sofreu a sua influência.

Richard Wagner foi um homem caprichoso. Alcançou de alguma forma tudo quanto quis, pouco importando os métodos ou mesmo os sofrimentos por ele causado a quem quer que fosse. Traz para junto de si o maestro Hans von Bülow e sua esposa Cosima, filha de Liszt com a condessa Marrie d'Agoult, aproveitando do seu prestígio com o jovem rei Luis II da Baviera solicita e consegue um emprego e o rei começa pagando-lhes todas as dívidas e assinando-lhes uma pensão.

A maior intenção de Wagner era a de tomar a esposa de Hans von Bülow, Cosima, para o seu convívio, evidentemente com a aceitação da mesma. Na estreia da ópera *As Walkyrias*, a 25 de julho de 1870, e a 25 de agosto daquele ano, Cosima obteve o divórcio com Bülow, casando-se com Wagner.

Wagner desejava alcançar a perfeição na representação de sua obra, pois, julgava ter certos requisitos necessários e indispensáveis para atingir tal perfeição, fazendo um chamamento a seus para construir um teatro modelo. A cidade escolhida foi Bayreuth. Cosima abre uma

subscrição pública para arrecadar 3000.000 thalers, que era o custo do projeto do edifício. A pedra fundamental foi lançada em maio de 1872. Em 1874 Wagner se declara quebrado não podendo continuar a construção do prédio. Intervem em seu favor o Rei Luis II da Baviera e no verão de 1875 conclui a construção do teatro e o inaugura solenemente com a execução íntegra da sua obra monumental *O Anel dos Nibelungos*, com a tetralogia “O ouro do Reno, “A Walkyria”, “Siegfried” e “O ocaso dos deuses” em 13, 14, 16 e 17 de agosto de 1875. O espetáculo foi assistido pelo rei Luis da Baviera, o Imperador Guilherme I e o mais seletos do público.

Wagner inicia a composição de Parsifal. Que foi estreada em Bayreuth em 26 de julho de 1882.

Wagner é o maior compositor dramático de todos os tempos e um dos maiores vultos da história da música, malgrado o seu caráter. Personalidade complexa e multimoda, a um tempo compositor, regente, poeta, dramaturgo, teórico e filósofo, dominou o pensamento artístico do seu século, fazendo-se a influência do seu gênio poderoso e absorvente sentir não só na música e no teatro lírico, como ainda na literatura e, de modo geral, em todas as concepções estéticas contemporâneas. Representante cimeiro do romantismo alemão, cjas premissas estéticas, éticas e filosóficas consuma e esgota. A ele se deve a compreensão do *Leitmotiv*, processo de caracterização dramático-psicológica e, do mesmo passo, elemento da estrutura sinfônica.

As suas conquistas no campo da harmonia, que levou até a sua última conseqüência pelo processo do cromatismo de Chopin e de Liszt - o que, em páginas como o prelúdio do Tristão ou o do 3º ato do Parsifal conduz a própria dissolução do sentimento tonal clássico e anuncia o

atonalismo de Schoenberg; por outro lado o alargamento dos recursos técnicos e expressivos da orquestra, campo em que sintetizou, com um conhecimento e uma segurança que lhe vinham de sua admirável prática de regente, as experiências e intuições de um Berlioz, de um Mendelssohn, um Meyerbeer e um Liszt, fornecendo, do mesmo passo os elementos para as diferentes direções em que veio a mover-se a arte da orquestração do século XX – a de um Strauss, um Mahler, um Debussy, um Sibelius, um Stravinsky ou um Schoenberg na sua primeira fase.

Deve-se a Wagner a obra de arte total e o santuário de Bayreuth, para onde, anualmente, vários seres fazem uma peregrinação. Para, no seu teatro, assistir as páginas mais virtuosas do gênio de Richard Wagner.

IMPRESSIONISMO

Corrente estético-musical originada na França, em fins do século XIX, para contrapor-se à música alemã. O wagnerismo.

Na música a estética impressionista se baseia na sensação auditiva. O princípio do Impressionismo é que a nota atrai a nota sem justificação de uma escala ou de uma tonalidade. O acorde atrai o acorde, sem cadência; a idéia atrai a idéia, sem contraste ou necessária modulação. A música obedece tão somente às leis da sensação, como visualmente a pintura.

O Impressionismo em Debussy é o completo abandono das formas tradicionais; supressão de toda simetria musical; dissolução da linha melódica em pequeníssimas

frases e melismas, tendentes a produzir uma atmosfera musical vaporosa; a linha sujeitada ao colorido; o canto a modo recitativo; liberdade completa dos agregados sonoros pelo emprego de acordes independentes; substituição da tonalidade clássica por escalas alteradas.

O ponto de partida dessa estética musical Impressionista pode ser identificado no *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, precisamente na melodia para flauta que abre o Prélúdio, composto por Claude Achille Debussy (1862-1918).

Uma das principais características dessa música Impressionista, é sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII. Incontestavelmente o *Prélude* de Debussy anuncia uma nova era no que vai ser chamada de música moderna.

No que diz respeito à forma e não à fôrma, como diria Hans Joachin Kollreuter, eminente músico alemão que vive no Brasil desde os idos de 1938, o Prélude lança também as sementes da inovação. No lugar de escolher um tema bem definido e ser desenvolvido, Debussy apodera-se de uma idéia que hesita e se volta duas vezes sobre si mesma antes de se desenvolver, incerta e, portanto, imprópria para uma elaboração “lógica” à maneira ortodoxa.

A espontaneidade do Prélude não é apenas uma questão de ambigüidade harmônica e liberdade formal; ela decorre também das oscilações de andamento e dos ritmos irregulares, assim como do sutil colorido da peça. O desenvolvimento temático tradicional exigia uma certa regularidade e homogeneidade de ritmo, para que a atenção pudesse concentrar-se na harmonia e na forma melódica, e os andamentos deviam ser escolhidos de modo a caracterizar o

ímpeto da música em direção do seu fim. É de se notar, quanto ao seu andamento, que a música de Debussy é também escrita de forma livre em sua medida de tempo.

Quanto ao colorido, Debussy foi um mestre na delicadeza das nuances orquestrais, e um pioneiro na sistemática da instrumentação como elemento essencial da composição. O tema da flauta é decididamente um tema para flauta. E se transforma em algo muito diferente ao ser ouvido em outro instrumento. Quando usa o tema da flauta ouvido ora no clarinete, ora no oboé, o faz com intenções estruturais: a clarineta lança o seu mais extenso desenvolvimento, e o oboé tenta prolongar o movimento quando se restabelece a quietude do início. Desse modo a orquestração contribui para estabelecer tanto as idéias quanto a estrutura, deixando apenas de ser um ornamento ou realce retórico.

Uma analogia com os sonhos, ou com associações espontâneas de idéias, é mais reveladora com a atual comparação da música de Debussy à pintura Impressionista. É verdade que ele algumas vezes escolheu temas que também atraíram os impressionistas: “*Reflets dans L’eau*”, por exemplo, uma de suas *Images* para piano, tem um título que bem poderia ser aplicado a certas telas de Monet. Mas a música difere essencialmente da pintura por ser uma arte que se projeta no tempo.

Outras obras de Debussy, como o esboço sinfônico de *La Mer*, provavelmente foi inspirado diretamente na natureza, sem a filtragem da imaginação de um poeta. Mas também nelas a natureza é apenas um ponto de partida, afinal deixado para em segundo plano para a criação de “misteriosas correspondências” mais afinadas com o mundo interior do compositor.

No espírito de Debussy, as técnicas consagradas constituíam um obstáculo a essa expressão; elas impunham o chavão e o artifício, tendo sido desenvolvidas para finalidades diferentes, sobretudo a de expressar e estimular reações emocionais. O fluxo mais livre que ele conseguiu, na sensibilidade como na técnica, tinha mais possibilidades de refletir as concatenações alusivas e esquivas da mente. Envolveu também sua música em uma atmosfera sedutora, o que em certa medida obscureceu sua novidade técnica e estética.

Debussy abriu o caminho da chamada música moderna, na qual denota-se o abandono da tonalidade tradicional, desenvolvimento de uma nova complexidade rítmica, reconhecimento da cor como elemento essencial, criação de uma forma inteiramente nova para cada obra, exploração de processos mentais mais profundos, tudo isso feito furtivamente.

Seguiram a orientação Impressionista na música dessa escola debussysta

Os compositores: Maurice Ravel, Igor Strawinsky, Bela Bartok, Manuel de Falla, Ottorino Respighi, Olivier Messiaen, Frederick Delius, entre outros menores.

Na poesia contribuíram os poetas simbolistas Baudelaire, Maeterlinck, Paul Verlaine e Mallarmé.

Na pintura forma: Monet, Degas, Corot, Cézanne, Renoir. Pissarot.

CLAUDE ACHILE DEBUSSY (Saint-Germain, 22.08.1862 - Paris, 25.03.1918).

O destino quis que este músico-compositor francês viesse para transformar, para ser um divisor de águas, dentre aqueles que, vivendo na sua época, não viesse a ser um

continuador de idéias musicais já bastante exploradas, em especial, quando um eminente compositor alemão – Richard Wagner – que houvera levado a termo o sistema tonal que se iniciara no século XVII, vindo aquele alemão, no final do século XIX, mudar conscientemente todo o sistema de tonalidades, impulsionando a estética do cromatismo.

Claude Debussy, ao iniciar-se na música, chamou para si a atenção do Conservatório de Paris, ao demonstrar ser um aluno não satisfeito com o sistema tradicional do ensino, e, durante seus onze anos de permanência naquele centro de ensino da música não demonstrava estimacão pelo ensino teórico, chegando a chocar, em várias ocasiões, com os professores. O professor de harmonia não aceitava suas inovações de dissonâncias e intervalos proibidos além de suas improvisações.

Apesar de sua rebeldia, fazia grandes progressos e obteve todos os prêmios indispensáveis para passar de uma classe para outras.

Em 1880 entrou para a classe de composicão de Ernest Guiraud compositor amigo de Bizet, que lhe tinha grande estima, mas, ao ver algumas de suas primeiras composicões lhe disse: “São muito interessantes, porém seria melhor que esperasse um pouco para fazer isso se queres ter alguma probabilidade de ganhar o Prêmio de Roma”.

Por mediação do Conservatório obteve em 1880 um contrato para passar o verão como pianista em casa de uma conhecidíssima dama russa, a senhora Nadeja von Meck, protetora de Tchaikowsky, durante muitos anos acompanhando a ela e sua família em suas viagens pela Suíça e pela Itália. Em outro contrato viajou para a Europa oriental e para a Rússia na companhia da senhora von Meck.

Em Paris entrou em contato com uma certa senhora Vasnier, que era cantora e tinha predileções literárias, que o pôs em contato com a poesia francesa moderna. Suas primeiras canções sobre poemas de Paul Verlaine foram compostas.

Em 1884 ganhou a mais alta recompensa do Conservatório - o Prêmio de Roma - com sua cantata O Filho pródigo, indo viver três anos na Academia Francesa da Vila Médicis, na Cidade Eterna.

Retornou a Paris sem terminar seu compromisso com Roma, mas enviou algumas de suas peças que foram aceitas pela Academia, sendo *La Demoiselle élue* (A donzela escolhida) para solistas coro e orquestra onde fixou o seu estilo, a despeito do ensino tradicional da dita Academia francesa.

Em 1899 casou-se com Rosalie Texier a quem carinhosamente chamava de Lili, pois, se tratava de uma amiga íntima, mas era pessoa de nível intelectual aquém de Debussy. Exercia, ela, a profissão de costureira, passando ambos uma vida econômica muito precária. Durante algum tempo o matrimônio foi feliz. Porém não tardou Debussy conhecer uma bela e culta cantora, Emma Bardac, que lhe causou viva impressão. Em 1904 a senhora Bardac abandonou seu marido e se foi com o Compositor. Lili Texier, inconformada, tentou o suicídio, sendo socorrida gravemente ferida. Mais tarde o escritor Henri Bataille escreveu o romance *A mulher desnuda*, que tratava do assunto e seus três personagens principais remetiam ao episódio da vida de Debussy.

Sua obra foi bastante extensa, sendo as mais conhecidas a ópera “Pelleas y Melisanda”, em 5 atos; Danças para

orquestra de cordas e harpa; Images: Ibéria e La Mer; Três Noturnos: Nuages, Fêtes et Sirene; Prélude a l'après-midi d'un faune; A Primavera, suíte para coro e orquestra; Rapisódia para Saxofone e para Clarineta; Música de câmara: Quarteto de cordas em sol menor, op. 10; Pequena peça em si bemol; Sonatas Nº 1, em ré menor para violoncelo e piano; Nº 2 para flauta, viola e harpa; Nº 3 em sol menor para violino e piano; Piano: Dois Arabescos Nº 1 em mi (andantino com moto) e Nº 2 em sol (allegretto scherzando); Suíte Bergamasca; Estampas: Entardecer em Granada e Jardins embaixo de chuva; A Ilha Alegre; Images: Reflets dans l'eau e Homage a Rameau; Plus que lents, valsa; dois livros de prelúdios; Estudo número 12. Para dois Pianos: Pequena suíte (O barco, o cortejo, o Ballet) Vocal: Cantatas: O filho pródigo, La Demoiselle Elue; O Martírio de São Sebastião, além de canções e poemas de Verlaine, P. Louys e François Villon.

EXPRESSIONISMO

Esta linguagem se converteu no principal instrumento de trabalho dos compositores modernos por oferecer os meios de reproduzir todas as situações passionais e psicológicas da vida moderna. A exigência de possuir um meio parecido de expressão deu origem ao expressionismo.

Com base no expressionismo foi que Schoenberg abandonou os princípios da tonalidade fazendo com que a expressão harmônica e melódica sofresse transformações fundando o sistema Atonal ou Dodecafônico.

O Expressionismo é a reunião de todas as artes em uma só.

A música é considerada como uma aparição espiritual em formas sensíveis. Ela reúne num só termo as cores e os sons o que significa dizer que uma sinfonia para o ouvido é o mesmo que uma sinfonia para os olhos.

O expressionismo musical procura traduzir os instantes psicológicos individuais, os momentos agudos da emoção, não deixando de apresentar, no plano artístico, relações com a psicanálise freudiana. Vem de Viena esta concepção, nascida entre 1910 e 1930 e a obra mais significativa é *Wozzeck* de Alban Berg, para justificar o emocionalismo expressivo.

Diferentemente do Impressionismo, que busca atuar sobre os sentidos com impressões procedentes do exterior, o Expressionismo não reproduz nem imita mais que a natureza presente à vista e ao ouvido.

Schoenberg fundou um novo método de composição musical ao abandonar a tonalidade, pois, os modos maior e menor ficaram minados nos seus fundamentos com o cromatismo consciente de Wagner, nascendo, com isso, o novo sistema de compor.

O compositor e teórico austríaco de origem israelita, Alexander von Zemlinsky (1872-1942) que era chefe de orquestra, foi o professor de contraponto e o principal animador no campo da composição, que levou Schoenberg a tornar-se célebre, tendo este se unido ao professor por laços familiares quando se casou com Matilde Zemlinsky, sua irmã.

Schoenberg escandalizara o público vienense, em 1900, quando, juntamente com Zemlinsky no piano, apresentara as suas canções. Mesmo que seu professor não fosse um compositor de vanguarda, ele não desanimava seu discípulo e depois os seguidores, que formaram a chamada

Escola de Viena que foram Alban Berg e Anton Webern que desenvolveram em profundidade os estudos iniciais do atonalismo.

ATONALIDADE

Privação, negação da tonalidade. Filiação, por evolução, no ultracromatismo wagneriano que na ópera *Tristão e Isolda*, dissolveu a tonalidade, ou na dissolução do sentimento tonal clássico.

DODECAFONISMO

Sistema de composição atonal baseado no emprego livre, não funcional, dos doze sons da escala temperada. “Método de compor com doze sons que só entre si são aparentados”, segundo Arnold Schoenberg.

Uso incessante de uma série de doze sons diferentes. Nenhum som é repetido no seio da série e que esta utiliza os doze sons da escala cromática. O uso do total cromático deu o nome de Método Serial.

A série é a base de toda e qualquer composição e é ordenada arbitrariamente segundo o gosto ou as intenções do compositor.

É usado um movimento horizontal (melodia), como de todas as combinações verticais (harmonia); a escrita contrapontística, entretanto, é a que melhor corresponde às suas possibilidades estruturadoras. Inversão - Recorrência - Inversão da recorrência ou espelho, a partir do tema a ser desenvolvido.

ARNOLD SCHOENBERG (Viena, 13.09.1874 - Los Angeles, 13.07.1951).

Compositor e teórico austríaco. Regente num teatro de variedades em Berlim. Professor no Conservatório Stern, onde ensinou composição, por recomendação de Richard Strauss.

Em 1903, fundou em Viena uma associação musical, onde fez executar, sem oposição suas obras. Em 1908 fundou o sistema Atonal e apresentou as três peças para piano, opus 11.

Em 1911 retornou para Berlim concluindo a orquestração dos Gurrelieder (canção de arrulhar). Concluiu a redação do Tratado de Harmonia (**Harmonielehre**), dedicado à memória de Mahler.

Revela o *Pierrot Lùnaire* para voz e pequeno conjunto instrumental, no qual emprega o **sprechgesang**, melodia falada.

Em 1924 foi nomeado professor da Academia Prussiana de Belas-Artes, em Berlim, sendo mais tarde demitido pelo nazismo. Vai para Paris e, posteriormente, para os Estados Unidos da América e naturaliza-se cidadão americano, em 1940.

OBRAS:

Quatro óperas: Erwartung (Expectativa) op.17; Die Glückliche Hand (A Mão feliz) op.18; Von heute auf morgen (de hoje para amanhã); Moses und Aron.

Música coral: Gurrelieder para solos, coro e orquestra; Die Jakobsleiter, oratório inacabado; quatro peças para coro

misto; Três Sátiras para coro misto; seis peças para coro masculino; Salmo 80 para coro a capella.

Música orquestral: Verklärte Nacht (Noite resplandecente); Pelleas und Melisande; Sinfonia de Câmara; Cinco Peças opus 16; Variações opus 31; Tema e Variações para Banda e arranjo para grande orquestra opus 43; Prelúdio para suíte Gênese, com coro sem palavras. Pierrot Lúnaire; Concerto para violino opus 36e outro para Piano opus 42; Ode a Napoleão; Suíte em Sol maior, para cordas; Kol Nidrei para recitante, coro e orquestra.

ALBAN BERG (Viena, 1885 – Viena, 1935)

Inicia-se em música como autodidata até encontrar-se, em 1904, com Arnold Schoenberg.

Schoenberg moldou a personalidade de Alban Berg que durante 6 anos passou estudando com o mestre ligando-se de uma profunda amizade.

De 1904 a 1910 Berg produziu *Sete melodias de Juventude*, para voz e piano, orquestrada em 1928; Sonata para Piano, opus 1; Quatro melodias para voz e piano, opus 2; Quarteto de cordas, opus 3; Cinco Melodias, opus 4, sobre textos de bilhetes postais de Peter Altenberg, para voz e orquestra.

Alban Berg foi um dos primeiros músicos a assimilar a revolução schoenberguiana, tendo, até 1912, escrito dentro da estética do pós-romantismo, passando logo a seguir, a acompanhar o atonalismo.

Esse atonalismo assimilado começa a surgir nas obras escritas de 1913 como as Quatro Peças para Clarinete e Piano, opus 5 e Três Peças para Orquestra, opus 6, de 1914.

A ópera *Wozzeck*, baseada no drama do escritor romântico Gerorg Büchner, é, entretanto, a prova irrefutável do talento musical de Berg, pois, tendo ele uma personalidade muito forte, do ponto de vista da criação artística, não foi ele um epígono do seu mestre. Em que pese ter assimilado o atonalismo, ele não ficou no caminho do mestre, tomando seu próprio rumo dando um cunho clássico ao atonalismo considerando as profundezas de sua concepção musical.

Como toda composição da modernidade, a ópera *Wozzeck*, sofreu retrições de público, vindo a impor-se após algumas representações fragmentadas, por conselho de Hermann Scherscen até alcançar, em Berlim, uma representação completa sob a direção de Erich Kleiber. Após algumas rejeições *Wozzeck* passou a ser considerada não apenas na Alemanha, mas conseguiu ser traduzida em língua inglesa, francesa, tcheca e russa.

Compôs um Concerto de Câmara, para violino, piano e treze instrumentos de sopro, escrito entre 1923 a 1925; Suíte Lírica para quarteto de cordas, de 1925; ópera *Lulu*, de 1929; Ária de concerto para voz e orquestra *O Vinho*, sobre três poemas de Baudelaire, Concerto de Violino, dedicado à memória de um anjo, ou a *Manon Gropin* filha de Gustav Mahler, falecida aos 18 anos.

A ópera *Lulu* foi interrompida algumas vezes e quando resolve concluí-la foi acometido de um carbúnculo (tumor granguenoso), que o levou à morte.

Desde 1911 foi professor de teoria e composição. A partir de 1918 foi professor de declamação da associação fundada por Schoenberg para dar audições privadas de suas obras e de seus prosélitos.

ANTON VON WEBERN (Viena, 1883- Mittersil-Salisburgo, 1945)

Estudou musicologia com Guido Adler na Universidade de Viena. Doutorou-se em filosofia (1906).

Trava conhecimento com Schoenberg em 1904, que juntamente com Alban Berg fundaram a Escola de Viena.

Suas primeiras obras significativas foram: Passacaglia, para orquestra (1908); Canções com piano opus 3 e 4 (1909); Cinco movimentos para quarteto de cordas, opus 5 (1909); Seis peças para orquestra, opus 6 (1910).

Foi regente e professor. Dirigiu coros e orquestra dos Concertos Sinfônicos dos trabalhadores de Viena.

Compôs ainda cinco peças para orquestra, opus 10 (1913); Quatro melodias para canto e treze instrumentos opus 13; Cinco melodias sacras para voz e cinco instrumentos, opus 15 (1922-1923) na estética dodecafônico-serial; Trio de Cordas, opus 20; Sinfonia para orquestra de câmara, opus 21; Quarteto para violino, clarinete, saxofone tenor e piano, opus 22; Cantata opus 29 a 31; Variações para orquestra, opus 30.

Morreu vitimado por um tiro casual disparado por um soldado das tropas de ocupação aliadas.

Teve como alunos Pierre Boulez e Luigi Nono.

PIERRE BOULEZ (Montbrison - França, 26.03.1925.

Estudou música e matemáticas superiores em Saint-Etienne e em Lyon, mas, seus contatos com Olivier Messiaen e em especial com René Leibowitz, marcaram sua rota futura

para a composição como um dos mais audazes dos movimentos musicais de vanguarda.

Tudo quanto em Messiaen se revestiu, no terreno da criação, da dupla face de reflexivo e do intuitivo, do racional e do irracional, desenvolvido em um plano eclético de valores preferentemente rítmicos, transforma-se, ao passar ao seu discípulo Pierre Boulez em atitude de extremo e fanático racionalismo.

A obra de Boulez compreende um vasto ciclo que abarca as três sonatas para piano e as duas séries de "Structures", para dois pianos, a "Sonatine", para flauta e piano, o "Quatuor" e uma série de composições para diversos conjuntos instrumentais com eventual intervenção de voz feminina, como "Lê marteau sans maitre" "Lês soleil des eaux", "Le visage nuptial", "Improvisation sur Mallarmé" I e II, "Poesie pour pouvoir, em que intervém a eletrônica em fusão com timbres tradicionais; "Pli, selon pli", "Polifonie X", para dezoito instrumentos; todo um ciclo de excepcional categoria, com o que parece terminar a etapa serialista do compositor.

Como aluno aplicado de Anton Webern, surgiu uma interrogação acerca da possível ou da duvidosa continuidade do proceder com extremo rigor, de contínuo e extremado pontilhismo multi-serial, desta constante atmosfera de encantamento esteticista derivada do binômio Debussy-Webern na música e Mallarmé-Char no literário, dos valores irracionais de Varèse e de Jolivet, e, é claro, de Messiaen, tudo isso situado em uma colocação espacial de raiz weberniana.

Pierre Boulez, em suma, personifica a continuidade – por ampliação, generalização e aperfeiçoamento engenhoso – do serialismo tradicional Schoenberg-Webern, cujos procedimentos conduziram a um limite máximo de possibilidade.

É essa a trajetória traçada pelo compositor, até o momento presente.

Exemplificamos esse campo evolutivo com a composição *Notations I-IV*, escritas entre 1945 a 1978, para orquestra. 1º movimento *Modere-Fantasque*; IV *Ritmique*; III *Très modere* e II *Très vif. Strident*.

IGOR FEODOROVITCH STRAVINSKY (Oranienbaum, São Petersburgo, 17.vi.1882 - EUA, maio de 1971)

Compositor russo, naturalizado francês e depois americano.

Filho de reputado cantor, Feodor Stravinsky, primeiro baixo da ópera imperial de S. Petersburgo, tendo sido educado em elevado meio artístico e intelectual.

Aos 9 anos de idade recebeu as primeiras lições de solfejo e piano. Por esta época já gostava de fazer improvisos no piano. Obtém permissão de seus pais para estudar harmonia que detestou e contraponto que lhe fascinou. Aperfeiçoou-se no piano com uma antiga discípula de Anton Rubinstein e mergulha nas partituras de Wagner e de Rimsky-Korsakoff

Fez seus estudos de composição com Rimsky-Korsakoff que muito o influenciou.

Em 1907 compôs uma *Sinfonia em mib maior*. Um ano mais tarde compôs *Fauna e Pastora* (para canto e orquestra), e ainda *Scherzo Fantástico*, *Fogos Artificiais* e *Pastoral* (para canto e orquestra)

Com a morte de Rimsky-Korsakoff, em 1908, Stravinsky compôs um *Canto Fúnebre* no qual cada

instrumento da orquestra tocava sua própria melodia, como em um cortejo funeral para o sepulcro do maestro.

A partir de 1910 empreende largas temporadas na França e na Suíça, onde compõe a primeira obra que lhe abre caminhos à celebridade: *O Pássaro de fogo*, ballet. Seguido de *Petrouchka* (1911) fez sensação pela “barbaridade” das harmonias e dos ritmos; foi mais um encanto para os que começaram a interessar-se, em Paris, pela arte dos negros africanos e por todos os folclores exóticos. *Le sacre du Printemps* (1913), foi um escândalo quase sem-par na história da música. O público ficou furioso. A crítica falou em “massacre du printemps”. Foi o batismo de fogo da nova música, seguido de imenso sucesso. Outros dois ballets que afirmam sua personalidade e consolidam sua reputação.

A sagração da primavera é até hoje a obra mais conhecida de Stravinsky. Continua entusiasmando todas as novas gerações que a ouvem pela primeira vez. Continua sendo uma obra difícil e experimental até hoje. O furioso movimento polirrítmico das danças, as dissonâncias ásperas da escritura extremamente cromática e politonal parecem-lhes o retrato musical dos tempos novos, da nossa época das máquinas. Foi o golpe de gênio do então jovem compositor.

Por aquela época Stravinsky conheceu a Serguei Diaghileff (1872-1929), diretor do ballet russo. Depois de ouvir algumas de suas obras, Diaghileff o encarregou do arranjo orquestral de duas obras de Chopin para o ballet *La sîlfides*. Stravinsky realizou o encargo tão perfeitamente, que Diaghileff fez um novo pedido: a partitura de um ballet baseado no conto popular russo *O pássaro de fogo*, para a temporada que pensava realizar em Paris, na primavera de 1910 que foi estreado em 25 de junho daquele ano e acolhido

com enorme entusiasmo do público, tornando Stravinsky célebre desde então.

Entre 1913-14 Stravinsky terminou sua ópera *O rouxinol*, estreada em Paris em 1914. A obra foi transformada mais tarde em um Poema Sinfônico e mais tarde em um ballet.

Na primavera de 1914 o compositor vai pela última vez na Rússia. A Guerra mundial primeiro e depois a revolução de 1917 o impediram de voltar. Durante a guerra viveu na Suíça e sua obra mais importante deste período foi *A história do soldado* de 1918. Espécie de pantomima, explicada por um narrador colocado no palco e musicalmente ilustrada por uma pequena orquestra que também se senta no palco. O enredo fantástico tirado de um conto de fadas russo. A um *jazz* responde um coral à maneira de Bach. Nessa época se interessou pela música do *jazz* e compôs o *Ragtime para onze instrumentos* e a obra pianística *Piano Ragmusic* de 1919.

Depois da guerra voltou a reunir-se com Diaghileff, cujo primeiro encargo foi adaptar e orquestrar algumas músicas de Pergolesi, resultando no ballet *Pulcinella*, estreado em maio de 1920 em Paris inaugurando uma nova fase em Stravinsky.

Depois dos *Pulcinella*, *Perséphone* e *Orphée*, Stravinsky vira a página. Abandona a escola de Pergolesi e de Rossini para aderir à de Webern, graças aos conselhos do chefe de orquestra Robert Craft.

Este fator temperamental, seja de caráter pitoresco, como em *O Pássaro de Fogo*, em *Petrouchka*, ou em *O Rouxinol*, ou na substancial *A Sagração da Primavera*, cede ante a música problemática que o compositor empreende a partir de 1923

com o *Octeto*, a *Sonata*, o *Concerto*, mas sem desaparecer na medida reclamada pela nova ordem estilística, transformando-se dessa maneira em elemento discorde e perturbador da desejada impassibilidade clássica a que o compositor aspirara.

Mas apesar daquele fenômeno produzir-se com freqüência - no *Concerto para violino*, na *Sinfonia em três movimentos*, na *Sinfonia dos salmos* - o Stravinsky mais genuíno se salva, paradoxalmente, em virtude de sua inconseqüência. O Stravinsky mais autêntico, que é o temperamental, surge abruptamente, como se viu, inquietado a superfície polida do seu neoclassicismo extemporâneo. Essa expressão contida que irrompe muitas vezes em tais momentos, é violência aprisionada sob o impulso repressivo de um esforço voluntarioso por encontrar um estilo desejado e, conseqüentemente, a conversão da música em desabafo temperamental, transformado agora em problema cultural e mesmo em elemento propositalmente polêmico.

Em 1951, depois de ter terminado a ópera *Rake's Progress*, Stravinsky compôs a Cantata sobre texto de poemas ingleses dos séculos XV e XVI; o compositor é atraído pelos versos deste poemas, não somente pela sua grande beleza e o seu ritmo extraordinário, mas também pela sua forma que convidava a uma construção musical. A construção de Stravinsky consiste em repartir três andamentos de um lado e de outro de uma peça central mais desenvolvida, escrita a partir de uma melodia formada por onze notas (das quais seis são diferentes) e que representa aproximadamente o papel de uma série; esta peça central, *The Sacred History*, não obedece aos princípios da música serial, mas constitui

uma primeira aproximação no sentido do emprego dessa linguagem. Neste domínio, Stravinsky vai seguir, a partir da cantata, o caminho inverso dos jovens compositores: enquanto que esses começam por alinhar séries rigorosas e só se permitem, a pouco e pouco, algumas infrações à regra, o autor da Cantata concede a si mesmo cada vez menos liberdade; o *Septuor* de 1953 contém um grupo serial de cinco notas situado num contexto mais ou menos harmônico: a tonalidade do primeiro andamento é lá maior, enquanto que no decorrer do terceiro andamento as relações harmônicas tradicionais são parcialmente suspensas. O *Septuor*, afirma Robert Craft, “é a chave para o Stravinsky destes anos recentes”. As duas obras seguintes, *Trois Chants du Shakespeare* e *In Memoriam Dylam Thomas*, acusam a mesma orientação serial. Depois Stravinsky aprofunda o rigor de sua construção e a finura de sua escrita: é o *Canticum Sacrum* composto em honra de São Marcos de Veneza, e o bailado *Agon e Threni*.

Estas obras apresentadas na Europa, desencadearam um movimento de hostilidade bastante grande. Redobram seus ataques contra a música serial, que tinha corrompido o neoclássico dos anos trinta, ao passo que os compositores de vanguarda reconheceram com reticências o valor da música serial fundidas nos moldes stravinskyanos. A tardia adesão de Stravinsky à música serial não podia escapar a comentários os mais contraditórios, mas, independentemente da qualidade das obras compostas, ficou como uma caução trazida à nova escola. Porque demorou tanto Stravinsky a aderir a uma das correntes essenciais do nosso tempo? Talvez tivesse considerado adversamente o expressionismo dodecafônico de Schoenberg, enquanto que a revelação de

Webern o fez descobrir uma estética da objetividade e do rigor mais próximo do seu temperamento.

IGOR STRAVINSKY, in *Chroniques de ma vie*, e com o título: A MÚSICA, UMA ORDEM ENTRE O HOMEM E O TEMPO, afirma: “Considero a música, pela sua essência, incapaz de exprimir seja o que for: um sentimento, uma atitude, um estado psicológico, um fenômeno da natureza, etc. A expressão nunca foi a propriedade imanente da música. A razão de ser desta não é de modo algum condicionada por aquela. Se, como quase sempre acontece, a música parece exprimir alguma coisa, não é isso mais do que uma ilusão, e não uma realidade. É simplesmente um elemento adicional que, por uma convenção tácita e inveterada, lhe emprestamos, lhe impusemos como um rótulo, um protocolo, em suma, uma vestimenta e que por hábito ou inconsciência, chegamos ao ponto de confundir com a sua essência... O fenômeno da música é-nos dado com o único fim de instituir uma ordem nas coisas, inclusive e, sobretudo, uma ordem entre o homem e o tempo. Para se realizar, exige, pois, necessária e unicamente uma construção. Feita a construção, atingida a ordem, tudo está dito. É precisamente essa construção, essa ordem atingida o que produz em nós uma emoção dum caráter muito especial, que nada tem de comum com as nossas sensações correntes e as nossas reações devidas a impressões da vida cotidiana”.

Peças para ilustração musical da aula: *Le Sacre du Printemps*, *Petrouchka* pela Philharmonia Slavonika regida por Hanspeter Gmür, e o *Movements for Piano and Orchestra*, pela Bratslava Symphony Orchestra, regida por Karel Pribil e ao piano Dieter Goldman

BREVE HISTÓRICO DO ENSINO DA MÚSICA NO RECIFE²

Saúdo o Magnífico Reitor, Prof. Mozart Neves Ramos, na pessoa do qual queremos saudar todos os membros da comunidade acadêmica presentes nessa solenidade, entre Pró-Reitores, Diretores dos Centros Acadêmicos da UFPE, dos Chefes de Departamentos e Coordenadores de Cursos, pela restauração das salas de aulas do nosso Departamento de Música.

Ao iniciar esta breve alocução, queremos destacar os 40 anos de fundação dos Cursos de Música da Escola de Belas Artes, hoje o Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco, que constitui um dos departamentos do Centro de Artes e Comunicação que, nesta solenidade, inicia o período comemorativo dos 25 anos da sua criação e instalação.

Uma breve história da Música no Recife é o que nos interessa, neste precioso momento, para trazer ao conhecimento de nossos ilustres convidados, contando com a presença de testemunhas vivas como a do Maestro Mário

² Artigo baseado no discurso pronunciado em setembro do ano 2000, por ocasião da inauguração das melhorias das salas de aulas do Departamento de Música.

Câncio, um dos fundadores dos Cursos de Música da Escola de Belas Artes da Universidade do Recife, este que foi o responsável pela permanência dos cursos de música na Universidade Federal de Pernambuco, quando tudo parecia desmoronar para o ensino da música nesta instituição e lembrar nomes dos que fizeram a história da Música em Pernambuco, trazendo, no momento, uma lição que nos foi deixada pelo poeta Austro Costa, que viveu no Recife na primeira metade do século XX e que, dessa forma, ensinou: “Amemos, pois, nossos mortos como se estivessem vivos. Que os mortos quando lembrados estão a ressuscitar”. Lição que deve ser ressaltada por todos quanto, de sua consciência, valorizem aqueles que deixaram rastros vivos, onde os noviços possam se encaminhar e nunca esquecer a história do ensino da música em Pernambuco, considerando que nada surge do nada.

O ensino organizado da Música no Recife remonta ao século XVII, precisamente no tempo do domínio holandês no Brasil, quando o Conde Maurício de Nassau fundou um Conservatório de Música no Recife, onde muitos alunos costumavam executar obras dos compositores flamengos como as peças corais de Josquin des Près, de Hubert Wairant (c. 1517 - 1595) de van Furnhout, de Parvenage e Verdonk. A escola funcionava nas dependências do palácio da Boa Vista, onde se localiza o Convento dos Carmelitas, que tem uma ruína de uma torre que ainda pode ser vista no local daquele palácio. A escola foi dirigida pelo maestro Johannes van Hemsbergen.

Padre Jaime Diniz in “O Recife e sua Música”, discorrendo sobre a música no período da ocupação holandesa diz que no palácio residencial chamado Vrisburg,

“abrigava museu e biblioteca e possuía salas de estudo de música em cujos jardins franqueados ao público, nas tardes de verão, realizavam retretas as bandas militares dos regimentos holandeses, ou os cultos protestantes, instalados em suas e nossa igrejas, celebrados com presença de música coral e provavelmente de órgão, com suas formas próprias de reforma – corais e salmos, principalmente – afora o que se cantava nas sinagogas, tudo isso dava no Recife um quase luxo musical, pelas muitas formas e variadas expressões musicais”.

No século XVIII, quando a então a província de Pernambuco foi berço de nascimento do pardo Luís Álvares Pinto que viveu de 1719 a 1789 e que, com sua formação de músico iniciada em Pernambuco e, ajudado por amigos, foi continuar seus estudos de música em Portugal.

Terminado seus estudos Luiz Álvares Pinto voltou para o Recife, provavelmente em 1761, trazendo em suas bagagens algumas composições, entre as quais um *Te Deum laudamus*, além de uma *Arte de Solfejar*, possivelmente o primeiro tratado teórico de música elaborado por um brasileiro e uma *Salve Regina* que, através a sua pedagogia, Luís Álvares Pinto fundou no Recife uma escola regular de música, com solfejo, canto e alguns instrumentos, curso que manteve por muitos anos gozando de elevados conceitos e com grande frequência de alunos.

Distinguiram-se na profissão de música, estudando com aquele mestre: Marcelino Cleto, Januário Tenório, José de Lima, Joaquim Bernardo Mendonça Ribeiro Pinto, além de Patrício José de Souza, neto de Luís Álvares Pinto, que o substituiu na direção do Curso regular de música, tendo conservado os mesmos métodos e com esse procedimento,

formou vários e bons músicos como: Theodoro Orestes, Thomas da Cunha Lima Cantuária, este que foi considerado o Guido D'Arezzo da música em Pernambuco.

Guido D' Arezzo foi um monge Beneditino que viveu no século X, em Roma, e que foi um dos bons teóricos da música em sua época, que legou tratados para o ensino, principalmente do solfejo.

Thomás Cantuária, assim considerado um bom teórico, por Euclides Fonseca e por ter sido um grande pedagogo. Ele ajudou na formação de vários músicos no Colégio de Órfãos de Olinda, por toda primeira metade do século XIX, preparando profissionais de boa qualidade como os irmãos Trajano Felipe Neri, Dídimo Felipe Neri e Tobias Barcelo Neri, além do violonista Pedro Justino da Fonseca; do cantor, compositor, e cultor das letras José Coelho Barbosa, entre flautistas, clarinetistas, trombonistas, trompistas.

No século XIX, em 1858, José Bento da Cunha Figueiredo, presidente da província criou o Conservatório Dramático de Pernambuco atendendo a uma sugestão da diretoria do teatro de Santa Isabel, que através de uma exposição de motivos, dizia: "Visando à restauração, conservação e ao aperfeiçoamento da língua portuguesa, da música, da declamação e das artes mímicas, aquela diretoria fazia a proposição pela criação de um conservatório dramático.

Naquele século, em 1841, o Recifense estudou música no Colégio de Santa Cruz que era uma espécie de Conservatório, pois oferecia matérias musicais sob a orientação dos melhores professores, como o Padre Primo Feliciano Tavares. Naquele colégio, dava-se aulas de música

vocal ou cantoria, violino, violela, violoncello, que eram ministradas pelo próprio sacerdote-músico, auxiliado pelos professores Antônio Inácio da Silva e Cândido José Lisboa, este ensinando flauta, clarinete e violão. Além de instrumentos musicais e canto, ministrava-se, também, aulas de dança e “desenho linear de figuras e paisagens.

Citamos aqui alguns ilustres pedagogos em música, que se doaram até o esgotar de suas vidas no descobrimento de novas vocações musicais perseguiram no firme propósito de tornar músicos de sólidos conhecimentos vários jovens, que mais tarde vieram fundar Cursos.

No século XX, Ernani Braga e Manuel Augusto dos Santos, cujos nomes ornavam a nossa ilustre galeria, onde seus nomes estavam como lembretes aos noviços, fixados às portas das salas de aula do nosso Departamento de Música, mas, pelo entendimento da Profa. Cristiane Almeida, coordenadora à época dos cursos de graduação dos bacharelados em canto e de instrumentos e de licenciatura em música, afirmava que aqueles nomes foram ali colocados discricionariamente pelo chefe do Departamento, Prof. José Amaro Santos da Silva, fazendo uma crítica política, infundada, certamente, por pura mesquinez, manifestação de um espírito tacanho, sem nenhuma análise dos valores de cada um dos mestre homenageados.

Certamente, por desconhecer, talvez, as lições do mestre de todas as épocas desde a Grécia antiga, o grande Platão, que aconselhava a cultivar os nomes dos valores que ajudaram a construir o mundo, no nosso caso, o mundo da música, intolerantemente, e por sugestão e imposição da aludida coordenadora, os professores votaram pela retirada dos nomes daqueles eméritos doutores que contribuíram

para o desenvolvimento musical de Pernambuco e que ornavam as portas das salas de aula no espaço do Departamento. Gesto que em tempo nenhum irá diminuir os valores daqueles mestres do passado, quando se espera que pelo bom senso dos “doutores” contemporâneos eles venham a reconsiderar essas posições e, dessa forma, venham a homenagear aqueles que foram os verdadeiros baluartes no ensino da música em Pernambuco.

A música no Brasil nos tempos de Dom João VI

Quando a família real chegou ao Rio de Janeiro em 1808, o príncipe regente provocou transformações culturais notáveis e a transição ocorre de 1808 a 1821, quando Dom João VI preparou o ambiente propício à nossa independência econômica, política e cultural, dessa forma, favorecendo a fundação da nacionalidade brasileira.

Dom João provocou uma verdadeira revolução cultural no País nascente, transformando o Rio de Janeiro, sede da corte, em centro de irradiação do pensamento e da atividade mental do país.

Ao desembarcar no Rio de Janeiro, em 08 de março, o príncipe regente assistiu ao solene *Te Deum* na Catedral, surpreendendo-se com a realização musical, que excedia em muito o que se podia esperar numa colônia de Portugal. Era mestre-de-capela e compositor titular o Pe. José Maurício Nunes Garcia, autor das músicas e regente de um caloroso coro acompanhado por pequena orquestra.

Dom João tornou-se íntimo do Pe. Mestre e não mais abandonaria o compositor. Entretanto, Cleofe Person de Mattos, às págs. 35 do seu Catálogo Temático, comenta que Dom João afirmava que “o padre nunca lhe pedia nada...” E, em nota de rodapé faz severa crítica a Dom João , afirmando “Se é fácil reconhecer que D. João VI, ao chegar ao Brasil, foi tomado de entusiasmo pelo mestiço brasileiro a ponto de condecorá-lo, pode-se constatar que posteriormente não o defendeu. Sua proteção foi inócua, insuficiente, em face da ferocidade dos seus compatriotas”

Quando o padre-mestre fundou a sua escola de música, Dom João lhe concedera uma pensão para a manutenção do ensino, que durou por 28 anos, até que com o afastamento do Rei retirando-se para Portugal em 1821, no ano seguinte teve que encerrar o seu curso de música, pois teve retidrada a ajuda que lhe era paga para a manutenção da escola, pelo Imperador Pedro I.

O gosto pela música estava no sangue dos braganças, pois, Dom João IV, avô do príncipe regente, era flautista, e possuía uma das mais brilhantes bibliotecas de música no seu palácio em Portugal. “Em matéria de divertimentos, Dom João VI só conhecia música e religião” na afirmação de Luiz Heitor in *Música e Músicos do Brasil*.

É conhecida a paixão de Dom João pelas missas cantadas, solenes, com numerosos cantores e instrumentistas. Foi este interesse que levou a proteger o Pe. José Maurício, a não poupar dinheiro com os músicos da Capela Real, a mandar vir músicos da Europa. O efeito de tudo isto sobre o nosso desenvolvimento musical pode ser avaliado facilmente.

A principal figura de músico brasileiro era a do padre negro José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), filho de uma escrava da Guiné de nome Victoria Maria da Cruz e de Apolinário Nunes Garcia. Apolinário era um mestre de campo e trabalhava no Campos de Goytacazes.

José Maurício Nunes Garcia teve como professor o negro Salvador José, o qual seria nato em Minas Gerais, segundo o Prof. Sérgio Dias, onde teria estudado música e teria sido professor na escola de música, fundada em Santa Cruz, subúrbio do Rio de Janeiro. A escola fora criada pelos Jesuítas, e posteriormente, mantida pela coroa portuguesa, para ensinar música principalmente aos negros escravos da fazenda.

Outros músicos-compositores que vieram incorporar-se ao desenvolvimento musical do Rio de Janeiro foi o português Marcos Portugal que era compositor de óperas e o compositor austríaco Sigismundo Neukomm, que foi aluno de Michael e de Joseph Haydn e no Brasil tornou-se professor de Dom Pedro I, da princesa Leopoldina e de Francisco Manuel da Silva (Rio de Janeiro, 1795-1865), também aluno do Pe José Maurício. Francisco Manuel compôs uma Marcha Triunfal, que veio a tornar-se o Hino Nacional Brasileiro, após a Proclamação da República.

Sigismundo Neukomm veio para o Brasil integrando a missão artística francesa que chegou ao Brasil em 1816, que fora convidada por Dom João VI para desenvolver as artes e ofícios, cuja missão foi muito benéfica ao País. Quando o chefe da missão, Joachin Lebreton, fez a apresentação de Neukomm, inclusive justificando não ser ele francês, disse ser compositor de música, excelente organista e pianista, o mais distinto dos discípulos de Joseph Haydn.

Na época de Dom João foi inaugurado o Teatro São João, de iniciativa particular, mas com a aprovação régia, pois, todos os espaços teatrais criados no Brasil, àquela época, somente passavam a funcionar após a edição de um Alvará. Tivemos no Recife a Casa da Ópera, situada na Rua do Imperador Pedro II, que mesmo sendo um teatro popular somente passou a funcionar mediante a edição de um Alvará de 1772, assinado pelo Marquês de Pombal. Para o Teatro São João várias companhias de ópera ali se exibiram, tendo sido encenadas óperas de Salieri, de Rossini e entre outros, Mozart, com a *Dom Giovanni*.

O príncipe regente Dom João VI também estudou música com o organista e compositor português João Cordeiro da Silva, o que vem a justificar o seu gosto pela arte dos sons. Criou a Capela Real, agregada à Catedral e que tinha um avultado número de músicos e cantores para a sua época. Eram em torno de 150, entre instrumentistas e cantores, provando assim o gosto e o fausto musical do criador do Reino Unido: Brasil, Portugal e Algarves.

Texto escrito para o jornal Folha de Pernambuco em 2008.

VILLA-LOBOS e a Educação Musical



Neste ano de 2009 vimos lembrar os cinquenta anos do desaparecimento físico do educador, compositor, violonista, violoncelista: o internacional maestro *Heitor Villa-Lobos* (R.J., 05.III.1887 – 17.XI.1959), considerado a maior expressão musical do Brasil no século XX.

Aprendemos a conhecer a história de vida e a trajetória musical de *Heitor Villa-Lobos* através do Professor **José Gonçalves de Lima**, nosso primeiro mestre de música na Escola Industrial Gov. Agamenon Magalhães, atual ETEPAM.

O maestro **Lima** foi um dos primeiros entre tantos outros professores convocados, dos vários estados brasileiros, para um aperfeiçoamento no Conservatório Nacional da Canto Orfeônico, no Rio de Janeiro, fundado por Villa-Lobos. Para aquele fabuloso educador musical da juventude brasileira era essa a sua grande meta, como afirmou o Ministro da Educação e Cultura, Clovis Salgado, em discurso proferido em 1957: “O Conservatório é a realização de um dos mais íntimos anseios do seu coração” (de Villa-Lobos). Para o nosso gênio, o ensino da música haveria de se espalhar e atingir as camadas mais pobres, onde se encontra extraordinário número de vocacionados.

Penso nas reflexões villalobianas, suas reproduções sonoras a partir de irradiações ondulares, tal qual a imagem que temos quando atiramos uma pedra ao fundo de um lago. Ele queria essa música por todos os espaços do Brasil. Aspiração de um verdadeiro estadista da música.

Cada corpo e cada mente do nosso povo seriam transformados em instrumentos sonoros, a reproduzir a riqueza dos sons, com a liberdade de cruzamento de diferentes sons e diferentes séries: a da música erudita, da música popular urbana, da música folclórica, dos sons da natureza tropical, do canto dos pássaros, da rítmica frenética assimilada da contribuição africana e do grito (akia) dos índios, que é música pura. Havia nele a preocupação com o que pode ser identificado pela interseção dessas séries e pelo contato entre esses diferentes termos de uma equação musical.

Para tanto, a educação musical, a consciência dos valores musicais brasileiros, viriam a se projetar sobre todas as criaturas. Daí a sua grande preocupação com a formação de professores e ampliação de escolas de música, de fanfarras, de corais e todos os agrupamentos possíveis, como veículos a incentivar a educação e a formação musical da juventude brasileira.

Em que pesem os esforços de Villa-Lobos, durante a primeira metade do século XX, em sonorizar todos os espaços brasileiros, principalmente pela educação musical, pela formação das grandiosas massas corais que ele regia no campo do São Cristóvão, no Rio de Janeiro, temos a lamentar, no momento, o descaso dos executivos estaduais reponsáveis pela educação oficial: não têm preocupação por essa ação civilizadora, artística e cívica; esquecem que o conjunto orfeônico é uma entidade coletiva que se presta a

disciplinar, a descobrir vocações artísticas e, sobretudo, chamar a atenção ao civismo da mocidade brasileira.

Faria muito bem tal ação em projeções futuras. Uma retomada dos atos de Villa-Lobos produziria seres menos amargos, longe da marginalidade, e conseqüentemente transformando-os em pessoas a servirem com dignidade o povo. Pela arte musical os jovens entenderiam melhor o sentido de humanidade.

O SANTA ISABEL, A SINFÔNICA E SEUS REGENTES

E impressionante como acontecimentos passam a existir, a partir de uma ação tomada por um indivíduo ou um grupo de pessoas que acreditam naquilo que são capazes de produzir ou de recriar.

Todo ato criativo passa a ser um ponto de partida ao surgimento de algo: um tratado científico, uma composição musical, um achado nos laboratórios a partir de intensas pesquisas, a criação de grupo teatral, enfim, daquilo que se torna possível ao invento das criaturas.

Para se conhecer as origens de tudo quanto o ser humano já foi capaz de criar, existe a história, essa grande conselheira, onde os neófitos se espelham na sabedoria dos ancestrais para dar uma continuidade às coisas da vida e da criação humana.

E o que é a história? Em linhas gerais, poderíamos definir como o desenvolvimento da vida da humanidade. Tratar-se-ia de uma narrativa que procura reconstituir o passado verossímil que traduzido, é uma exposição fiel e completa de um fato, conhecida através de documentos escritos.

Que elementos seriam suficientes para uma comprovação histórica? Nossos mestres nos passaram que uma rocha poderá nos indicar que tipos de matéria orgânica foram capazes para definir a época de sua formação na natureza. Ensinarão que uma coluna, o fragmento de uma parede, de uma porta, um pergaminho, um livro de atas, publicação em jornais, de qualquer livro, até de uma conversa com um detentor de conhecimentos, seriam as fontes de dados para o estudo de uma história.

Quanto à classificação das fontes de dados: umas são orais, outras primárias, e ainda outras secundárias, sendo ambas fontes escritas. Nas fontes primárias e orais, por sua originalidade, estaria aí sua autenticidade; as secundárias são úteis, porém por serem bastante manipuladas ou adjetivadas por seus autores, são merecedoras de cuidados e reparos.

Quando realizamos uma pesquisa em torno da ópera na cidade do Recife no século XIX, tendo como lócus principal o Teatro de Santa Isabel, foi para rever sua história, em seus aspectos de movimentação artística, encenação de óperas tal e qual concebida por seus autores; o ensino da música no Recife e o surgimento de grupos, após intensas movimentações culturais, proporcionadas pela construção desse monumento às artes cênicas e musicais. Fizemos uma revisão histórica, em musicologia, com a qual obtivemos o título de mestre em música, pelo Conservatório Brasileiro de Música, criação inestimável do maestro Oscar Lorenzo Fernandez, no Rio de Janeiro.

Dentre as histórias que nos foi possível relatar, inclusive sobre a orquestra do Teatro de Santa Isabel cuja fundação se deu de forma muito simples, por um ato do presidente da província de Pernambuco, Honório Hermeto

Carneiro Leão, quando passou a direção do Teatro ao seu primeiro empresário, o ator Germano Francisco de Oliveira.

No **Diário de Pernambuco** de 21.05.1850, noticiava-se, em meio à euforia da inauguração do Teatro, três vezes salve! Entre outras informações, dizia-se que “apenas soltou a orchestra a sua ultima nota, levantou-se o pano do scenario, deixando-nos ver o busto imperial, tendo por guarda de honra duas linhas, em cuja composição entravam doze cantores e duas cantarinas com o Sr. Germano Francisco de Oliveira como contraponto à frente. Em nada se poupou ao empresário para que esta primeira parte fosse bem desempenhada. A orchestra soltava sua última nota e essa mesma orchestra acompanhava os doze cantores e as duas cantarinas, que deviam ser solistas do “bello Hymno” composto pelo Sr. A. Ferreira Lima”.

A orchestra de 30 músicos de que fala o **Diário de Pernambuco, N° 133, de 15 de junho de 1850, no nono item, do “Contracto”** entre o presidente da província, com o empresário Germano Francisco de Oliveira, ficaram estabelecidas todas as condições para a administração do Teatro.

O “Contracto” acima referido foi publicado na primeira página do Diário de Pernambuco, onde constavam os éditos oficiais do governo provincial com o conteúdo seguinte: “O presidente da província concede à administração do theatro novo denominado de Santa-Izabel por espaço de um anno a contar do primeiro do corrente mez até o último de abril de 1850 (sic) (deveria ser de 1851, certamente), ao artista Germano Francisco de Oliveira debaixo das condições seguintes: Cláusula 1 entrega do teatro; 2 trata da conservação do teatro; 3 exige mudanças de

cenário e vestuário e obriga que cenário, vestuário passem a pertencer ao teatro. (Caso houvesse respeito por este item, teríamos hoje o maior memorial em torno de cenários e indumentárias usadas pelos atores e cantores passados pelo palco daquele monumento artístico); 4 Para satisfazer as exigências do público, o empresário é obrigado a engajar sempre novos artistas; 5 Obriga a dar 4 representações mensais e mais uma se lhe for solicitada pelo presidente da província; 6 Nas representações, pelo menos 20 dramas novos, censurados pela polícia; 7 Durante a quaresma, o empresário fará representar peças análogas à época, devendo ser peças sacras daquellas que são representadas nos melhores theatros, e nunca as chamadas presepes, usados nesta província; 8 No caso que venha esta província companhia estrangeira de canto, e que o empresário não consiga contratá-la para dar representações por sua conta, poderá o presidente da província permittir, que a mesma companhia represente no theatro, e faça seus ensaios, com tanto que não ocupe o theatro com ensaios e representações mais de oito dias dentro de cada mez; 9 O empresário diligenciará variar o espectáculo, procurando engajar artistas, que nos intermédios representem peças de canto e danças; *e terá uma orchestra de 30 musicos ao menos.* Seguem-se até a cláusula 18.

Aí está um testemunho documental do nascimento de uma orquestra dentro do Teatro

de Santa Isabel, certamente o embrião da hoje conhecida Orquestra Sinfônica do Recife, que, ao adentrar o ano de 1930, passou a ter vida perene desde a inauguração do referido teatro, sendo aproveitada pelos idealistas que

criaram a Sociedade de Concertos Populares, fixando-a como a orquestra daquela Sociedade.

A orquestra do Teatro de Santa Isabel, após ser criada com 30 músicos, foi crescendo com o passar do tempo com músicos vindos da Europa, trazidos pelos empresários das companhias que no Recife aportaram a partir do ano de 1858, quando o Teatro recebeu a companhia de óperas do empresário italiano Giuseppe Marinangeli, sendo ele o primeiro a apresentar óperas a caráter, como se dizia na época, ou seja, de forma integral. A primeira ópera assim representada no Santa Isabel foi *I Puritani*, de Vincenzo Bellini (1801 - 1835).

A orquestra do Teatro servia como um suporte no acompanhamento dos cantores, assim como na execução de abertura de óperas, verdadeiros poemas sinfônicos, que, para realçar artisticamente, seus músicos teriam que ser de boa qualidade técnica, conforme a exigida para uma excelente performance. Antes ela era para aquelas funções já descritas, passando, posteriormente, para a realização de concertos. Atingido o século XX, foi ela regida pelo maestro Euclides de Aquino Fonseca, que viveu até dezembro de 1929.

O maestro Euclides Fonseca nasceu no Recife, na rua Benfica, em 06 de janeiro de 1853, vindo a falecer em Olinda em 31 de dezembro de 1929. Foi professor da Escola Normal dirigindo o Orfeão que ajudou a fundar naquela instituição de ensino. Além de exímio compositor, ensinou piano, canto, contraponto e fuga. Logo, quem ensina esses elementos estruturais da música, certamente deve ter ensinado composição e a história da música no Recife.

Euclides Fonseca foi professor de composição de Alberto Nepomuceno, tendo apoiado na formação musical

do insigne compositor cearense de nascimento, mas pernambucano na sua instrução musical, obtida no Recife, tendo sido iniciado por seu pai Victor Augusto Nepomuceno que era violista e organista, e, posteriormente, pelo extraordinário mestre Euclides, quando o mesmo foi regente da orquestra e professor do Clube Carlos Gomes.

O Clube Carlos Gomes possuía uma Filarmônica que era regida pelo maestro Euclides Fonseca e esse agrupamento orquestral composta por 35 músicos, que, para os padrões contemporâneos, seria modesta, porém não para aquela época, 1882. Como na orquestra do Teatro de Santa Isabel, seus músicos não eram remunerados pela Província de Pernambuco, somente eram pagos quando do funcionamento de companhias dramáticas ou de óperas, participavam, entretanto, de outros agrupamentos, como o caso da Filarmônica do Clube Carlos Gomes, para sobreviver em uma época bastante difícil.

Informa dona Zilda Fonseca³, que em 1883 quando da apresentação da ópera *LEONOR*, (composição de Euclides Fonseca), a 7 de setembro, no Teatro Santa Isabel, o maestro Euclides Fonseca regeu uma orquestra com mais de 50 profissionais além de “alguns amadores e, entre estes, Alberto Nepomuceno”, conforme nota do autor em um dos originais”.

Ainda segundo a pesquisadora, “Euclides Fonseca foi, sem dúvida alguma, o fundador da primeira orquestra sinfônica com atuação regular, em Pernambuco”

³ Zilda Fonseca. **Euclides Fonseca** (meio século de vida musical no Recife). Recife: Editora Universitária, 1996.

Um ano após a morte de Euclides Fonseca, um grupo de músicos, todos forasteiros, formado por Ernani Braga, Rio de Janeiro; Manoel Augusto dos Santos, Bahia; e Vicente Mário Fittipaldi, Rio Grande do Sul, chegados ao Recife por volta de 1927, reorganizaram ao que chamaram de **Orquestra Sinfônica da Sociedade de Concertos Populares, com a qual** realizaram um primeiro concerto no dia 30 de julho de 1930.

Euclides Fonseca que fora o último regente da Orquestra do Teatro de Santa Isabe, em 1929 ao falecer, deixou uma lacuna no meio musical do Recife: seus músicos ficaram órfãos, acéfalos. Encontraram uma solução para a continuidade do conjunto musical quando aceitaram compor naquela chamada Orquestra da Sociedade de Concertos Populares.

A Orquestra Sinfônica da Sociedade de Concertos Populares tomou, em seguida, outras denominações, a de Orquestra Sinfônica de Pernambuco não apoiada pelo interventor do Estado o Sr. Agamenon Sérgio de Godoi Magalhães, passando então para o domínio da Cidade do Recife, vindo finalmente a ser chamada de Orquestra Sinfônica do Recife.

Equívocada ou maldosamente, o atual diretor e regente da Orquestra, o Osman Gioia, juntamente com sua assessoria, possivelmente por falta de conhecimentos históricos sobre a música em Pernambuco, continuam a festejar o aniversário da Orquestra Sinfônica do Recife no dia 30 de julho, como se o agrupamento musical tivesse sido fundada em 1930. Em verdade, desde a inauguração do Teatro de Santa Isabel em 18 de maio de 1850, conforme mostrado linhas acima, incluindo-se até mesmo partes da transcrição do documento oficial, partido do presidente da

província de então, Honorio Hermeto Carneiro Leão, publicado na primeira página do **Diário de Pernambuco** nº 133 de 15 de junho de 1850, não se justificam essas comemorações partida da década de 1930, a data do aniversário da Orquestra confunde-se com a da inauguração do Teatro de Santa Isabel, em 18 de maio, a não ser que seus organizadores assim procedam por motivos políticos ou mesmo por questões de racismo, considerando-se que o autor dessas informações não ter olhos, ou mesmo sangue azul.

A Orquestra, antes do Teatro de Santa Isabel, depois a da Sociedade de Concertos Populares, foi chamada de “Sinfônica de Pernambuco”, hoje denominada “Sinfônica do Recife”, foi conduzida por insignes maestros que se destacaram por suas qualidades de criadores, intérpretes e professores.

O maestro Innocencio Smoltz dirigia a orquestra do Teatro de Santa Isabel em 1858. Fora contratado pelo empresário Giuseppe Marinangeli, por ser uma prerrogativa do empresário. Viera da Itália integrando a companhia de óperas do Marinangeli. É o Pe Jaime Diniz que, citando Pereira da Costa, diz: “na companhia lírica de Giuseppe Marinangeli, de 1858, ‘como diretor de orquestra veio o maestro Luis Antônio Innocencio Smoltz, que se fixou entre nós, e conquistou elevada reputação pelo seu talento artístico e cavalheiresco caráter’”.⁴ É do compositor e professor Euclides de Aquino Fonseca a declaração de que resolveu ser aluno de “canto e continuar os estudos teóricos da arte dos sons com o professor italiano Innocencio Smoltz, provector no

⁴ Jaime C. Diniz. **Um compositor italiano no Brasil Joseph Fachnetti**. RJ: Tempo Brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

ensino do bel canto e distinto organista e compositor, além de exímio diretor de orquestra. Deste, também recebi lições e conselhos que muito me serviram na vida do ensino particular e de concertista”.⁵

O Diário de Pernambuco, de 08.11.1858, noticiava, em sua “Página avulsa”, que “a companhia lyrica ensaia actualmente - O Trovador - uma das mais notórias composições de Verdi (...). A direção da orchestra nesta ópera está confiada ao Sr. Smotti (sic), artista de merecimento, e ultimamente contractado pelo Sr. Marinangeli”.

Regentes como Theodoro Orestes, Pedro Nolasco Baptista e Francisco Libânio Colás, foram responsáveis pela formação de vários e bons músicos, sucedendo, assim, a outros insignes senhores de reconhecido valor nacional como Luís Álvares Pinto (1719 - 1789), o neto deste, Patrício José de Souza e, ainda, José de Lima, Thomaz da Cunha Lima Cantuária e Marcelino Cleto Ribeiro de Lima.

Theodoro Orestes, além de regente, foi compositor, violinista e professor. Segundo Euclides Fonseca se deve a ele a introdução de músicas sinfônicas nos intervalos das representações teatrais, pois era ele “compositor dramático e simphonico”. Em 1853 regeu com a orquestra do Teatro de Santa Isabel uma abertura sinfônica de sua autoria, denominada *Sílfide*.

Pedro Nolasco Baptista foi outro notável que em muito contribuiu com sua criatividade para o reconhecimento musical de Pernambuco em outras capitais do Brasil, inclusive na Corte, como grande figura de regente, compositor, guitarrista, flautista e oficleidista.

⁵ Zilda Fonseca. Op. Cit.

Os poucos historiadores da música pernambucana como Pereira da Costa e Euclides Fonseca⁶, pareceram desconhecer completamente a existência desse famoso maestro.

É possível que o oficleide, um antigo instrumento de sopro, tivesse sido da predileção de Pedro Nolasco Baptista, por encontrarmos notícias suas desde 1851, executando nesse instrumento diferentes peças de música, no teatro de Apolo, teatro que ainda hoje existe na rua do mesmo nome, no Recife antigo. Em 1853, tocava variações de sua autoria no teatro de Santa Isabel e, em 1862, apresentando a peça *Represália*, com variações, de sua autoria acompanhada de grande orquestra. E como professor exibia os alunos Manoel Galdino da Costa Rego e Henrique Mercês Janhsen, em 1862, ambos executantes de oficleide.

Além de bom instrumentista e compositor, Pedro Nolasco Baptista foi, por algum tempo, o regente da orquestra do teatro de Santa Isabel, exercendo ali grande influência junto aos seus colegas músicos, podendo, por algumas vezes, arregimentá-los e movimentar inesquecíveis noitadas musicais naquele teatro, contando com a participação de bons instrumentistas e até por duas bandas de música do 7º e do 9º batalhões de Infantaria de Linha, num só concerto, como ocorreu no dia 17 de dezembro de 1862⁷.

De Pedro Baptista a imprensa noticiava a existência de um Poema Sinfônico sob título *A Batalha de Badajoz*, que foi tocado em concerto, no Santa Isabel, além das peças *A Bella*

⁶ Euclides Fonseca. "Um Século de Vida Musical em Pernambuco" in *Livro do Nordeste*. Gilberto Freyre (Org.), Recife; Secretaria da Justiça - Arquivo Público Estadual, 1979.

⁷ Cf. Diário de Pernambuco nº 287 de 13.12.1862.

Pernambucana, uma abertura, e a valsa *Amizade*, todas de sua autoria.

Francisco Libânio Colás (c. de 1832 - 1885), natural do Maranhão, foi um compositor e regente dos mais conhecidos no Norte e Nordeste brasileiro. Encontra-se notícia sobre o professor Colás no Pará, regendo a orquestra do teatro da Paz em Belém, por ocasião da inauguração daquele teatro em 1878, e na Bahia, no teatro São João. Foi também regente da orquestra do teatro de Santa Isabel. Na época, a função de maestro pertencia a administração do teatro. De acordo com o empresário teatral, escolhia-se entre os profissionais existentes no Recife, aquele que deveria dirigir a orquestra durante a temporada, de ópera ou do teatro dramático.

Essa prática de se fazer rodízios de regentes da orquestra, deveria voltar aos tempos presentes, evitando-se que determinados forasteiros venham a se perpetuar na frente do mais importante conjunto musical da edilidade recifense, proporcionando oportunidades a vários profissionais de regência orquestral existentes no Recife, que nunca têm oportunidade de dirigir a orquestra de sua terra, em especial, quando a função passou a ser de Diretor de Orquestra Sinfônica, além de Regente titular, ocupado pela mesma pessoa.

Qualquer regente, interessado em realizar um trabalho com a Orquestra, terá que ser da simpatia do diretor do momento, o carioca Giuseppe Gioia, pois, somente chega ao podium da orquestra, aqueles que venham a tornar-se simpáticos ao tal diretor. Essa prática que não é de boa política cultural, pois o recifense, e os próprios músicos, necessitam vivenciar variados repertórios e técnicas de regências diferenciadas, e não ficar repetindo eternamente as

sinfonias de Beethoven (com a vênua do Mestre de Bonn), já bastante repetidas pelos maestros Vicente Fittipaldi, Eleazar de Carvalho e Diogo Pacheco, estes, quando foram convidados para dirigir o conjunto sinfônico em administrações passadas. Sabemos que existe um amplo e rico número de composições, nunca ouvidas pelo público recifense da atualidade.

Quem conhece, por exemplo, todas as aberturas de óperas de Carlos Gomes à exceção de *O Guarany* e da *Alvorada do Escravo*? E ainda, obras de Francisco Braga de escola wagneriana? Dele se conhece apenas a magnífica melodia do *Hino à Bandeira Nacional*, quando o mesmo é autor de sinfonias e óperas. Há todo o repertório de Heitor Villa Lobos, Mozart Camargo Guarnieri, Gilberto Mendes, Jorge Antunes, Antônio de Almeida Prado, Egberto Gismonti, do pernambucano Euclides Fonseca, autor de músicas sinfônicas como “A Descoberta do Brasil” em cinco partes, “Nênia”, “Ave Libertas” para piano e orquestra; “Sinfonia Republicana” para orquestra e banda; “Ode a Pernambuco” para piano, orquestra e banda; “Cena Alegórica” para soprano, coro de crianças e grande orquestra, além de outros mestres da casa como Luiz Caetano da Silva, compositor do melhor quilate, autor da “Sinfonia do Direito” que foi executada em 1978, quando as novas gerações não conhecem seus valores como Clóvis Pereira, Ademir Araújo, Edson Rodrigues, enfim. Somente um revezamento na função da regência da orquestra poderia proporcionar uma oxigenação no conjunto, podendo melhorar, consideravelmente, as suas performances.

Voltando ao maestro Francisco Libânio Colás, regente por largas temporadas da orquestra do teatro de Santa

Isabel, por ser bastante criativo, bom compositor: da música popular à religiosa; da música de dança à música para peças teatrais como o fez para *A Capa de José*, uma comédia; *A Giralda*, ou *A Nova Psichê*, drama em três atos.

Euclides Fonseca diz que para a fábrica de cerveja Layden, alemã, que existiu no Recife, foi arregimentado um grande número de músicos pernambucanos formando uma orquestra sinfônica dirigida pelo maestro francês Jules Poppe. Esse regente veio para o Recife dirigindo a orquestra de Lês Boufons Parisienses, pois a nossa cidade foi visitada por várias companhias de óperas buffa e de zarzuela, no século XIX. O maestro Poppe passou a ensinar música, tendo sido professor do próprio Euclides Fonseca. Participou também regendo aquela grande orquestra, o maestro Francisco Libânio Colás⁸.

O maestro Jules Poppe e sua esposa Mathilde Poppe vieram para o Recife engajados na companhia Lês Boufons Parisiense. Ele, “profecto diretor orquestra, bom pianista e compositor”, segundo o maestro Euclides Fonseca, além de professor. A Senhora Mathilde era bailarina de *vaudeville*, e cantora; apresentaram-se no Santa Isabel em junho de 1867. Após o encerramento da temporada da companhia, aqui fixaram residência. Encontramos notícias daquele maestro, em 1869, que fora contratado para organizar uma orquestra para a cervejaria Brasserie Layden, localizada na antiga rua do Sebo, atualmente conhecida como a Rua do Barão de São Borja. A orquestra era composta de 80 músicos.

Com o passar dos anos, a hoje chamada Orquestra Sinfônica do Recife esteve sob o comando de vários regentes,

⁸ Euclides Fonseca. Ob. Cit.

em especial aqueles que vinham associados às companhias de óperas desde a Europa e encontrando um bom clima, além da hospitalidade que é peculiar ao recifense, aqui se estabeleciam. Destarte, vamos encontrar vários nomes de músicos como Gustavo Wertheimer, pianista e humanista; Luigi Maria Smido, compositor e diretor de orquestra; Joseph Fachinetti, que mereceu um estudo exclusivo da autoria do Padre Jaime Cavalcanti Diniz, além dos que já elencamos no presente ensaio.

Como já afirmado, Euclides de Aquino Fonseca foi o último dos maestros da Orquestra do Teatro de Santa Isabel, falecido em 31 de dezembro de 1929, e na afirmação de Gisete Pereira, os artistas ou músicos, após o passamento do seu líder musical, ficaram a mourejar “nesta Maurícia e Veneziana cidade, exercendo o mister de professor de música, de forma isolados, cada um trabalhando em seu cantinho. Davam-se muito bem uns com os outros, graças a Deus, mas eram relações de pura cortesia, quase de cerimônia. A classe andava desunida. Se não no sentido pejorativo, em todo caso, no sentido literal da expressão. Em outras palavras, os músicos andavam dispersos”.⁹

A Sociedade de Concertos Populares veio para operar o milagre de unir aqueles que se encontravam órfãos e dispersos. Foi dessa forma, ao se arremeterem todos aqueles músicos, pela iniciativa do maestro Ernani Braga, idealizador do movimento de restauração do conjunto sinfônico e da criação do Conservatório Pernambucano de Música, coadjuvado pelos professores Manoel Augusto dos Santos,

⁹ Cf. Gisete Pereira. **Ernani Braga Vida e Obra**. Recife; SEEP/Departamento de Cultura, 1986.

Vicente Mário Fittipaldi e o poeta Austro Costa que por aqui já viviam em 1927 e eram conhecedores de toda a situação em que viviam os músicos.

Conheceram a Orquestra do Teatro de Santa Isabel, nascida com 30 músicos em maio de 1850, pois, “uma orquestra não se improvisa”, como bem afirmou Ernani Braga, in “A Província” de 2.3.1930, citado por Gisete Pereira, e nem é possível nascer da noite para o dia. Se foi possível aos líderes da Sociedade de Concertos Populares apresentarem aquela orquestra composta por quarenta e dois músicos, em 1930, foi porque ela já existia e a prática de orquestra floresce com a constância do trabalho, a pesquisa e descoberta dos melhores meios de emitir sons e fraseados musicais perfeitos, experiências de que já eram detentores aqueles músicos.

Que o dissessem os violinistas Aurélio Bandeira que era o *spala* da orquestra, assim como o velho João Andrade, Waldemar Campos, o Prof. Álvaro Costa, os quais conheci em atuação ainda na década de 1960, cujos nomes figuram no primeiro programa da “Orchestra Symphonica da Sociedade” em 1930, sob a regência do maestro Vicente Fittipaldi, que esteve diante do conjunto musical por cerca de quarenta anos. Os músicos citados foram integrantes da antiga Orquestra do Teatro do Santa Isabel, mencionados pelo maestro Euclides Fonseca, tendo sido conduzidos em recitais pelo ilustre Professor, nos anos finais do século XIX.

Com a responsabilidade que temos no campo da historiografia musical na terra pernambucana, não poderíamos ficar omissos quanto aos fatos históricos aqui narrados e construídos a partir de documentos, conforme os citados no interior do presente ensaio e em suas notas de

referência, no roda-pé, nem tão pouco deixar desinformadas as autoridades responsáveis pela cultura de nossa Cidade, que estão a repetir constantemente quanto à idade do nosso mais importante conjunto sinfônico como sendo de 1930. Na realidade, esse conjunto tem existência há 155 anos, desde 18 de maio de 1850, data da inauguração desse majestoso monumento às artes e à cultura da Cidade do Recife, o nosso Teatro de Santa Isabel, criação imperecível, nascida da pena e da criatividade do engenheiro francês Louis Lèger Vauthier e pelo gosto de um dos mais insignes administradores da Província de Pernambuco, Francisco do Rego Barros, o Conde da Boa Vista.

A BANDA DA CIDADE DO RECIFE E SEUS 50 ANOS

Neste ano da graça de 2008, várias efemérides acontecem pelo Brasil. O centenário de morte do excelente Machado de Assis que quando falecia, nascia o poeta Solano Trindade, o orfeu negro pernambucano. Quarenta anos (1968) do movimento estudantil na França e no Brasil, pugnando por democracia e por liberdade de expressão suprimidas por golpes militares nas instituições. Na música, nascia a *Bossa Nova* e no Recife a originalmente chamada *Banda Municipal do Recife* que realizou seu primeiro ensaio em 07 de outubro de 1958 e o primeiro concerto no Naltal do mesmo ano.

A hoje denominada Banda da Cidade do Recife nascia por articulação do maestro Geraldo Menuci e através de lideranças da classe musical exercida à época por Agenor Cândido Duarte e Nehemias Galdino de Araújo, quando fizeram renascer o Sindicato dos Músicos. A criação da Banda foi inteiramente apoiada pelo prefeito de então, o engenheiro Pelópidas Silveira.

Alguns músicos que ajudaram na fundação do conjunto musical recifense encontram-se vivos e produzindo ainda o melhor da música pernambucana como Agenor

Cândido Duarte, Ademir de Souza Araújo que se celebrizou como o maestro Formiga tendo sido um dos homenageados do Carnaval de 2008, Edson Carlos Rodrigues, Gilberto Pimentel, Djalma Correia da Silva, Ricardo Normando, Geraldo Nunes Santiago, Otaviano Valentim da Silva, José Nunes de Souza recentemente homenageado no Carnaval de 2007, Manoel José de Melo, José Amaro Santos da Silva, autor destas informações históricas e o maestro Geraldo Menuci, que estão a merecer uma homenagem pública pela Prefeitura do Recife, de preferência num concerto.

Na trajetória de vida cinquentenária da Banda da Cidade do Recife, a mesma foi regida por alguns maestros que assumiam a direção quando havia alternância no poder central da Prefeitura do Recife. Assim, após Menuci, assumiu Lourival Oliveira, compositor de frevos muitas vezes premiado, seguindo-se por Antônio Albuquerque, Luiz Caetano da Silva, Júlio de Oliveira Rocha, Ademir de Souza Araújo, Edson Carlos Rodrigues, Ricardo Normando, Duda. No momento o conjunto musical está sendo dirigido pelo violonista Nenéo Liberalquino.

A Banda da Cidade do Recife regia-se por alguns lemas sendo o da *fraternidade* um fundamento filosófico primordial, implantado pelos idealizadores Nehemias Araújo e Agenor Duarte, pois, os membros que compunham o conjunto promoviam entre si a ajuda mútua e a solidariedade, sem corporativismo e onde não se encontrava comportamentos egoístas. Eram todos pelo crescimento cultural e pelo desenvolvimento técnico e, dessa forma, o grupo cresceu.

Lutaram por um quadro dentre os existentes do funcionalismo municipal, incluindo-se a OSR-Orquestra

Sinfônica do Recife, que até então não era enquadrada oficialmente, apesar dos seus mais de trinta anos de segunda existência, após ter sido reestruturada em 1930, pois a mesma já existia desde 1850 com a inauguração do Teatro de Santa Isabel. Obteram uma organização funcional a partir de padrões financeiros pela Lei Nº 8865, de dezembro de 1963, aprovada pela Câmara Municipal do Recife, que à época era dirigida pelo decano Liberato Costa Junior.

Na bagagem histórica da Banda da Cidade do Recife registram-se gravados dois discos de frevos na fábrica de discos Rozenblit em 1965, um dirigido por Antônio Albuquerque e outro, em 1966 na direção de Luiz Caetano, após participações em Concursos de Músicas Carnavalescas promovidos anualmente pela Prefeitura do Recife. Inclui-se, ainda, troféus conquistados em concursos regionais e nacionais.

O ROTARY CLUB E SUA MISSÃO FILANTRÓPICA

Felizes aqueles que têm em si o espírito da solidariedade, da fraternidade e, sobretudo, a filantropia, que por amor à humanidade estendem seus tentáculos aos mais longínquos rincões, no afã de levantar templos às virtudes, buscando promover o bem pelo progresso das pessoas, estas que são os verdadeiros pilares que dão sustentação ao mundo. Como fixou Platão no *Banquete*, “Feliz é aquele que amando o Bem o torna seu”.

O Rotary Club traz no seu lema o sentido de servir não só a si; de ser útil, não egoísta, desenvolvendo entre seus membros o espírito de colaboração, de solidariedade, de confiança, de lealdade, entre outras virtudes, e isso é o Bem imanente.

Graças ao seu lema é que um grupo de rotarianos fizeram erigir um templo às virtudes e que deram o nome de Escola Rotary, localizada no Alto do Pascoal, em Água Fria - Recife.

A Escola Rotary como a conheci em 1949, era um prédio construído com quatro salas de aulas e uma secretaria, encravado num torrão, onde apenas existia a edificação da escola e um chafariz com um enorme catavento

que, ao movimentar-se, trazia a água do fundo do poço no seu interior para servir àquela pequena comunidade.

A diretora da Escola Rotary era a Professora Adalgisa Vieira de Souza, tendo sido aluno de dona Amara Pereira Novais nas primeira e segunda séries do curso primário, minha primeira professora, portanto, que era uma senhora atenta a todos os comportamentos e gestos daqueles seus alunos que eram tratados cuidadosa, enérgica e carinhosamente, transmitindo nossos primeiros conhecimentos. Além da minha pessoa, passaram pela Escola Rotary toda uma legião de irmãos meus, em cerca de mais dez

Como o pequeno prédio não comportava um maior número de classes, estudávamos até a terceira série do curso primário, indo concluir o curso no Grupo Escolar Dom Sebastião Leme, em Água Fria, onde hoje funciona a Escola Alfredo Freyre.

Lembro-me ter assistido pela primeira vez a apresentação de uma banda de música. Tratava-se da Banda da Brigada Militar de Pernambuco que abrilhantava a nossa festa da primeira comunhão ocorrida no dia 15 de novembro de 1949, tocando muitos dobrados e hinos, e tinha a presença de muitos senhores e senhoras que trajavam roupas brancas e participavam alegremente daquela festa. Eram os rotarianos.

No período do recesso escolar, nós não perdíamos o vínculo com aquela escola, nem com suas professoras, pois, quando paravam as aulas nós iam diariamente para receber um bom alimento, um prato de sopa. Se a memória me socorre, estávamos nos finais do ano de 1949, quando numa dessas idas para a sopa, fui chamado por dona Amara Novais, minha amável professora, que indagou se eu morava

longe dali. Respondi-lhe que não, a Escola ficava no Alto do Pascoal e nós morávamos no Córrego João Francisco, logo em baixo do morro. Então veja se sua mãe pode dar um saltinho aqui, ordenou.

Imediatamente desci o morro e logo estava a dar o recado para minha mãe, dona Francisca Santos da Silva. A sua reação inicial foi indagar-me, “o que você fez na escola?” Não fiz nada não senhora. Mas a professora quer falar com a senhora. Ela como sempre, muito decisiva, rumou comigo para a escola. Chegando lá, e sem a minha presença na sala, ela teve uma conversa com as professoras que indagaram se eu tinha roupa para ir a um almoço do Rotary. De volta para casa indaguei-lhe: e aí mãe, o que as professoras queriam com a senhora? Minha mãe com um ar de felicidade disse-me que eu havia sido o premiado da minha classe, por ter sido assíduo e estudioso.

Foi quando na data marcada, não me lembro a data, talvez por contar na época com apenas dez anos de idade, as professoras reuniram-se, me parece que com mais quatro coleguinhas, e rumamos para o almoço do Rotary, que me parece, teria sido no antigo Grande Hotel, no Cais de Santa Rita. Durante o almoço, em meio a discursos, foi chegada a hora da premiação, tendo eu recebido uma carteira de Depósitos a Prazo do Banco Nacional do Norte S.A. com a importância, em seu interior, de Cr\$ 100,00.

Concluindo o primário, ingressei na Escola Industrial Gov. Agamennon Magalhães, na Encruzilhada, onde estudei música e mecânica de máquinas. No ano de 1958 eu estava concluindo o curso Industrial Básico e me encontrava arrumando a exposição do que produzimos durante o curso, no salão de exposições da Escola Industrial. Por uma feliz

coincidência, após dez anos, eis que surge à minha frente a minha primeira professora, dona Amara, reponsável por minha iniciação nos rumos do saber na Escola Rotary, exatamente na véspera da cerimônia de minha formatura ali. Parecia tratar-se de uma aparição virtual, o que foi motivo de mútua alegria

Alguns anos depois, após um exame vestibular, ingressei no Curso de Música da Escola de Belas Artes da Universidade do Recife, onde concluí a licenciatura em Música, e logo, fui para o Conservatório Brasileiro de Música, onde cursei o Mestrado em Música, defendendo uma tese em musicologia histórica, que resultou na publicação do livro *Música e Ópera no Santa Isabel*. Publicado pela Editora Universitária da UFPE, em 2006.

Eis um pequeno relato daquilo que foi a nossa relação com esta insígne instituição, o Rotary Club, que nesta data, pela generosidade do Dr. Luiz Barreto, traz ele alguns amigos para testemunhar, neste àgape, esta singela homenagem a este fiel colaborador na formação de inúmeros jovens nas escolas onde exerci o magistério secundário.

Por onde atuei como professor, levei esse espírito de solidariedade e de fraternidade, conforme o lema do Rotary, procurei fundar corais, fundar bandas de músicas, até chegar a Universidade Federal de Pernambuco como professor, onde tive a oportunidade de orientar um bom número de novos jovens profissionais no ensino da música e nas atividades de bacharéis em instrumentos e canto.

Fico-lhes muito grato por tudo, na esperança de continuar testemunhando o meritório trabalho desta instituição filantrópica fundada em 1905, pelo rotariano Paul Harris.

OS HINOS OFICIAIS E A EDUCAÇÃO DA JUVENTUDE

O pernambucano tendo escolhido Eduardo Campos, um cidadão jovem e moderno para ser o seu governante, o qual demonstra ter tido uma boa formação cívica, o governador precisa cuidar, através da Secretaria de Educação, de oferecer informações consistentes sobre música, religião e civismo, e nada melhor como os cânticos diversos e os hinos oficiais para viabilizar uma boa educação.

Alguns motivos existem para preocuparmo-nos com o tema em questão. Pois, anualmente recebemos novas turmas de acadêmicos dos cursos de música da Universidade Federal de Pernambuco na disciplina de História da Música Brasileira e, no momento que abordamos fatos históricos sobre o compositor Francisco Manuel da Silva, autor da “Marcha Triunfal” que veio a tornar-se o **Hino Nacional Brasileiro**, a maioria dos alunos, recém saídos dos cursos de primeiro e segundo graus das escolas públicas e privadas, desconhecem inteiramente o nome e a vida do biografado, assim como, com exatidão, o canto do principal hino oficial do Brasil.

Refiro-me aos acadêmicos que fazem a opção pelos estudos de música, imagine-se aqueles que seguem outras carreiras em áreas de ciências exatas, de saúde, de tecnologias, de ciências sociais e aplicadas, e até mesmo de filosofia, sem orientações cívica, religiosa e mesmo musical, pois estas são essencialmente necessárias à formação/humana.

Os mais jovens desconhecem, outrossim, o **Hino de Pernambuco** em sua verdadeira versão, apesar de todas as aberrações cometidas contra o hino oficial do Estado, mal gravado, e em vários ritmos nordestino que alguns “conselheiros musicais” do recém saído Governador Jarbas Vasconcelos levaram a cabo, sob a cavilosa alegação de popularização da letra de Oscar Brandão da Rocha e da música de Nicolino Milano. O que em verdade fizeram foi atrelar a imagem particular do ex-governador à música, por interesses, parece-nos, exclusivamente político-propagandístico. Acrescente-se, ainda, a vulgarização da música do Hino através de uma empresa de jogo de azar, o que significa um desserviço à formação cívica de nossa juventude.


Outros hinos considerados de importância são os: **À Bandeira Nacional** de Olavo Bilac e Francisco Braga e o da **Proclamação da República**, este que seria o verdadeiro hino nacional brasileiro composto por Leopoldo Miguez e o poeta pernambucano Medeiros e Albuquerque saíram vencedores no concurso para a escolha do hino oficial do Brasil, mas a prepotência militar de sempre, levada a cabo pelo marechal Deodoro da Fonseca, não permitiu.

Cremos Senhor Governador que a educação cívica, a musical e a religiosa bem cuidadas, e sem ufanismos, darão aos nossos jovens o verdadeiro sentido de valores e de

cidadania e, certamente, melhorarão os níveis de respeito aos futuros guardiões do Estado de Pernambuco, pois as mensagens contidas nos hinos oficiais e demais cânticos haverão de causar efeitos bem positivos no espírito da nossa juventude.

Críticas

BOA MÚSICA POR BONS MÚSICOS

 Assistimos recentemente as apresentações de dois jovens músicos que, pela performance de ambos, parece-nos estarem credenciados a uma promissora carreira de cantor lírico no caso JOSUEL ANDRÉ DA FONSECA e da pianista STEFANIE DE FREITAS, que concluíram seus cursos de graduação pelo Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco.

Como professor da classe de História da Música nos Cursos de bacharelado e de Licenciatura em Música, acompanhamos a trajetória desses jovens virtuosos que se desempenharam muito bem e que nos levaram a acompanhar, com vivo interesse, de incutir-lhes os bons exemplos de profissionais semelhantes que fizeram história e sucesso em suas trajetórias artísticas, levando para a classe e procurando atingir-lhes pelos necessários exemplos, no seguimento de suas carreiras.

Quando exercemos a Chefia do Departamento de Música de 1998 a 2002, acompanhamos a vida do discente JOSUEL ANDRÉ que, certamente, iniciou os estudos do canto por estima, comparecia ele, constantemente, ao nosso gabinete a fim de reivindicar meios para participar de cursos de aperfeiçoamentos ora no Recife, ora no Rio de Janeiro,


quando orientado pela Profa. Geni Katz. Josuel e outros alunos de canto demonstraram interesse para receber orientações do Prof. Ilem Vargas, do corpo de cantores do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e que, ao realizar os recitais nos finais dos encontros, ressaltava os valores demonstrados pelo aluno, conforme as suas interpretações e quem seria esse futuro virtuoso do canto lírico. Ressaltamos que as ajudas que buscávamos para apoiar esses alunos foram dadas pela Pró-Reitoria Acadêmica, ao tempo do Pró-Reitor Prof. Roberto Quental Coutinho, que sempre apoiou as iniciativas e atividades do nosso Departamento.

No dia 09 de março de 2005 tivemos a oportunidade de assistir o recital de conclusão de curso de JOSUEL ANDRÉ DA FONSECA, pisando firme no palco do Teatro de Santa Isabel, esse monumento e templo por onde passaram grandiosos virtuosos do canto desde a segunda metade do século XIX, e ali testemunhamos, junto a enorme público, um cantor lírico bastante desprendido, livre, dando asas a interpretações de cânticos do repertório internacional em línguas francesa, alemã, inglesa, italiana ao lado de canções dos brasileiros Heitor Villa-Lobos, Cláudio Santoro e Oscar Lorenzo Fernandes. Caso estivesse na Banca Examinadora do recital de conclusão daria ao hoje profissional a nota 9,0 (nove), para incentivá-lo na busca incessante da perfeição aqui e nas platéias do mundo inteiro. Parabéns!

Quanto a jovem STEFANIE FREITAS, recordamos a sua meiguice e seu sorriso permanente, quando provocada na sala de aula de História, daquelas pessoas que parecem estar constantemente de bem com a vida por seu espírito alegre e desprendido, não poderia ser diferente no seu recital de conclusão, quando durante toda a sua prova não parecia

estar em prova, mas diante de um prazeroso público para quem retirava do teclado do piano do Centro de Convenções da UFPE sons enlevantes, arrebatados e convincentes e de que todos estavam diante de uma autêntica profissional na afirmação da Profa. Andréia da Costa Carvalho que analisou ainda “não ter visto nos últimos cinco anos uma pianista tão equilibrada, realizando uma prova deveras honesta e com o mérito de apresentar o repertório exclusivamente de memória, o que deixa o músico bem à vontade, concluindo que a discente estaria a merecer, da Banca Examinadora, a nota máxima”.

NELSON FERREIRA, GILBERTO FREYRE E O FREVO

 Carnaval de Pernambuco começou a alguns anos a passar por uma descaracterização no mínimo criminoso. E essa atitude descaracterizante se deve, pasmem! aos responsáveis pela condução da cultura e do turismo, quando nos órgãos de fomento cultural esteve à sua testa indivíduos como o Sr. Carlos Eduardo Pereira, conhecido nos meios políticos partidários como Cadoca.

O assunto enfocado não é novo. Vários pernambucanos que têm acima de cinquenta anos de idade têm visto através da manifestação popular pela dança, e observado pela audição das músicas executadas que o nosso rico Carnaval vem perdendo o seu valor maior que é o frevo, e que têm reclamado das chamadas “autoridades” culturais sem, contudo, serem atendidas ou no mínimo ouvindo uma desculpa, nada verossímil, de que se divulga a música que o povão gosta,

Na semana pré-carnavalesca do ano 2002, este aprendiz de escriba que costumava ir a Casa Forte para assistir a saída da **Turma da Jaqueira segurando o Talo**,

passou pela decepção de ver e ouvir que as músicas que arrastava a multidão não era o frevo, a marcha de bloco, o frevo canção ou mesmo o mais que centenário maracatu. Era simplesmente essa coisa que resolveram chamar de “axé music” que tem sido o ritmo ou sei lá o que, que esse “grande” especialista em gosto popular, o Cadoca, dá tanta ênfase, pois, tinha diante da troça um dos carros, chamados de trio elétrico, como sendo do seu patrocínio, “colaborando” com aquela agremiação da Fundação Joaquim Nabuco, que fora criada pelo sociólogo Gilberto Freyre, que certamente deve estar balançando no fundo da sua campã, com a revolta natural daqueles que têm a consciência do que significa os valores culturais de um povo.

A **Turma da Jaqueira** costuma por no desfile da troça uns bonecos gigantes que trazem à lembrança o sociólogo Gilberto Freyre e o nosso querido maestro Nelson Alves Ferreira. Quem foi Nelson Ferreira senão o maior compositor de frevos de Pernambuco? E sua imagem no desfile estar ligada a esse tal de “axé music” e ao **funk**, é um desrespeito imperdoável, que se deve aos mentores da cultura pernambucana.


Outro veículo de destruição da nossa música emblemática - o frevo - tem sido o famigerado Recifolia, que nesta administração municipal já deveria ter desaparecido, pelo menos foi uma das promessas do burgo mestre João Paulo, que entre outras promessas, como a da “Taxa Tapa Buracos”, por exemplo, continuam como dantes. Mas como o nosso assunto é sobre o Carnaval e o mal que se tem cometido com a nossa música maior, faz vergonha se ver a descontinuidade da nossa cultura quando no carnaval dos bairros, como no do Engenho do Meio, no último sábado, dia 15 de fevereiro

de 2003, a **Troça Barriga de Fora** foi puxada por um desses famigerados trio elétrico sem o nosso frevo e o que é pior, a multidão que se concentrou ao longo da avenida principal, cantava e dançava o **funk**, com toda carga de imoralidade que esse gênero possui.

É necessário que se diga aos atuais responsáveis pela cultura em Pernambuco, que devemos fazer o caminho da volta, o dos nossos valores culturais, pois, o futuro dirá qual é realmente o emblema musical que representará a nossa cara. Há uma coisa que se chama inconsciente coletivo. Formemos, pois, o inconsciente coletivo das gerações nascentes, com a firme intenção de preservarmos o nosso emblemático frevo pernambucano.

Publicado no Diário de Pernambuco em fevereiro de 2003.

E O FREVO, CONTINUA?

 compositor e nobre companheiro de lides musicais, o maestro Ademir Araujo em seu disco, lançado neste ano - *E o frevo continua* -, documentou doze de suas composições. Elegi o mesmo título embora tivesse um outro, - *Por amor ao frevo*, para tecer alguns comentários relacionados a nossa música carnavalesca maior, sobre as informações oficiais e sobre as desairosas considerações emitidas por alguns baianos.

Com o realce dado ao frevo neste carnaval de 2007 pelos órgãos oficiais, destacando-se a Secretaria de Cultura da Prefeitura da Cidade do Recife, a mídia ocupou-se de anúncios padronizados enfatizando tratar-se das “comemorações dos 100 anos do frevo”. A ênfase foi tamanha que quase convence os estudiosos desse gênero musical que essa principal música carnavalesca viera a ter o seu atestado de nascimento a partir do ano de 1907.

É evidente que aqueles que exercem a pesquisa musical em nossa terra, incomodaram-se com as afirmativas oficiais, cujo maior interesse, ao nosso juízo, parecem ser os econômicos através de rentáveis fontes do turismo.

A bem da verdade, estas comemorações com muito fuguetório, carecem de veracidade, pois, o seu atestado

natalício recua, provavelmente, a 119 anos, ou talvez mais, visto que, tomando como referência o surgimento das primeiras agremiações carnavalescas como o “Bloco das Pás de Carvão” de 1888, citadas por Valdemar de Oliveira in *Frevo, Capoeira e Passo*, seguindo-se de “Vassourinhas” de 1889, criado por Teodoro Matias da Rocha e Joana Batista, e Lenhadores, clube criado em 1897 por Juvenal Brasil. Todas essas agremiações têm suas músicas que as caracterizam e as identificam perante seus foliões, a exemplo das marchas-frevo “Gonçalves Maia” do Clube das Pás, de “Vassourinhas” e de “Canhão 75” ou “Fogão” do Clube Lenhadores.

Neste carnaval, a Rede Globo de Televisão montou em São Paulo um setor exclusivamente para fazer matérias jornalísticas sobre o reinado de momo naquela capital, no Rio de Janeiro, na Bahia e no Recife tendo escalado o competente Maurício Kubrusly para realizar as entrevistas. No Recife foi contactada a Comissão Pernambucana de Folclore a qual encarregou-me como seu membro, de dar entrevista para aquela programação a ser veiculada em rede no noticiário nacional.

Após contatos telefônicos partidos do Secretário da Comissão Pernambucana de Folclore o Dr. José Fernando, seguido de outros contatos de São Paulo da representante da Globo, atendemos às solicitações da entrevista que se realizou no dia 27 de janeiro de 2007, no Mercado Eufrázio Barbosa, em Olinda, quando na oportunidade falamos do frevo e suas modalidades, do passo e suas variedades, além de outros informes do nosso carnaval. Para nossa surpresa a reportagem aqui realizada não foi veiculada nem antes nem durante a efervescência carnavalesca, mas, surpreendente-

mente, no 16 de fevereiro o jornalista Maurício Kubrusly aparece em entrevistas gravadas em Salvador ; uma, com o cantor-ministro Gilberto Gil e outra, com o compositor Caetano Veloso.

Na entrevista, o senhor Gilberto Gil demonstrando desconhecer a história cultural das coisas do nosso País, afirmou de forma bem aviltante que o frevo nasceu na Bahia fruto da capoeira e a capoeira é baiana. Santa ignorância para um ministro de Estado da Cultura! Quanto ao Caetano Veloso, ao ser informado que uma autoridade municipal aqui em Pernambuco proibira o uso de “trios elétricos” num desses carnavais fora de época, declarou que a proibição da autoridade municipal não passou de uma de “idéia de gerico (!?)”. Apesar de tudo, ainda tem deputado em Pernambuco que vive a dar título de cidadania a esses irreverentes baianos.

A propósito de trio elétrico, porque não passamos a chamar os nossos de “freviocão”? É mais lúcido, mais pernambucano e sobretudo não se trata de um trio, pois o que temos são orquestras com até doze instrumentistas e não três, sobre um veículo motorizado.

Amemos o nosso frevo

A propósito da preocupação de alguns foliões, em torno de uma desvirtuação que está ocorrendo quanto a aceleração do ritmo do frevo, neste momento carnavalesco que estamos vivenciando, se faz necessário abrir uma discussão para por ordem nessa alteração de andamento que vem sendo paulatinamente perpetrada, tornando isso uma coisa prejudicial à forma musical, ao passista com alterações

anatômicas no seu corpo, aos músicos que executam instrumentos de maneira inadequada, deformando a sua anatomia física, além de causar prejuízos de ordem estética ao próprio ritmo pernambucano.

Já há algum tempo que, com a responsabilidade que temos como formador de opinião, vimos chamando a atenção dos nossos alunos, em sala de aula, quanto a essa aberração que alguns chefes de orquestra vêm contribuindo para deformar o nosso emblemático ritmo carnavalesco.

Toda essa alteração e essa correria desenfreada no ritmo do frevo que vem ocorrendo existe, possivelmente, em nome de uma modernização dessa música carnavalesca defendida por alguns neófitos.

Quando fomos músico trombonista na orquestra do maestro Nelson Ferreira, lembramo-nos a preocupação que tinha o maestro Nelson, naqueles momentos em que a percussão de sua orquestra começava a desembestar, para usar um termo mais apropriado, e Nelson "chamava na grande" os seus percussionista, trazendo-os para o centro e senso ritmico daquilo que representava um movimento para ser dançado e não para produzir correrias frenéticas de robôs.

A personalidade em manter o ritmo original do frevo é nossa, enquanto pernambucanos, mesmo que se lhe adicione modismos jazísticos para se admirar o virtuosismo de alguns instrumentistas, mas não imitar aquilo que fazem os baianos, que não têm a tradição da dança cadenciada, nascida dos diversos passos da capoeira, pois esta era uma tradição de Pernambuco, mas, por uma estúpida perseguição da Igreja e de repressão policial, no século XIX, fizeram com que a capoeira emigrasse para o território baiano que

registraram como sendo originária de lá, figurando, portanto, em qualquer cartão postal da Bahia.

Lamentamos que alguns dos nossos maestros, como Duda, que começou a aderir a essa aberração frenética e desembestada do ritmo, ao gravar o disco "Centenário Levino Ferreira", LP 00290 - CEMCAPE, destruindo a essência dos frevos daquele saudoso compositor. Bem diferente, entretanto, está na gravação feita por José Meneses e sua orquestra, com o título "Frevo Vivo de Levino", LP - 90.008 da Mocambo-Rozemblit, onde se encontra respeitada toda inspiração do "Mestre Vivo".

Quanto a alegação de alguns que temos de modernizar o frevo, ora, Nelson Ferreira quando compôs frevos como "Gostosinho", "Porta Estandarte", "Vem Frevendo", e entre outros, "Qual é o tom" , ele já colocava esse título para chamar a atenção do uso do atonalismo preconizado por Arnold Schoenberg, no início do século XX, quando o líder da Escola de Viena lançou as bases de uma nova estética musical.

Os discursos em torno de um modernismo, alterando o que é mais sagrado no ritmo pernambucano, são equivocados e demonstra que os discurseiros não têm o mínimo de conhecimento histórico e estético da nossa música, levando o nosso frevo a um descabro inconsequente, quando o segredo e o tal modernismo estaria na composição das melodias, nas harmonias escolhidas e na distribuição instrumental. É isso.

OBSRVAÇÕES SOBRE O CARNAVAL DO RÉCIFE NO ANO DE 2006¹⁰

Em que pese o esforço da Administração Municipal para dotar uma dinâmica ao Carnaval do Recife, isso através de subsídios às agremiações carnavalescas, em especial, às mais tradicionais entre clubes, troças, blocos, caboclinhos, maracatus... os que animam e embelezam o tríduo momesco, há que reparar no que se refere aos Pólos Carnavalescos, mormente àqueles onde se realizam shows.

Nesses Pólos, ocorrem apresentações de grupos ou de indivíduos, para os quais são destinados recursos financeiros e que não têm nada a ver com o sentido maior do festejo, quando tais recursos financeiros deveriam ser mais bem distribuídos com as agremiações carnavalescas, que são as responsáveis diretas pela animação além de se manter nesses locais orquestras tocando a mais genuína música do nosso Carnaval.

Há Pólos como o Afro, por exemplo, que executa tipos de músicas completamente desligadas do sentido carnavalesco, pois o “Reague” e o “Funk”, entre outras imitações de ritmos alienígenas, destoam do nosso Carnaval, a

¹⁰ Especial para a Comissão Pernambucana de Folclore.

desculpa para isso é o termo encontrado quando o carnaval é dito multicultural, logo, cabendo todos os gêneros de músicas.

Os turistas que para cá veem, certamente estarão interessados em conhecer as coisas típicas da cultura pernambucana, o nosso frevo e suas variedades do gênero e o maracatu. Ouvir-se outros gêneros de músicas sob a cavilosa justificativa de ser multicultural, não passa de um estelionato cultural.

Entendemos que o Carnaval do Recife tem o que de mais forte pode existir que é a cultura africana, desde os ritmos, as danças e a alegria tão peculiares aos povos dessa etnia e que, caso não existisse esse traço étnico, talvez houvesse a nos calendários a palavra Carnaval, porém sem as conotações que temos, como acontece em vários Estados brasileiros e mesmo nos vários países.

Acreditamos que a Administração municipal poderia até manter Pólos como o denominado Afro, em alguma parte do Recife antigo, além de espalhá-lo pelos subúrbios recifense. A música que ali se executa e outra da nossa tradição, seria interessante para outras ocasiões, durante o ano, desde que não seja no tríduo de Momo.

Outro aspecto do Carnaval a ser observado e fiscalizado é quanto às orquestras que são contratadas para a travessia de agremiações nas passarelas, pois esses conjuntos não têm uma boa variedade nos seus repertórios de frevos, repete-se muito, estão sempre a executar as mesmas músicas, sem o cuidado, inclusive, nas suas execuções, pois erram invariavelmente suas linhas melódicas sem nem falar das harmonias, o que denota a falta de acertos de marchas ou como queiram, de ensaios.


A invariedade dos repertórios não dá muita opção aos encarregados de julgar qual a melhor orquestra e a melhor música.

Existem agremiações tradicionais que têm os seus próprios frevos a exemplo do Clube das Pás, que tem o frevo “Gonçalves Maia”, o Lenhadores tem o “Canhão 75”, o Pão Duro tem “Fogão”, que não são ouvidos quando esses clubes desfilam na passarela além de não serem tocadas músicas compostas por nomes emblemáticos do nosso Carnaval com os de Nelson Ferreira, de Carnera, de Toscano Filho, de Lourival Oliveira, de Jonnes Johnson, de Miro Oliveira, de Edson Rodrigues, de Ademir Araújo, de Clóvis Pereira, de Duda, de José Nunes, de Luiz Caetano, do tenente Gadelha, de Antônio Albuquerque, entre tantos outros.

A constante repetição de frevos, além de se tornar maçante, tira o brilho dos desfilantes que faz tanto bem aos olhos dos turistas, assim como deveria fazer bem aos ouvidos dos mesmos, incluindo-se os estudiosos do Carnaval que ali comparecem para enriquecer com suas informações, após fazer suas observações.

Dessa forma, os membros da Comissão Pernambucana de Folclore que por dever de ofício ficam presentes em todo lugar onde acontece o Carnaval, trazem ao conhecimento de Vossas Senhorias o presente relato na esperança de que sejam tomadas providências que visem a preservação da tradição cultural do nosso povo e que se restaure a verdade histórica em torno do Carnaval do Recife.

O SESC E A VALORIZAÇÃO SÓCIO-CULTURAL NO BRASIL

 Serviço Social do Comércio – SESC, fiel ao seu compromisso em promover a melhoria da qualidade de vida do trabalhador do comércio de bens e serviços, vem atuando por meio de ação de excelência na área de educação, saúde, cultura e lazer, pela atuação de seu Diretor Geral, Senhor Maron Emile Abi-Abib. Disso tudo somos testemunhas quando participamos de um de seus projetos musicais, o *Sonora Brasil*, cuja tônica norteadora é o ineditismo da parte musical

No ano de 2006, quando das comemorações do 60º aniversário dessa singular instituição, fomos distinguidos para representar Pernambuco na quarta etapa do *Projeto Sonora Brasil* que anualmente elege um tema a se realizar por quase todo Brasil.

O tema “crioulo”, do étmo “criar”, foi o escolhido. Pedia-se uma amostra da herança africana na música brasileira e, num contexto ritmico-harmônico-melódico, além do lingüístico, dessa contribuição musical de negros e brancos que se revelou fecunda em nosso país. E, no dizer de Wagner Campos, coordenador nacional do Projeto, música

que, embora tenha se tornado tradicional do povo do Brasil, com características calcadas na oralidade, guardadas na memória de indivíduos iletrados, permaneceu em manifestações espontaneas e coletivas porém envolta no anonimato.

Convidado a participar do *Projeto Sonora Brasil*, compomos a **Suíte Afro-Recifense**. É a construção de uma peça musical baseada em cânticos de doze orixás, com textos em yorubá e melodias que se cantam e se dançam nos terreiros de candomblé no Recife, e que, no Nordeste, de Alagoas ao Rio Grande do Norte, é conhecida como xangô.

A Suíte foi escrita para um conjunto de câmara formado por três instrumentos de cordas (violino, viola e violoncelo), dois de sopro (flauta e clarineta), coadjuvados por autênticos instrumentos de percussão do xangô, como os atabaques ditos **ilus**, além do **gonguê** e de **abês**, com seus textos cantados em nagô ou yorubá, a língua de axé dos orixás, interpretadas pelo grupo musical *Korin Orishá*. A peça, estruturada em linguagem musical polifônica, tem duração de cinquenta minutos.

A **Suíte Afro-Recifense**, antecedida de explicações sobre a história de vida de cada orixá do panteão africano, desmistificando-os e desestigmatizando-os, foi exibida em quarenta e seis cidades brasileiras nos estados do PR, RS, DF, MT, TO, RO, AM, AC, RR, AP, CE, AL, PE, PB, BA e RJ. Antes de concluirmos a peça solicitávamos uma manifestação da platéia, através de uma apreciação dos conteúdos expostos, e então constatávamos que o ensino das culturas e das histórias na formação do povo brasileiro têm ainda lacunas a serem sanadas.

É necessário destacar o mérito creditado ao SESC, que realizando um trabalho bem melhor que aqueles dos mecenas de um passado histórico, a nível mundial, além de sua filosofia de formação de platéia, torna conhecidas músicas da cultura africana de raiz, existentes no Brasil desde os tempos da colonização sendo portanto, inéditas. Inteiramente desconhecidas do grande público brasileiro.

SOLANO TRINDADE E A 5ª SINFONIA DE BEETHOVEN.

Gostaria de saber o que estava a imaginar o poeta Solano Trindade (Recife, 1808 - R.J., 1974), quando pôs ao conhecimento do mundo as suas impressões sobre a *5ª Sinfonia*, de Ludwig van Beethoven (1770)-1827).

Das nove sinfonias de Beethoven, esta, em Dó menor, é provavelmente a mais conhecida e admirada, talvez por suas qualidades profundamente humanas. O autor se encarregou de dar uma interpretação do sentido da sua peça sinfônica, informando que ela descreve a luta do Indivíduo contra o Destino, narrando todas as esperanças e desesperos, até a vitória final.

Há algumas lendas que rodeiam essa Sinfonia. Nela se combinam poderosas solicitações emocionais, máximo grau de força e incisões expressivas. Das lendas que rodeiam a *5ª Sinfonia*, existe aquela em que Beethoven, usando as palavras do seu fiel escudeiro, Schindler, em verdade, seu secretário, as quais ficaram ligadas à existência da peça sinfônica denominada de "A Sinfonia do Destino". Portanto, as quatro notas que são golpeadas pela orquestra no início da Sinfonia e que são ouvidas iterativamente durante e até a

conclusão do primeiro movimento, seriam batidas à porta do autor, não ouvidas, certamente, em razão do seu problema de audição que o perseguiu até o final da vida. E, à medida que o andamento se desenvolve, é que nos damos conta de estarmos na presença dum conflito trágico.

O poeta Solano Trindade, certamente absorto em pensamentos, após devaneios em torno da “Sinfonia do Destino”, assim interpretou-a com sua lira poética:

*5ª Sinfonia de Beethoven
Os dois timbales¹¹
parecem o mundo
partido ao meio.*

Qual seria a imagem correspondente a esse mundo partido ao meio? Seria o maniqueísmo bem e mal? O masculino e o feminino? Razão X sentimento? Ou mesmo o preto e o branco de que tanto se preocupou o poeta na defesa dos povos de sua raça negra, tão oprimidos pelos antagônicos?

Dá continuidade ao poema afirmando com toda sua força e convicção:

*Eu gosto da barbárie dos timbales
como de todas as melodias
como de todos os sons
como de todas as cores
como todas as formas
Detesto limitações
Eu gosto da barbárie dos timbales.*

¹¹ Timbale, o mesmo que tímpanos. São instrumentos de percussão de sons determinados que se emprega nos conjuntos sinfônicos para obter todos os efeitos do vulgar tambor, do qual se distingue, não só pela possibilidade de se afinar na altura do som que melhor convenha, mas pelo seu timbre especial.

O gostar da barbárie dos timbales deveria estar no sangue do nosso Orfeu, pois, nascido negro como ele bem revelou:

*Sou negro/meus avós foram queimados/pelo sol da
África
minh'alma recebeu o batismo dos tambores/atabaques,
gongês e agogôs*

Quando a alma recebe o batismo dos tambores e atabaques, instrumentos essenciais no xangô e no maracatu, o que dizer do espírito bélico em tantos versos cantados pelo poeta na defesa da justiça social e no clamor pela igualdade racial entre os povos, que percutem e repercutem nos ouvidos de quem não quer ouvir? Tudo isso teria que se manifestar através de um poema a nível do qual se apresenta.

Gostar de melodias, de sons e cores é verdadeiro na natureza de um poeta, pois, ao se expressar, as armas usadas estão nas palavras em que se utilizam os sons, as cores da vogais e a percussão das consoantes, assim como fazem os pintores quando desenham suas imagens, cujo traço se assemelha à linha percutida, enquanto que as variegadas cores se assemelham aos sons. E assim criam, os músicos, os pintores e os poetas, com a liberdade que é peculiar nos homens que vieram ao mundo para fazer a diferença, semelhantemente ao nosso Solano Trindade.

Imaginamos, se Solano fosse músico, além de poeta e pintor de quadros que foi, e ainda, tivesse tido a ventura de conhecer numa escola de belas artes todas as orientações estéticas dos mestres do século XIX, e, com liberdade de criação, sua arte musical, assim como a arte poética seriam

livres, a nos oferecer através da versão lírica a lição que nos transmite a sua “Estética”,

*Não disciplinarei
as minhas emoções estéticas
deixá-las-ei à vontade
como o meu desejo de viver...(...).*

Tudo isso vem explicar o que afirma no final da segunda estrofe na 5ª Sinfonia de Beethoven, ao dizer: “detesto limitações”, e reafirma que “gosta da barbárie dos timbales”.

Na digressão do seu pensamento em torno do poema a lira do poeta canta:

*5ª Sinfonia de Beethoven
Estou sofrendo
como as mulheres de parto
Eu gosto da barbárie dos timbales
Chove lá fora
e Garcia Lorca passeia na chuva
Barbusse está cheio de amor pela vida
e Beethoven escuta a própria Sinfonia
Não sei onde está o fim
nem o princípio das coisas
sei que gosto da barbárie dos timbales.*

Como é visto em sua biografia, Solano cursou o ensino médio no Liceu de Artes e Ofícios. Certamente ele deve ter sido bem iniciado no curso primário. Haja vista que o curso primário ministrado em seu tempo, correspondia ao ensino de um curso ginásial hoje, tal era a carga de

conhecimentos que mestras e mestres desse nível, ensinava aos seus discípulos. Tornou-se um autodidata, posteriormente, por circunstâncias, talvez, de não ter tido a oportunidade de frequentar uma universidade, onde complementar os conhecimentos de humanidades.

É possível que em sua época, início do século XX, a escola para os rapazes de famílias pobres e negros fosse bastante escassa. Mas, como um ser que veio ao mundo iluminado, arguto, com bons níveis de percepção tudo isso vai fazer do nosso biografado um poeta formado pela natureza, como o afirmado numa máxima latina: **poeta non fit, sed nascitur**. “O poeta não se faz, nasce”.

Convivendo em família com pais detentores de uma rica cultura popular, a exemplo do velho de pastoril “Menino de Ouro”, seu pai Manoel Abílio, o fez tornar-se um apreciável intelectual. Vê-se, portanto, que um intelectual não é somente aquele para quem a escola é a única fonte norteadora, pois a leitura, e idéias, por mais elementares que sejam, engajam e ordenam a vida.

Solano Trindade nos versos da 5ª Sinfonia cita nomes da maior importância da cultura e da política e, assim, aqui e alhures surgem os nomes de Garcia Lorca, de Barbusse, de Van Gogue e de Gauguin. Teria ele se ombreado com figuras de tamanha importância? É possível. Através de livros, de pinturas e idéias políticas desses próceres que povoam a história universal e povoou, certamente, o imaginário do poeta.

A maioria dos admiradores da poética de Solano Trindade comentam em torno de seus temas sobre as mulheres negras, os problemas sociais, a família, as relações com os folguedos folclóricos... Outros poemas, entretanto,

mostram um Solano culto, detentor de conhecimentos universais.

Logo, Vincent Van Gogh, pintor holandês, teria influenciado o nosso poeta tanto por suas pinturas, quanto pelas idéias políticas, inclusive por ter sido dedicado aos mais humildes e às realidades imediatas. Da mesma forma influencia-se pela vida e obra de Paul Gauguin, pintor francês, que deixou traços indeléveis na pintura moderna.

De Henri Barbusse teria herdado desse romancista francês as idéias do marxismo, pois, como é sabido, o poeta Solano Trindade foi admirador ou militante comunista. Não temos a certeza de uma dedicação efetiva a movimentos socialistas, a não ser nas citações e defesas de políticas sociais em benefício da coletividade, o que é muito próprio dos ideais comunistas, que aparece de forma soberba na poesia de Solano. E, como afirma o nosso poeta, “Barbusse está cheio de amor pela vida”, da mesma forma agia Solano cheio de amor por toda a humanidade.

Quanto a Frederico Garcia Lorca, poeta espanhol, esse teria contribuído com as idéias do aproveitamento do folclore. Lorca torna-se célebre em 1927 com a coletânea *Canciones Gitanas*, e com a representação em Madrid, da peça patriótica, *Mariana Piñeda*, e em 1928, publica o *Romanceiro Gitano*, síntese poética da alma espanhola, especialmente da andaluza, ora popular, ora requintada.

Solano Trindade, ao homenagear Garcia Lorca no clássico poema *5ª Sinfonia de Beethoven*, demonstrava ter uma forte ligação com o pensamento poético do ilustre espanhol, porque sua poética está recheada de nacionalismos, sobretudo quando buscou interpretar a alma do povo brasileiro por todas as manifestações populares, coisa que ele

mesmo vivenciou. Sua arte chegou a algumas cidades brasileiras e a alguns países do Leste europeu, já que as recriações desse manancial folclórico, foram encenadas pelo Teatro Popular Brasileiro – TPB, por ele criado, e testemunhadas por milhares de expectadores, na Polônia e na Tchecoslováquia.

E o nosso Orfeu negro vai cantando com sua lira, como o amante e o amado por suas ninfas, comparando a criação universal e imortal de Beethoven com as poderosas mulheres, e assim poetisa:

*Eu sou como a semente
que espera a terra
Eu serei plantado
e meus irmãos repousarão sobre mim
quando eu for uma árvore frondosa
Minha amada estará despida para me receber
Seu corpo é como a 5ª Sinfonia
Seus olhos são como a 5ª Sinfonia
Seus seios
são como a 5ª Sinfonia
A minha amada é universal.*

Oh! Se eu pudesse pintar a 5ª Sinfonia

Como pintar? Por que pintar? Com estes clássicos versos, mesmo que no seu poético pensar não emergisse sons musicais, o falar constante de canto, dança, ritmo, música, enfim, já faz notar musicalidade em si, transferida aos seus poemas. Ao referir-se a essa deusa encantada das artes – a música – a sua poética haveria de estar banhada de melodias, harmonias, polifonias e os mais diversos tímbrs ou cores sonoras como existe na 5ª Sinfonia de Beethoven. E o poeta

lamenta afirmando: “não sei pintar a 5ª Sinfonia de Beethoven”. Não porque desconhecesse a pintura, porque Solano Trindade também foi pintor. O seu lamento, provavelmente, estaria ligado a uma frustração de não ter dominado o conhecimento das teorias da música. Se ele conhecesse os segredos de uma instrumentação musical, dos timbres de cada instrumento, de suas extensões e tessituras sonoras, não afirmaria: “estou perdido dentro de mim mesmo, porque não sei pintar a 5ª Sinfonia de Beethoven.

E vai pintando ou musicando com as palavras:

*Chove lá fora
Van Gogh passa em passos largos
Gauguin está pintando as mulheres da rua
e eu estou perdido dentro de mim mesmo
porque não sei pintar
a 5ª Sinfonia de Beethoven*

E... tomado, talvez, por um momento de alta tensão, iterativamente faz indagações:

*Onde estão os bárbaros?
onde estão os civilizados?
onde está o amor?
onde está o ódio?*

Mas logo, como que relaxado diante de uma sublime imagem da presença da infância, contrasta:

*As crianças marcham à minha frente
cantando uma canção de esperança*

Até parece uma coincidência do pensamento do compositor Alban Berg (1885-1935), que foi parte integrante da Escola de Viena, e que, após desenvolver em alta frequência a sua ópera *Wozzeck*, carregada de emoções fortíssimas, onde o soldado Wozzeck assassina sua parceira Marie tomado por incontrolável ciúme, comete crime passionai, e conclui a representação com as crianças no cenário do crime, totalmente indiferentes à tragédia ali desenrolada, ficam elas cantarolando em brincadeiras de roda, enquanto o filho de Marie participa desse lúdico brinquedo. Tudo isso parece ser próprio da natureza infantil, percebido pela sensibilidade do poeta Solano.

Finaliza a sua interpretação da imortal criação de Ludwwig van Beethoven, fazendo uma apaixonada declaração de amor, quando diz:

*Ouçam todos os que me entendem
eu amo a 5ª Sinfonia de Beethoven
e não quero limites para viver.*

Pela vida à fora existiram extraordinários melômanos. A história da música está cheia de relatos sobre grandes mecenas os quais devemos a existência de páginas inesquecíveis que imortalizaram compositores, intérpretes e os que tiveram a grandeza em destinar parte de suas fortunas econômicas para a manutenção dos que nos legaram obras imorredouras.

No caso de Francisco Solano Trindade, o seu mecenato tem uma inusitada forma, quando, através de um poema, rende um tributo à criatividade de Beethoven que nenhum dos mecenas foi capaz de fazê-lo. Assim, o nosso poeta rendeu um tributo com outro tesouro, o da sua lira poética.

Evoé!!!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 - ALBRIGHT, Valerie. **Charles Ives uma revista**. S.P.: FAPESP; Annablume, 1999.
 - 2 - ALMEIDA, Oriano de. **Paris nos Tempos de Debussy**. Natal: IHGRGN; 1997.
 - 3 - ALVARENGA, Oneida. **Música Popular Brasileira**. RJ: Globo, 1950.
 - 4 - ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. B.H.: Itatiaia, 1987.
 - 5 - _____. **O Banquete**. SP: Duas Cidades, 1977.
 - 6 - _____. **Ensaio sobre Música Brasileira**. SP: martins, 1972.
 - 7 - _____. **Música doce música**. SP: Martins, 1963.
-

8 - _____ . **Aspectos da Música Brasileira.**
SP: Martins, 1965.

9 - ARAÚJO, Gilda Maria Lins de. **O Discurso Indígena.**
(Subsídio para a comunicação intercultural). Recife:
EDUFEPE,1997.

10 - ARRISCADO, Artur. **Miassos da minha terra**
(Músicas da minha terra). Brasília/DF: Fundação Cultural
Palmares,2006.

11 - ATHIAS, Renato. **Povos Indígenas de Pernambuco.**
(Identidade, diversidade e conflito). Recife: EDUFEPE, 2007.

12 - BARBIER, Patrick. **História dos Castrati.** RJ: Nova
Froteira, 1993.

13 - BARBOSA, Elmer c. Correia. **O ciclo do ouro, o tempo e
a música do barroco católico.** RJ: PUC/Xerox, 1979.

14 - BARRAUD, Henry. **Para Compreender as Músicas de
Hoje.** S.P: Perspectiva, 1975.

15 - BASTOS, Elide Rugai. "Gilberto Freyre e a questão
nacional". In **Inteligência Brasileira.** SP: Brasiliense,1986.

16 - BATALHA, Y.V. e RIGONELLI, Yolanda. **Lições de
Análise e Apreciação Musical.** S.P.: Vitale, 1972.

17 - BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música.**RJ:
Jorge Zahar, Sd.

- 18 - BERLIOZ, Hector. **Grande Trattato di strumentazione** Partes 1, 2 e 3). Milão.: Ricordi, 1973.
- 19 - BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes. **Dicionário da Música** (Ilustrado). Lisboa: Tomos I e II, 1963.
- 20 - BOULEZ, Pierre. **A Música Hoje**. S.P.: Perspectiva, 1963.
- 21 - BRAGA, Breno. **Introdução à Análise Musical**. S.P.: Musicália, 1975.
- 22 - BRUSKY, Paulo (org.). **Marchas de Procissão**. Recife: CEPE, 1998.
- 23 - CALDEIRA FILHO. **Apreciação Musical**. SP: Editora Fermata do Brasil, 1971.
- 24 - CÂMARA, Renato Phaelante da. MPB. **Compositores Pernambucanos** (coletânea bio-músico-fonográfica, 1920-1995). Recife: Fundaj/massangana, 1997.
- 25 - CAMEU, Elza. **Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira**. RJ: CFC/DAC, 1977.
- 26 - CHASSIN, Ibaney. **O Canto dos Afetos** (Um dizer humanista). SP: Perspectiva, 2004.
- 27 - CALÓGERAS, Pandiá. **A Política Exterior do Império**. RJ: 1927.

28 - CARLINI, Álvaro. **Cachimbo e Maracá.: o Catimbó da Missão** (1938). SP.: CCSp, 1993.

29 - CARMO JR., José Roberto do. **Da voz aos instrumentos musicais** (um estudo semiótico). SP: Unamumble/Frapespe, 2005.

30 - CARPENTIER, Alejo. **O Músico em Mim**. RJ: Civilização Brasileira, 2000.

31- CARVALHO, Mário Vieira de. **A Música e a Luta Ideológica**. Lisboa: Estampa, 1976.

18 - COEROY, André e VIDOSSIC, Edoardo. **Panorama da Música Contemporânea e História do Jazz e sua decadência**. S.P.: Atena, 1957.

19 - DELLA CORTE, A. PANNAIN, G. **Historia de la música**. Madrid: Labor, 1965.

20 - DINIZ, Jaime C. (Luiz Álvares Pinto). **Arte de Solfejar**. Recife: Gov. De PE - SEC, 1977.

21 - _____. **Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia (1647-1810)**. Salvador: UFBA,1993.

22 - _____. **Músicos Pernambucanos do Passado**. Recife: Editora da UFPE, 1961

23 - _____. **Músicos Pernambucanos do Passado**. Recife: Editora da UFPE, 1969.

- 24 - _____. **Músicos Pernambucanos do Passado**. Recife: Editora da UFPE, 1979.
- 25 - _____. (Luiz Álvares Pinto). **Te Deum Laudamus**. Recife: SEC-PE, 1968.
- 26 - _____. **Um Compositor Italiano no Brasil Joseph Fachinetti**. Salvador: FCBA/Tempo Brasileiro.
- 27 - DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de Termos e Expressões da Música**. São Paulo: Edit. 34, 2004.
- 28 - DUPRAT, Régis (org). **Música do Brasil Colonial**. São Paulo: Edusp/Museu da Inconfidência, 1994.
- 29 - EMMANUEL, George. **Dicionário de Música**. RJ: Editora Globo, 1962.
- 30 - FONSECA, Zilda. **Euclides Fonseca: meio século de vida musical no Recife**. Recife: EDUFPE
- 31 - FRANCESCHINI, Furio. **Breve Curso de Análise Musical e Conselhos de Interpretação**. SP: Ed. Do autor, 1933.
- 32 - FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala**.RJ: José Olympio, 1973.
- 33 - _____. Org. **Estudos Afro-Brasileiros**. Anais do 1º Congresso realizado no Recife: 1934. 1º e 2º
-

volumes. Edição fac-similar. Recife: FUNDAJ/Ed. Massangana, 1988.

34 - GAÍNZA, Violeta Hemsy de. **Estudos de Psicopedagogia Musical**. SP: Summus, 1988.

35 - GANDELMAN, Salomea. **Compositores Brasileiros**. (obras para piano 1950-1988). RJ: Funarte/Relume dumará, 1997.

36 - GAVA, José Estevam. **A Liguagem Harmônica da Bossa Nova**. SP: Unesp, 2002.

37 - GORINA, Valls. **Que é a Música**. Lisboa: Verbo, 1971.

38- GRIFFITHS, Paul, **A Música Moderna**. R.J.: Zahar, 1994.

39 - GROVE, George. **Dicionário de Música**. RJ: Jorge Zahar, Sd.

40 - HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**. Campinas: Unicamp, 1989.

41 - HARNONCOURT, Nikolaus. **O diálogo musical. Monteverdi, Bach e Mozart**. RJ: Zahar, 1993.

42 - HEGEL. **Estética: Pintura e Música**. Lisboa: Guimarães & C. Editores, 1974.

43 - HEITOR, Luiz. **150 anos de Música no Brasil**. R.J.: José Olympio editora, 1956.

- 44 - HERZFELD, Friedrich. **La Magia de la Batuta**. Barcelona: Labor, Sd.
- 45 - HILL, Ralph. **Sinfonia**. Lisboa: R.J.; Ulisseia, sd.
- 46 - HINDEMITH, Paul. **Curso condensado de harmonia tradicional**. SP: Vitale, 1978.
- 47 - INGHELBRECHT, D. E. **Le Chef d'Orchestre et son Équipe**. Paris: René Julliard, 1949.
- 48 - JANSEN, José. **João Nunes**. (concertista, compositor, cronista e professor). São luiz: Fundação Cultural do Maranhão, 1976.
- 49 - KAELIN, Pierre. MANZARRAGA, Tomás de. **Direcion Coral**. Madrid: Editorial Co. Cul., 1959.
- 50 - KATER, Carlos. **Eunice Katunda (Musicista Brasileira)**. SP: Annablume/Fapespe, 2001.
- 51 - KERMAN, Joseph. **Musicologia**. S.P.: Martins Fontes, 1987.
- 52 - KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira**. Porto alegre: Edit. Movimento, 1976.
- 53 - KIEFER, Bruno. **História e Significado da Formas Musicais**. Porto Alegre: Movimento, 1970.

- 54 - KOELLREUTTER, Hans Joachin. **Introdução à Estética e à composição musical contemporânea**. Porto alegre: Movimento, 1978.
- 55 - LANGE, Francisco Curt. **Archivo de Música Religiosa de la Capitania Geral da Minas Gerais**. Mendoza-Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, 1951.
- 56 - LIMA, José Mário Austragésilo da Silva. **A Oralidade e a Imagética em luiz Gonzaga**. Recife: Faculdade Maurício de Nassau, 2006.
- 57 - LOPES, Nei. **Sambeabá: o samba que não se aprende na escola**. RJ: Casa da Palavra/Folha Seca, 2003.
- 58 - LOVELOCK, William. **História Concisa da Música**. S.P.: Martins Fontes, 1981
- 59 - MACHLIS, Joseph. **Compositores Americanos do Nosso Tempo**. R.J.: Lidador, 1963.
- 60 - MAIOR, Mário Souto. SILVA, Leonardo Dantas. **Antologia do Carnaval do Recife**. Recife: FUDAJ/Massangana, 1991.
- 61 - MARIZ, Vasco. **A Canção Brasileira**. RJ: Civilização Brasileira/MEC,1977.
- 62 - _____. **Cláudio Santoro**. RJ: Civilização Brasileira, 1994.
-

- 63 - _____. **História da Música no Brasil.** RJ: Civilização Brasileira, 1983.
- 64 - MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo Temático José Maurício Nunes Garcia.** Brasília: MEC/Conselho Federal de Cultura, 1970.
- 65 - MELLO, José Antônio Gonçalves de. **Tempo dos Flamengos.** Recife: SEC/Dep. De Cultura de Pernambuco, 1978.
- 66 - MICHEL, andré. **Psycanalise de la Musique.** Paris: Presse Universitaires de France, 1951.
- 67 - NASCIMENTO, Bráulio do. **Estudos sobre o romanceiro tradicional.** João pessoa: Editora universitária/UFPE, 2004.
- 68 - NATTIEZ, JJ, ECO, Humberto, REWET, N. e MOLINO, Jean. **Semiologia da Música.** Lisboa: Vega, sd.
- 69 - NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira.** SP: Ricordi, 1981.
- 70 - OLIVEIRA, Nelson Silva de. **Vultos Negros na História do Brasil.** RJ: CEAP,1999.
- 71 - OLIVEIRA, Valdemar de. **Frevo, capoeira e passo.** Recife: CEP, 1985.
-

- 72 - OLIVEIRA, Willy Correia de. **Beethoven Proprietário de um Cérebro**. S.P.: Perspectiva, 1975.
- 73 - PASSOS, Claribalte. **Vultos e Temas da Música Brasileira**. RJ: Paralelo, 1972.
- 74 - PEIXE, Guerra. **Maracatus do Recife**. Recife: Fundação de cultura do Recife, 1980.
- 75 - PINTO FERREIRA. **História da Faculdade de Direito do Recife**. Tomo I. Recife: Edufepe, 1980.
- 76 - PLANAS, Juan Manen. **Dicionário de Celebridades Musicales**. Barcelona: Ramon Sapeña, 1973.
- 77 - RAMOS, Artur. **As Culturas Negras no Novo Mundo**. SP: Editora Nacional, 1979.
- 78 - RAMOS, Artur. **O Negro Brasileiro**. Recife: FUNDAJ/Massangana, 1988.
- 79 - RAUGEL, Félix. **Le chant Choral**. Paris: Presse Universitaires de France, 1942
- 80 - RAYNOR, Henry. **História Social da Música. Da Idade Média a Beethoven**. R.J.: Zahar, 1981.
- 81 - REAL, Antônio Corte. **Subsídio para a história da música no Rio grande do Sul**. Porto Alegre; movimento, 1984.
-

82 - RIEMANN, Hugo. **Compêndio de Instrumentacion.** Madrid: Labor, 1943.

83 - RIGONELLI, Yolanda.BATALHA, Yvette Valença. **Lições de Análise e Apreciação Musical.** SP: Vitale, 1972.

84 - ROBERTSON, y STEVENS, D. **História General de la Música.** Madrid: Istmo,1982.

85 - RUBIO, Samuel. **La Polifonia Clássica.** Madrid, 1974.

86 - SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e impasses. O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil.** São Paulo: Unesp, 2005.

87 - SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente.** (Transformações do samba no Rio de Janeiro {1917-1933}). RJ: Jorge Zahar/UFRJ, 2001.

88 - SANTOS, Agrício Brás dos. **Manual de Regência.** Jaboatão: Terceiro Milênio, 2001.

89 - SANTOS, Climério de Oliveira. REZENDE, Tarcísio Soares. **Maracatu – batuque.** Recife: edição do autor., 2005.

90 - SEEGER, Antony. **A Desconhecida Música dos Índios no Brasil.** RJ: Museu Nacional. Encarte do disco Música Indígena, “A arte vocal dos Suyá”, 1980.

91 - SEKEFF, Maria de Lurdes. **Curso e Discurso do Sistema Musical** (tonal). SP: Annablume, 1996.

92 - SILVA, José Amaro Santos da. **Música e Ópera no Santa Isabel (Subsídio para a História e o Ensino da Música no Recife)**. Recife: Editora da UFPE, 2006.

93 - _____. "SOLANO TRINDADE. Um nome, o homem, o canto à negritude. In **Arrecifes**. Revista do Conselho Municipal de Cultura, ano 29/nº 8/março de 2004.

94 - _____. **O Fascínio do Candomblé**. RJ: Editora do Brasil/Dep. De Cultura PE, 1977.

95 - SILVA, Leonardo Dantas da. **Bandas Musicais de Pernambuco - História Social**. Recife: Gov. de PE/STAS/FAT, 1998.

96 - SINZIG, Frei Pedro. **A joia do Canto-Chão**. Düsseldorf/Al: Schwann, 1928.

97 - SHOENBERG, Arnold. **Fundamentos de Composição Musical**. SP: Edusp, 1993.

98 - SHURMANN, Ernst. F. **A Música como Linguagem. Uma abordagem histórica**. SP: CNPq/Brasiliense, 1983.

99 - SODRÉ, Moniz. **A Verdade Seduzida**. RJ: Francisco Alves, 1988.

100 - SOUTO, Maior Mário. SILVA, Leonardo Dantas. **Antologia do carnaval do Recife**. Recife: Massangana, 1991.

- 101 - SOUZA, Edilson Fernandes de. **Entre o fogo e o vento.**(As práticas do batuque e o controle das emoções). Recife; EDUFPE, 2005.
- 102 - SQUEFF, Enio. WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Música.** SP: Brasiliense, 1983.
- 103 - TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira.** SP: Editora 34, 1998.
- 104 - _____. **Música Popular.** SP: Editora 34,m 1997.
- 105 - _____. **Música popular no Romance Brasileiro.** V.I SP: ed. 34, 2000.
- 106 - _____. **Música Popular no Romance Brasileiro** V. II, SP: ed. 34, 2000.
- 107 - TOLLENARE, Louis-François. **Notas Dominicais.** Recife:SEC/Dep. De Cultura PE,1978.
- 108 - TRAGTENBERG, Lívio. **Artigos Musicais.** S.P.: Perspectiva, 1991.
- 109 - TRINDADE, Solano. **Cantares ao meu povo.** SP: Brasiliense, 1981.
- 110 - _____. **O Poeta do Povo.** SP: Cantos e Prantos editora,1999.
-

111 - UPTOM e BOROIWISK. **O Livro das Grandes Sinfonias**. Porto Alegre: Globo, 1959.

112 - VANDEZANDE, René. **Catimbó**. Dissertação de mestrado. Recife: 1975.

113 - VASCONCELOS, Ari. **Panorama da Música Popular Brasileira**. SP: Martins, 1964.

114 - VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade**. RJ: Zahar, 1977.

115 - VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o Golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos**. SP: Currupio, 1987.

116 - VETRO, Gaspare Nello. **Antônio Carlos Gomes**. Rio de Janeiro: Cátedra/INL, 1982.

117 - WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**. Uma outra história das músicas. S.P.: Companhia das Letras, 1989.

118 - _____. **O Coro dos Contrários. A música em torno da Semana de 22**. SP: duas Cidades, 1977.

119 - WOLF, Johann. **História de la Música**. Barcelona: Labor, 1965.

120 - ZAMACOIS, Joaquim. **Temas de Estética y de História de la Música**. Barcelona: Labor, 1975.

121 - ZANDER, Oscar. **Regência Coral**. Porto alegre:: Movimento/INL, 1979.

122 - **DELTA LARROUSSE** - Enciclopédia.1974.

123 - **EGUNGUN - Ancestralidade Africana no Brasil**. Secneb - Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil; Salvador: 1982.

124 - **ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA**. Erudita. SP: Publifolha, 2000

125 - **El mundo de la Música**. Madrid: Espassa/Calpe, 1962.

126 - **KORIN ORISHÁ**. "Suíte Afro-Recifense". Aut. José Amaro Santos da Silva. Recife: 2009.

127 - **Sinfonia Brasil 500 anos**. Orq. Sinfônica do Teatro Nacional. Reg. Sílvio Barbato, 2000.

128 - **SIQUEIRA, José**. **Oratório do Candomblé**. Moscou/URSS, 1977.

DE MÚSICA e MÚSICOS

TIPOLOGIA Book Antiqua

Editora
Universitária  UFPE

Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20 - Várzea
Recife | PE CEP: 50.740-530 Fax: (0xx81) 2126.8395
Fones: (0xx81) 2126.8397 | 2126.8930
www.ufpe.br/editora - edufpe@nlink.com.br - editora@ufpe.br



José Amaro Santos da Silva nasceu no Recife em 10 de novembro de 1939; Trombonista fundador da Banda da Cidade do Recife em 1958; Trompista na Orquestra Sinfônica do Recife a partir de 1973; Presidente do Sindicato dos Músicos e da Ordem dos Músicos do Brasil (1968-1969); Ex-aluno da Escola de Belas Artes – Curso de Música (1972-1976), tendo cursado música com os professores José Gonçalves de Lima e com o Pe. Jaime C. Diniz e regência com Carlos Alberto Pinto Fonseca, Pierre Colombo e Roberto Ricardo Duarte; Professor do Ginásio Pernambucano e nas Escolas Cândido Pessoa e Jonas Taurino, onde fundou a Banda Sinfônica Juvenil Pernambucana (1975); Regeu o Coral Universitário da UFPE entre 1977 a 1984; Fundou o Coral do CAC/UFPE em 1985; Fundou a Schola Cantorum Pe. Jaime Diniz em 2000 Professor do Departamento de Música da UFPE das disciplinas de História da Música; de Canto Coral e de Folclore Brasileiro; Mestre em Música (musicólogo e etnomusicólogo) pelo Conservatório Brasileiro de Música (1991); Compositor, folclorista, escritor e sacerdote dos cultos afro-brasileiro (Babalorixá); Escreveu o ensaio folclórico: O Fascínio do Candomblé (1978), dentre vários outros ensaios para livros e revistas especializadas de cultura geral; Dissertação de mestrado A Ópera no Teatro de Santa Isabel, e vários artigos para jornais, além do livro Música e Ópera no Santa Isabel; Subsídio para a história e ensino da música no Recife; Compôs a Suíte Afro-Recifense; Criou o grupo musical Korin Orishá; Chefe do Dep. de Música da UFPE (1998-2002); Membro do Conselho Coordenador de Ensino Pesquisa e Extensão da UFPE entre 1999 a 2005.

ISBN 978-85-7315-937-0



9 788573 159370