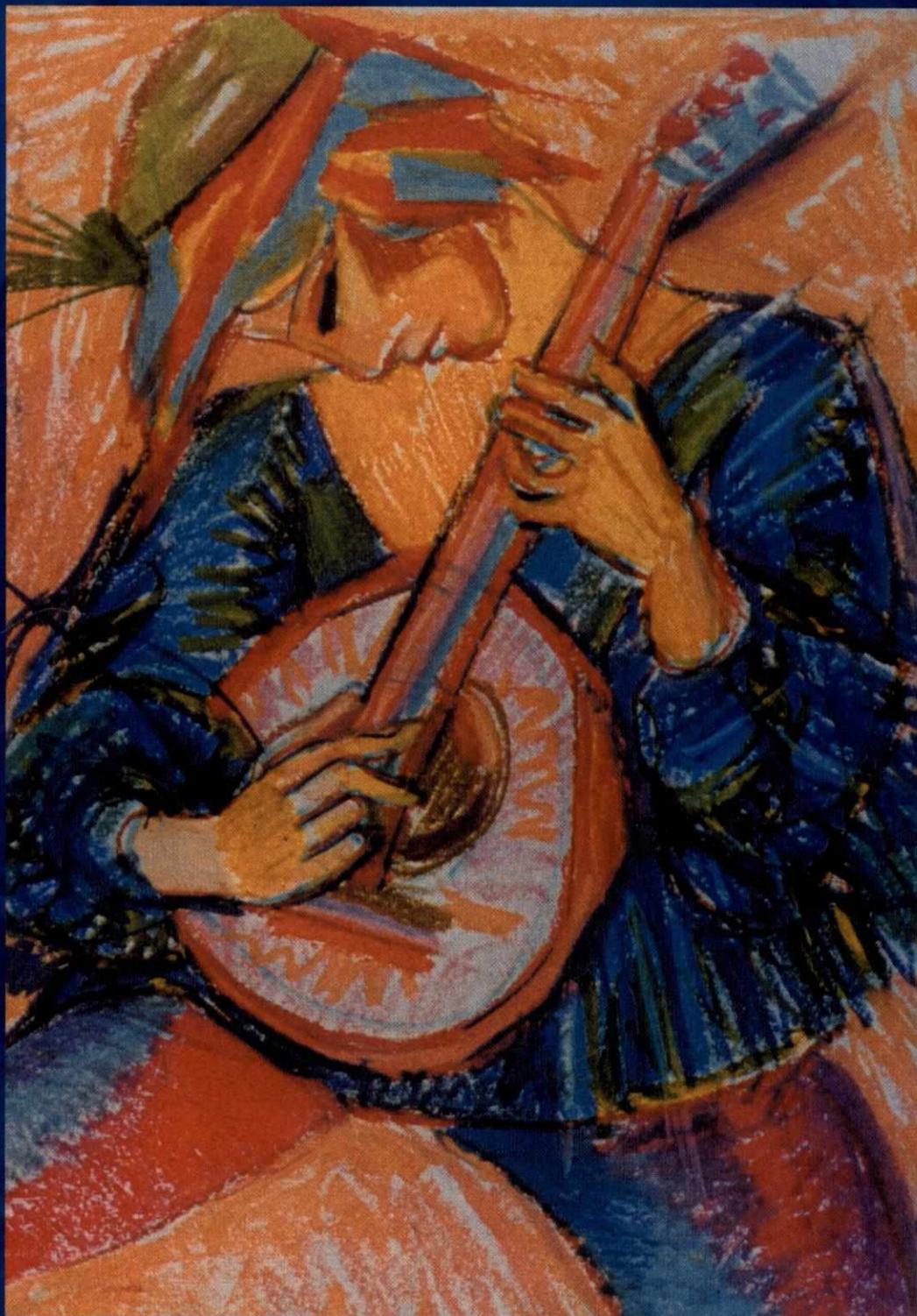


ISSN 1516-2427

número 8 / maio de 2001 / R\$ 5,00

Brasiliiana

REVISTA QUADRIMESTRAL DA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA



**A Edição
de 1897
do Requiem
de José
Maurício
Nunes Garcia**

**Nas cordas
da viola...
a consolidação
dos gêneros
nacionais**

**A visita de
Villa-Lobos
a Los Angeles**

**Vasco Mariz:
A obra
musicológica e
historiográfica
e suas projeções**

**A Toccata
para Piano de
Compositores
Brasileiros
do Século XX**

*Noel Devos e
Paulina d'Ambrosio*

*Prêmio ABM
de Monografia*

*Lançamentos
de CDs*



Academia Brasileira de Música

Desde 1945 a serviço da música no Brasil

Directoria: Edino Krieger (presidente), Turbívio Santos (vice-presidente), Ernani Aguiar (1.º secretário), Roberto Duarte (2.º secretário), José Maria Neves (1.º tesoureiro), Mercedes Reis Pequeno (2.º tesoureira) **Comissão de Contas: Titulares** – Vicente Salles, Mario Ficarelli, Raul do Valle **Suplentes** – Manuel Veiga, Jamary de Oliveira.

Cadeira	Patrono	Fundador	Sucessores
1.	José de Anchieta	Villa-Lobos	Ademar Nóbrega – Marlos Nobre
2.	Luiz Álvares Pinto	Frutuoso Viana	Waldemar Henrique – Vicente Salles
3.	Domingos Caldas Barbosa	Jayme Ovalle e Radamés Gnattali	Bidu Sayão – Cecília Conde
4.	J. J. E. Lobo de Mesquita	Oneyda Alvarenga	Ernani Aguiar
5.	José Maurício Nunes Garcia	Fr. Pedro Sinzig	Pe. João Batista Lehmann – Cleofe Person de Mattos
6.	Sigismund Neukomm	Garcia de Miranda Neto	Ernst Mahle
7.	Francisco Manuel da Silva	Martin Braunwieser	Mercedes Reis Pequeno
8.	Dom Pedro I	Luís Cosme	José Siqueira – Arnaldo Senise
9.	Thomáz Cantuária	Paulino Chaves	Brasílio Itiberê – Osvaldo Lacerda
10.	Cândido Ignácio da Silva	Octavio Maul	Armando Albuquerque – Régis Duprat
11.	Domingos R. Mossorunga	Savino de Benedictis	Mário Ficarelli
12.	José Maria Xavier	Otávio Bevilacqua	José Maria Neves
13.	José Amat	Paulo Silva e Andrade Muricy	Ronaldo Miranda
14.	Elias Álvares Lobo	Dinorá de Carvalho	Eudóxia de Barros
15.	Antônio Carlos Gomes	Lorenzo Fernandez	Renzo Massarani – J. A. de Almeida Prado
16.	Henrique Alves de Mesquita	Ari José Ferreira	Henrique Morelenbaum
17.	Alfredo E. Taunay	Francisco Casabona	Yara Bernette
18.	Arthur Napoleão	Walter Burle Marx	Sônia Maria Vieira Rabinovitz
19.	Brasílio Itiberê da Cunha	Nicolau B. dos Santos	Helza Cameu – Roberto Duarte
20.	João Gomes de Araújo	João da Cunha Caldeira Filho	Sérgio de Vasconcellos Corrêa
21.	Manoel Joaquim de Macedo	Claudio Santoro	Luiz Paulo Horta
22.	Antônio Callado	Luiz Heitor Corrêa de Azevedo	Jorge Antunes
23.	Leopoldo Miguez	Mozart Camargo Guarnieri	Laís de Souza Brasil
24.	José de Cândido da Gama Malcher	Florêncio de Almeida Lima	Norton Morozowicz
25.	Henrique Oswald	Aires de Andrade Junior	Aylton Escobar
26.	Euclides Fonseca	Valdemar de Oliveira	Anna Stella Schic Philippot
27.	Vicenzo Cernicchiaro	Silvio Deolindo Frois	Francisco Chiafitelli – Pe. Jaime Diniz – José Penalva
28.	Ernesto Nazareth	Furio Franceschini	Aloisio Alencar Pinto
29.	Alexandre Levy	Samuel A. dos Santos	Enio de Freitas e Castro – Ricardo Tacuchian
30.	Alberto Nepomuceno	João Batista Julião	Mozart de Araújo – Mário Tavares
31.	Guilherme de Mello	Rafael Baptista	Ernst Widmer – Manoel Veiga
32.	Francisco Braga	Eleazar de Carvalho	Jocy de Oliveira
33.	Francisco Valle	Assis Republicano	Francisco Mignone – Lindembergue Cardoso – Raul do Valle
34.	José de Araújo Vianna	Newton Pádua	César Guerra-Peixe – Edino Krieger
35.	Meneleu Campos	Eurico Nogueira França	Jamary de Oliveira
36.	J. A. Barrozo Netto	José Vieira Brandão	
37.	Glauco Velasquez	João Itiberê da Cunha	Alceo Bocchino
38.	Homero Sá Barreto	João de Souza Lima	Turbívio Santos
39.	Luciano Gallet	Rodolfo Josetti	Rossini Tavares de Lima – Maria Sylvia T. Pinto – Amaral Vieira
40.	Mário de Andrade	Renato Almeida	Vasco Mariz

Membros correspondentes: Gaspare Nello Vetro (Itália); Gerard Béhague (França/EUA); Robert Stevenson (EUA); Aurélio de la Veja (Cuba/USA); David Appleby (USA); Gerhard Doderer (Alemanha/Portugal) e Stanley Sadie (Inglaterra). Membro honorário: Hans-Joachim Koellreutter.

Academia Brasileira de Música Praia do Flamengo, 172/ 11º andar – Rio de Janeiro – RJ – Brasil
CEP 22210-030 – Telefax: (21) 205-3879 / 205-1036 – www.abmusica.org.br – abmusica@abmusica.org.br

REVISTA BRASILIANA – ISSN 1516-2427

Conselho Editorial EDINO KRIEGER; JOSÉ MARIA NEVES; LUIZ PAULO HORTA; MERCEDES REIS PEQUENO; RÉGIS DUPRAT; RICARDO TACUCHIAN (COORDENADOR); VASCO MARIZ **Conselho consultivo** ARNALDO SENISE; GASPARE NELLO VETRO (ITÁLIA); GERARD BÉHAGUE (EUA); GERHARD DODERER (PORTUGAL); MANUEL VEIGA; VICENTE SALLES **Projeto Editorial e Edição** HELOISA FISCHER **Editoração** SILVANA MATTHEVICH **Capa** ILUSTRAÇÃO DE PEDRO DOMINGUEZ **Produção** ANDRÉA FRAGA DE GOMONT **Versões em inglês** REGINA LYRA **Revisão** CRISTIANE DANTAS **Fotolitos** MIEGULHAR **Impressão** GRÁFICA ZIT **Distribuição** PAULO GARCIA **Tiragem desta edição** 1.000 EXEMPLARES. Os textos para publicação devem ser submetidos ao conselho editorial, sob a forma de disquete ou enviados por correio eletrônico (editor de texto Word 6.0 ou versão mais nova, máximo 12 laudas de 25 linhas com 70 toques, incluídos exemplos, ilustrações e bibliografia). As opiniões e os conceitos emitidos em artigos assinados são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

O número 8 de nossa *Brasiliانا* assinala alguns novos projetos da ABM e também a ampliação de outros já em andamento.

Entre os novos, a criação de uma nova série mensal, *Ver e Ouvir*, que tem por objetivo abrir espaço permanente para compositores e intérpretes apresentarem gravações em áudio e vídeo de sua produção, quase sempre ausente de nossa mídia radiofônica e televisiva. Dentro dessa série, insere-se o lançamento, no dia 31 de maio, de CDs editados pelo selo ABM Digital (*Turíbio Santos, Trompete Solo Brasil*, de Nailson Simões, e *Imagem Carioca*, com obras para violão de Ricardo Tacuchian) e em coedição com a RioArte (*Sinfonietta Rio* e *Quinteto Villa-Lobos: Fronteiras*). Nessa mesma ocasião será lançado o *Catálogo Geral* do Banco de Partituras de Música Brasileira, realização da ABM com o apoio do Ministério da Cultura.

Assinale-se ainda, a realização do primeiro *Concurso Nacional de Monografias de Música Brasileira*, destinado a contribuir para o enriquecimento da nossa já consistente Bibliografia Musical Brasileira, que pode, já agora, ser acessada pela internet pelo site da ABM. E mais um novo projeto: os *Encontros com Almeida Prado*, quando o mestre paulista, agora residindo no Rio, receberá compositores ou estudantes de composição para apreciação de trabalhos e troca de idéias, e também intérpretes interessados em conhecer suas obras. Leia mais sobre as atividades da ABM em matéria na página 34.

Menção especial merece ainda o valioso trabalho de atualização de informações sobre as orquestras brasileiras, realizado pela ABM por solicitação do Ministério da Cultura, para servir de subsídio ao Fórum de Orquestras Brasileiras, ocorrido em Brasília no início deste mês. Publicamos reportagem sobre o tema na página 36.

Finalmente, nossos agradecimentos ao artista plástico Pedro Dominguez, pela bela capa que valoriza este número da nossa revista.

Edino Krieger

Presidente da Academia Brasileira de Música

SUMÁRIO

A TOCCATA PARA PIANO DE COMPOSITORES BRASILEIROS DO SÉCULO XX por Vânia Pimentel	pág. 2	PRÊMIO ABM DE MONOGRAFIA	pág. 31
VASCO MARIZ: A OBRA MUSICOLÓGICA E HISTORIOGRÁFICA E SUAS PROJEÇÕES por Sylvio Lago Jr.	pág. 6	PERFIS DOS ACADÊMICOS ABM Cadeiras 5, 6, 7 e 8	pág. 32
NAS CORDAS DA VIOLA... A CONSOLIDAÇÃO DOS GÊNEROS NACIONAIS por Márcia Taborda	pág. 12	PROJETOS DA ACADEMIA	pág. 38
A VISITA DE VILLA-LOBOS A LOS ANGELES por Robert Stevenson	pág. 18	UM RAIO X DAS ORQUESTRAS BRASILEIRAS	pág. 40
A EDIÇÃO DE 1897 DO RÉQUIEM DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA por Carlos Alberto Figueiredo	pág. 22	EFEMÉRIDES MUSICAIS BRASILEIRAS	pág. 42
MEMÓRIA FOTOGRÁFICA ABM	pág. 27	ÓPERA DE GAMA MALCHER SÃ E SALVA	pág. 43
MERCEDES REIS PEQUENO - UM PATRIMÔNIO DA MÚSICA BRASILEIRA por Luiz Paulo Horta	pág. 28	GALERIA DOS INTÉRPRETES DA MÚSICA BRASILEIRA <i>Paulina d'Ambrósio e Noel Devos</i>	pág. 44
		BRASILIANAS	pág. 46
		LANÇAMENTOS - CDS	pág. 50
		RESUMOS EM INGLÊS (ABSTRACTS)	pág. 51
		COLABORARAM NESTA EDIÇÃO	pág. 52

A Toccata para Piano de Compositores Brasileiros do Século XX:

Uma Análise Estrutural e Interpretativa para Performance



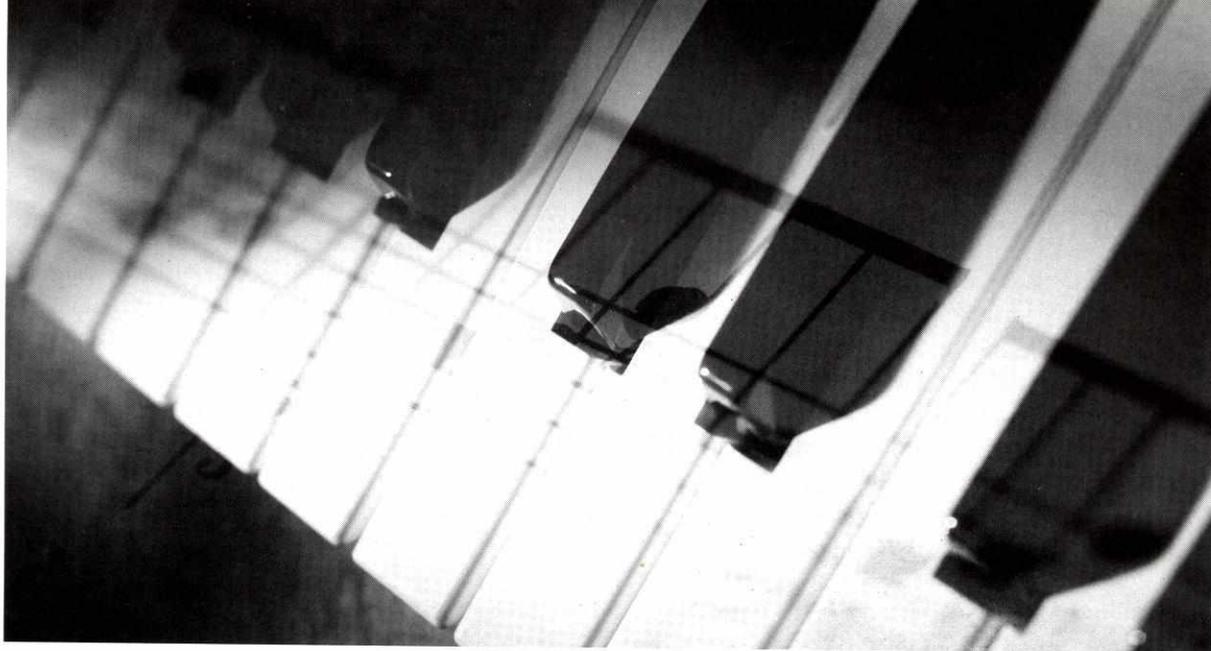
VÂNIA PIMENTEL

O objetivo desse texto é oferecer um perfil resumido do repertório de *toccatas* para piano de compositores brasileiros do século XX: Brasília Itiberê, Octavio Maul, Waldemar de Almeida, Armando Albuquerque, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, César Guerra-Peixe, Claudio Santoro, Heitor Alimonda, Bruno Kiefer, Lindembergue Cardoso, Almeida Prado, Ronaldo Miranda, Amaral Vieira e Leonardo Sá. A análise estrutural inclui considerações estilísticas, aspectos técnicos da execução pianística e elementos da composição, incluindo: aspectos do som, ritmo, métrica, melódia, harmonia e forma. A análise interpretativa inclui considerações sobre articulação, dedilhado, dinâmica, pedal, caráter e tempo. As sugestões para performance são uma tentativa de ajudar os executantes a esclarecer eventuais questões técnicas ou de compreensão musical. A análise estrutural e interpretativa de cada obra encontra-se desenvolvida na tese de doutorado (Universidade de Houston) da autora: *The Piano Toccata by Brazilian Composers of the Twentieth Century*. Ann Harbor, MI:UMI, 1998.

A autora do presente trabalho coletou dezesseis *toccatas* brasileiras, escritas entre 1935 e 1996, como um importante e representativo material para pesquisa musical: *toccatas* de Brasília Itiberê, Octavio Maul, Waldemar de Almeida, Armando Albuquerque, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe (*Tocata do Joezinho*), Claudio Santoro, Heitor Alimonda, Bruno Kiefer, Lindembergue Cardoso, Almeida Prado (duas, sendo a última intitulada *Toccata da Alegria*), Ronaldo Miranda, Amaral Vieira e Leonardo Sá. Em última instância, essas obras possibilitam identificar um perfil estilístico da *toccata* brasileira para piano no século XX. A análise estrutural e interpretativa dessas obras individualmente mostra tanto similaridades no processo da composição quanto diferenças estilísticas.

Apesar de que essas obras possuem o mesmo título, *toccata* ou "tocata" em português, elas são obras únicas e soam completamente diferentes uma das outras. No entanto, todas elas possuem o que se poderia chamar de genuína qualidade brasileira, incluindo uma extrema vitalidade rítmica e dramáticos contrastes de dinâmica. Além disso, os elementos da composição de cada *toccata* e as indicações dadas por cada compositor geram sugestões para *performance* que transcendem o ponto de vista de um específico intérprete. Sobretudo, elas incitam a discussão sobre um estilo brasileiro e a sua prática de execução.

Uma das características mais constantes da *toccata* brasileira, também encontrada em outras *toccatas* do repertório internacional, é a presença do ritmo ostinato fortemente associado com o estilo



A linguagem harmônica da toccata brasileira combina técnicas tradicionais e procedimentos mais avançados.

“moto perpetuo”. Com a exceção da *Tocata* de Armando Albuquerque, todas as *toccatas* analisadas no presente documento apresentam paradigmas rítmicos e melódicos – freqüentemente logo de início (exceções nas *toccatas* de Alimonda, Kiefer, e Lindembergue Cardoso) – que impulsionam obstinadamente o todo da obra. O ostinato clareia a textura musical, principalmente quando é escrito em mãos alternadas (como nas *toccatas* de Waldemar de Almeida, Leonardo Sá, e na *Toccatada Alegria* de Almeida Prado). Outras características marcantes são ritmos contrastantes e deslocamento de acentos. O ritmo sincopado é também uma forte característica das *toccatas* brasileiras através dos anos 50 dentro do espírito nacionalista. Além disso, a grande maioria das *toccatas* brasileiras exibem mudança na métrica (exceção nas *toccatas* de Maul, Gnattali, e Lindembergue Cardoso), geralmente numa alternância de compassos binário e ternário. A falta de uma métrica regular instiga o estilo “moto perpetuo”, enfatizando o caráter livre e rapsódico da *toccata*. O intérprete poderia reforçar a variedade e fluência rítmica, evitando acentuar os primeiros tempos dos compassos, a menos quando indicado. Essa variedade rítmica pode ser considerada como um aspecto geral da música brasileira dada a combinação sincrética das culturas ibérica e africana. David Appleby considera uma específica ligação entre ritmo e métrica: “A preferência por compasso binário e ritmos sincopados envolvendo mudanças contínuas de pulsação dupla e tripla dentro de uma métrica binária básica é um fator comum em muita música popular urbana e na música erudita de compositores de música nacionalista.”¹

Metade das *toccatas* analisadas (de Brasília Itiberê, Waldemar de Almeida, Armando Albuquerque, Radamés Gnattali, Santoro, Kiefer, Almeida Prado na *Toccatada Alegria*, e Ronaldo Miranda) apresentam

melodias independentes do ritmo ostinato. Nas demais, os paradigmas melódicos são derivados do ostinato, não apenas reforçando-o, mas dando ênfase expressiva ao ostinato. O material melódico das *toccatas* brasileiras até o final dos anos 50 é freqüentemente derivado da música popular de referência folclórica, como acontece nas *toccatas* de Waldemar de Almeida, Armando Albuquerque, Alimonda, Santoro e Kiefer.

A linguagem harmônica da *toccata* brasileira apresenta uma combinação de técnicas tradicionais e procedimentos mais avançados. Mesmo a *toccata* atonal aleatória de Lindembergue Cardoso inclui tríades. As primeiras *toccatas* são mais triádicas, apresentando mais harmonia funcional, como enfatizando a relação dominante-tônica e intervalos de quarta e quinta justas. O uso freqüente de paralelismos também pode ser visto naquelas obras. A *Toccatada* de Guarnieri (1935) exibe uma linguagem harmônica mais avançada para a época em que foi escrita, apresentando extenso cromatismo. A característica do cromatismo só vai prevalecer nas *toccatas* brasileiras depois de 1950. Conseqüentemente, a linguagem harmônica se torna mais livre de tonalidade (isto é, geralmente triádica e com algum centro tonal, mas não necessariamente funcional). O uso mais avançado de harmonias de quartas se encontra apenas no grupo mais recente de compositores brasileiros de *toccatas*.

Estruturalmente, a *toccata* brasileira segue freqüentemente a forma ABA'. A seção principal apresenta o ostinato e moldura uma seção intermediária contrastante, geralmente mais lenta. Algumas das primeiras *toccatas* (de Brasília Itiberê, Waldemar de Almeida e Armando Albuquerque) apresentam uma estrutura variada de seções múltiplas que resulta num estilo mais livre e improvisatório,



reminiscente da *toccatas* barroca. Entre as mais recentes *toccatas* brasileiras, a de Ronaldo Miranda inclui mais variedade de seções com um reiterado aparecimento do ostinato, resultando na forma rondó.

A articulação usada nas *toccatas* brasileiras é variada, mas geralmente requerem um toque mais destacado, *non legato*, para enfatizar o ritmo ostinato. Uma forte característica de articulação é a adição de acentos e *sforzatos*, freqüentemente em contratempo. A alternância de acentos e articulações variadas aumenta a complexidade técnica, como por exemplo na *Toccatas* de Santoro. Uma vez que as várias articulações são marcadas em detalhe, o executante deve se empenhar numa clara distinção entre as indicações *marcato*, *non legato*, e *staccato*, que se referem a passagens de articulação cada vez mais destacada, enquanto que acentos e *sforzatos* referem-se a notas únicas.

A dinâmica é extremamente variada. Há uma enorme gama de níveis de volume sonoro, geralmente apresentando mudanças de dinâmica tanto repentinas quanto gradativas. O elemento surpresa, criado pelas mudanças de dinâmica abruptas, é uma outra característica especial da *toccatas* brasileira. Para maximizar o efeito surpresa, o intérprete deveria manter controladamente o nível sonoro até a indicação subsequente de mudança de dinâmica, evitando qualquer crescendo ou diminuindo no som que não corresponda à intenção do compositor. Os compositores brasileiros de *toccatas* são bem específicos na indicação da variedade de dinâmica. No entanto, dentro dessa variedade sonora, favorecem um alto volume. O clímax sonoro acontece geralmente na direção do final da obra, onde os registros extremos do piano são explorados também como recurso cênico.

Outra forte característica da *toccatas* brasileira é que as mudanças de tempo e caráter servem para dar variedade, articular as diferentes seções ou dar intensidade dramática. Essas mudanças de tempo e caráter transmitem fortemente o caráter livre improvisatório da *toccatas*. Algumas das primeiras *toccatas* brasileiras (de Guarnieri, Itiberê, Gnattali, Alimonda) geralmente apresentam mais mudanças de tempo em direção a uma conclusão climática, sendo que a maioria das *toccatas* desde o final dos anos 50 inclui uma seção mais lenta no meio da obra. Esta interrupção da fluência do ostinato tende a atenuar o estilo moto perpétuo herdado da *toccatas* romântica (modelo Schumann) e confere maior expressividade à *toccatas* brasileira, sem alterar a caracterização geral de fluidez rítmica e sem perder a energia geral da obra.

Nas *toccatas* mais recentes, os compositores parecem querer estender a estrutura romântica, combinando expressividade e virtuosidade num modo mais seccional neo-barroco (em Guerra-Peixe, Ronaldo Miranda, e *Toccatas da Alegria* de Almeida Prado). A *Toccatas* de Ronaldo Miranda pode representar o pináculo desse estilo, combinando estonteante virtuosidade com singular conteúdo expressivo.

Indicações de metrônomo freqüentemente aparecem nas *toccatas* publicadas. Dedilhado e pedalização não são tão indicados, geralmente devido à falta de um trabalho editorial. Dentre as dezesseis *toccatas* analisadas pela autora, sete se encontravam apenas em manuscrito até 1998 (Itiberê, Alimonda, Kiefer, Guerra-Peixe, Leonardo Sá, Ronaldo Miranda e a *Toccatas da Alegria* de Almeida Prado), mas as demais obras publicadas apresentam indicações de metrônomo e pedal. Incluindo esta informação nos seus manuscritos, os compositores têm demonstrado maior preocupação com questões práticas de *performance*. Essas indicações freqüentemente revelam um maior conhecimento do instrumento uma vez que esses compositores estudaram piano ou são pianistas. Apesar de que algumas das *toccatas* analisadas foram escritas por compositores que não tiveram muita formação como pianistas (Brasílio Itiberê, Armando Albuquerque, Guerra-Peixe, Claudio Santoro, Bruno Kiefer e Lindembergue Cardoso), as suas obras são sobretudo idiomáticas, de muito efeito, e pianisticamente gratificantes.

Geralmente, pode-se caracterizar a *toccatas* brasileira como virtuosística e tecnicamente complexa, especialmente as de Guarnieri, Alimonda e Ronaldo Miranda. Apesar de sua curta duração, elas desafiam a resistência muscular e requerem uma grande energia do intérprete. Por isso, elas seriam mais apropriadas para a conclusão de um programa de recital do que como obra de aquecimento para o início de uma *performance*. As *toccatas* de média dificuldade poderiam ser consideradas as de Itiberê, Gnattali, Guerra-Peixe e *Toccatas da Alegria* de Almeida Prado.

Explorando a habilidade do tecladista na *toccatas* pode ser retroagido à prática de *performance* do século XVI com os organistas venezianos. Apesar de que a evolução da *toccatas* atingiu o seu clímax com as *Toccatas* de Bach, este não tem sido o modelo básico da *toccatas* brasileira. Na verdade, os compositores brasileiros têm se inspirado na *toccatas* moto perpétuo do século XIX, em que a *Toccatas* de Schumann é o expoente desse estilo, um estilo que permanentemente explora os recursos do piano. As características de



notas duplas da *Toccata* de Schumann, cromatismo da *toccata* de Debussy (da suíte *Pour le Piano*), mãos alternadas tanto em Debussy quanto na *toccata* de Ravel (da suíte *Le Tombeau de Couperin*), e o estilo percussivo da *Toccata* de Prokofiev têm sido fortes influências na *toccata* brasileira.

O século XX atestou um renovado interesse em compor *toccatas*, comparando-se com o século anterior em que relativamente poucas *toccatas* foram escritas. Aparentemente, os compositores do século XX tiveram maior inclinação pelo estilo *toccata* do que seus predecessores românticos. A qualidade moto perpetuo na *toccata* do século XX ocorre num período de tempo muito breve, geralmente durando menos de cinco minutos. O efeito rítmico quase hipnótico da *toccata* moto perpetuo bem combina com a incansável agitação dos tempos modernos.

Com relação à produção musical brasileira, podemos ver que mais *toccatas* para piano foram escritas antes de 1960, correspondendo a uma forte demanda pelo público de composições para piano. Correa de Azevedo se refere ao "império secular do piano" no Brasil, considerando "a multidão de estudantes que se inscrevem em um sempre crescente número de conservatórios e escolas de música" onde "as mais requisitadas classes em todas essas instituições, sem exceção, são em piano".² Além disso, ele salienta que havia quatro fabricantes de piano no Brasil, fornecendo pianos verticais e de cauda para as famílias, escolas e salas de concerto. Assim, "a predileção dos brasileiros, ou melhor das brasileiras, pelo piano tornou-se proverbial."³

Por fim, a autora considera essa coleção de *toccatas* brasileiras como uma gratificante descoberta pessoal de um maravilhoso repertório de concerto, que revela como compositores brasileiros infundiram nova vida em um antigo gênero de composição. A contribuição brasileira tem demonstrado que a *toccata* não é meramente um show muscular de exibicionismo técnico, mas sim uma brilhante manifestação de equilíbrio entre os ideais de técnica e expressão em música.

Notas

¹ Appelby. *The Music of Brazil*, 115.

² Luiz Heitor Correa de Azevedo. *150 Anos de Música no Brasil: 1800-1950*. Coleção Documentos Brasileiros nº 87 (Rio de Janeiro: José Olympio, 1956), 228.

³ *Ibid.*, 219.

Referências Bibliográficas

FONTES PRIMÁRIAS

- ALBUQUERQUE, Armando. *Toccata*. Porto Alegre: Propriedade reservada, 1948.
- ALIMONDA, Heitor. *Toccata*. Manuscrito, 1945.
- ALMEIDA, Waldemar de. *Toccata*. São Paulo: Vitale, s.d.
- CARDOSO, Lindembergue. *Toccata*. São Paulo: Vitale, 1973.
- GNATTALI, Radamés. *Toccata*. São Paulo: Mangione, 1945.
- GUARNIERI, Camargo. *Toccata*. São Paulo: Ricordi, 1947.
- GUERRA-PEIXE, César. *Toccata do Joezinho*. Manuscrito, 1987.
- ITIBERÊ, Brasília. *Toccata*. Manuscrito, 1940.
- KIEFER, Bruno. *Toccata*. Manuscrito, 1957.
- MAUL, Octavio. *Toccata*. São Paulo: Ricordi, 1960.
- MIRANDA, Ronaldo. *Toccata*. Manuscrito, 1982.
- PRADO, Almeida. *Toccata*. São Paulo: Vitale, 1969.
- _____. *Toccata da Alegria*. Manuscrito, 1996.
- SÁ, Leonardo. *Toccata*. Manuscrito, 1985.
- SANTORO, Claudio. *Toccata*. São Paulo: Ricordi, 1955.
- VIEIRA, Amaral. *Toccata*. Em *Trilogia: Elegia, Noturno e Toccata*. Munique: Fiala, 1990.

FONTES SECUNDÁRIAS

- ABREU, Maria, e Zuleika Rosa Guedes. *O Piano na Música Brasileira*. Coleção Luis Cosme, 22. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- APPEL WILLI. *The History of Keyboard Music to 1700*. Traduzido e revisado por Hans Tischler. Bloomington: Indiana University Press, 1972.
- _____. *Masters of the Keyboard: A Brief Survey of Pianoforte Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952.
- APPLEBY, David P. *The Music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 Anos de Música no Brasil: 1800-1950*. Coleção Documentos Brasileiros, 87. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BÉHAGUE, Gerard. "Brazil, I: Art music, II: Folk music." Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 3: 221-44. London: Macmillan Publishers, 1980; reed. 1995.
- BENJAMIN, Thomas, Michael Horvit, e Robert Nelson. *Techniques and Materials of Tonal Music: With an Introduction to Twentieth-Century Techniques*. 3a. ed. Boston: Houghton Mifflin, 1986.
- BOCCIA, Bruno. "Toccata." Em *La Musica: Enciclopedia Storica*, ed. Alberto Basso, IV: 661-64. Turin: UTET, 1966.
- BRADSHAW, Murray. *The Origin of the Toccata*. Musicological Studies and Documents, ed. Armen Carapetyan, 28. Dallas: American Institute of Musicology, 1972.
- BROWN, William Paul. "A Comparative Study of Toccatas for Piano by Schumann, Debussy, Ravel, Prokofiev, and Busoni." D. M. A. diss., Ondiana University, 1979.
- CALDWELL, John. "Toccata." Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 19: 17-20. London: Macmillan Publishers, 1980; reed. 1995.
- LEE, Carole Ann. "The Piano Toccata in the Twentieth Century: A Selective Investigation of the Keyboard Styles and Performance Techniques." Ph. D. diss., Boston University, 1978.
- NESS, Arthur J. "Toccata." Em *The New Harvard Dictionary of Music*, ed. Don Michael Randel, 859-61. Cambridge, MA: Harvard University Press, Belknap Press, 1993.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

Vasco Mariz: A Obra Musicológica e Historiográfica e Suas Projeções



SYLVIO LAGO JUNIOR

A contribuição de Vasco Mariz para a cultura musical brasileira é imensa. Na passagem de seus 80 anos, este artigo faz um balanço da trajetória do musicólogo. O autor relata passagens biográficas, analisa os livros *A História da Música no Brasil*, *Heitor Villa-Lobos – Compositor Brasileiro*, *A Canção Brasileira*, *Três Musicólogos Brasileiros*, *Dicionário Biográfico Musical*, *Vida Musical*, *Francisco Mignone – Vida e Obra* e faz um balanço de suas mais recentes atividades e conquistas, enfatizando o dinamismo que caracteriza Mariz.

Em seu livro sobre musicólogos brasileiros, Vasco Mariz afirma que “o Brasil produziu até agora três grandes musicólogos, cujas obras se sucederam e se completaram cada qual à sua maneira”. Foram eles Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Tivesse sido escrito por outro autor, certamente os três seriam quatro: faltou o próprio Vasco Mariz, autor de 44 livros (inclusive numerosas reedições) e certamente um dos mais prolíficos pesquisadores e teóricos da música no nosso país. Pode-se concluir, com facilidade, que os traços inequívocos da personalidade de Mariz foram as múltiplas facetas de um talento versátil. Neste particular, Ortega y Gasset definiu o homem de talento como aquele que tem capacidade de inventar sua própria ocupação. Em outras palavras, Jean Paul Sartre escreveu que “cada homem deve inventar seu próprio caminho”.

Vasco Mariz fez mais do que isso. Escolheu várias ocupações e diversos caminhos: o da diplomacia, o da música e o da literatura. Como

musicólogo, teve reputação solidamente construída pelos livros que escreveu sobre temas musicais de surpreendente variedade, não obstante constituírem eles de uma mesma cadeia. Erudito sem ser maçante, competente sem ser um tecnocrata da música, além de historiador e musicólogo, é também um esteta no sentido mais cabal do qualitativo. Escrevendo sobre música brasileira, seus compositores e formas musicais, Vasco Mariz tem a naturalidade e a clareza de quem pensa facilmente sobre a música, com bom gosto e apoiado por um estilo de refinada simplicidade e sem alaridos de erudição.

Algumas palavras sobre o homem. Ele é carioca de Botafogo, nascido a 22 de janeiro de 1921. Vem de família de classe média elevada: sua mãe, Anna Vasco, a “aquarelista do Leme”, figura em muitos dos livros de história das nossas artes plásticas. Seu pai, Joaquim Mariz, imigrante português, ex-seminarista, bom orador e homem de cultura, foi diretor do Jôquei Clube Brasileiro nos anos 50 e presidente da Real Sociedade de Beneficência



'Erudito sem ser maçante, competente sem ser tecnocrata, Vasco Mariz é também um esteta no sentido mais cabal do qualitativo.

Portuguesa. Vasco estudou música com a mãe, que também era boa pianista, e frequentou o Conservatório Brasileiro de Música. Interessou-se primeiramente pelo canto, pois tinha boa voz de baixo-cantante, e deu numerosos recitais no Brasil e no exterior. Em 1952, teve de decidir-se, após *tournee* nos Estados Unidos, entre a diplomacia e a música. Já casado e com duas filhas, era arriscado abandonar uma bela carreira apenas por uma razoável promessa na música. Nessa altura, Vasco já havia publicado os seus primeiros livros no Brasil e em Portugal, que foi seu primeiro posto consular, e optou então definitivamente pela musicologia. De certo modo, foi uma pena que abandonou o palco, pois nos anos 50 chegou a ser considerado um dos melhores cantores brasileiros de câmara pela crítica musical. Em 1956 gravou um excelente LP da SINTER com canções brasileiras, acompanhado pelos próprios autores. Nesse caso Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Frutuoso Viana. Aliás, Vasco tem nada menos de dezoito canções

escritas especialmente para a sua voz por alguns de nossos melhores compositores. Em 1957, foi convidado pelo então ministro da Educação, Clóvis Salgado, para dirigir a Rádio MEC, mas não se animou a deixar o Consulado em Nápoles, que chefiava na época.

Vasco Mariz galgou todos os postos da carreira diplomática, foi cinco vezes embaixador do Brasil, chefiou duas vezes o Departamento Cultural do Itamaraty, foi delegado brasileiro nas Nações Unidas, na OEA, UNESCO, FAO e GATT, dirigiu a Divisão da Europa Ocidental e a Divisão de Organismos Internacionais, do Itamaraty, e foi assessor parlamentar junto ao Congresso Nacional (1974-77). O mais curioso é que conseguiu conciliar sua vida dupla de diplomata e musicólogo, pois escreveu vários de seus livros vivendo no exterior. Já aposentado em 1987, regressou ao Rio de Janeiro e foi nomeado por Celso Furtado, então ministro da Cultura, como representante para a música no prestigioso Conselho Federal de Cultura, em



substituição a Andrade Muricy. E reintegrou-se no Pen Clube do Brasil e no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, dos quais já era membro titular. Vasco, que havia sido permanente colaborador do *Jornal do Brasil* nos anos 60, voltou a escrever na página *Opinião* e também no suplemento *Cultura* do jornal *O Estado de S. Paulo*, para o qual, ainda recentemente, preparou um artigo de página inteira sobre a música clássica brasileira, para a edição especial de 31/12/1999.

Como homem que sempre viveu sob o signo da moderação, Vasco está envelhecendo bem e em plena atividade intelectual, escrevendo artigos para revistas e jornais, colaborando em CD-Roms, dicionários e enciclopédias. Em 1998, a Academia Brasileira de Letras, que já o havia premiado pela sua *História da Música no Brasil* em 1983, encomendou-lhe um livro para comemorar o centenário de Ribeiro Couto, publicado no mesmo ano. Mariz já havia editado em Santos, em 1993, um livro em homenagem ao grande poeta local, que fora seu chefe na Iugoslávia. Nos dois últimos anos, andou ocupadíssimo ao escrever um livro sobre Villegagnon e a França Antártica, de parceria com um almirante francês. Seu mais recente trabalho foi para a grande exposição *500 anos na Biblioteca Nacional*, para a qual organizou o módulo musical e selecionou as obras musicais expostas. Redigiu também longo ensaio para o livro de comemoração da efeméride, a sair no ano corrente.

Examinando-se atentamente a sua obra, aos poucos nos damos conta das múltiplas dimensões abrangidas pelas pesquisas e análises que realizou e de marcadas diferenças temáticas. Cada livro possui textos que lançam luzes sobre assuntos de irrecusável importância para a nossa cultura: *Heitor Villa-Lobos, A Canção Brasileira, História da Música no Brasil, Três Musicólogos Brasileiros, Dicionário Biográfico Musical, O Compositor Cláudio Santoro*, além de haver organizado bela edição comemorativa do centenário de Francisco Mignone. E é surpreendente verificar que algumas dessas obras foram produzidas fora do Brasil, o que evidentemente dificultou sua execução.

A *História da Música no Brasil* – agora em quinta edição ampliada e atualizada – oferece um panorama abrangente desde os tempos coloniais até as últimas tendências contemporâneas, e contém

análises e esclarecimentos indispensáveis e minuciosos sobre a evolução da criatividade musical no Brasil. Sob muitos sentidos, é talvez a obra mais completa e referencial do gênero, pela pesquisa séria, análises objetivas e melhores e mais idôneas informações sobre a arte musical no Brasil. A Comissão Nacional para as comemorações do Descobrimento, em 1999, incluiu esta obra na *Biblioteca dos 500 Anos*, como um dos livros fundamentais da nossa cultura. Sua *História da Música no Brasil* veio preencher uma lacuna, pois obras do mesmo gênero de autoria de Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo há muito estavam esgotadas e superadas pelo tempo. Seu esforço foi premiado pela Academia Brasileira de Letras, que lhe concedeu o prêmio José Veríssimo, em 1983, como o melhor ensaio histórico do ano. Foi a única obra da musicologia brasileira, até agora, a merecer tal distinção da ABL. A comissão que lhe concedeu o prêmio foi presidida pelo ilustre Tristão de Ataíde.

Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro é outra obra de lenta maturação escrita com prodigiosa força comunicativa, riqueza de informações, estilo modelar e capacidade de narrativa. Ela traz um apêndice que contém a lista cronológica das obras importantes do compositor, seus editores, discografia, e a mais completa bibliografia comentada do mestre. A biografia de Villa-Lobos escrita por Vasco Mariz (1949) foi a primeira a ser publicada sobre o nosso maior compositor e tem o especial mérito de que o autor ouviu pessoalmente o artista, o que lhe dá ainda maior autoridade. O livro foi um êxito e já teve onze edições, que foram sofrendo modificações e enriquecidas à medida que apareciam fatos novos alusivos ao homem e à obra. Houve duas edições norte-americanas (1963 e 1970), uma em francês (1967), outra em russo, de 1977 (aliás edição pirata, publicada em Leningrado sem autorização do autor), uma em espanhol (1987), editada na Colômbia e no México, e outra em italiano, a mais bela sob o aspecto gráfico, de 1988, publicada em Parma. Isso sem falar nas cinco edições brasileiras de 1949, 1977, 1983, 1986 e 1989, duas delas publicadas pelo próprio Museu Villa-Lobos, a convite de Arminda Villa-Lobos, quase com um rótulo de biografia oficial. No momento, Vasco Mariz tem planos de fazer uma



nova edição concisa de seu trabalho, que teria o título de *Villa-Lobos Essencial*, na qual incluiria a abundante discografia atualizada e a numerosa bibliografia, que já chega a mais de 70 livros dedicados exclusivamente à obra do compositor carioca.

Embora não constitua novidade, a canção brasileira, de decantadas virtudes e belezas, é marcada pela infinita variedade de inspiração e por uma produção melódica e rítmica incessantemente renovada. O trabalho de pesquisa de Mariz soube estar atento à riqueza e às pequenas verdades da nossa poesia cantada. Neste livro, o primeiro de nossa musicologia dedicado ao tema, ele pesquisou e descreveu o valioso legado artístico, um dos maiores que um povo pode ter, com os cuidados de um artesão e vocação poética autêntica, evitando os caminhos batidos das banalidades convencionais. Seu livro *A Canção Brasileira* é um trabalho do maior mérito num momento em que o Brasil precisava urgentemente redescobrir a sua melhor canção de câmara e a canção genuinamente popular. A amizade pessoal de Vasco com poetas do porte de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Ribeiro Couto, Cecília Meireles e Murilo Mandes muito contribuiu para a elaboração desse livro, que Carlos Lacerda considerou “uma lição magistral” (*Em Vez*, Nova Fronteira, 1975).

O curioso é que essa obra começou em 1948 com o título de *A Canção de Câmara no Brasil*, publicada em Portugal, onde o autor servia como nosso cônsul no Porto. Se esse trabalho já era uma

novidade interessante em nossa bibliografia musical, a partir de 1959 ganhou notável significação, pois o autor criou toda uma nova seção dedicada à canção popular, que foi elaborada com a valiosa assessoria do saudoso Almirante (Henrique Foreis). O livro mudou de nome, passou a chamar-se *A Canção Brasileira* e acabou sendo considerado o primeiro estudo sério sobre a nossa canção popular, livro que

Luiz Paulo Horta considerou “uma obra clássica” e que os especialistas Ricardo Cravo Albin e Ary Vasconcelos, grandes historiadores da nossa MPB, citam com freqüência.

Aliás, uma dos aspectos mais interessantes desta obra de Vasco Mariz foi a feliz idéia de nela reproduzir os anais do Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado em São Paulo, em 1937, sob a direção de Mário de Andrade. Aí se encontram as normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito, que até hoje são estudadas com atenção por todos os cantores brasileiros. O livro teve ao todo cinco edições, a última delas de 1985 e mereceria ser atualizada, já que se trata de obra de tanta utilidade para os estudantes de música dos conservatórios e universidades. Vasco hesita, pois se sente um pouco defasado em relação à música popular brasileira,

cujo nível e autenticidade ele hoje considera bastante diminuídos.

Outra obra que marca a importância da contribuição de Vasco Mariz é o estudo sobre os *Três Musicólogos Brasileiros*, editado pela Civilização Brasileira em 1983. Não se pode negar que este seja um de seus melhores trabalhos, graças à rigorosa objetividade dos ensaios, principalmente quando





trata da personalidade múltipla e compósita de Mário de Andrade, crítico, poeta, ensaísta e musicólogo, além de guia espiritual de duas gerações de compositores. Ao mesmo tempo, quando estuda Renato Almeida e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, revela a importância desses dois musicólogos, notadamente no que diz respeito ao folclore e à história da música brasileira. Os dois estudos sobre esses grandes musicólogos do passado recente são únicos em nossa bibliografia musical. A monografia sobre Mário de Andrade, o músico, é a mais exaustiva sobre o guru do nacionalismo musical e foi escrita quase como um compromisso moral, após a sua eleição para a cadeira nº 40 da Academia Brasileira de Música, em 1982, cujo patrono é Mário.

No estudo sobre Claudio Santoro, o biógrafo pendeu para o musicólogo, enfatizando a genialidade do compositor. Com minúcias de colecionador, Mariz fornece informações de grande proveito sobre a cronologia, a bibliografia e o acervo discográfico. O autor foi amigo íntimo do compositor desde a mocidade e acompanhou de perto a sua carreira, por vezes divergindo de sua orientação estética e política. Este pequeno volume estava sendo escrito em 1989 para comemorar os 70 anos do compositor, quando ele faleceu subitamente em pleno ensaio de orquestra em Brasília. Santoro chegou a ler os originais e a fazer sugestões para o livro, além de haver, ele próprio, preparado o seu catálogo de obras. Este livro constitui, assim, mais uma contribuição de Vasco Mariz à cultura musical brasileira. Santoro depois de abandonar o atonalismo, filiou-se à

estética nacionalista por motivos políticos e criou uma obra sinfônica e pianística de alto mérito e com bases sólidas. Vida resumida e a obra comentada ajudam a entender um dos músicos mais notáveis que o Brasil já teve e cuja morte prematura lamentamos permanentemente. Esse livro foi uma dupla homenagem à memória de Santoro, feita por Vasco e pelo editor Enio Silveira, também seu amigo de longa data.

Convém lembrar agora o *Dicionário Biográfico Musical*, cujas qualidades que se destacam com maior relevo são as concisas e oportunas informações sobre compositores, artistas e musicólogos brasileiros, portugueses e latino-americanos, sem descuidar dos grandes mestres e das grandes vozes de todos os tempos. O dicionário, mesmo sendo um modelo de precisão vocabular e de notícias biográficas, necessita agora, tão somente, da atualização de alguns verbetes, tendo em vista o caráter mutante da música, de seus criadores e intérpretes. É de notar que, recentemente, este comentarista precisou consultar dicionários musicais, alguns de feição enciclopédica, para obter dados a respeito do compositor argentino Carlos Guastavino. Dos doze títulos consultados, somente o de



Mariz, o Baker-Slonimsky e o Grove faziam constar a importante informação. O dicionário biográfico de Vasco Mariz, que foi a primeira obra do autor, já teve três edições (1948, 1985 e 1991) sempre rigorosamente atualizadas, e é da maior utilidade sobretudo para os jovens iniciantes na música clássica.

Desde jovem, Mariz sempre teve a preocupação



de publicar em livro os seus melhores e mais permanentes artigos sobre música. Em Portugal editou *Figuras da Música Brasileira Contemporânea* (1948), que contém cinco longos estudos sobre compositores até então pouco estudados, com seus catálogos de obras. Uma segunda edição bastante ampliada, de 1971, saiu pela Universidade de Brasília. Em 1950, a prestigiosa editora Lello, de Portugal, já havia trazido à luz outra coleção de artigos intitulada *Vida Musical* (1ª série) e, em 1970, Simeão Leal publicou pelo MEC a 2ª série com o mesmo título. Muitos dos artigos incluídos ainda mantêm interesse de leitura, tantos anos depois que foram escritos.

Em *Vida Musical* (3ª série), de 1996, Mariz reúne uma extensa coletânea de artigos publicados no suplemento *Cultura* de *O Estado de São Paulo*, além de outros estudos e conferências. Nesta obra o musicólogo revela mais uma vez o melhor de sua integridade intelectual, com o sempre indefectível distanciamento crítico de suas análises, que constituem a melhor prova de seu talento de ensaísta, com trabalhos eruditos de precisão e erudição. Trata-se de obra dotada de proporção, medida e multiplicidade dos temas organizados como um verdadeiro mosaico de manifestações musicais. Vasco Mariz constrói seu livro com versatilidade de conhecimentos, revelando questões importantes relacionadas à música brasileira em geral, aos compositores populares, à ópera e aos concertos, além de estudos sobre compositores clássicos do nosso país. Além de conter parte do pensamento crítico do autor, tem ainda o mérito de preencher lacuna referente a temas musicais que estão longe de perder o interesse e a atualidade. É tudo realizado com elegância típica dos bons ensaístas e o senso de humor próprio de uma cultura refinada.

Em *Francisco Mignone: o Homem e a Obra*, organizado por Vasco Mariz, mais uma vez temos a reconstituição da vida e da obra de um grande compositor brasileiro, com estudos de superioridade inequívoca. Essa impecável edição gráfica da Funarte foi iniciativa de Vasco junto a Edino Krieger, na época dirigente do Instituto Nacional de Música, com vistas ao centenário do nascimento do compositor paulista. Reuniu uma plêiade de colaboradores ilustres e competentes, cada qual no

seu setor musical, a saber: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Mário Tavares, Roberto Duarte, Zito Baptista Filho, Aluísio de Alencar Pinto, Maria Josefina Mignone e Sergio Barcelos. O próprio Vasco colaborou com dois capítulos. A edição deste livro foi uma autêntica vitória da persistência de Vasco Mariz para a musicologia brasileira, revelando pelas múltiplas visões a vida do grande compositor e a marcante e decisiva importância de suas criações musicais.

A obra de Vasco Mariz tem sido reconhecida não só no Brasil como também no exterior, pois nada menos de 24 dicionários e enciclopédias musicais trazem verbetes sobre os seus livros. Ele presidiu, em 1967-69, o Conselho Inter-americano da Música, da OEA, e a Academia Brasileira de Música (1991-93), da qual é membro desde 1982. Contou-me Vasco que ficou muito sensibilizado pelo *Tribute to Vasco Mariz* redigido pelo ilustre musicólogo norte-americano Robert Stevenson (*leia artigo de Stevenson na página 18*) para a revista *Inter-American Music Review* (volume XIII, nº 2, Los Angeles, 1993). Finalmente, referências ao livro *Antonio Houaiss, uma Vida*, que teve oportunidade de organizar para festejar os 80 anos de seu grande amigo e colega de diplomacia, que foi ministro da Cultura e presidente da ABL, e ainda o estudo histórico *Villegagnon e a França Antártica* (2000), escrito em parceria com o comandante da Marinha de Guerra da França, Lucien Provençal.

Esta é, em síntese, a contribuição de Vasco Mariz para a nossa cultura musical. Seus livros, importantes e decisivos, contêm uma prodigiosa multiplicidade de pesquisas, informações e análises sobre a música e os músicos do Brasil, que representam um manancial de referências para os estudiosos e admiradores da nossa música. Este estudo já estava pronto, quando nos chegou a notícia de que a Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) divulgou a lista dos melhores do ano 2000 e, entre eles, está Vasco Mariz, que recebeu o Grande Prêmio da Crítica pelo conjunto de sua obra musicológica e pela divulgação que tem feito, no Brasil e no exterior, da música clássica brasileira. Foi um merecido presente de aniversário para seus 80 anos.

Nas Cordas da Viola... a Consolidação dos Gêneros Nacionais



MÁRCIA TABORDA

Por sua abrangência temporal, social e histórica, o violão assumiu lugar único, enquanto meio de execução e corporificação de representações sociais, constituindo-se num ponto de partida privilegiado para investigar a particular dinâmica empreendida pela cultura musical no Rio de Janeiro, que propiciou o surgimento e a consolidação dos gêneros típicos da música popular brasileira de fins do século XIX ao primeiro quarto do século XX.

*M*as você está muito enganada, mana. É preconceito supor-se que todo o homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede.
Lima Barreto. *A Lição de Violão* [1915].¹

O violão foi introduzido no Brasil no século XVI pelos portugueses com o nome de viola ou viola de arame. O instrumento tinha, então, três cordas duplas e a prima simples. No século seguinte, iria ganhar mais uma ordem de cordas e, na segunda metade dos anos de setecentos, ainda mais outra. Transformou-se assim num instrumento de seis cordas duplas, que se tornaram simples. Isso exigiu um aumento de tamanho para compensar o menor volume de som. Tornou-se, assim, viola grande. Ou violão.

Para Mário de Andrade, foram os portugueses que “nos deram os instrumentos europeus, a viola, o cavaquinho, a flauta, o oficlíde, o piano, o grupo dos arcos”². No *Dicionário Musical Brasileiro*, considera que a viola foi “trazida para o Brasil por intermédio dos jesuítas portugueses que a utilizaram na catequese”.

Embora pareça provável que o instrumento

tivesse chegado anteriormente, notícias certas sobre violas de arame só aparecem de fato nas cartas dos jesuítas, que vieram ao Brasil com Tomé de Souza, em 1549. Foram eles que introduziram aqui de modo sistemático as violas e os demais instrumentos europeus. O padre Fernão Cardim ao viajar pela Bahia, Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Vicente (São Paulo), entre os anos de 1583 e 1590, fornece informações sobre o que viu nas missões jesuítas visitadas, em cartas endereçadas ao Provincial em Portugal. Por toda a parte, foram os visitantes recebidos por índios, “uns cantando e tangendo a seu modo”, outros, “com uma dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro, tamboril e flauta”.³

As informações sobre a introdução da viola no Brasil nos levam a crer que esta se deu por duas vias: pelos colonos portugueses, a maioria dos quais pertencia às camadas subalternas da sociedade, e pelos jesuítas, que não só pertenciam às classes dominantes como também eram a elite intelectual da colônia. É interessante notar que ao introduzir a viola na catequese de forma sistemática, os jesuítas transmitiram rudimentos da técnica de execução, assim como da técnica de confecção; ainda vivo no



‘Desde o início da colonização o violão esteve estreitamente vinculado à sociedade que se formou no ‘Brasil.

Brasil atual: há um tipo de viola rústica – a viola de cocho – tipo de instrumento de madeira não envernizada, dotado de cordas de tripa (atualmente já de *nylon*), usado no acompanhamento dos cururus, dos siriris e dos cateretês, gêneros originados da catequese.

Do ponto de vista social, a viola (até o século XVIII) e o violão, que a substituiu na área urbana a partir do século XIX, já se apresentavam como o elemento por meio do qual as classes dominantes da colônia difundiram a cultura musical moderna do ocidente às classes subalternas do Brasil. Estas últimas incluíam os indígenas, que por sinal desconheciam até não só a viola como ainda qualquer tipo de cordofone. Incluíam também os negros, escravos ou forros, os mestiços e as classes subalternas da colônia não pertencentes aos dois setores antes mencionados. Devemos acrescentar que, por sua vez, estes grupos subalternos bem cedo começaram a influenciar a cultura da sociedade global, com a criação de produtos novos, geralmente aceitos, a despeito da crítica elitista de alguns elementos. Já no século XVI, acompanhado por viola de arame, admite-se que se houvesse criado o cateretê.

Nos séculos seguintes, a presença da viola ou do violão (conforme a época) é sempre atestada. Chamamos a atenção para o fato de o instrumento ter se realizado do ponto de vista social dentro da

dicotomia representada pelas mãos dos elementos mais categorizados das classes dominantes, ao mesmo tempo que freqüentava os ambientes mais rústicos nas mãos de representantes das classes subalternas, índios, escravos, mestiços, negros forros – não raro escravos, mulatos, constituíram sempre na Colônia, no Império, e até na República, o grosso dos músicos populares do Brasil, e a viola constituiu-se no veículo por eles elegido para a realização de suas manifestações artísticas.

No século XVII, encontramos a viola nas mãos de Gregório de Matos, que não apenas a tangia, como a construía. Seu primeiro biógrafo, o licenciado Manuel Pereira Rabelo, nos mostra as estreitas relações entre a guitarra e o Boca do Inferno: “Era o doutor Gregório de Matos consumado solfista, e as melhores letras daquele tempo, em que a solfa portuguesa aventejava a todas de Europa, tangia graciosamente”.⁴

José Ramos Tinhorão confere a Gregório de Matos “o papel de informante da mais alta importância”⁵ sobre assuntos da história da nossa música popular. E com razão. É nos poemas do Boca do Inferno que encontramos os nomes de vários violonistas baianos da segunda metade do século XVII, como Chico Ferreira e aquele Gil, “que recostado à guitarra garganteava”.

No século XVIII continuam abundando as referências à viola. As *Cartas Chilenas* ao



descreverem o “quente lundun”, mencionam o acompanhamento de viola. Mas é Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) – poeta e violeiro mulato, filho de mãe escrava, nascido no Rio de Janeiro, o mais importante representante da modinha brasileira do período. Caldas chegou a Lisboa em 1770 e aí viveu pelo resto de seus dias. Publicou duas coletâneas com suas canções (desprovidas da parte musical), a primeira em 1798, e a segunda, postumamente, em 1826, a *Viola de Lerenó*. Enquanto esteve cantando em Lisboa, marcou – com as letras diretas, desenroladas e maliciosas – um “rompimento declarado não apenas com as formas antigas de canção, mas com o próprio quadro moral das elites, representado pelas mensagens dos velhos gêneros, como as cantilenas guerreiras, que inspiravam ânimo e valor”.⁶ Analisando a trajetória de Caldas Barbosa, Tinhorão procura explicar a proveniência e as origens do gênero, contrapondo-se à formulação de “proveniência erudita” postulada por Mário de Andrade: “todos os contatos de Domingos Caldas Barbosa terão sido com mestiços, negros, pândegos em geral e tocadores de viola, e nunca com mestres de música eruditos (que por sinal, por essa época praticamente não existiam no Brasil)”.⁷

No Rio de Janeiro, a viola se fez presente nas mãos do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que na sua escola de música na rua das Belas Noites (hoje rua das Marrecas), a usava para os exercícios práticos. Numa viola de arame ele mesmo estudara na classe do seu professor Salvador José, como também estudaram os mais célebres alunos de José Maurício, como Cândido Ignácio da Silva e Francisco Manuel da Silva, o autor do Hino Nacional.

Cumprir notar que neste período, a vida musical ainda organizava-se basicamente em torno da igreja e da corte, mas, no correr do século, a fundação de sociedades sinfônicas, de sociedades para o cultivo da música de câmara, coral ou operística, a promoção do ensino de música, e de concertos, vai aos poucos mudando o perfil social dos músicos e compositores que passam a depender de um público pagante. Nelson Werneck Sodré, a seu modo, focaliza a questão:

Constitui peculiaridade do desenvolvimento histórico brasileiro a precocidade do aparecimento de uma camada intermediária entre a classe dos

*senhores (de escravos e/ou servos) e a classe dos escravos e/ou servos, isto é, o aparecimento da pequena burguesia antes do aparecimento da burguesia.....A referida camada desempenha, entretanto, um papel muito importante, tanto do ponto de vista político como do ponto de vista cultural. Quanto ao primeiro, responde pela transplantação, aqui, de reivindicações e postulações que constituem o núcleo da ideologia burguesa em ascensão. Quanto ao segundo, responde pela transplantação dos valores estéticos oriundos do avanço da burguesia no ocidente europeu.*⁸

Do ponto de vista musical, fato marcante será a chegada ao Brasil das danças estrangeiras, durante a primeira metade do século XIX. Trazidas pelos artistas vindos da Europa, pelas companhias teatrais, pelos professores de piano e de dança, polcas, *schottischs*, mazurcas, valsas, tangos, *habaneras* avassalaram os palcos e os salões da corte, os palacetes dos barões de café nos bairros nobres do Catete e Botafogo, e todos os locais freqüentados pela boa sociedade. Citemos Renato Almeida: “Todas ou quase todas, porém se foram adaptando ao meio, sobretudo na parte musical e gerando novas fórmulas. As valsas, as quadrilhas, as *schottischs*, as polcas, principalmente as polcas, se abrigaram. Fizemos a nossa polca, o nosso tango, o nosso maxixe.” De fato, deve-se aos *mestiços tocadores de violão* uma contribuição fundamental para o “abrasileiramento” das danças européias que aqui chegaram ao longo do século XIX. Essas músicas dançantes, consumidas nos salões e saraus da alta burguesia do Império, foram incorporadas ao repertório dos músicos populares, que, com suas ferramentas peculiares, traduziram-nas para um idioma tipicamente brasileiro. O instrumental característico e o estilo próprio de interpretação repercutiram diretamente no trabalho do compositor, que passou por sua vez a designar com o nome de choro as polcas e tangos de sua criação.

Este processo ficou simbolicamente patenteado na década de 70, quando Joaquim Antonio da Silva Calado, professor de flauta do Imperial Liceu de Artes e Ofícios, formou o Choro Carioca, grupo no qual o instrumento solista era acompanhado por violões e cavaquinhos de músicos populares. Esta formação básica tornou-se típica deste grupamento, que por sua vez se estabeleceu como um dos pilares



sobre o qual ergueu-se a música popular.

Os choros conjunto foram aproveitados nas gravações fonográficas quando, a partir de 1902, foram lançados os primeiros discos no Brasil, designados por esse mesmo nome – choro ou então pela designação de grupo ou conjunto. Enquanto formação original, este compunha-se de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde apenas um dos componentes (o solista) sabia ler e escrever música; todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico, o que, traduzindo-se para a linguagem coloquial, significa que tocavam de ouvido.

A importância destes grupos para a história da música popular brasileira é enorme. Os regionais acompanharam modinhas – que ganharam o nome de seresta e acabaram por incluir os sambas-canção lentos – lundus, maxixes, marchas, sambas e, quando foi preciso, boleros, foxes, tangos argentinos, rumbas e até árias de ópera. Os músicos “de ouvido” em alguns minutos faziam um arranjo para qualquer tipo de peça, sem partitura e quase sem ensaio. Era essa dinâmica que possibilitava o funcionamento das emissoras de rádio, onde chegavam e saíam cantores diferentes com frequência. Havia programas de calouros que apresentavam todo tipo de música, e não havia possibilidade econômica de pagar ensaios, partituras, nem tempo para tal.

Os componentes dos conjuntos de choros cariocas – os chorões – eram elementos quase que exclusivamente oriundos da baixa classe média: funcionários públicos federais, principalmente da Alfândega, Central do Brasil, Tesouro, Casa da Moeda, dos Correios e Telégrafos; servidores municipais, trabalhando em cargos como os de guarda municipal, a funcionários da Light. Segundo June E. Hahner, na virada do século XIX para o XX, “a música e a dança permaneceram como fonte geral de

prazer para o trabalhador pobre, não apenas no período do Carnaval. Nas estalagens do Rio de Janeiro, os inquilinos tocavam violões e acordeões, cantavam e dançavam animados fandangos.”⁹

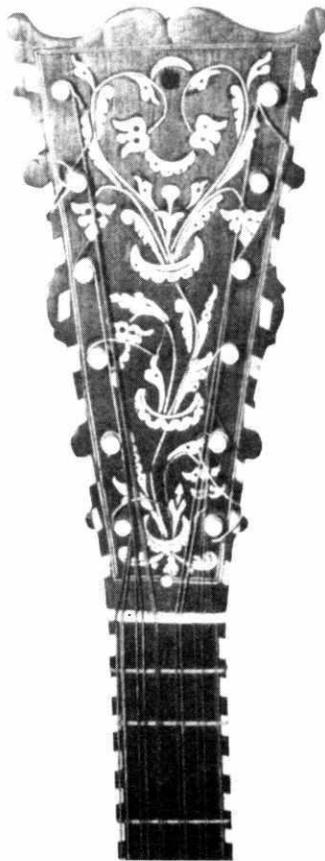
O processo de gravação de discos e consequente possibilidade de registrar músicas para venda permitiu a profissionalização de numerosos músicos de choro, até então dedicados a seus instrumentos

pelo prazer de tocar, ou quando muito, recompensados magramente ao tocarem em bailes ou festas de aniversário em casa de família. Na conseqüente ampliação do mercado de trabalho, o violão se fez presente em nossa discografia, seja enquanto instrumento solista, seja no âmbito dos conjuntos de choro, tomando parte em gravações que, em termos de quantidade, só rivalizaram com os registros feitos pelas bandas de música. Este amplo leque de atuações permitiu ao instrumento estar na base das mais variadas manifestações de gêneros musicais, veja-se como exemplo, o percurso do samba – do terreiro às rádios. Segundo descrição do mestre Cartola:

Samba duro e batucada é a mesma coisa. A gente fazia isso a qualquer hora, em qualquer dia. Juntavam umas vinte pessoas – homens e mulheres – e a

gente começava a cantar. Apenas uma linha ou duas do coro e os versos improvisados. Isso é que é partido alto. Os instrumentos eram o prato e a faca, e no coro as mulheres batiam palma. Aí, um – o que versava – ficava no meio da roda e tirava um outro qualquer. Aí, dançando e gingando, mandava a perna. O outro que se virasse para não cair.¹⁰

Este caráter de improvisação e o próprio instrumental de percussão característicos deste samba, certamente não seriam assimilados pela indústria de discos. Para que os meios de comunicação se abrissem ao novo gênero, fez-se





necessária uma adaptação tanto na forma quanto no acompanhamento, tarefa que foi levada a cabo pelos conjuntos de choro. Nasceria assim o samba urbano carioca, que se consagraria em diversas formas de realização, sejam o samba-canção, o samba-choro, o samba de breque, o samba enredo, e, posteriormente, em uma nova forma denominada de bossa-nova, já na década de 1950, que não constitui propriamente em um gênero musical, mas numa maneira de tocar. Esta “maneira de tocar”, que ficou mundialmente conhecida como “a batida bossa-nova”, encontra suas raízes na tentativa de transpor para as cordas do violão elementos percussivos característicos do samba tradicional. Note-se que procedimento semelhante já havia sido feito pelos violões do regional, visando contudo a um resultado sonoro explicitamente distinto.

A inserção do violão na cultura brasileira tomará novos rumos com a produção de Heitor Villa-Lobos. Segundo o violonista Turíbio Santos, “pela primeira vez na história do violão um compositor de uma esfera superior se debruçava sobre o instrumento a fim de produzir uma vasta obra”.¹¹

Na juventude, Villa foi um chorão. Conviveu intensamente com Quincas Laranjeiras, João Pernambuco, Sático Bilhar, Donga, todos grandes chorões-violonistas. José Miguel Wisnik observa:

“Villa-Lobos estava devassando uma das fronteiras impostas pelo mapeamento cultural da Primeira República, onde o violão, o choro e a seresta (sem falar nas batucadas) eram repelidos do estreito conceito de cidadania moral e estética (e reprimidos policialmente, quanto mais populares)”.¹²

Sua intimidade com o grupo era tanta a ponto de declarar certa vez a um jornalista francês que tinha se

formado no Conservatório de Cascadura, sugerindo que seu aprendizado musical se dera no meio de compositores e instrumentistas da música popular. Segundo o musicólogo José Maria Neves,

o fato de ter participado ativamente de conjuntos de choro, de ter vivido esta experiência de música popular, deu a Villa-Lobos condições de fazer a transposição erudita deste gênero popular, ao qual ele acrescentou elementos tomados ao folclore de diferentes regiões (...), criando um clima sonoro que é ao mesmo tempo o reflexo da música popular urbana brasileira e um imenso painel de toda a sensibilidade musical de seu povo.¹³

Suas composições para violão – especialmente os estudos – redimensionaram as possibilidades sonoras e técnicas do instrumento, constituindo-se em fundamentos do repertório musical do nosso século. Cumpre notar que entre suas primeiras obras está a *Suíte Popular Brasileira* escrita para violão solo (1908-1912), que se constitui das seguintes peças: *Mazurca-choro*, *Valsa-choro*, *Gavota-choro* e *Chorinho*, títulos que nos remetem à tendência da música popular da época, de atribuir denominação

genérica de choro para diferentes gêneros da música. Na série denominada *Choros* – ciclo de dezessete peças compostas na década de 20 –, Villa-Lobos junta as pontas da tradição popular às novas técnicas e estruturas de organização do material musical. Vale notar que o *Choros N.º 1* foi escrito para violão solo, nos moldes típicos da tradição estabelecida pelos chorões.

Curiosamente, Villa-Lobos nos surpreende ao descrever o processo de composição do terceiro movimento das *Bachianas N.º 1*, quando propõe a





aproximação entre diferentes universos, talvez buscando o referencial estético dos Choros – unindo a música de Bach à dos chorões: “a cabeça do tema inicial se caracteriza numa espécie de transfiguração de certas células melódicas, típicas e populares dos antigos seresteiros da Capital Federal, à maneira de Sátiro Bilhar”, um chorão (violonista) que muito o impressionara.

Nota-se, por conseguinte, que desde o início da colonização o violão esteve estreitamente vinculado à sociedade que se formou no Brasil. Ele estava presente nas orquestras da catequese jesuítica, sob a denominação de viola, quando ainda tinha quatro ou cinco ordens de cordas. Também estava no paço de D. Maria I, em Lisboa, nas mãos de Caldas Barbosa, para a execução de modinhas e lundus. Nóbrega, Anchieta, Fernão Cardim e os epistológrafos da catequese; os viajantes estrangeiros – Martius, Saint Hilaire, Debret, Rugendas – todos mencionam o violão encontrado por eles nos mais remotos recantos do território nacional, nas tabas, nas choupanas, nas casas grandes e até mesmo nos palácios governamentais. Desta forma, o instrumento assume lugar único, enquanto meio de execução e corporificação de representações sociais, constituindo-se num ponto de partida privilegiado para investigar a particular dinâmica assumida pela cultura musical no Rio de Janeiro, especialmente relacionada à formação dos diversos gêneros musicais que historicamente se consolidaram como ícones de brasilidade.

Referências Bibliográficas

- CARDIM, Fernão (1980). *Tratado da Terra e Gente do Brasil*. São Paulo: Edusp.
- HÄHNER, June E (1993). *Pobreza e Política: os Pobres Urbanos na Brasil – 1870/1920*. Brasília: Edunb.
- HORTA, Luís Paulo (1986). *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Edições Alambique. Livroarte Editora.
- MATOS, Gregório de (1990). *Obras Poéticas*. Edição de James Amado. Rio de Janeiro: Editora Record.
- NEVES, José Maria (1977). *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi.
- NÓBREGA, Adhemar (s.d.). *Os Choros de Villa-Lobos*. 2.ed. Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró Memória, Museu

Villa-Lobos.

- SILVA, Marília T. Barboza & Oliveira Filho, Arthur L.(1998) *Cartola: Os tempos Idos*. Rio de Janeiro: Gryphus.
- TABORDA, Márcia E (1995). *Dino Sete Cordas e o Acompanhamento de Violão na M.P.B.* Dissertação de mestrado. Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro.
- TINHORÃO, José Ramos (1986). *Pequena História da Música Popular: da Modinha ao Tropicalismo*. São Paulo: Art Editora. 5. ed.
- WISNIK, José Miguel (1982). *Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*. In: SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

Notas

- 1 *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Brasileira, 1948. p. 14.
- 2 Mário de Andrade. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins, 1958. p.174.
- 3 Fernão Cardim. *Tratado da Terra e Gente do Brasil*. Editora da Universidade de São Paulo: 1980. p.145.
- 4 Gregório de Matos. *Obras Poéticas*. Edição de James Amado. Editora Record. Rio de Janeiro: 1990. vol I. p.47.
- 5 José Ramos Tinhorão. *Op.Cit.* p.50.
- 6 Tinhorão, *Pequena história...* p. 13.
- 7 Tinhorão, *Pequena história...* p. 15.
- 8 Apud Bruno Kiefer. *História da Música Brasileira, dos Primórdios ao Início do Século XX*. Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro. 1976. p.65.
- 9 June E. Hahner. *Pobreza e Política: os Pobres Urbanos no Brasil – 1870-1970*. Traduzido por Cecy Ramires Maduro. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993. p.233.
- 10 In Marília Trindade Barbosa e Arthur de Oliveira Filho. *Cartola – Os Tempos Idos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 32.
- 11 Turibio Santos. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Museu Villa-Lobos. MEC- Departamento de Assuntos Culturais. 1975. p.5.
- 12 José Miguel Wisnik. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.153.
- 13 José Maria Neves. *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. São Paulo: Ricordi, 1977, p.51.

A visita de Villa-Lobos a Los Angeles



ROBERT STEVENSON

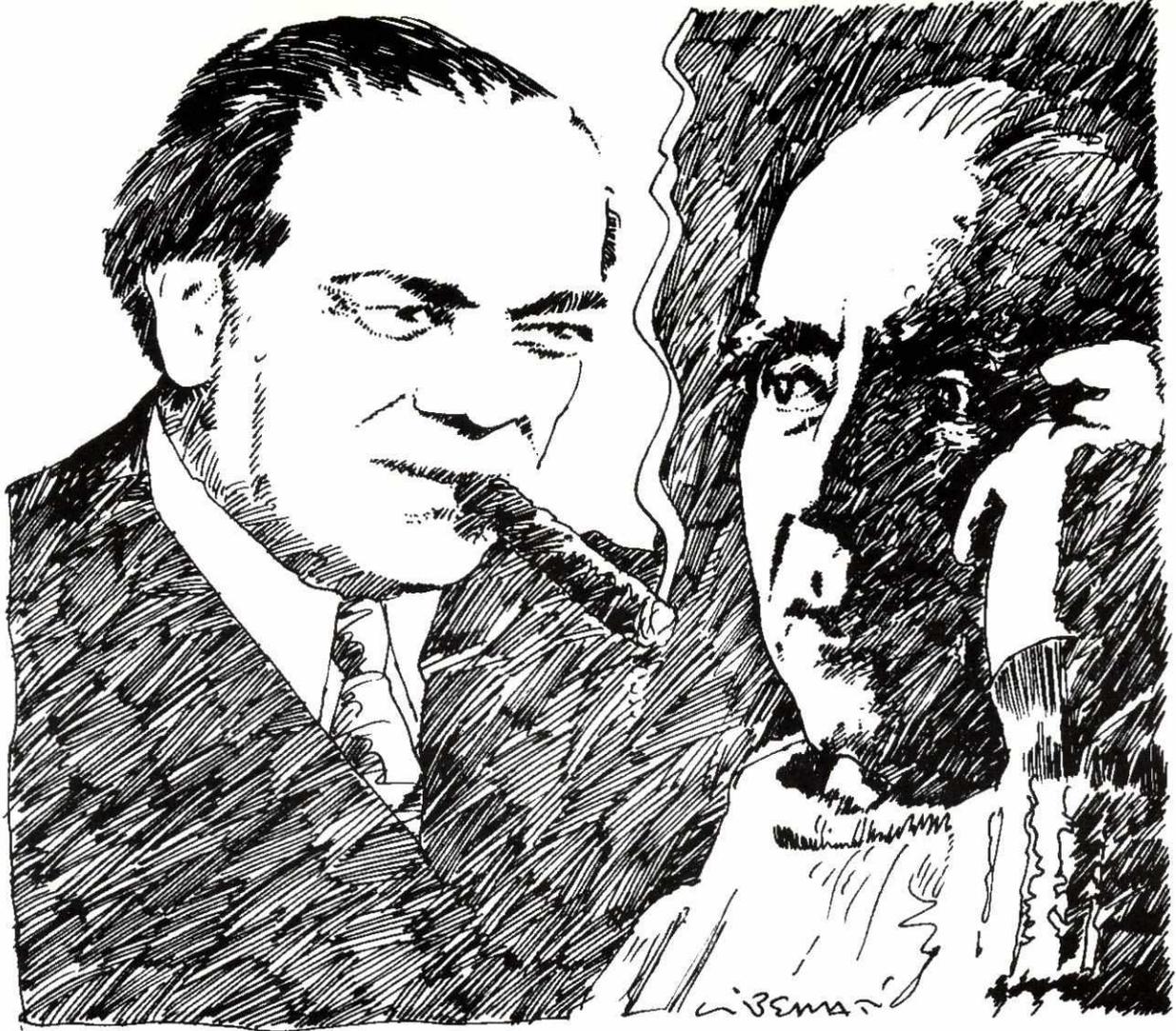
Troca de farpas, menosprezo e grosserias teriam marcado o encontro de duas importantes figuras da cultura brasileira em 1944, nos Estados Unidos. Heitor Villa-Lobos visitava o país e Érico Veríssimo, que lá estava para uma série de palestras, serviu-lhe de intérprete. O artigo questiona o relato de Veríssimo, confrontando-o com noticiário da época, verificando erros de informação. O autor identifica questões pessoais que levaram o escritor a traçar um retrato pouco benigno de Villa-Lobos.

Em contraste com a eufórica cobertura do jornal *Los Angeles Times* da primeira visita de Villa-Lobos à Califórnia, o relato feito pelo brasileiro que lhe serviu de intérprete foi redigido em tom bem menos entusiasta. Esse intérprete foi, nada mais nada menos, do que o famoso romancista Érico Veríssimo (Cruz Alta, RS, 1905 – Porto Alegre, RS, 1975). Lembrado sobretudo como romancista, ele continua a ser cotado até hoje em popularidade no Brasil, logo a seguir de Jorge Amado – de acordo com a *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century* (Nova York, Frederick Ungar, 1984), iv.551.

Com a permissão concedida a esse romancista, como a Stendhal, Veríssimo coloriu seu relato com numerosas anedotas que não espalharam perfumes em torno a Heitor Villa-Lobos. Veríssimo começa com erros de datas: Villa-Lobos chegou a Los Angeles no dia 21 de novembro de 1944 e não no dia 22 (vide a matéria no *Los Angeles Times* de 26 de novembro, sob o título de “Villa-Lobos se apresentará hoje”). O Occidental College conferiu-lhe o título de *doutor honoris causa* na noite de 21 de novembro (*Pacific Coast*

Musician, XXXIII/23, 2 de dezembro de 1944, página 9) e não a 22 de novembro, e o presidente Remsen Bird (e não Byrd) fez-lhe a entrega. Não foi Warner Janssen e sim Werner Janssen, quem dirigiu a orquestra que interpretou as suas obras, naquele domingo à tarde, 6 de novembro, no Philharmonic Auditorium. Estes e numerosos outros erros diminuem a credibilidade do relato que Veríssimo publicou no seu livro *A Volta do Gato Preto* (Rio de Janeiro/ Porto Alegre/ São Paulo, editora Globo, 1956), páginas 330-343.

Logo no início Villa-Lobos ofendeu Veríssimo chamando-o de Luiz (Luís Fernando é o filho de Érico). Veríssimo havia sido convidado pelo Departamento de Estado para pronunciar uma série de palestras sobre literatura brasileira em instituições de sua escolha e tinha todo o direito de considerar-se não menos importante do que Villa-Lobos. Ele escolhera a Universidade da Califórnia, em Berkeley, onde começou suas conferências em setembro de 1943 (vide prefácio de *A Volta do Gato Preto*). Veríssimo já era uma importante figura cultural brasileira bem antes de conhecer Villa-Lobos em 1941. Ele considerou o compositor “um homem distraído, confuso e



Villa-Lobos e Érico Veríssimo: compositor teve o ilustre escritor como intérprete de sua primeira visita a Califórnia.

egocêntrico” (*A Volta*, página 331) e frisou que não havia possibilidade de florescer uma amizade.

Levando em consideração esses fatos, não admira que, através de todo o relato de Veríssimo sobre a visita de Villa-Lobos a Los Angeles, transparece uma sensação de menosprezo pessoal. Quando Villa-Lobos afirmou durante a cerimônia no Occidental College que ele tinha aprendido a canção da liberdade “com um pássaro na floresta brasileira”, Veríssimo traduziu suas palavras para o inglês e indagou ironicamente: “que pássaro?”, ao que o público estourou numa gargalhada, desconcertando o compositor. “Por que eles estão rindo?”, sussurrou Villa-Lobos ao intérprete em português, que se limitou a encolher os ombros. E Villa-Lobos repetiu: “Sim, foi na floresta brasileira que eu aprendi a canção de liberdade”. Veríssimo assim traduziu: “O senhor Villa-Lobos diz que aprendeu a canção da liberdade na floresta brasileira e... eu acredito nele, pois hoje a liberdade no Brasil só existe mesmo na floresta”...

Como explicação pelo seu ataque gratuito ao

Estado Novo do presidente Getúlio Vargas, Veríssimo esclareceu em seu livro que, poucas semanas antes, ele havia revelado a verdadeira conjuntura política no Brasil a um público de 800 alunos, reunidos no mesmo salão do Occidental College, onde o título honorífico ia então ser entregue ao compositor, que ficara famoso durante o regime de Vargas.

Descrevendo o ensaio de orquestra para o concerto, Veríssimo deu-lhe um subtítulo errado para a sua 1.^a Sinfonia, chamando-a de *Ascensão*. Segundo ele, “Villa-Lobos agitava freneticamente a sua batuta no pódio e gritou para mim: “Diga a esses animais que eles devem tocar esta nota juntos.” Os animais tentaram tocar juntos até que Villa-Lobos abaixou a sua batuta e sentou-se, murmurando: “Isto não é uma orquestra, nem aqui nem em Cascadura! Esses músicos são uns bárbaros! Lamento ter vindo aqui.” Apesar disso, o ensaio recomeçou.

Depois do intervalo, “durante o qual Carl Dentzel – sempre vermelho e nervoso – nos trouxe



sanduíches e garrafas de Coca-Cola” que Villa-Lobos recusou consumir, armou-se nova crise. Os tambores quadrados que tinham sido encomendados aos estúdios da Universal para serem utilizados nos *Choros N° 8* ainda não haviam chegado. Se Veríssimo relatou corretamente, Villa-Lobos agiu como um verdadeiro louco até que os tambores chegaram tardiamente.

Gritou ele: “Não é isto o que encomendei. O que necessito é um som vibrante e retumbante! Estes são mal feitos. Não são o que pedi!” Carl Dentzel tentou consolá-lo numa mistura de espanhol, inglês e francês, mas Villa-Lobos não queria ser consolado em língua nenhuma. Já no pódio, ele colocou a cabeça entre as mãos. Werner Janssen subiu ao palco e começou a abraçá-lo dizendo palavras amáveis: “Tenha paciência! Isto será corrigido. Não se aflija!”

Depois do ensaio, Villa-Lobos atravessou a rua com outros amigos e foi almoçar no Hotel Biltmore. De acordo com Veríssimo, Villa-Lobos finalmente descobriu que o seu nome não era Luiz e sim Érico. “Ele detesta a comida americana”, afirmou o ilustre intérprete (já estávamos no segundo dia de sua primeira visita aos Estados Unidos). Nessa altura, todavia, Veríssimo confessa que já estava gostando mais daquele homem loquaz, “que pensa e faz o que lhe agrada, sem atenção ao que possam dizer ou pensar dele”. Será que Villa-Lobos era mesmo um tipo grosseiro assim?

Referindo-se ao concerto de 26 de novembro, Veríssimo afirmou que foi “um sucesso absoluto”. De acordo com ele, “Igor Stravinsky visitou o camarim para cumprimentar Villa-Lobos, que ele havia conhecido em Paris muitos anos atrás e com quem havia mantido correspondência” (*A Volta*, página 338). Durante a ceia, Villa-Lobos teria ficado sentado fumando seu charuto e fazendo piadas sobre os industriais americanos ali reunidos em sua honra.

No dia 28 de novembro, Villa-Lobos almoçou no Hotel Beverly Hills com um grupo de importantes compositores norte-americanos, que incluía Jerome Kern, Joe Green e o já idoso Castelnuovo Tedesco (que confessou a Villa-Lobos detestar Hollywood). Nat Finston encerrou



a desconfortável reunião com um rápido e mal lido tributo a Villa-Lobos, em nome do Sindicato dos Músicos da cidade de Los Angeles.

De acordo com Veríssimo, "a grosseria de Villa-Lobos atingiu seu apogeu no dia seguinte, na mansão de Bel Air, onde ele e Arminda chegaram com notável atraso. Rejeitou cada gentileza peremptoriamente e pediu a Veríssimo que informasse os donos da casa que ele não tinha o menor prazer em estar na sua companhia. Ordenou a Veríssimo: "Diga à dona da casa que este piano está desafinado" e saiu cedo com Arminda, antes que fossem servidas as bebidas. Quanto aos gostos de Villa-Lobos fora do setor musical, Veríssimo afirmou que ele só gostava de filmes de *cowboys* e comédias do tipo chanchada.

Será que esse retrato pouco benigno de Villa-Lobos deve ser aceito como verídico? Veríssimo era uma romancista e, para registrar todos esses acontecimentos, foi forçado a desempenhar um papel subserviente de simples intérprete para uma celebridade surgida no Estado Novo. Isso resultou naquele relato novelesco.

Na quarta-feira 29 de novembro de 1944, data em que Villa-Lobos teria distribuído insultos a seus anfitriões de Bel Air, o jornal *Los Angeles Times*, i/5:3, publicou uma entrevista com o título de "Músicos latino-americanos são louvados". Ao final, o pianista Alexander Brailovsky – solista da semana com a Filarmônica – assim se expressou: "Villa-Lobos, o brasileiro ora em Los Angeles, é – eu penso – o máximo!"

NOTA DO TRADUTOR: Conheci muito bem tanto Villa-Lobos quanto Érico Veríssimo. Em 1959, quando o escritor era chefe do Departamento Cultural da OEA e eu servia em nossa embaixada em Washington, perguntei-lhe em sua casa sobre os episódios por ele relatados no livro *A Volta do Gato Preto*, que eu tinha reproduzido, em 1948, na minha biografia de Villa-Lobos. O compositor já me havia confirmado quase tudo o que o romancista escrevera e Veríssimo reiterou-me também o que foi por ele publicado. Em tempos de guerra, quando os EUA ainda precisavam do apoio do Brasil, parece-me natural que o jornal de Los Angeles tenha omitido as excentricidades de Villa-Lobos e louvado a sua presença na cidade. (Vasco Mariz)



A Edição de 1897 do Réquiem de José Maurício Nunes Garcia



CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO

A edição de 1897 do Réquiem composto em 1816 por José Maurício Nunes Garcia representa um marco importante por ser a primeira de uma obra do período colonial brasileiro. As origens dessa edição estão envoltas em dúvidas, representando, no entanto, uma vertente importante na tradição da transmissão da obra, no Brasil e no exterior. Um dos seus aspectos mais notáveis é a chamada Advertência, importante documento de intenções editoriais.

O Visconde de Taunay (?-1899) relata o seguinte diálogo com Bento das Mercês (1805-1887) – arquivista da Capela Imperial do Rio de Janeiro e colecionador de manuscritos – ocorrido em 21 de dezembro de 1872, após a realização da Missa do Espírito Santo, onde ouviu, pela primeira vez, uma obra de José Maurício Nunes Garcia¹:

– *Porque quer o Sr. saber-lhe o nome [do compositor]? retrucou-lhe o músico carrancudo e rebarbativo.*

– *Por ter gostado imenso da sua música.*

– *Pois não sabe que é do grande José Maurício Nunes Garcia?*

Negativamente abanou a cabeça o curioso inquisitor.

– *Eis ahi; fulminou-lhe o velho cantor depreciativamente. E é deputado! E é deputado!*

– *Está a missa impressa? onde poderei comprar-a? sofregamente indagou o maltratado parlamentar.*

– *Impressa! retrucou-lhe o músico amarga, acerbamente: Fique sabendo que até hoje, ouviu? – até hoje! não existe uma só música do nosso José Maurício impressa! Nem uma única! É assim que o Brasil cuida das suas glórias! E trabalha a gente e se*

mate por este paiz! Escrever obras primas para serem apreciadas só pelos cupins e as traças.

No momento do diálogo acima nada havia, pois, disponível em matéria de obras sacras impressas desse compositor. Felizmente a situação mudou um pouco, e foi exatamente pela cruzada empreendida pelo mesmo Visconde de Taunay, no final do século XIX, que a obra de José Maurício foi sendo redescoberta pelos executantes e pelo grande público, tendo sido ele peça-chave na elaboração de inventários do repertório mauriciano², bem como no famoso episódio da compra, pelo governo federal, do espólio de Gabriela Alves de Souza, sobrinha de Bento das Mercês, e que continha um enorme número de manuscritos mauricianos, acervo esse que foi depositado na biblioteca do então Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ. Foi o Visconde de Taunay, também, um incentivador de execuções de obras de José Maurício, tal como na inauguração da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, em 1898, e outras mais³. A culminância de todo esse processo de “redescoberta” do compositor está no surgimento de primeiras edições de obras suas, ocorridas ainda no final do



A Introdução da edição do Réquiem é notável documento de intenções editoriais, refletindo o pensamento de uma época.

século XIX e estendendo-se para o século XX.

A *Missa dos Defuntos*, ou *Missa de Réquiem* (CPM 185), de José Maurício Nunes Garcia, foi composta em 1816, associada funcionalmente com o *Ofício dos Defuntos* (CPM 186). Sua composição está ligada ao evento do falecimento da Rainha D. Maria I, embora não fosse a obra executada nas exéquias oficiais, como inicialmente se pensava. Parece ter sido executada, na verdade, na Ordem Terceira do Carmo⁴.

A obra foi registrada pelo compositor em partitura autógrafa, com 56 páginas, apresentando a seguinte formação: vl I,II, vla I,II, cl I,II, cor I,II, SATB, vlc e cb, tendo como título: *Missa dos Defuntos Composta pelo Pe Jozé Maurício Nunes Garcia no anno de 1816 Com Flautas, Clarins e Timballes ad Libitum*.

Esse material é complementado por um conjunto de partes, também autógrafas; de flautas I,II e fagotes I,II. As partes autógrafas de clarins, mencionadas no título acima, não foram encontradas.

A obra apresenta, entre suas características principais, a particularidade de muitas semelhanças com o *Réquiem* de Mozart, questão essa discutida por Ricardo Tacuchian⁵ e Cleofe Person de Mattos⁶.

A sua vinculação com o *Ofício dos Defuntos* prende-se não só ao fato da funcionalidade e da encadernação conjunta, mas, principalmente, por utilização de motivos temáticos semelhantes, em ambas as obras.

O *Réquiem* de José Maurício é dividido nos seguintes movimentos: *Introito*, *Kyrie*, *Gradual*, *Dies Irae*, *Ingemisco*, *Inter Oves*, *Ofertório*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* e *Communio*.

Essa foi a primeira obra do compositor a ser editada e impressa, em 1897, edição essa que tem o seguinte título: *Missa de Requiem (1816) para sólos e coros com acompanhamento de orchestra. Reduzida para órgão ou harmônio por Alberto Nepomuceno. Precedida de um esboço biográfico do autor pelo Visconde de Taunay*.

A edição foi feita pela Irmãos Bevilacqua, do Rio de Janeiro, aos cuidados de Alberto Nepomuceno (1864-1920) e inclui um esboço biográfico do compositor, feito pelo Visconde de Taunay. O trabalho editorial sobre o material musical, que consta das vozes com uma redução da orquestra para órgão ou harmonium, é precedido por uma "Advertência", notável documento de intenções editoriais, que analisaremos adiante.

As origens dessa edição estão envolvidas em certa indefinição. Alberto Nepomuceno declara tê-la feito a partir "da cópia de um manuscrito de propriedade do professor Martiniano Ribeiro Bastos"⁷ (1835-1912), músico mineiro, de São João del Rei. Cleofe Person de Mattos, a maior especialista em José Maurício, lista, em seu já mencionado catálogo temático, uma partitura depositada na Orquestra Ribeiro Bastos, de São João del Rei, proveniente, segundo ela, do Rio de Janeiro, com o seguinte título: *Missa Fúnebre Composta no Anno de 1816 Pello Primeiro Mestre da Imperial Capella do Brazil. O Pe. José Maurício Nunes Garcia*.

Ao procurarmos essa partitura naquela instituição, não a encontramos, mas sim partes avulsas copiadas por Ribeiro Bastos e Presciliano Silva (1854-1910), material esse que a pesquisadora,



surpreendentemente, não registra em seu catálogo, mas que aparece em outro catálogo, o da PUC⁸, do qual ela também participou da elaboração. O curioso é que nesse segundo catálogo existe a observação “material proveniente do Rio de Janeiro”⁹, o que nos parece contraditório, sabendo nós serem os copistas mineiros.

A edição de 1897 traz substanciais modificações ao texto musical da obra, modificações essas que não se encontram nos manuscritos copiados por Ribeiro Bastos e Presciliano Silva, feitos, com certeza, a partir do material autógrafo, ou cópia dele.

Por outro lado, essa mesma edição coincide, nos mínimos detalhes, com um manuscrito depositado no Conservatório de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com 161 páginas, tendo como título: *Missa de Requiem por P. José Maurício em 1817. Orquestrada por A. Nepomuceno Encontra-se l'original no Instituto Histórico Geographico Brasileiro*. Esse manuscrito, uma reorquestração, consta de fl, ob, cl I,II, fg, cor I,II, tp, SATB, vl I,II, vla, vlc, cb.

Surgem, aqui, duas hipóteses. A primeira, apoiada pela declaração feita pelo próprio Alberto Nepomuceno, é a de que esse manuscrito da UFMG seria não uma reorquestração feita por esse compositor, mas sim uma cópia daquela partitura, de Ribeiro Bastos, material esse perdido, mas que seria, talvez, a partitura a que se refere Cleofe Person de Mattos, conforme vimos acima. Falta-nos, aqui, localizar esse importante documento, essa partitura, que estaria nos arquivos da Orquestra Ribeiro Bastos.

A segunda hipótese é que esse manuscrito da UFMG tenha sido, na verdade, uma reorquestração feita a partir da edição de Alberto Nepomuceno, num paralelo com a situação de dois outros manuscritos dessa obra, depositados no Museu Carlos Gomes, de Campinas, reorquestrações feitas, com certeza, a partir dessa edição. Isso explicaria a atribuição, equivocada, da orquestração ao compositor, mas não resolve o problema do autógrafo utilizado por ele para sua edição/redução, conforme a primeira hipótese.

Importância dessa edição do Réquiem – A edição de 1897 do *Réquiem* de 1816 de José Maurício Nunes Garcia estabelece uma vertente importante na tradição de transmissão dessa obra, através de fontes manuscritas e impressas, introduzindo diversas variantes significativas, características de toda essa tradição.

Fonte 1 – Conjunto de partes, depositado no Museu Carlos Gomes, de Campinas

Título: *Dies Irae pelo Pe. José Maurício Nunes Garcia / instrumentada por Sant'Anna Gomes / com 20 partes / Campa. 13 7bro de 1897 / Para o 1o. aniversário do falecimento de Carlos Gomes / em 16 de 7bro de 1897*

Consta de S (2 cópias), A (2 cópias), T, B (2 cópias), vl I (2 cópias), vl II, vla, vlc, cb, fl, ob, cl I,II, fg, hr, pst I,II, trb I,II

As partes vocais foram copiadas por Antonio Jorge, e as dos instrumentos por copista não identificado. É nas partes de baixo vocal que encontramos a menção a essa edição como ponto de partida para esse material.

Fonte 2 – Conjunto de partes, depositado no Museu Carlos Gomes, de Campinas

Título: *Missa de Requiem / a grande Orchestra do maestro Pe. José Mauricio N. Garcia / instrumentada por Sant'Anna Gomes / Campinas 2 de março de 1898*

Consta de: S (2), A (2), T (2), B (2), vl I,II, vla, vlc, cb, fl, ob, cl I,II, fg, hr, pst I,II, trb I,II

Essas fontes 1 e 2 são, na verdade, complementares, já que a fonte 2, copiada após a fonte 1, não contém o *Dies Irae*, constando sempre a referência a esse trecho como estando “em papel à parte”, ou seja, o material copiado seis meses antes.

Fonte 3 – *Ingemisco* (Andante)

Transcrição e adaptação para piano por Ivan d'Hunac (João Itiberê da Cunha), publicada pela Casa Vieira Machado, em data desconhecida, mas, provavelmente, entre 1927 e 1934, o que pode ser detectado na numeração de série, F.A.P. 634, indicando o nome do proprietário da editora, no período, Fortunato Alves Pereira¹⁰.

Fonte 4 – Andante Cantabile (*Ingemisco*).

Transcrito para violino e piano por Gustav Fritzsche, publicado por A Melodia (E.S. Mangione), em 1940. Número de série: 10.306.

Transcrição e adaptação para piano por Ivan d'Hunac (João Itiberê da Cunha), publicada pela Casa Vieira Machado, valendo, aqui, a mesma observação, feita acima sobre o *Ingemisco*, impresso pela mesma casa editora, sobre possível período em que foi impressa essa obra, a partir da indicação catalográfica F.A.P 635.

Fonte 5 – *Ingemisco*

Cópia exata, com provável utilização das mesmas



matrizes da edição de 1897. Trata-se de um suplemento da revista *Ilustração Musical*, publicada em outubro de 1930.

Fonte 6 – Fugato (Kyrie)

Transcrição e adaptação para piano por Ivan d'Hunac (João Itiberê da Cunha), publicada pela Casa Vieira Machado, valendo, aqui, a mesma observação, feita acima sobre o *Ingemisco*, impresso pela mesma casa editora, sobre possível período em que foi impressa essa obra, a partir da indicação catalográfica F.A.P 635.

Fonte 7 – Kyrie

Publicado pela Casa Arthur Napoleão, contendo arranjo para 4 vozes, *a cappella*, feito por Heitor Villa-Lobos (1887-1959), na verdade, uma mera transcrição das partes vocais, sem acompanhamento. Eminentemente didática, fazendo parte da série denominada *Coleção Escolar*, coleção essa publicada na época em que Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi chefe do Serviço de Educação Musical e Artística (SEMA), a partir de 1932.

Fonte 8 – Requiem Mass

Lançada, em 1977, pela Associated Music Publishers, Inc., dos EUA (HL 50232210). A obra, editada por Dominique-René de Lerma, é, também, reduzida a quatro vozes, com acompanhamento de piano e explícita, na Introdução, a edição de 1897 como ponto de partida.

Esta primeira edição representou, finalmente, um marco inicial importante na divulgação desta obra em execuções internacionais, tais como em Roma, Nápoles, Montevideu e Bruxelas, no final do século XIX e início do século XX¹¹.

“Advertência” – Para encerrarmos, faremos uma análise da *Introdução* dessa edição do *Réquiem*. Trata-se de um notável documento de intenções editoriais, refletindo o pensamento de uma época, dentro da perspectiva da História de Recepção.

Transcreveremos o documento, não muito longo, na íntegra, por seções, analisando cada uma delas:

Esta redução foi feita da cópia de um manuscrito de propriedade do professor Martiniano Ribeiro Bastos, de S. João d'El-Rei, cópia que depois conferi com um exemplar da reorquestração que Francisco Manoel da Silva fez da Missa de Requiem, de propriedade do professor João Rodrigues Cortes, do Instituto Nacional de Musica; e com o manuscrito original do autor,

existente no espolio do falecido cantor da extincta Capella Imperial, Bento das Mercês.

Aqui, encontramos um esboço de recenseamento, segundo a terminologia do chamado método de Lachmann, porém peculiar, já que o ponto de partida é uma cópia de tradição, não sendo explicado, sequer, o porquê de sua escolha. O manuscrito autógrafo é consultado em pé de igualdade com a reorquestração de Francisco Manoel da Silva, que, como veremos adiante, é considerada de péssima qualidade pelo editor.

Alguns descuidos encontram-se na obra do provector musico, descuidos estes, aliás, justificados pelo excesso de trabalho e consequente fadiga, a que o obrigavam as funções acumuladas que exercia de Mestre de Capella da Sé e da Capella Real, mestre de musica e outras disciplinas.

Achei meu dever corrigil-os, e fil-o escrupulosamente. Respeitei o pensamento do autor ao ponto de preferir deixar os senões originaes, sempre que a correcção importasse uma desfiguração de sua ideia musical.

O primeiro parágrafo introduz os problemas de intenção de escrita do compositor. A questão, aqui, é que os parágrafos seguintes são contraditórios, principalmente por não sabermos, no texto da edição, onde foram feitas as correções. Não há aparato crítico.

Os grupetti e appoggiature entre parenthesis podem ser dispensados com vantagem para a melodia que ganhará em simplicidade e singeleza o que perde em affectação.

Podemos perceber, aqui, um contexto cultural onde os ornamentos são considerados anacrônicos.

As indicações de movimento entre parenthesis são um subsidio para a interpretação desta Missa nos lugares em que ela for desconhecida. Indicações de movimento entre parenthesis ao lado das do autor, (sem parenthesis) servem para dar a verdadeira significação destas, alteradas insensivelmente pelas gerações subseqüentes ao Padre.

Podemos perceber, nesse parágrafo, que existia, naquele momento, uma convenção de prática interpretativa desse tipo de repertório, que precisava ser transmitida para os “lugares em que ela fosse desconhecida”. A última frase é notável em demonstrar a mudança dos significados das



indicações de andamentos. Tenta-se, aqui, a busca da intenção sonora do compositor.

A instrumentação original desta Missa é para quarteto, dois clarinetes e duas trompas. Na partitura autographa encontrei a seguinte indicação que não deixa de ter um certo espírito: "Con flauti, oboi, fagotti e trombe ad lib."

A revisão crítica da instrumentação impõe-se, e seria para desejar que ella fosse feita de accordo com a indicação acima citada. A reinstrumentação que Francisco Manoel da Silva fez está abaixo de toda a crítica, porquanto, além de desfigurar o trabalho de José Maurício, singello, simples, com uma orgia de trombones, tira-lhe ou prejudica-lhe os effeitos originaes, como se dá, por exemplo, na chamada trompas do Tuba mirum.

Não fica claro, pelo segundo parágrafo acima, se Alberto Nepomuceno teria tido acesso às partes avulsas autógrafas desse *Réquiem*, complementares à partitura. Observe-se o termo "revisão crítica", que deveria ser feito, segundo o editor, dentro do critério do "documento de última mão"¹². Alberto Nepomuceno teria empreendido a tarefa de reorquestrar a obra, a julgarmos pela informação contida num manuscrito depositado no Conservatório da UFMG, embora julguemos que essa atribuição de orquestração seja, na verdade, um equívoco. A crítica à reorquestração feita por Francisco Manoel da Silva, traz, mais uma vez, o critério estético de singeleza, já apontado acima, ao se mencionar o problema da ornamentação.

O trabalho dos revisores da orquestração das composições do grande musico deve limitar-se a expurgar as durezas produzidas pela distribuição da harmonia nos instrumentos, preencher o vazio entre os instrumentos de sopro, que tanto prejudica o equilibrio instrumental.

Esse parágrafo reflete uma releitura da orquestração original do compositor, segundo critérios técnicos adotados no final do século XIX, originários, provavelmente, das noções transmitidas pelos tratados europeus, em uso na época, e que teriam sido aplicados na possível reorquestração feita por Alberto Nepomuceno, conforme informação acima.

Concluindo este trabalho, seja-me permitido fazer votos para que os posteros do grande compositor façam-lhe finalmente a justiça devida, encontrando

sua memoria venerada um templo piedoso em cada peito em que pulse um coração brasileiro. Que a propaganda tão generosa e desinteressada do benemérito Visconde de Taunay se torne uma realidade, não tardando a aurora do dia em que as obras primas do Mestre sejam publicadas para que não só os brasileiros mas a humanidade possam receber o legado do patrimonio intellectual que elle deixou.

Percebemos, nesse último parágrafo, um ambiente fortemente patriótico-nacionalista que favoreceu, sem dúvida, à redescoberta do "Mestre".

Este texto faz parte de nossa tese de doutorado, *Editar José Maurício Nunes Garcia*, defendida recentemente na Universidade do Rio de Janeiro, sob a orientação do professor Dr. José Maria Neves.

Notas

- 1 Visconde de Taunay, 1930A. *Uma Grande Gloria Brasileira – José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Melhoramentos, p.5.
- 2 ____, 1930. *Dois Artistas Máximos: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, p. 113-119.
- 3 ____, p. 10ff.
- 4 Mattos, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia – Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1996, p.124.
- 5 "O Réquiem mozarteano de José Maurício", *Revista Brasileira de Música*, 19, 1991 (33-51).
- 6 *José Maurício Nunes Garcia - Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1996.
- 7 ver Advertência.
- 8 Barbosa, Elmer (Org.), 1979. *O Ciclo do Ouro – O Tempo e a Música no Barroco Católico*. Rio de Janeiro: MEC-FUNARTE.
- 9 Idem, p.382.
- 10 Pequeno, Mercedes Reis, 1977. "Impressão musical no Brasil". In: Marcondes, Marco Antonio, ed. *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art, v.1, p.358.
- 11 Visconde de Taunay, 1930. *Dois Artistas Máximos: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, p.38-43 e Idem, 1930A. *Uma Grande Gloria Brasileira – José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Melhoramentos, p.11.
- 12 ver Dädelsen, G., 1995. "La 'versione d'ultima mano' in musica". In: Caraci Vela, Maria, org., *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana (47-61).

Memória Fotográfica ABM

Foto do acervo Andrade Muricy, sem data e sem indicação de local.



Em pé, da esquerda para a direita: Barrozo Netto, (...), Arnaldo Estrella, (...), Guilferme Fontainha, Antonio Sá Pereira, Francisco Mignone, Carlos Wehrs, Tomás Terán, Francisco Braga, João Itiberê da Cunha, Andrade Muricy (sucessor de Villa-Lobos na presidência da Academia Brasileira de Música), Gustavo Eulenstein, Carlos Wehrs Junior (...).

Sentados, da esquerda para a direita: Sra. Fontainha, (...), (...), Lucilia Guimarães Villa-Lobos, (...), Frei Pedro Sinzig, Alcina Navarro (?), (...), Sra. João Itiberê da Cunha, (...).

As reticências entre parênteses indicam pessoas não identificadas. Caso você reconheça algumas das pessoas não identificadas, por favor comunique-se conosco.

Mercedes Reis Pequeno

Um patrimônio da música brasileira



LUIZ PAULO HORTA

Os 80 anos da acadêmica Mercedes Reis Pequeno são motivo de festa para a música brasileira. Em seu longo histórico de realizações, destaca-se a gestão à frente da seção de música da Biblioteca Nacional por quase 40 anos. A aplicação de regras da musicologia moderna tornaram a instituição uma referência obrigatória. Outra importante colaboração foi a organização da *Bibliografia Musical Brasileira* (em colaboração com Luiz Heitor Correa de Azevedo e Clêofe Person de Mattos), cuja nova versão está sendo produzida por Mercedes para a ABM.

Mercedes Reis Pequeno completou 80 anos em fevereiro último; e isso deve ser motivo de festa e comemoração. Pouca gente, numa carreira que continua ativa, ajudou tanto à música e aos músicos do Brasil. Com Mercedes, a seção de música da Biblioteca Nacional tornou-se referência obrigatória, mina de descobertas e de bons serviços.

A autora da façanha, mesmo aposentada, continua criando coisas boas, agora no âmbito da Academia Brasileira de Música, de que é membro titular desde 1994. Diplomada em 1937 pela então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (hoje Escola de Música da UFRJ), Mercedes completou o curso de biblioteconomia do famoso Dasp, em 1943. Colaborou na *Revista Brasileira de Música* em 1940 e 1941; e nessa época, conheceu a primeira grande influência de sua vida: Cleofe Person de Mattos, ligeiramente mais velha, que tinha criado (em 1941) o coro feminino que seria o embrião, logo em seguida, da Associação de Canto Coral.

Era uma história maravilhosa que assim começava - a da ACC e da própria Cleofe, nossa

grande estudiosa do padre José Maurício, pessoa carismática que, durante 50 anos, transformou a Associação de Canto Coral num dos pilares da vida musical brasileira. Mercedes participou dessa aventura, e foi, por toda a vida, uma das grandes colaboradoras e amigas de Cleofe. Mas logo viriam outras influências, como a do grande Luiz Heitor, talvez o nosso maior musicólogo. Mercedes estudava folclore; e o contato com Luiz Heitor, como ela mesmo diz, "me abriu portas e janelas". Não era só a ciência do musicólogo: era a extraordinária figura humana que, um pouco depois, faria história como diretor de música da Unesco. Em colaboração com Luiz Heitor e Cleofe, Mercedes publicaria, no início dos anos 50, a importante *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. A obra mais importante da fase atual de trabalho de Mercedes Reis Pequeno é a produção de nova versão da *Bibliografia Musical Brasileira*.¹

Ainda uma outra influência foi a de Carleton Sprague Smith, musicólogo americano que tinha dirigido a parte de música da New York Public Library, e que aqui chegou como adido cultural.



Mercedes: vida que se mistura com história musical brasileira.

Começava a delinear-se, para Mercedes, a vocação da biblioteca. Em 1948, ei-la nos Estados Unidos, trabalhando, como representante da América Latina, na biblioteca da União Panamericana, futura OEA. A biblioteca funcionava em Washington, e entre as boas experiências desses dois anos de América houve o encontro com Charles Seeger, mais um luminar da musicologia.

De volta ao Brasil, Mercedes foi trabalhar no Instituto do Livro, onde brilhava a figura goethiana de Augusto Meyer. Nessa época, ela conheceu seu futuro marido, Evandro Pequeno, fagotista, cuja verve deixou uma memória inapagável nos que o conheceram. Já avançada nas práticas bibliográficas, ela pensava em aplicar esses conhecimentos na Escola de Música que era o seu berço de origem. Mas através de Eugenio Gomes, veio o convite para a Biblioteca Nacional, onde ela aportou em 1951. Era o início de uma história que só terminaria em 1990, com a aposentadoria, e que se mistura com a própria história do nosso meio musical.

O que havia na Biblioteca, em termos de música? Grandes coleções antigas como a da imperatriz Teresa Cristina, que era musicista, e sobretudo a da pessoa extraordinária que foi a

nossa primeira imperatriz: dona Leopoldina. Havia ali primeiras edições de Mozart, de Haydn. Mercedes logo encontrou o original de um concerto para piano de Kozeluch (compositor conhecido) dedicado a Leopoldina. Um notável reforço chegou com a coleção de Abraão de Carvalho, bibliófilo: 19 mil peças. A todo este acervo, Mercedes ia aplicando as regras da moderna musicologia.

Nos anos 80, durante a gestão Plínio Doyle, veio a mudança da seção de música para o prédio do antigo MEC. Mercedes prosseguia em seu trabalho, que envolvia, por exemplo, a reunião das obras completas de Haydn, Mozart, Beethoven, Bach, Haendel. Quanto músico ou simples estudante não foi bater às portas do seu departamento para obter cópia de uma partitura que, no Brasil, não se poderia conseguir de outro jeito! Mas ela também ia em busca dos autores brasileiros. "Villa-Lobos nos emprestava autógrafos que tratávamos de reproduzir, naquelas velhas cópias heliográficas." Trabalho semelhante foi feito com as preciosas coleções de José Maurício, na antiga catedral e na Escola de Música. Chegavam novas doações: a coleção Renzo Massarani (importante crítico musical do



Jornal do Brasil, que também foi excelente compositor); a do formidável crítico e musicólogo Andrade Muricy; e a de Helza Cameu; partituras de Nazareth doadas por sua filha. Assim se fez um acervo ímpar. Não por acaso, Mercedes é a responsável pelo verbete “Bibliotecas e arquivos de música no Brasil” do grande dicionário Grove.

Aposentada em 1990, ela continua tão ativa quanto sempre foi; ela mesma, um patrimônio da música brasileira.

Nota

1. Reconhecendo a importância da bibliografia como instrumento de trabalho indispensável para musicólogos, professores, pesquisadores e interessados em música, a Academia Brasileira de Música decidiu atualizar a Bibliografia Musical Brasileira (BMB) de Luiz Heitor Correa de Azevedo, Cleofé Person de Mattos e Mercedes Reis Pequeno, que, em sua versão original, cobria o período de 1820 – data, talvez, da primeira obra sobre música escrita por um brasileiro e publicada no Brasil – a 1950.

A BMB II pretende ser uma fonte de informação retrospectiva e corrente, de todas as obras impressas, brasileiras e estrangeiras, sobre música brasileira (“erudita”, popular e folclórica) e sobre música no Brasil. Foram adotadas, basicamente, as já conhecidas normas do RILM (*Répertoire International de Littérature Musicale*) – empreendimento conjunto da Associação Internacional de Bibliotecas e Centros de Documentação de Música e da Sociedade Internacional de Musicologia. Iniciado em 1967, o RILM conta hoje com a colaboração de países dos cinco continentes, numa iniciativa singular. O Brasil colabora nesse projeto desde sua criação em 1967: primeiro, através da Divisão de Música da Biblioteca Nacional e, atualmente, pela Academia.

Os trabalhos de adaptação das normas bibliográficas brasileiras aos recursos da informática, requereram um longo

período de planejamento e foram desenvolvidos pelo analista de sistemas Jefferson da Costa Lima, visando obter, através da internet, a mais completa recuperação dos dados registrados. O acesso à BMB II estará disponível a partir de maio pelo já existente site da Academia Brasileira de Música (<http://www.abmusica.org.br>) que, não só informará, mas também coletará a informação bibliográfica porventura enviada. Está também prevista a elaboração de um CD-rom, que será atualizado periodicamente.

A BMB, em sua segunda fase, já conta com cerca de 8.000 trabalhos registrados – de 1820 a 2000, incluindo a incorporação dos 1.640 itens da BMB I. Foram registrados: livros, folhetos, teses e dissertações, artigos em periódicos e em coletâneas, resenhas críticas, textos acompanhando edições críticas, catálogos, bibliografias, anais de congressos e, excepcionalmente, importantes contribuições musicológicas publicadas em suplementos literários de jornais, bem como capítulos sobre música em obras gerais. Obras didáticas, compêndios e manuais não foram incluídos, com exceção dos compêndios de música brasileiros, do século XIX, dado seu interesse histórico. Igualmente excluídas foram as traduções de obras estrangeiras, mesmo quando feitas por brasileiros, mas registradas as obras estrangeiras sobre música no Brasil.

Cada item, em princípio, vem acompanhado de um resumo do conteúdo do trabalho e sua respectiva localização, para consulta em bibliotecas e arquivos. A recuperação dos dados poderá ser feita por: autor, título, unitermo (assunto ou palavra-chave), data de publicação e período focalizado, e ainda por categoria (livro, artigo em periódico ou em coletânea, tese e resenha crítica).

A tarefa não foi fácil dada a escassez de bibliotecas e arquivos com acervos organizados e às informações conflitantes nas bibliografias consultadas. Ainda não foi possível também cobrir totalmente a parte retrospectiva. Mas um projeto desse vulto não seria exequível sem a colaboração de todos os que, até hoje, nos têm enviado informações sobre suas obras. Mesmo assim, ainda não foi o suficiente para que alcançássemos nossa meta; muitos estudiosos, até hoje, não se manifestaram. Aqui fica portanto o nosso apelo para que colaborem conosco, não só enviando a informação que necessitamos, mas, principalmente, criticando e enviando sugestões.

Prêmio Academia Brasileira de Música de Monografia

2001

REGULAMENTO

I – DO PRÊMIO

Art. 1º – O PRÊMIO ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA de monografias sobre música brasileira é concedido pela Academia Brasileira de Música.

Art. 2º – O Prêmio será concedido aos trabalhos colocados em 1º e em 2º lugares no concurso. A critério da Comissão Julgadora poderão ser indicadas ainda até três menções honrosas.

Parágrafo 1º – Os prêmios atribuídos pelo concurso serão:

- Primeiro Prêmio: R\$ 5.000,00 (cinco mil reais) e publicação da monografia dentro da *Coleção Academia Brasileira de Música*;
- Segundo Prêmio: R\$ 3.000,00 (três mil reais);

Parágrafo 2º – A concessão de menções honrosas não implicará valores financeiros.

II – DO TEMA E CONTEÚDO

Art. 3º – As monografias concorrentes deverão ter por objeto a música clássica ou de concerto produzida no Brasil.

Parágrafo único – Somente serão considerados os trabalhos de caráter monográfico não publicados.

Art. 4º – As monografias concorrentes deverão conter:

- fundamentação teórica, quadro de referência conceitual e metodologia empregada;
- desenvolvimento do trabalho com base em pesquisa de arquivo, de campo e/ou bibliográfica;
- domínio de bibliografia especializada;
- consistência na argumentação e clareza na apresentação dos resultados;
- originalidade do tema e/ou abordagem;
- contribuição ao aprofundamento e à renovação da musicologia brasileira.

III – DA APRESENTAÇÃO

Art. 5º – Os trabalhos deverão:

- ter no mínimo 100 (cem) e no máximo 150 (cento e cinquenta) laudas (de 30 linhas) de texto corrido, incluídos os exemplos, notas e anexos;
- ser apresentados em 5 (cinco) vias;
- incluir resumo de cerca de 10 (dez) linhas;
- incluir disquete com o texto gravado em Word 7.0.

Parágrafo único – Os exemplos musicais e ilustrações podem ser apresentados em anexo, impressos em papel.

Art. 6º – O autor assinará o trabalho sob pseudônimo, omitindo qualquer vinculação que porventura venha a ter com instituições públicas ou privadas.

Art. 7º – Para efeito de identificação, o autor deverá anexar um envelope opaco, lacrado, sobrescrito com o título da obra e pseudônimo, contendo seu nome completo, endereço, telefone, CEP, número da carteira de identidade, nome do órgão expedidor, número do CIC, número da conta bancária, agência e praça.

Art. 8º – O trabalho poderá ser individual ou de equipe. Neste último caso, a ficha identificadora, mencionada no Art. 7º, será preenchida com os dados do responsável pela equipe e os nomes dos demais participantes.

Art. 9º – Cada autor só poderá concorrer com uma monografia.

Art. 10º – Os trabalhos deverão ser entregues na sede da Academia Brasileira de Música (Praia do Flamengo 172 / 11º andar, Rio de Janeiro – RJ – CEP 22.210-030), até as 18 horas do dia 15 de outubro de 2001,

ou remetidos pelo Correio, sob registro, prevalecendo, neste caso, a data do carimbo postal de origem.

IV – DA INSCRIÇÃO

Art. 11 – A inscrição efetivar-se-á com o recebimento do trabalho, implicando a aceitação, pelo concorrente, das disposições regulamentares.

Art. 12 – Não poderão concorrer os membros e funcionários da Academia Brasileira de Música.

Art. 13 – Os autores contemplados com o PRÊMIO ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA só poderão concorrer novamente após intervalo de 2 (dois) anos.

V – DA COMISSÃO JULGADORA

Art. 14 – A Comissão Julgadora será composta de 5 (cinco) especialistas, designados pela Academia Brasileira de Música, sendo dois deles membros titulares da Academia. A condição de membro da Comissão Julgadora é incompatível com a de concorrente.

Parágrafo 1º – A reunião para julgamento das monografias será presidida pelo Presidente da Academia Brasileira de Música ou por pessoa por ele designada, sem direito a voto, exceto se ele fizer parte da Comissão Julgadora.

Parágrafo 2º – A Comissão Julgadora está dispensada de apresentar parecer por escrito. Caso o faça, os pareceres serão sigilosos.

Art. 15 – A Comissão Julgadora poderá:

- indicar as monografias merecedoras dos prêmios e até 3 (três) menções honrosas;
- opinar pela não concessão dos prêmios;
- opinar pela não concessão das menções honrosas.

Parágrafo único – A decisão da Comissão Julgadora será irrecorrível.

VI – DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 16 – Só serão divulgados os nomes dos contemplados com os prêmios e as menções honrosas.

Art. 17 – Após o término do concurso, e pelo prazo de um ano, todos os trabalhos estarão à disposição na sede da Academia Brasileira de Música, de onde poderão ser retirados pelos autores pessoalmente ou por seus representantes.

Parágrafo único – Todos os trabalhos premiados serão depositados, preferencialmente sob a forma de disquete, na Biblioteca da Academia Brasileira de Música para consulta pública.

Art. 18 – A entrega do PRÊMIO ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA – primeiro e segundo lugares (e menções honrosas) será efetuada no início do último concerto da série BRASILIANA, no dia 27 de novembro de 2001.

Art. 19 – Os trabalhos que não se enquadrarem neste Regulamento serão desclassificados.

Art. 20 – Os casos omissos serão resolvidos pela Diretoria da Academia Brasileira de Música.

INSCRIÇÕES: ATÉ 15 DE OUTUBRO DE 2001

**INFORMAÇÕES: ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA –
Praia do Flamengo 172 / 11º andar – 22.210-030
Rio de Janeiro – RJ Tel/Fax: (21) 205 3879
E-mail: abmusica@abmusica.org.br**

CADEIRA 5

ERNANI AGUIAR E ANDRÉ CARDOSO

PATRONO: JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

Personalidade mais importante da música brasileira no período colonial, não se restringindo somente ao campo composicional, mas também à interpretação e pedagogia. Nasceu e faleceu no Rio de Janeiro (1767-1830). Seus pais eram descendentes de escravos e a carreira eclesiástica teria sido uma saída para a ascensão social e a possibilidade de estudar e se dedicar à música. Há notícias de que estudou com o musicista mineiro Salvador José. Na antífona *Tota Pulchra*, composta aos 16 anos, já aparecem as qualidades do criador. Com 17 assina o “compromisso de fundação” da Irmandade de S. Cecília, misto de organização religiosa e sindical da época. Aos 25 anos foi ordenado sacerdote e em 1798 é nomeado Maestro de Capela da Sé e Catedral do Rio de Janeiro. José Maurício atuava como organista, compositor e regente. A atividade de professor começou em 1798, com seu curso gratuito de música, que inspirou um de seus discípulos, Francisco Manuel da Silva, a fundar e dirigir o Imperial Conservatório de Música, hoje a Escola de Música da UFRJ. Destacaram-se entre seus alunos Francisco da Luz Pinto, Cândido Inácio da Silva e Joaquim Thomaz da Cantuária. Escreveu manuais teóricos, destacando-se o *Compêndio de Música e Methodo de Pianoforte* escrito para seus filhos José Maurício Jr. e Apolinário. Foi o regente da primeira audição no Brasil do *Requiem* de Mozart e, possivelmente, da *Criação* de Haydn. Durante a permanência de João VI no Brasil, viveu a fase áurea de sua vida, apesar das perseguições do “Salieri português” Marcos Portugal. Nessa época o compositor austríaco Sigismund Neukomm publicou um artigo na Europa chamando a atenção para o mestre brasileiro. A volta do rei para Portugal e os acontecimentos seguintes causaram a decadência total da Capela Real e de toda a atividade artística no Rio de Janeiro. José Maurício, doente e sem recursos financeiros, ainda sobreviveu quase nove anos. Restam hoje acima de duas centenas de composições, sendo a maioria absolutíssima de música religiosa. Não faltam ao catálogo obras instrumentais, corais não religiosas e duas modinhas. Destacam-se obras-primas como as *Novenas de S. Pedro*, *Nossa Senhora do Carmo* e *Santíssimo Sacramento*; os motetos para voz solista e orquestra *Tu Christe solum novimus* e *Creator alme siderum*; os motetos para coro e orquestra *Tanquam Aurum* e os dois motetos em honra a S. João Batista; motetos para coro a capela e pequenas jóias como os hinos e ofertórios. Pontos máximos da obra são a *Missa de Réquiem* (1816) inspirada na de Mozart e a *Missa Santa Cecília* sua última obra (e última atuação como regente). Na *Missa Santa Cecília* parece ter deixado tudo o que restava de sua força física e da sua inspiração numa despedida à vida e à arte. (E.A.)

FUNDADOR: Frei PEDRO SINZIG

Nasceu em Linz (Alemanha) em 29 de janeiro de 1876. Fixou-se inicialmente em Salvador (BA) em 1893. Naturalizou-se brasileiro em 1898 e ordenou-se sacerdote, passando pelo sul do Brasil, e transferiu-se para Petrópolis em 1908. Fixou-se posteriormente no Convento de Santo Antônio no Rio de Janeiro. O grande destaque da vida musical de Frei Pedro foi ser o principal agente em prol da música sacra no Brasil, tornando-se uma espécie de conselheiro com relação às questões musicais e litúrgicas. Combateu o nazismo no Brasil e ainda jovem foi capelão do Exército na Campanha de Canudos. Em 1941 cria a revista *Música Sacra*, um veículo divulgador e orientador sob o ponto de vista estético, musical e religioso das obras destinadas à Igreja. Foi publicada pela Editora Vozes até 1959. Outra importante contribuição foi a Escola de Música Sacra fundada em 1943 e que tinha por fim preparar dirigentes para coros litúrgicos. Em Petrópolis era responsável pelo Coro dos Teólogos Franciscanos. Como compositor, deixou numerosas obras, na sua maioria religiosas, de estilo bastante conservador e caráter funcional. Destacam-se doze missas, dois *Te Deum*, e grande número de obras para os diversos serviços religiosos. Escreveu também obras profanas, algumas de caráter didático como os *100 Prelúdios para Órgão* e as *Fantasia sobre Modinhas Populares* para violino e piano e outras de pretensões mais ousadas como as rapsódias *Brasileira* e *Mariana* para piano, posteriormente orquestrada. Ficou



inacabada a ópera *Frei Antônio*. No campo didático deixou uma importante contribuição com os livros: *Os Segredos da Harmonia* (1918), *Sei Compor* (1919), *O Brasil Canta* (1938) e o *Dicionário Musical* (1945) que durante anos foi o único em seu gênero no país. Até recentemente seus manuais *Os Segredos da Harmonia* e *Sei Compor* foram utilizados amplamente no interior do país pelos músicos que não tinham acesso à literatura musical, sendo importantes agentes na formação musical. Foi também um consultor e conselheiro de muitos compositores nos assuntos referentes à composição de música religiosa, inclusive de Villa-Lobos, que dedicou a Frei Pedro sua *Missa S. Sebastião*. Frei Pedro Sinzig faleceu na Alemanha em 1952. (A.C.)

SUCESORES: PADRE JOÃO BATISTA LEHMANN

Possivelmente, foi o acadêmico que menos teve pretensões artísticas: a sua missão musical, ou melhor, seu apostolado musical foi sempre em favor de uma música funcional litúrgica. Era alemão, nascido em Mertloch (Renânia) em 1873. Foi ordenado sacerdote em 1899 e no ano seguinte veio para o Brasil, indo atuar na Academia de Comércio de Juiz de Fora como professor e músico. Iniciou um grande trabalho por uma nova música funcional na Igreja. As aberrações eram incríveis: cantavam-se trechos de óperas com textos religiosos em português. Até o Hino da Independência era cantado com a melodia do hino alemão e o texto de Evaristo da Veiga! Sem alardes, pouco a pouco, foi encontrando músicas e textos corretos, mudando a mentalidade, criando coros masculinos e femininos (na época o coro misto era proibido) e, na falta de músicas para festividades, passou a compor música religiosa. Em 1922 deixou o Colégio e passou a atuar como diretor do *Jornal Lar Católico*. Compôs o livro de cantos *Harpa de São*, que até o Concílio Vaticano II era encontrado em todas as igrejas e capelas católicas do Brasil. Publicou um funcional *Método de Harmônio* que também teve várias edições. Em 1925 passou a viver no Rio. Em 1946, criada a Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro, foi convidado para integrá-la e nela permaneceu até o fim de sua vida. Escreveu livros de caráter religioso, destacando-se *Na Luz Perpétua* em dois volumes, com biografias de santos, que também teve várias edições. Foi eleito para a ABM em 1954. Faleceu no dia 13 de outubro de 1955, aos 82 anos de idade. (E.A.)

CLEOFE PERSON DE MATTOS

Professora, regente e musicóloga sendo responsável por duas grandes realizações: a Associação de Canto Coral e o maior estudo já realizado acerca de um compositor brasileiro, no caso, seu patrono José Maurício. Fundou e dirigiu durante mais de 50 anos a Associação de Canto Coral, o grupo vocal mais importante historicamente do Brasil, cujo vastíssimo repertório inclui obras de todos os períodos da história da música, sendo responsável por inúmeras primeiras audições mundiais, contemporâneas e brasileiras. Grandes compositores e regentes brasileiros e estrangeiros estiveram à frente da ACC, a seu convite, destacando-se Villa-Lobos e Stravinsky. Exerceu o magistério na Escola de Música da UFRJ. Foi eleita para a ABM em 1964. Suas múltiplas atividades no movimento coral foram internacionalmente reconhecidas, sendo eleita, na Venezuela, primeira presidente da Associação Interamericana de Regentes Corais em 1978. Presidiu também a Sociedade Brasileira de Musicologia no biênio 1983-1985. Integrou a Comissão Nacional de Folclore do IBECC (1948-1960), a Sociedade Internacional de Musicologia (Genebra, Suíça), o Conselho de Música Erudita do Museu da Imagem e do Som (RJ) e o Conselho da Casa do Estudante do Brasil (RJ). Foi redatora, na Rádio MEC, do programa *Obras-primas do Canto Coral*. Em 1957 recebeu a Medalha Silvio Romero, em 1958 a Medalha do Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, em 1989 a Medalha Biblioteca Nacional e em 1995 o Prêmio Nacional da Música, na categoria de Musicologia, conferido pela Funarte e pelo MEC. Com Luis Heitor e Mercedes Reis Pequeno, publicou em 1952 a *Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)*. O resgate da obra musical de José Maurício deve-se a Cleofe Person de Mattos. A partir das primeiras revisões feitas por Miguez e Nepomuceno, iniciou um longo e detalhado trabalho de pesquisa histórica, identificação de obras e documentos, levantamento de partituras, apresentações, encontro de músicas perdidas, publicações de textos e músicas, culminando na publicação de dois livros: o *Catálogo Temático* das obras de J.M.N.G. (Conselho Federal de Cultura, MEC, 1970) e *José Maurício Nunes Garcia: Biografia* (Biblioteca Nacional, 1997). Foi Cleofe, portanto, quem confirmou definitivamente a presença de José Maurício nos programas de concerto e posteriormente nas pesquisas universitárias. Sua missão em prol da obra do chamado “Padre-Mestre” incentivou seguidores, hoje chamados de “mauricianos”. (E.A.)

CADEIRA 6

JOSÉ MARIA NEVES

PATRONO: SIGISMUND NEUKOMM

Nasceu em Salzburg a 10 de julho de 1778. Foi aluno de Michael Haydn, mestre-de-capela e organista da catedral de Salzburgo, que lhe confiou parte de suas funções de organista da catedral. Aos 16 anos transferiu-se para Viena, onde por sete anos consecutivos estudou com Joseph Haydn. Deixou Viena em 1804, para ser *Kapellmeister* no Teatro Alemão de São Petesburgo (Rússia). Voltou a Viena em 1809 e mais tarde passou a ocupar o cargo de músico da casa do príncipe de Talleyrand, que foi uma das figuras mais destacadas da política francesa entre os reinados de Luiz XVI e Luís-Felipe (incluindo o período napoleônico). Como músico de Talleyrand, foi responsável pela composição e execução do grande *Tê Deum* que marcou a entrada de Luís XVIII em Paris, assim como pelo *Réquiem* que, em 1815, celebrou a memória de Luís XVI (e de Maria Antonieta) na catedral vienense durante o Congresso de Viena. Foi convidado a integrar a comitiva do duque de Luxemburgo, embaixador extraordinário de Luiz XVIII que vinha ao Brasil para discutir questões de limites (Guiana Francesa), integrando-se à chamada Missão Artística Francesa, que veio criar a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro (o nome de Neukomm já aparecia em documentos da futura missão, mas sua vinda ao Brasil deu-se oficialmente na comitiva do duque de Luxemburgo). Chegou ao Rio de Janeiro a 30 de maio de 1816, hospedando-se na casa do conde da Barca, figura de destaque na corte. Por influência deste, resolveu não retornar a Paris com a comitiva do duque, ficando no Brasil até 1821. A 16 de setembro de 1816, um decreto real nomeou-o professor público de música no Rio de Janeiro e encarregado de prestar serviços como compositor e executante. Foi professor do príncipe D. Pedro, de sua esposa Leopoldina, e da princesa D. Isabel Maria. Consta que foi também professor de Francisco Manuel da Silva, mas este fato não fica comprovado pelo relato de atividades no Rio de Janeiro (conforme *Relato Autobiográfico* deixado por Neukomm). Foi pioneiro na utilização de temas brasileiros na música erudita. Viajou por todos os países importantes da Europa (chegou mesmo à África do Norte), dando concertos de órgão e participando da estréia de muitas de suas obras. Seu catálogo manuscrito registra 1.265 obras, mas é provável que o total de peças do autor chegue a mais de 1.800. Neukomm faleceu em Paris a 3 de abril de 1858.

FUNDADOR: ANTÔNIO GARCIA DE MIRANDA NETO

Nascido em Porto Alegre a 3 de agosto de 1903, iniciou estudos de piano com João Schwan Filho. Transferindo-se para o Rio de Janeiro, diplomou-se em engenharia civil pela Escola Politécnica. Em seguida fez o curso de Direito, ao mesmo tempo em que prosseguia estudos de piano com Henrique Oswald. Estudou composição com Francisco Braga e, no Canadá, aperfeiçoou-se com Gladys Barnes. Integrante da Comissão Artística e Cultural do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, foi também crítico musical e literário da *Revista do Globo* e do *Correio do Povo* de Porto Alegre e de *A Noite* do Rio de Janeiro. Colaborou na *Revista Brasileira de Música*. Membro fundador da Academia Brasileira de Música, realizou conferências e cursos em várias cidades brasileiras e no exterior. Como compositor escreveu as canções *Chinoca* (com letra de Vargas Neto) e *Gaita* (com letra de Augusto Meyer).

PRIMEIRO SUCESSOR: ERNST MAHLE



Nasceu em Stuttgart (Alemanha) a 3 de janeiro de 1929. Está no Brasil desde 1951, tendo adquirido a cidadania brasileira. Estudou composição com J. Nepomuk David, na Alemanha, e com H. J. Koellreutter, no Brasil. Em cursos breves, teve aulas com Olivier Messiaen, W. Fortner, E. Krenek, tendo também estudado regência com L. von Matacic, R. Kubelic e Mueller-Kray. É um dos fundadores da Escola de Música de Piracicaba, onde exerce as funções de diretor-artístico, professor e maestro das Orquestras de Câmara e Sinfônica e do Coral Misto. Recebeu o título de Cidadão Piracicabano em 1965 por seus trabalhos em prol da educação da juventude. É o idealizador e realizador dos Concursos Jovens Instrumentistas, que se realizam desde 1971. Foi vice-presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Foi premiado em muitos concursos de composição, tendo recebido em 1995 o prêmio APCA.



CADEIRA 7

JOSÉ MARIA NEVES

PATRONO: FRANCISCO MANOEL DA SILVA

Francisco Manoel da Silva (compositor, regente e professor) nasceu no Rio de Janeiro em 1795 e ali faleceu em 1865. Teve grande destaque na vida musical da cidade no período compreendido entre a morte do padre José Maurício e a ascensão de Carlos Gomes. Foi cantor da Capela Real a partir de 1809, passando depois a timpanista e violoncelista da mesma instituição. Foi um dos fundadores da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, da Sociedade Beneficência Musical e do Conservatório Imperial de Música, que deu origem ao Instituto Nacional de Música, futura Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Seus mestres foram José Maurício e, muito provavelmente, Sigismund Neukomm (em carta a Carlos Gomes, Francisco Manoel menciona como Neukomm realizava o ensino do contraponto). Foi diretamente responsável pela restauração da Capela Imperial, à qual foi devolvido o antigo fausto. Teve também carreira de regente. Deixou boa quantidade de obras, espalhadas em arquivos cariocas, mineiros e paulistas, abrangendo música sacra e modinhas e lundus. É o autor da marcha patriótica que fazia sucesso (quase com *status* de hino nacional) desde a abdicação de Dom Pedro I, e que a República oficializou como Hino Nacional Brasileiro.

FUNDADOR: MARTIN BRAUNWIESER

Martin Braunwieser (professor, regente e compositor) nasceu em Salzburg (Áustria) em 6 de junho de 1901. Diplomou-se pelo Mozarteum de sua cidade natal, tendo exercido atividades musicais na Grécia por vários anos. Chegou ao Brasil em 1928, tendo exercido atividades de professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo entre os anos de 1930 e 1935. Assumiu a direção artística da rádio Educadora Paulista em 1932. Ocupou a regência, como substituto, do Coro do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo a convite de Mário de Andrade. Fundou a Sociedade Bach de São Paulo. Participou, em 1938, da Missão de Pesquisas Folclóricas, que percorreu o Norte e Nordeste do país, enviado pelo Departamento de Cultura da prefeitura paulistana. Naturalizou-se brasileiro e passou a lecionar no Instituto Musical de São Paulo, nesse mesmo ano. Entre os anos de 1948 e 1951 lecionou no Conservatório Musical Santa Marcelina (harmonia superior, contraponto e composição). No Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, ensinou regência nos anos de 1949 a 1971, tendo também organizado e dirigido, de 1949 e 1964, o ensino musical nos parques infantis da prefeitura de São Paulo.

PRIMEIRA SUCESSORA: MERCEDES REIS PEQUENO

Mercedes Reis Pequeno nasceu no Rio de Janeiro em 8 de fevereiro de 1921, filha de Pedro Moutinho dos Reis Filho e Maria Olympia de Moura Reis (*leia biografia completa na página 42*). Durante sua gestão na Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro organizou e apresentou inúmeras exposições, sendo que dezoito com catálogos impressos: José Maurício Nunes Garcia (1967); Francisco Braga (1968); Alberto Nepomuceno (1964); Ernesto Nazareth (1966); Glauco Velasquez (1964); Beethoven (1970); Mozart (1956 e 1991); Millhaud (1970) e ainda *Música no Rio de Janeiro Imperial* (1962), *I Décênio da Divisão de Música e Arquivo Sonoro* (DIMAS) e *Três Séculos de Iconografia da Música no Brasil* (1974). Participou de vários congressos da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação de Música (AIBM). Como vice-presidente desta associação, de 1965/74, colaborou em vários projetos da entidade, destacando-se o RISM (*Répertoire International des Sources Musicales*) e RILM (*Répertoire International de Litterature Musicale*). Foi membro correspondente do *Boletim Interamericano de Música* publicado pela OEA de 1950/73. Distinções recebidas: Prêmio Paula Brito (1974); Prêmio Estácio de Sá (1977); Medalha Biblioteca Nacional (1990); Medalha Museu da Imagem e do Som-RJ (1990); Medalha da *Société d'encouragement au progrès* (1993). Membro da Academia Brasileira de Música desde 1994. Entre seus trabalhos publicados estão *Impressão musical no Brasil*; "Bibliotecas e Arquivos de música no Brasil", verbete *Grove's Dictionary of Music and Musicians* – Londres, 1980; *Brazilian Music Publishers – Inter-American music review* – 1988; *Nordeste Histórico e Monumental*, RJ, Odebrecht, 1982.



CADEIRA 8

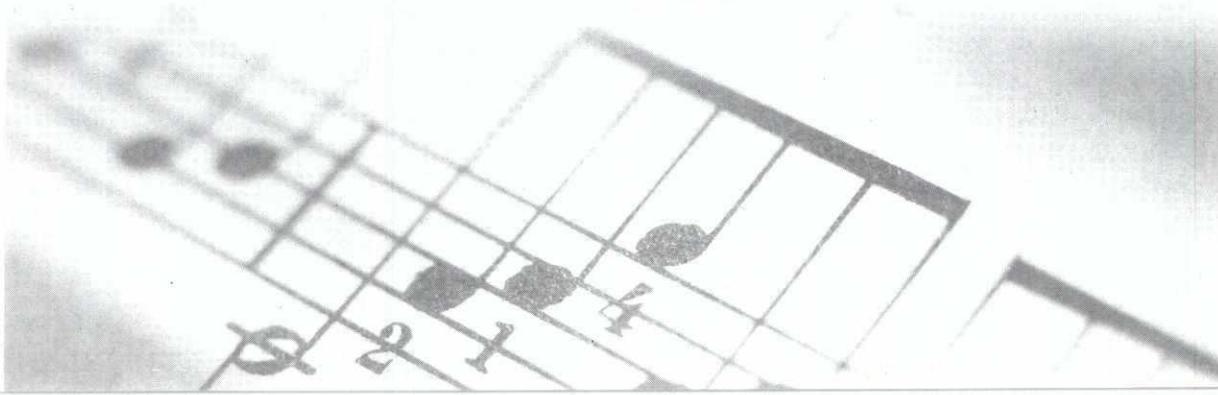
RICARDO TACUCHIAN

PATRONO: D. PEDRO I

Pedro de Alcântara Francisco Antônio João Carlos Xavier de Paula Miguel Rafael Joaquim José Gonzaga Pascoal Cipriano Serafim de Bragança e Bourbon (D. Pedro I) teve um nome muito longo mas uma vida muito curta: morreu com 36 anos de idade (Lisboa, 1798-1834). Apesar disso, teve tempo para proclamar a Independência do Brasil (com 24 anos de idade), ser o seu primeiro imperador (até 1831, quando abdicou em favor de seu filho Pedro II) e ser o vigésimo sétimo rei de Portugal, sob o nome de D. Pedro IV. Tendo abdicado da coroa portuguesa, em favor de sua filha Dona Maria da Glória, precisou recuperar o trono português para restaurar os direitos da filha, usurpados por D. Miguel, irmão do imperador. Durante seu governo no Brasil, de 1821 a 1831, primeiro como príncipe regente e, depois da Independência, como imperador e “defensor perpétuo do Brasil”, enfrentou grandes dificuldades político-econômico-militares. Sua vida pessoal e afetiva foi também muito tumultuada. Mesmo assim, ainda encontrou tempo para ser poeta, modinheiro, clarinetista e compositor, em tão curto espaço de tempo. Estudou música com José Maurício Nunes Garcia, Marcos Portugal e Sigismund Neukomm. Há um registro que Marcos Portugal regeu o *Te Deum* de D. Pedro, em 1821. É também apontado como o autor do Hino da Independência (letra de Evaristo da Veiga) e do Hino Constitucional ou Hino da Carta (possivelmente cantado no Teatro São João, em 1821) e que foi o hino nacional português até 1910. Cleofe Pearson de Mattos identificou um *Credo* e monsenhor Schubert descobriu a antifona *Sub tuum presidium*, ambas de D. Pedro I. O cabido metropolitano ainda possui uma outra obra atribuída ao imperador, o *Moteto a S. Pedro de Alcântara*. D. Pedro I, apesar de seu incontestado interesse pela música, foi obrigado a reduzir o efetivo da Capela Imperial, por motivos financeiros.

FUNDADORES: LUÍS COSME

Compositor gaúcho, além de violinista e musicólogo, Luís Cosme deixou uma obra relativamente pequena, em parte por ter falecido com apenas 57 anos (Porto Alegre, 1908 – Rio de Janeiro, 1965). Estudou música no Conservatório de Porto Alegre (onde foi aluno de Assuero Garritano) e ganhou uma bolsa para estudar violino e composição em Cincinatti, Ohio. Após breve estada em Paris, voltou para Porto Alegre onde fez a sua estréia como compositor, em concerto público, em 1931, na Sala Beethoven. No mesmo ano apresentou sua obra no Rio de Janeiro, onde passou a morar a partir de 1932. A sua mais importante obra, o bailado *Salamanca do Jarau*, foi estreada pela Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência de Villa-Lobos, em 1936. No ano seguinte, a mesma obra foi regida em São Paulo por Francisco Mignone, com a Orquestra Sinfônica Municipal. É de se notar que ambos os regentes foram presidentes da Academia Brasileira de Música. A atividade profissional de Luís Cosme se concentrou no Instituto Nacional do Livro e na Rádio MEC. Escreveu vários livros sobre música, entre eles um *Dicionário Musical* (1957) e *Música, Sempre Música* (1959). De sua obra destacam-se, além da já citada, o bailado *Lambe-lambe*, um quarteto de cordas, peças para piano e para violino e canções.



JOSÉ SIQUEIRA



A cadeira nº 8 da ABM foi alocada para José Siqueira como co-fundador, depois que o efetivo da Academia se reduziu de 50 para 40 cadeiras. A vastíssima obra deste compositor paraibano (Conceição, PB, 1907 – Rio de Janeiro, 1985), sua importância como educador e o papel de liderança que ele exerceu no meio musical de sua época, colocam-no como uma das grandes figuras da música brasileira no século XX. Durante toda sua juventude Siqueira atuou em bandas de música de várias cidades do interior da Paraíba (o seu pai fora o mestre da Banda Cordão Encarnado, em sua cidade natal). Veio para o Rio em 1927, ingressando na Banda Sinfônica da Escola Militar, como trompetista. Entre 1928 e 1930, estudou no antigo Instituto Nacional de Música, já tendo antes recebido aulas de Paulo Silva. Estudou composição com Francisco Braga e Walter Burle-Marx, formando-se em composição e regência em 1933, quando se apresentou em concerto público, pela primeira vez, como compositor. Ao lado de sua carreira de compositor e regente, foi professor catedrático da então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Em 1940 fundou a Orquestra Sinfônica Brasileira e formou-se em direito em 1943. Viajou pelos EUA e Canadá e, em 1949, fundou a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro, de existência efêmera (dois anos). Em 1953, viajou para Paris onde regeu a Orchestre Radio-Symphonique e frequentou o curso de musicologia da Sorbonne. Regeu várias orquestras na Itália, Portugal e ex-URSS. Em 1961 é um dos fundadores da Orquestra Sinfônica Nacional e, em 1967, cria a Orquestra de Câmara do Brasil. Em 1969 foi aposentado, à revelia, pela ditadura militar, devido à sua pregação democrática. Desgostoso, vive isolado, adquire grave moléstia circulatória e morre pobre, quase esquecido, aos 78 anos de idade. Atualmente a ABM está recuperando a sua memória, através da reorganização do acervo do grande compositor. Siqueira participou da criação de várias entidades de classe e culturais, entre elas a Ordem dos Músicos do Brasil. Publicou vários livros didáticos tais como *Canto Dado em XIV Lições*, *Música para a Juventude* (em quatro volumes), *Sistema Trimodal Brasileiro*, *Curso de Instrumentação*, entre outros. Seu catálogo de composições é colossal e vai desde a ópera, o oratório e a sinfonia até a música de câmara, para instrumentos solos e para voz. Toda a obra de Siqueira está vinculada a uma estética nacionalista, com forte coloração do nordeste brasileiro.

SUCCESSOR: ARNALDO SENISE



Arnaldo José Senise (Jaú, SP, 1945) vem dedicando sua vida a divulgar e reinterpretar aspectos técnicos e estéticos da música, ao mesmo tempo como jornalista, pedagogo e pesquisador. Sua atividade musicológica se manifesta nos textos de grande discernimento crítico, em programas de concerto e encartes de CDs como os da série *Grandes Pianistas Brasileiros*. Porém, sua maior contribuição para a música brasileira foi a edição da *Sinfonia em Mi menor* de Alexandre Levy. Arnaldo Senise diplomou-se pelo Conservatório de Música de Jaú e continuou seus estudos de piano, estética e análise musical com Sophia Mello Oliveira (1897-1980), diletta discípula de Luigi Chiffarelli. Graduiu-se, também, na Escola de Administração de Empresas da Fundação Getúlio Vargas. Como professor, tem lecionado matérias como Análise Musical, História da Música, Estética Musical e Música Brasileira, participa de júris de concursos musicais e é Sócio Benemérito da Sociedade Brasileira de Musicologia, da qual foi diretor (1982-1985). Integrou a diretoria eleita sub-judice para a reestruturação da Academia Brasileira de Música, foi Conselheiro da Comissão Municipal de Cultura de São Paulo e é o autor de cerca de 100 publicações, entre ensaios, estudos e trabalhos científicos.



Projetos da Academia movimentam a cena musical brasileira

O ano de 2001 trouxe novidades à já agitada agenda de atividades da Academia Brasileira de Música. A série *Ver e Ouvir* é o mais novo projeto mensal da instituição, ao lado das já consagradas *Brasiliana* (cujos concertos mudaram de dia e local) e *Trajetórias*. A trinca é gratuita e agora tem dia fixo: sempre às terças-feiras. O lançamento de assinaturas para consulta à Bibliografia Musical Brasileira II via internet, o concurso nacional de monografias sobre música brasileira, a série de encontros semanais com o compositor Almeida Prado, o levantamento de informações sobre orquestras brasileiras realizado para o Ministério da Cultura e o lançamento de CDs pelo selo ABM Digital são algumas das iniciativas deste primeiro semestre.

SÉRIE VER E OUVIR

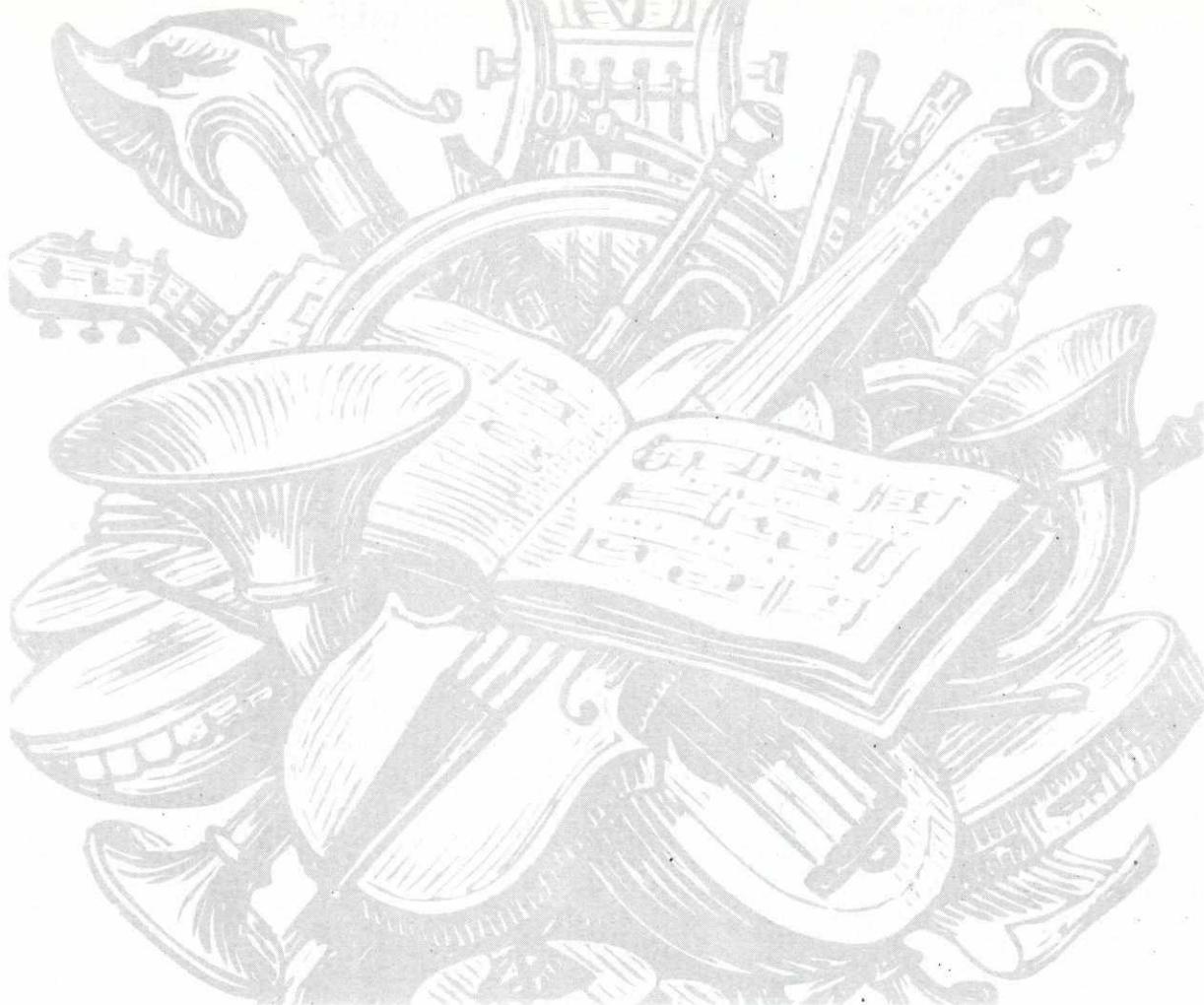
Um espaço para audição de gravações em áudio e vídeo de obras de compositores brasileiros. Os encontros ocorrem às segundas terças-feiras do mês, às 18h30, na sede da ABM. A inauguração foi dia 10 de abril, com Luis Carlos Csekö. Em 31 de maio, excepcionalmente uma quinta-feira, acontece um coquetel de lançamento dos CDs de Turíbio Santos, Nailson Simões (*Trompete Solo Brasil*) e Ricardo Tacuchian (*Imagem Carioca*) pelo selo ABM Digital, além dos novos títulos do selo RioArte Digital, com apoio da ABM. A programação prossegue na sede da Academia com a presença de João Guilherme Ripper (12 de junho), Gilberto Mendes (10 de julho), Henrique de Curitiba (14 de agosto), Fernando Cerqueira (11 de setembro), Nidia Kiefer (9 de outubro) e Jocely de Oliveira (13 de novembro).

SÉRIE BRASILIANA

De volta ao auditório da Casa de Rui Barbosa – onde foi realizada desde 1998 até o fechamento de espaço para obras – a série agora acontece na última terça-feira de cada mês, sempre às 18h30. A programação foi inaugurada em 24 de abril, com concerto do Grupo Sextante estreando obras de Roberto Victório, Débora Jesuino, Eva Aper, Antonia Eneide, Maria Celina Zanata e Marcelo Moreira. Nos meses seguintes, a série reúne a pianista Gilda Osvaldo Cruz (29 de maio), o Grupo Música Nova do Rio de Janeiro (26 de junho), o pianista Sérgio Monteiro (31 de julho), o coro Brasil Ensemble (28 de agosto), o barítono coreano Joung-Keun Lee – vencedor do Concurso de Canto Francisco Mignone (25 de setembro), a violonista Maria Haro (30 de outubro) e uma homenagem aos 90 anos do acadêmico José Vieira Brandão (27 de novembro).

SÉRIE TRAJETÓRIAS

Organizada pelo acadêmico Ricardo Tacuchian, *Trajetórias* apresenta compositores e intérpretes conversando com o público sobre suas idéias, experiências e formação. Os encontros ocorrem na sede da Academia, agora na primeira terça-feira de cada mês. A série teve início em abril com o compositor Dawid Korenchandler e, até o final do ano, terá apresentado Jamary de Oliveira (8 de maio), Antonio Cunha (1 de julho, excepcionalmente sexta-feira), Vasco Mariz (3 de julho), Mercedes Reis Pequeno (7 de agosto), Manuel Veiga (4 de setembro), Laís de Souza Brasil (2 de outubro) e José Maria Neves (6 de novembro).



BIBLIOGRAFIA MUSICAL BRASILEIRA II

A Academia Brasileira de Música tomou a iniciativa de atualizar a Bibliografia Musical Brasileira (BMB) de Luiz Heitor Correa de Azevedo, Cleofe Person de Mattos e Mercedes Reis Pequeno, publicada no início dos anos 50. A BMB II tem produção da própria Mercedes Reis Pequeno e já conta com cerca de 8.000 trabalhos registrados – de 1820 a 2000, incluindo a incorporação dos 1.640 itens da BMB I. A Academia está providenciando o sistema de assinaturas através da Internet. Veja detalhes na página 31 e no site www.abmusica.org.br.

PRÊMIO ABM DE MONOGRAFIA

A música de concerto produzida no Brasil é tema do primeiro concurso de monografia promovido pela Academia. Além da publicação das duas obras vencedoras, há ainda premiação em dinheiro. As inscrições estão abertas até 15 de outubro. Veja o edital completo do Prêmio na página 31.

ENCONTROS COM ALMEIDA PRADO

Aproveitando a estada do compositor Almeida Prado no Rio de Janeiro durante o ano de 2001, a Academia Brasileira de Música promove uma série de encontros informais com compositores e estudantes de composição que queiram mostrar-lhe trabalhos e ouvir conselhos. Almeida Prado também estará disponível para intérpretes interessados em conhecer melhor suas obras, receber sua orientação e suas sugestões para sua interpretação. Os encontros, gratuitos, acontecem de julho a novembro, sempre às quintas-feiras, na sede da ABM (Praia do Flamengo, 172/10º andar). Os interessados deverão inscrever-se previamente pelos telefones (21) 205-3879 e 205-1036. Almeida Prado passa a temporada no Rio dedicando-se à composição de obras patrocinadas pela Fundação Vitae.



Um Raio-X das Orquestras Brasileiras

Pesquisa do MinC revela carências e determina política para o setor

ANA CECÍLIA MARTINS

Grandes responsáveis pela divulgação do repertório clássico nacional, as orquestras brasileiras são tema de minuciosa pesquisa que engrossa a lista das atividades desenvolvidas recentemente pela Academia Brasileira de Música. Capitaneado pela musicóloga Valéria Peixoto, o trabalho faz um raio-X dos 128 conjuntos existentes no país, fornecendo um expressivo panorama da situação em que se encontram. Condensado em cerca de 40 páginas, o documento, uma encomenda do Ministério da Cultura através da Secretaria da Música e Artes Cênicas, irá nortear uma política sistemática para o setor.

A primeira parte da pesquisa deteve-se no cadastramento das orquestras espalhadas pelo território nacional. O mapeamento revelou, a priori,

um dado significativo: a distribuição desigual de orquestras pelas regiões do país. No Norte, foram identificadas oito orquestras; no Nordeste, nove; na região Centro-oeste, cinco; na Sudeste, 95; e na região Sul, 20 orquestras. "Não levamos em consideração análises subjetivas das questões", avisa Valéria Peixoto, sublinhando que quantidade não significa, necessariamente, qualidade.

Após essa primeira abordagem, o passo seguinte foi o envio de formulários para os 128 conjuntos abrangendo questões como número de músicos integrantes, proveniência dos recursos, repertório e espaço físico utilizado. Nem todos responderam. Cerca de 36% das orquestras enviaram o questionário preenchido. O saldo, segundo Valéria, é positivo, tendo em vista o baixo índice estatístico de retorno

em projetos similares. As respostas enviadas forneceram dados para que se pudesse desenhar um perfil do setor. O conjunto de informações permitiu, por exemplo, uma elucidação acerca da origem orçamentária das fontes consultadas. De acordo com as respostas, 39% desses conjuntos sobrevivem com recursos públicos, 29% com recursos próprios, 25% com patrocínio incentivado e 7% com recursos de bilheteria.

Mas foram os estorvos enfrentados pelas orquestras o assunto que ocupou mais espaço dentre as três páginas do formulário: falta de programas de qualificação de músicos, dificuldade na aquisição e manutenção de instrumentos, falta de sede e subsídios e a dificuldade de acesso a partituras constituem os entraves mais freqüentes. “A pesquisa acabou revelando carências específicas de cada região e uma gama de questões que envolvem o universo da música clássica em todo o país”, avalia Valéria. A afirmação de coordenadora da pesquisa acena para importantes questões como, por exemplo, a deficiência do sistema educacional brasileiro, no que se refere à formação musical. A observação pode ser confirmada através do ínfimo número de escolas destinadas à especialização de músicos para orquestra, revelado pela pesquisa: na região Norte, apenas Natal, João Pessoa, Recife e Salvador têm cursos de bacharelado em instrumento; no Centro-oeste, somente Brasília e Goiânia oferecem curso superior na área. As regiões Sudeste e Sul são as únicas que oferecem essa formação em suas capitais, à exceção de Florianópolis, em Santa Catarina.

E não são apenas as capitais que necessitam de formação acadêmica. “Blumenau é tida como uma cidade privilegiada culturalmente, no entanto, não temos uma escola, e todos os músicos precisam estudar em Curitiba”, comenta a violinista Lolita Nello, uma das fundadoras da Orquestra de Câmara de Blumenau que, após cerca de vinte anos de atuação, desfez-se por questões relacionadas à falta

de escolas de formação musical na cidade e dificuldades em conseguir patrocínio. Hoje, 15 dos 25 músicos da antiga orquestra se empenham na criação de um novo conjunto: a Orquestra de Câmara do Teatro Carlos Gomes. “Somente através desses dados sólidos, apresentados pela pesquisa, poderemos pensar em uma política de ação contínua que estimule a organização interna dessas orquestras”, avalia Joatan Vilela Berbel, secretário da Música e Artes Cênicas, do MinC, departamento responsável pela promoção do I Fórum de Orquestras Brasileiras, nos dias 7, 8 e 9 de maio, em Brasília,

reunindo representantes de todo o país, além de especialistas em diversas áreas como marketing, educação e gestão. “Será mais um canal para debatermos propostas”, acrescenta o secretário.

Algumas delas já foram apontadas pela pesquisa desenvolvida pela ABM. A realização de concursos anuais para jovens solistas e regentes, a criação de um programa nacional de distribuição de instrumentos, de núcleos de luteria e de bancos de partitura – como o desenvolvido pela Academia Brasileira de Música com apoio do MinC –, e ainda a implantação de um programa de apoio à formação de músicos especializados, figuram entre as sugestões fornecidas pelas orquestras. “A música brasileira precisa vitalmente das

orquestras. Elas são tão importantes quanto o museu para a divulgação da arte”, avalia Edino Krieger, presidente da Academia Brasileira de Música.

Mas os trabalhos não acabam aí. Após a conclusão da pesquisa, iniciada em dezembro e finalizada oficialmente em fevereiro, já chegaram à Academia outros vinte formulários. “As orquestras mudam de perfil, umas se desfazem e outras são criadas. É preciso que exista um trabalho permanente de mapeamento”, comenta Valéria. Sua observação é endossada por Joatan Berbel, que garante que a pesquisa terá continuidade. Sinal de mais trabalho pela frente. E que venham os resultados.

De acordo com levantamento, 39% das orquestras dependem de recursos públicos

Efemérides musicais brasileiras

Âno 2001 é pontilhado por aniversários ilustres

IRINEU FRANCO PERPETUO



Em janeiro, Radamés comemoraria 95 anos e Vasco Mariz fez 80; Brandão chega aos 90 em setembro, mesmo mês em que Morelenbaum faz 70.

Boa parte do Brasil (e do mundo) só fala de Ano Verdi, mas 2001 traz muitas outras efemérides musicais. No caso do Brasil, há pelo menos outras oito datas dignas de serem comemoradas.

Em 27 de janeiro completou-se o 95º aniversário do compositor e pianista gaúcho Radamés Gnattali, fundador da cadeira nº 3 da Academia Brasileira de Música. Autor prolífico, faleceu em 1988, deixando muitas obras para instrumentos solistas e orquestra (como a coleção de *Brasilianas*). Teve também atuação marcante no terreno da música popular, atuando como orquestrador e regente em quase todas as emissoras de rádio do Rio de Janeiro.

Este ano, já foram festejados os 80 anos de idade dos acadêmicos Mercedes Pequeno (janeiro) e Vasco Mariz (fevereiro) – efemérides que estão recebendo textos especiais nesta revista (veja artigos nas páginas 6 e 28). Em junho, é a vez de celebrar o centenário do compositor, pianista e musicólogo gaúcho Armando Albuquerque (1901-1986). Membro fundador da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, Albuquerque ocupou a cadeira nº 10 da Academia, e tem uma produção mais concentrada em obras para piano solo e canto.

Nada menos do que três aniversários importantes caem no mês de setembro. Dia 5, é a vez de celebrar os 70 anos de Henrique Morelenbaum, regente

nascido na Polônia, mas naturalizado brasileiro em 1947, advogado incansável de nossa música e ocupante da cadeira nº 16 da Academia. Três dias depois, é a vez de festejar o 60º aniversário do compositor Fernando Cerqueira, membro fundador da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e presença constante, com suas composições, em quase todas as edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, do Rio de Janeiro, desde o início da mesma, em 1975.

Um pouco mais para o fim do mês – 26 de setembro – fica o 90º aniversário do pianista, compositor e regente mineiro José Vieira Brandão – o único fundador da Academia Brasileira de Música que está vivo. Brandão compôs música orquestral, música de câmara, obras vocais, instrumentais e até uma ópera (*Máscaras*, de 1959); teve carreira internacional como recitalista e atuação intensa como educador musical. Além disso, foi um dos mais ardentes divulgadores da obra de Villa-Lobos, tendo apresentado várias de suas peças em primeira audição.

Por fim, em 28 de novembro, é a vez de celebrar os 70 anos do compositor gaúcho Brenno Blauth (1931-1993). Interessado na pesquisa folclórica, Blauth deixou música orquestral, instrumental, vocal e de câmara, com destaque para o *Quinteto N° 1*, para sopros, que representou o Brasil no Festival da Juventude Musical, em Paris, em 1963.

Ópera de Gama Malcher sã e salva

Partitura de *Iara* estava 'guardada' na Biblioteca do Pará

VICENTE SALLES

Foi localizada em Belém do Pará a partitura da ópera *Iara* do compositor paraense José Cândido da Gama Malcher (1853-1921), patrono da cadeira nº 24 da Academia Brasileira de Música, fundada por Florêncio de Almeida Lima, hoje ocupada pelo maestro Norton Morozowicz.

Considerada perdida desde que desaparecera do arquivo do Conservatório Carlos Gomes, dela se conhecia apenas o *Prelúdio* do segundo ato, localizado e restaurado pelo autor desta nota, com revisão do maestro Emílio De César, incorporado ao banco de partituras da Academia.

Os três volumes dos originais manuscritos, em rica encadernação, foram entregues pelo filho do compositor, o arquiteto José Cândido da Gama Malcher em 15/08/1936 ao professor João Pereira de Castro, diretor, na época, daquela casa de ensino.

A notícia veio de Belém por intermédio do barítono Gilberto Chaves, da Secretaria Estadual de Cultura, que explica: "Na verdade, a partitura nunca esteve 'perdida', mas 'guardada' a sete chaves, tendo sido doada pela própria direção do Conservatório Carlos Gomes ao Conselho Estadual de Cultura. O Conselho, depois de viver certo momento de prestígio oficial, acabou entrando em colapso, sem uma sede própria, com sucessivas mudanças."

Instalando-se agora no Centur, edifício que abriga a Biblioteca Pública do Pará e outros órgãos de cultura, a partitura foi "encontrada" pelo atual presidente do Conselho, o médico Clodoaldo Beckmann, que, em boa hora, resolveu devolvê-la à Fundação Carlos Gomes, em março deste ano.

A ópera *Iara* foi representada apenas em Belém no Teatro da Paz em 20 de março de 1895. O libreto, também de Gama Malcher, foi extraído do poema escrito em italiano pelo naturalista conde Ermano de Stradelli, e revisto pelo poeta Fulvio Fulgoni. Conta história do

imaginário amazônico; é uma precoce – ainda indecisa – manifestação do nacionalismo sob os influxos wagnerianos.

Um exemplar do libreto impresso em Milão, em 1894, encontra-se na seção de música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A Amazônia, referência mundial de popularidade, está particularmente motivada com esse achado. Uma das partes mais interessantes do libreto é a cena do tuxáua cantando, alternado com o coro, palavras no puro *nheengatu* amazônico. Gama Malcher antecipou-se, portanto, a Villa-Lobos no uso de palavras indígenas. Também nas danças há elementos do folclore amazônico, experiência que ele usou antes na ópera *Bug-Jargal*, onde, pela primeira vez, em 1892, fez dançar no palco, entre outros ritmos, o carimbó, expressão do folclore paraense, com instrumentos típicos.

Gama Malcher produziu quatro óperas (*Bug-Jargal*, *Iara*, *Idílio* e *Seminarista*) e deixou a quinta inacabada. *Idílio*, em português, chegou a ser programada para execução em 1905 pelo maestro Assis Pacheco. A partitura é considerada perdida, assim como a da ópera *Seminarista*, também no vernáculo. Salvaram-se as duas óperas em italiano.

O governo do Pará pretende fazer a montagem da ópera, um dos testemunhos da *belle époque* paraense, depois de mais de um século. O elenco é pequeno. Coloca em cena apenas quatro personagens. Exige coros e corpo de baile. Muito efeito de luz.

Na história da música do seu tempo, Gama Malcher conta o papel decisivo no relacionamento de Carlos Gomes com o Pará, tendo sido ele o principal intermediário das negociações para sua primeira viagem e também a penúltima, quando decidiu se instalar em Belém e ali faleceu investido no cargo de diretor do Conservatório de Música do Pará.



José Cândido Gama Malcher: patrono da ABM

Paulina d'Ambrósio

A MODERNIDADE INSTRUMENTAL E ARTÍSTICA

Ainda hoje lembrada como grande mestra, Paulina d'Ambrósio (nascida em São Paulo, Buenos Aires ou Nápoles em 1890 ou 1887 – grande mistério – falecida no Rio de Janeiro em 1976) foi moderna em todos os sentidos referentes ao seu instrumento: técnico e artístico.

A violinista que conquistara ainda tão jovem o primeiro prêmio do Conservatório de Bruxelas, volta ao Brasil em 1907 e segue seu destino: ser moderna. Implantou pela primeira vez, de forma definitiva e sólida, os princípios da "Escola Franco-Belga", a mais

avançada da época. Mudou os arcaicos conceitos técnicos e artísticos das velhas escolas italiana e francesa que aqui imperavam, criando através dos anos uma turma de alunos que, tanto quantitativa quanto qualitativamente, nenhum professor de qualquer outro instrumento do século XX pôde apresentar. Foi a primeira professora concursada para cátedra de violino do então Instituto Nacional de Música.

Como artista, desde o retorno da Europa, Paulina engajou-se na execução de música de vanguarda da época, amiga e colaboradora que foi, entre outros, de Glauco Velasquez, Luciano Gallet e Villa-Lobos, que a chamava carinhosamente de "general do meu exército". A casa dos d'Ambrósio no Rio era um reduto progressista freqüentado por diversos jovens músicos que mais tarde fundariam a Sociedade Glauco Velasquez.

Estabelecendo breve contagem estatística na programação dos três festivais da Semana de 1922, lembrando serem as peças executadas por Guiomar Novaes curtas e sem relevante importância histórica, chega-se à conclusão que Paulina e Alfredo Gomes foram os músicos mais solicitados da Semana.

Paulina foi a primeira *spalla* mulher que se conhece no Brasil – da orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro, do maestro Francisco Braga – e isto há quase 100 anos. Constituiu o famoso Trio Brasileiro, com Maria Amélia do Besende Martins e Alfredo Gomes na década de trinta, interpretando em primeiras audições de diversos autores brasileiros. Villa-Lobos dedicou-lhe a *Fantasia de Movimentos Mistos* e o *Duo para Violino e Viola*. Velasquez, Lorenzo Fernandez, Francisco Braga, Santoro e outros dedicaram-lhe diversas obras.

Em primeira audição no Brasil, interpretou Szimanovsky, Debussy, Ravel, ressaltando-se a estréia brasileira do célebre *Poème* de Chausson, em dezembro de 1922, no salão do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, regida por Luciano Gallet.

Paulina apostolou o novo e o contemporâneo, sua presença foi marcante e duradoura.

PAULO BOSÍCIO



PAULINA D'AMBRÓSIO

Noel Devos

UM CAMPEÃO DA MÚSICA BRASILEIRA

Quando Noel Devos chegou ao Brasil, em 1952, a convite do maestro Eleazar de Carvalho, para ocupar o posto de primeiro fagote da Orquestra Sinfônica Brasileira, ele tinha apenas 23 anos de idade. Devos não imaginara, então, que sua vida artística e familiar ficaria tão vinculada à nova pátria adotiva. Aqui se casou (com a violoncelista brasileira Ana Devos), teve uma filha (Ane Marie) e uma neta e se transformou num verdadeiro campeão da música brasileira. Durante sua carreira, fez as primeiras audições de inúmeros compositores brasileiros, em recitais isolados ou em festivais, gravou um extenso repertório nacional, formou toda uma nova geração de fagotistas, de norte a sul do país, e se tornou uma autoridade na obra de câmara de Heitor Villa-Lobos, com quem teve oportunidade de conviver artisticamente. Deste compositor fez a primeira audição no Brasil do *Duo para Fagote e Oboé* (com o oboísta Paolo Nardi).

Devos nasceu em Calais, França (1929), diplomando-se em fagote no conservatório de sua cidade. Continuou seus estudos com Julien Clouet e Gustave Dherin. No Conservatório de Paris conquistou o primeiro prêmio em 1951. No Brasil, recebeu vários prêmios, entre eles o Prêmio do Disco (1963, pela execução da *Ciranda das Sete Notas* de Villa-Lobos), o primeiro lugar no Concurso Internacional de Conjuntos de Câmara do Museu Villa-Lobos, a Medalha Carlos Gomes, o Prêmio Shell de Música e o Prêmio Nacional de Música da Funarte. Além de ter tocado em várias orquestras internacionais e brasileiras, como solista e como primeiro fagote de naípe (Orchestre Suisse Romande, Orquestra Sinfônica Nacional, Orquestra Sinfônica Brasileira e Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal), Devos foi professor de fagote na Escola de Música Villa-Lobos e na Escola de Música da UFRJ.

Muitos compositores brasileiros escreveram obras para este grande intérprete, destacando-se, entre eles, Francisco Mignone que lhe dedicou as *16 Valsas* para fagote solo. José Siqueira foi outro compositor com quem Devos trabalhou freqüentemente. Para ele Siqueira escreveu seus *Três*

Estudos para Fagote Solo, o *Concertino para Fagote e Orquestra de Câmara*, além da *Modinha*, para fagote e piano, peça sempre executada nos recitais do intérprete franco-brasileiro. Ente muitos outros compositores que lhe dedicaram obras ou as tiveram estreadas por ele estão Guerra-Peixe, Bruno Kiefer, Osvaldo Lacerda, Emílio Terrazza, Nelson de Macedo, Alceo Bocchino, Aylton Escobar, Murilo Santos, Ernst Mahle, Gilberto Mendes, Hilda Reis e Helza Cameu. A discografia de Devos dedicada à música brasileira já ultrapassa a cifra de vinte discos entre LPs e CDs.

Embora nunca tenha perdido o seu forte sotaque francês, Devos afirma, quase meio século depois de sua chegada ao Brasil, que ele se sente muito mais brasileiro do que francês. E a música brasileira muito deve a este extraordinário artista que, independentemente de seus interesses profissionais, sempre esteve a serviço de nossa música.

RICARDO TACUCHIAN



NOEL DEVOS

Brasilianas

Concursos de composição, canto, piano, instrumentos e regência

50 CONCURSO NACIONAL DE MÚSICA IBEU 2001 – O Instituto Brasil-Estados Unidos dedica seu concurso anual de música à composição. As obras concorrentes, compostas para quarteto vocal clássico, devem ser escritas especialmente para poemas de Emily Dickinson, Robert Frost e e.e.cummings, em língua inglesa, disponíveis no site www.ibeu.org.br. Com inscrições abertas até 11 de maio, o certame carioca divulga seus ganhadores no dia 10 de junho. Há previsão de um concerto apresentando as obras vencedoras no dia 11 de agosto. Os prêmios incluem dinheiro, passagem aérea para Nova York e edição das obras.

X CONCURSO NACIONAL DE PIANO GOVERNADOR VALLADARES – Acontece entre os dias 8 e 10 de junho a décima edição do concurso dirigido por Maria das Graças Cunha. Há quatro turnos, abrangendo diferentes faixas etárias: 10-12 anos, 13-15 anos, 16-19 anos, a partir de 20 anos. A abertura do concurso mineiro terá recital com a pianista Yara Bernette, que dará masterclass na cidade dia 11 de junho.

II CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO BIDU SAYÃO – O governo do estado do Pará, através de sua Secretaria de cultura, promove a segunda edição do concurso Bidu Sayão visando revelar novos talentos do canto erudito e sua difusão. Podem participar

cantores de quaisquer nacionalidades, nascidos a partir de 10 de agosto de 1965. As inscrições terminam em 10 de junho, com provas eliminatórias 21 (masculina) e 22 (feminina) de agosto, semifinais dias 23 (masculina) e 24 (feminina) de agosto e final no dia seguinte. Os três primeiros lugares de cada categoria somam dez mil dólares em prêmios. A organização geral é da São Paulo ImagemData. Informações no site www.bidusayao.com.br

XV CONCURSO JOVENS INSTRUMENTISTAS – Violino, viola, violoncelo, contrabaixo, flauta, fagote, trompete e piano são os instrumentos contemplados pelo concurso, destinado a jovens talentos entre 13 e 25 anos. Organizado há 30 anos pelo acadêmico Ernst Mahle, o Jovens Instrumentistas acontece em Piracicaba entre 26 de julho e 4 de agosto e tem apoio da UNIMEP – Universidade Metodista de Piracicaba.

I CONCURSO PARA REGENTES "ELEAZAR DE CARVALHO" – A Orquestra Petrobras Pro-Musica do Rio de Janeiro lança concurso de âmbito nacional para dar visibilidade a regentes com idade máxima de 40 anos, que até agora contavam somente com certame nacional da USP. As inscrições estão abertas até 31 de agosto, na sede da orquestra, e as provas acontecerão entre 15 e 27 de outubro. Haverá premiação para os dois primeiros lugares. Outros detalhes em www.promusica.com.br

LANÇAMENTOS • LIVROS



A ARTE DO PIANO

História, Compositores, Obras e Grandes Intérpretes. Sylvio Lago Jr. 204 páginas. Edição do autor.



MODERNISMO E MÚSICA BRASILEIRA

Elizabeth Travassos. 76 páginas. Série Descobrimdo o Brasil. Jorge Zahar Editor.



ALBERTO NEPOMUCENO

15 manuscritos para canto. Organização Rosa Maria Zamith. 120 páginas. Edição Funarj / EMVL.

Vieira Brandão ganha prêmio

A edição 2001 do Prêmio VivaMúsica! homenageou o compositor e membro da ABM José Vieira Brandão no ano em que completa 90 anos. A entrega do troféu *Reconhecimento* aconteceu em cerimônia dia 10 de maio, no Museu da República (RJ). No mesmo dia, foi lançado o primeiro volume da série *Cadernos VivaMúsica!*, também em homenagem ao aniversário de Brandão. O livreto de 64 páginas reúne textos dos acadêmicos Vasco Mariz, José Maria Neves e Luiz Paulo Horta, além de depoimentos de 30 personalidades do meio musical e fotografias. A publicação será distribuída gratuitamente para escolas, orquestras, centros de documentação e sociedades musicais brasileiras, divulgando a vida e a obra do compositor. O Prêmio VivaMúsica! teve outras três categorias: a série de CDs *Grandes Pianistas Brasileiros*, do selo Master Class ganhou a categoria *Disco*, o SESC São Paulo foi indicado em *Fomento Cultural* e o maestro John Neschling, diretor-artístico da Osesp, ficou com o prêmio *Personalidade*.

Municipal carioca dedica série à música do século XX

Entre os meses de maio e dezembro, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro estará promovendo concertos quinzenais integralmente dedicados ao repertório de câmara brasileiro do século passado. Trata-se da primeira vez em que a música brasileira ganha temporada anual, com programação de alto nível.

A série Música Brasileira do Século Passado, que tem coordenação do acadêmico Ricardo Tacuchian, abre excepcionalmente com concerto sinfônico no teatro para depois privilegiar a formação de câmara no novo espaço do Anexo. Serão executadas um total de 80 obras de 70 compositores, com participação de igual número de cameristas.

Característica interessante do projeto é a informalidade. Trinta minutos antes de cada espetáculo, compositores e intérpretes fazem um "pré-concerto", conversa informal com o público sobre o programa a ser apresentado. Após o concerto, os espectadores são convidados a um coquetel junto com os artistas.

Atividades dos Acadêmicos

Publicamos resumo de atividades recentes enviadas à redação de *Brasiliانا* pelos seguintes acadêmicos:

JORGE ANTUNES (Cadeira 22) – Foi professor do 23º Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília em janeiro, onde também realizou concerto monográfico de suas obras. O compositor recebeu encomenda do governo francês para escrever obra para a OFF (Orchestre de Flûtes Française) e foi o único brasileiro selecionado para se apresentar no Festival WMD2001 da SIMC. Teve gravada a obra *Rituel Violet*, pelo saxofonista francês Daniel Kientzy. A peça *La beauté indiscrete d'une note violette* foi incluída no disco *Présence II*, do selo canadense PeP/CEC. A estréia mundial de *Blues*, escrita para o pianista holandês Marcel Worms, ocorreu em fevereiro.

EUDÓXIA DE BARROS (Cadeira 14) – Fez 37 concertos na temporada 2000, sendo 10 no interior paulista, 12 em São Paulo e apresentações avulsas nas seguintes cidades: Rio de Janeiro, Juiz de Fora, Belo Horizonte, São Luís, Maceió, Recife, Aracaju, Salvador, Feira de Santana, Gramado, Canoas, Itajaí, Foz do Iguaçu e Anápolis. O site www.eudoxiadebarros.com.br disponibiliza para venda a sua discografia completa.

Carta de Leitor

"Gostaria de dar minha colaboração à seção Memória Fotográfica ABM. Na foto da visita de Florent Schmitt ao Rio de Janeiro nos anos 40 (*Brasiliانا* 7), identifico os músicos paulistas não nomeados. Logo após Hermano Soares de Sá está Gino Alfonsi (primeiro violino do Quarteto Haydn). Ainda não sei o nome do flautista paulista, mas, em seguida, está Johannes Oelsner (viola do Quarteto Haydn). Depois de Alceo Bocchino, está Alexandre Schaffman (segundo violino do Quarteto Haydn). Como Calixto Corazza, que era violoncelo do Quarteto Haydn, aparece com seu instrumento, creio que o grupo tenha ido ao Rio para tocar obras de Florent Schmitt".

SAMUEL KERR

Pianistas brasileiras mundo afora

Sonia Rubinsky, campineira radicada em Nova York, tem incluído obras de compositores brasileiros em seus recitais. Em novembro, na Suíça, tocou um programa integralmente dedicado à música nacional: obras de Wagner Tiso, Amaral Vieira, Villa-Lobos, Almeida Prado, Ernesto Nazareth. Os três últimos foram destaque em programa de março, na Califórnia. No mesmo mês, Sonia fez a estréia mundial da peça de Almeida Prado *Cartas Celestes XII*, a ela dedicada.

Já Maria Inês Guimarães, radicada na França, apresentou em abril sua transcrição de *Dominica in Palmis*, de Lobo de Mesquita. O recital aconteceu na igreja Notre Dame des Victoires, em Paris, sob os auspícios da embaixada do Brasil.

A falecida pianista brasileira Felícia Blumental dá nome a um centro cultural e uma biblioteca em Tel Aviv, assim como a um festival internacional de música, que este ano acontece na capital israelita entre 14 e 19 de maio.

Ópera 'O Guarani' é montada no Espírito Santo

Aconteceu no dia 7 de abril a apresentação única de *O Guarani* no Sítio Histórico do Porto de São Mateus, a 220 quilômetros ao norte de Vitória (ES), em uma versão minimalista que reduziu o tempo de encenação em 1h20. A montagem ao ar livre contou com um grupo de 40 índios guaranis de aldeias capixabas, que dividiram o palco com os solistas Amarilis de Rebuá (Ceci) – diretora-geral do espetáculo – Eduardo Itaborahy (Peri), Maurício Luz (Cacique), Inácio De Nonno (Gonzalez) e Pedro Olivero (Dom Antônio). O locutor Cid Moreira fez a narração da montagem. Uma realização do Centro Cultural Porto de Mateus, com apoio da Secretaria de Estado da Cultura e Esportes, Ministério da Cultura, Funarte, Assembléia Legislativa do Espírito Santo, Aracruz Celulose e Petrobras, a ópera recrutou 280 pessoas entre artistas e técnicos. A “revisão adequada minimalista” foi tema da tese de mestrado da soprano Amarilis de Rebuá na Hochschule für Musik em Munique, Alemanha.

Boletins informativos

Brasiana agradece o recebimento das mais recentes edições do Boletim Informativo da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, *Arruia* (Órgão da Associação Artística Coral Júlia Pardini) e *Revue* (Informativo CDMC – Unicamp).

Guia VivaMúsica! 2001

Auto-intitulado “o livro da música clássica brasileira”, o *Guia VivaMúsica!* chega à terceira edição com mais de 1.300 cadastros em vinte categorias, totalizando 296 páginas. Informações adicionais pelo telefone (21) 287-3429 ou pelo e-mail <info@vivamusica.com.br>.

Curtas

O XIII Encontro Nacional da ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ocorreu na Escola de Música da UFMG entre 23 a 27 de abril. O tema foi “Música no século XXI: tendências, perspectivas e paradigmas”. Maiores informações no site www.musica.ufmg.br/anppom • A rádio **Cultura FM** de São Paulo agora transmite sua programação também através da Internet. É necessário ter o programa Windows Media Player ou outro que aceite o formato *.asx. Confira em www.tvcultura.com.br/radiofm/radiofm.asx • A pianista **Maria Teresa Madeira** deu masterclass sobre Ernesto Nazareth nos dias 7 e 8 de maio, no Conservatório Brasileiro de Música (RJ). • Acontece entre os dias 10 e 13 de agosto o **III Nordeste Cantat**, evento promovido pela vice-presidência Nordeste da Confederação Brasileira de Coros.

Obituário



DELAMAR ALVARENGA (1952-2000) – Após longa enfermidade, morreu na cidade alemã de Karlsruhe, em 7 de dezembro de 2000, o compositor e regente brasileiro Delamar Alvarenga.

Nascido no Rio de Janeiro, transferiu-se ainda criança para São Paulo, onde seu pai conquistara grande popularidade como integrante da famosa dupla de música sertaneja Alvarenga e Ranchinho. Na capital paulista realizou sua formação musical e já em 1971 e 1972 participava, como compositor, dos Festivais de Música Nova de Santos, com as composições *Poético* e *Pega-pega*, para coro misto, e *4'15"*, para fita magnética, voz e piano. Estudou regência na USP, com Ronaldo Bologna. Transferindo-se para a Europa em 1972, participou dos Cursos Internacionais de Música Contemporânea de Darmstadt, na Alemanha, passando em seguida a estudar regência com Claudio Santoro e composição com Hans Vogt, na Hochschule für Musik de Mannheim, e regência de ópera com Cornelius Eberhardt, em Munique. De 1978 a 1989 atuou como regente da Ópera de Regensburg, sendo em seguida nomeado, por concurso, professor do Departamento de Ópera da Staatliche Hochschule für Musik de Karlsruhe. Em visita ao Brasil, de outubro a dezembro de 1987, regeu quatro concertos da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, reassumindo a seguir suas funções em Karlsruhe. Como compositor, teve diversas obras executadas no Brasil e no exterior. De seu catálogo, destacam-se a *Sinfonia Eos*, estreada em 1884, *Corona*, para flauta e voz, *Corona II*, para flauta solo, *Suíte Brasileira para soprano, narrador, flauta e piano*, e uma *Sinfonia*, ainda inédita.

SERGIO MAGNANI – O mundo musical mineiro chorou a morte do maestro italiano Sergio Magnani no dia 17 de fevereiro. Há 50 anos radicado em Belo Horizonte, Magnani estreou nos palcos mineiros em 1951 e logo tornou-se personalidade marcante no meio artístico da cidade. Participou da fundação do Coral da União Estadual dos Estudantes (que daria origem ao Ars Nova), do Coral FUMA (atual UEMG) e da Fundação de Educação Artística. Doutor em direito e letras, era apaixonado por ópera e, mais especialmente, pela música de Verdi. Foi professor de literatura italiana, história da música e estética.



JOSÉ PEDRO BOÉSSIO (1949-2001) –

Um trágico acidente de carro em rodovia do Rio Grande do Sul matou o regente gaúcho José Pedro Boéssio e dois de seus quatro filhos no dia 28 de janeiro. Doutor em música e regência orquestral pela universidade americana de Indiana, Boéssio optou pela carreira musical após ter se formado em Medicina pela UFRGS. Suas atividades como regente coral começaram em 1977, antes mesmo do início da graduação em composição e regência. Em 1979, regeu o coral Unisinos, instituição a qual esteve ligado desde então. Elza Lakschevitz lembra que o trabalho desenvolvido por José Pedro na Unisinos “tornou-se modelo para escolas, universidades, empresas e outros tantos grupos Brasil afora”. Foi regente-titular da Orquestra de Câmara do Teatro São Pedro na temporada 1988/ 1989. Entre 1986 e 1987 esteve na Alemanha como bolsista, tendo estudado com Helmut Rielling. Entre 1991 e 1995 trabalhou com a Chicago Civic Orchestra e a Knoxville Symphony Orchestra. Na temporada 1995/ 1996 foi regente-assistente da Bloomington Symphony. Em 1996 fundou a Orquestra Unisinos, acumulando os cargos de diretor-artístico e regente. Dirigia o Projeto Sinos Acorda, que leva cursos de música instrumental de cordas para crianças e jovens do Vale do Sinos. Nas palavras de Lakschevitz, “seu brilho, competência, visão, entusiasmo, companheirismo e liderança o colocaram como exemplo na linha de frente do movimento coral brasileiro”.

ERRATA: Na edição passada, *Brasiliانا* deixou de mencionar que Valéria Peixoto é a coordenadora do Banco de Partituras ABM (pág. 39).

LANÇAMENTOS • CDs



SARAU DAS MUSAS

A Canção Brasileira nos Salões. 1830-1930. Lea Vinocur Freitag (canto) e Eduardo Villaça (piano). Obras de Candido Inacio da Silva/Araújo Porto Alegre (*Lá no Largo da Sé*), Anônimos (*Róseas flores d'alvorada, Morena, morena, Foi numa noite calmosa, A casinha pequenina*). Carlos Gomes (*Suspiro d'alma, Quem sabe, Conselhos*), Alberto Nepomuceno / Osório Duque Estrada (*Trovas*), Arthur Napoleão / Rose Méryss (*Adieu, je pars!*), J. A Pinho (*Muqueca Sinhá*), Chiquinha Gonzaga / Ernesto de Souza (*A Morena*), Leopoldo Fróes (*Mimosa*), Rosina Mendonça / Corrêa Vasques (*Têu alhar*), Marcelo Tupinambá / Francisco Patti (*Canção mupical*), Alberto Costa (*Serenata, Canto da saudade*). Produção, pesquisa e texto Léa Vinocur Freitag. Notas de programa em português e inglês. Edição independente.



QUINTETO EM FORMA DE CHOROS

Quinteto Villa-Lobos: Antonio Carrasqueira (flauta); Luís Carlos Justi (oboé); Paulo Sérgio Santos (clarineta); Philip Doyle (trompa) e Aloysio Fagerlande (fagote). Obras de Mário Tavares (*Quinteto para instrumentos de sopro*), Ronaldo Miranda (*Variações sérias sobre um tema de Anacleto Medeiros*), Raphael Baptista (*Instantâneos Folclóricos, Nº 1*), Radamés Gnattali (*Suíte para Quinteto de Sopros*), Edino Krieger (*Serenata a Cinco*) e Villa-Lobos (*Choros N. 2* e *Quinteto em forma de Choros*). Kuarup Discos. www.kuarup.com.br



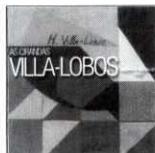
CAMERATA DE VIOLÕES DO CONSERVATÓRIO BRASILEIRO DE MÚSICA

Paulo Pedrassoli, Gaetano Galifi, Fábio Adour, Celio Delduque, Valmyr de Oliveira, Rogério Borda, Ricardo Filipo e Artur Gouvêa, violões. Obras de Lorenzo Fernandez (*Batuque, Três Estudos em forma de Sonatina*), Villa-Lobos (*Bachianas Brasileiras Nº 1*), Ricardo Tacuchian (*Imagem carioca*), Alexandre Eisenberg (*Música Mundana*), Rogério Borda (*Cor Esperança*), Gaetano Galifi (*Ares Nordestinos*), Valmyr de Oliveira (*Fantasia sobre Baião, de Luiz Gonzaga*), Hermeto Pascoal (*Música para a Camerata de Violões*) e João Mendes (*Violofônica*). Direção musical Paulo Pedrassoli. Selo CBM - Conservatório Brasileiro de Música.



DO LADO DA VOZ

Chico Mello. Obras de Chico Mello e Carlos Careça (*Achado, Chorando em 2001*), Chico Mello (*Cara da barriga, Valsa Dourada*), Herivelto Martins e David Nasser (*Pensando em ti*), Noel Rosa (*Mentir, Já cansei de pedir*), Chico Buarque (*Carolina*), Tom Jobim e Chico Buarque (*Eu te amo*), Pixinguinha (*Valsa Dourada*), Chico Mello e Walney Costa (*Paraná*). Concepção dos arranjos, montagem, direção artística e textos do dicionário: Chico Mello. Thanx God Records. Distribuição: Eldorado. www.eldoradomusichome.com.br



AS CIRANDAS DE VILLA-LOBOS

Homero de Magalhães, piano. Obras de Villa-Lobos (*Terezinha de Jesus, A Condessa, A senhora dona Sancha, O cravo brigou com a rosa, Pobre cega, Passa, passa gavião, Xô, xô passarinho; Vamos atrás da serra, Calunga; Fui no Tororô; O pintor de Camalhy; Nesta rua, nesta rua; Olha o passarinho dominê; A procura de uma agulha; A canoa viron; Que lindos olhos; Có có có*). Dubas Música. Distribuição: Universal Music.



FRUCTUOSO VIANNA

Maria Lucia Godoy, soprano. Miguel Proença, piano. Obras de Fructuoso Vianna (*Madrigal, Toada Nº 3, Sonâmbula, Desencanto, Ave Maria, Peregrinos, Modinha, Sem Fim, Canção da Jamaica, Sabiá, Refrão do Mutum, Relíquia Apócrifa, Cantar Galego, Partir e ficar, Bailia, Vilancete e Canção dos Olhos que Choram*). Selo RioArte Digital.



HOMMAGE À VILLA-LOBOS

Miguel Proença, piano. CD duplo. Obras de Villa-Lobos (*Hommage à Chopin, Impressões seresteiras, Festa no sertão, Valsa da dor, Cirandas, Bachianas brasileiras N. 4, Choros Nº 5, Poema singelo, A lenda do caboclo, Guia Prático Album 1*). Selo Uerj Clássica.



SONS PERDIDOS - O VIOLÃO NA OBRA MUSICAL DE BRUNO KIEFER

Márcio de Souza, violão. Ademar Schmidt, flauta transversa. Flavia Domingues Alves, violão. Cristiano Hanssen (voz), Eliana Vaz Huber (flauta-doce contralto e flauta-doce soprano). Coro Porto Alegre, regência Lúcia Teixeira. Obra completa para violão de Bruno Kiefer (*Música sem incidentes, Terra Sofrida, Canção para uma valsa lenta, Momento de ternura, Música sem nome, Situação, Sons perdidos, Canção da Garoa, Quicá..., Brincando e Faz de conta...*). Edição independente. Financiamento: Prefeitura de Porto Alegre.



COMPOSITORES LATINO-AMERICANOS 7

Beatriz Balzi, piano. Obras de José Pablo Moncayo (*Muros Verdes*), Cacilda Borges Barbosa (*Estudo Brasileiro Nº 1*), Silvestre Revueltas (*Allegro*), Julián Aguirre (*5 Tristes*), Nilson Lombardi (*Ponteio Nº 1 e Ponteio Nº 6*), Amaral Vieira (*Cenas rupestres*), Acario Cotapos (*Sonata Fantasia*), Marisa Rezende (*Ressonâncias*), Edmundo Villani-Cortes (*Timbre Nº 1 e Timbre Nº 2*) e Graciela Paraskevaïdis (*...a hombros del ruseñor*). Edição limitada de difusão cultural sem fins lucrativos.



SALVATOR ROSA

Ópera de Carlos Gomes. Fernando del Valle, tenor (*Salvator Rosa*). Andrea Baker, mezzo-soprano (*Gennariello*). Michael Gluecksmann, barítono (*Masaniello*). Christopher Lemmings, tenor (*Il Conte di Badajos*). Michail Milanov, baixo (*Il Duca d'Arcos*). David Curry, tenor (*Fernandez*). Lisa Livingston, soprano (*Isabella*). Jürgen Frantz, baixo (*Corcelli*). Martin King, baixo (*Fra Lorenzo*). Caroline Dowd-Higgins (*Bianca e Suor Ines*). Dorset Opera Chorus / Gareth Jones. Dorset Opera Orchestra / Patrick Shelley. Diretor: Michael Beauchamp.



BRAZILIAN TOCCATAS AND TOCCATINAS

Vânia Pimentel, piano. Obras de Amaral Vieira (*Toccata - 1979*), Brasília Tiberê (*Toccata - 1937*), Waldemar de Oliveira (*Toccata - 1948*), Armando Albuquerque (*Toccata - 1948*), Radamés Gnattali (*Toccata - 1944*), Camargo Guarnieri (*Toccata - 1935*), Marlos Nobre (*Toccatina, Ponteio e Final*), Henrique de Curitiba (*Suíte Acessível*), Heitor Villa-Lobos (*The Three Marias*), Heitor Alimonda (*Toccata - 1945*), Claudio Santoro (*Toccata - 1954*), Guerra-Peixe (*Tocata do Joezinho*), Bruno Kiefer (*Tocata - 1957*), Almeida Prado (*Toccata da Alegria*), Ronaldo Miranda (*Toccata - 1982*). Edição independente.

Abstracts



THE TOCCATA FOR PIANO WRITTEN BY TWENTIETH CENTURY'S BRAZILIAN COMPOSERS: A STRUCTURAL AND INTERPRETATIVE ANALYSIS AIMED AT THE PERFORMANCE.
by *Vânia Pimentel*

The purpose of this text is to present a selection of structural and interpretative analysis of the repertoire of piano toccatas written by Brazilian composers of the twentieth century: Brasília Itiberê, Octavio Maul, Valdemar de Almeida, Armando Albuquerque, Radamês Gnattali, Camargo Guarnieri, César Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Heitor Alimonda, Buno Kiefer, Lindembergue Cardoso, Almeida Prado, Ronaldo Miranda, Amaral Vieira e Leonardo Sá. The structural analysis comprehends considerations on style, technical aspects of the piano performance and elements of composition, including: sound, rhythm, metrics, tune, harmony and format features. The interpretative analysis comprehends considerations on articulation, fingering, dynamics, pedal, character and tempo. Suggestions aimed at the performance are an attempt to help performers and to clear up technical questions or any others which may arise concerning musical enlightenment.



VASCO MARIZ: THE HISTORICAL AND MUSICOLOGICAL WORK AND ITS PROJECTIONS.
by *Sylvio Lago Junior*

Vasco Mariz's contribution to Brazilian culture is massive. On the occasion of his 80th birthday, this article makes an assessment of the musicologists' work. The author mentions biographical passages and performs an analysis of the following books: "A Canção Brasileira", "Três Musicólogos Brasileiros", "Dicionário Biográfico Musical", "Vida Musical", "Francisco Mignone, Vida e Obra", assessing also the musicologists' latest activities and achievements, with emphasis on the dynamism which characterizes Mariz.



IN THE STRINGS OF THE GUITAR... THE CONSOLIDATION OF LOCAL GENRES
by *Marcia Taborda*

Because of its encompassing nature socially and historically speaking, as well as in terms of time span, the guitar has been led to occupy an unparalleled position as a means of performance and materialization of social expression, thus becoming a privileged starting point from which to develop an investigation on the specific dynamics undertaken by Rio de

Janeiros musical culture which rendered possible the development and consolidation of the typical genres of Brazilian popular music during the last years of the 19th century and the first quarter of the 20th century.



VILLA-LOBOS VISIT TO LOS ANGELES
by *Robert Stevenson*

Exchange of acrid remarks, scorn and unpleasantness seem to have been the note of the meeting between two important figures of Brazilian culture in USA, in 1944. Heitor Villa-Lobos was visiting the country and writer Erico Verissimo, who was there for a series of lectures, acted as his interpreter. The article raises questions about the story told by Verissimo, confronting it with the newspapers' accounts made at the time, ascertaining ill-founded pieces of information. The author detects that personal issues led the writer to make a not very benign portrayal of Villa-Lobos.



THE 1897 EDITION OF JOSE MAURÍCIO NUNES GARCIA'S REQUIEM
by *Carlos Alberto Figueiredo*

The 1897 Edition of the Requiem written by José Maurício Nunes Garcia represents a significant milestone being as it is the first of a set of works dated from the Brazilian colonial period. Though the origins of such Edition are enshrouded in doubts, it represents an important vortex in the conveyance of the works' tradition, both in Brazil and abroad. One of its most remarkable aspects is the one named *Advertência*, a major document of editorial aspirations.



MERCEDES REIS PEQUENO, AN ASSET TO BRAZILIAN MUSIC
by *Luiz Paulo Horta*

Mercedes Reis Pequeno's 80th birthday is an event Brazilian music is proud to celebrate. In her long course of accomplishments, it is worth mentioning the role she played in managing the music department of the National Library for almost 40 years. The adoption of modern musicology's rules made the entity a mandatory reference. Another major collaboration on her part was the organization of the Brazilian Musical Bibliography (in collaboration with Luiz Heitor Correa de Azevedo e Cléofe Person de Mattos), whose new version Mercedes is producing for ABM.

Visite a Academia Brasileira de Música na Internet

www.abmusica.org.br

No site da ABM, você encontra informações gerais sobre a instituição, retrospectiva histórica, biografias de patronos e acadêmicos, noticiário e a Bibliografia Musical Brasileira.

FAÇA-NOS UMA VISITA!

Colaboram Nesta Edição

VANIA PIMENTEL, pianista concertista, carioca de nascimento, iniciou seus estudos de piano com Liddy Mignone, prosseguindo-os com Henriqueta Garcez Duarte em Curitiba. Formou-se em música na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e em Filosofia na Universidade Federal do Paraná, lecionando em ambas instituições. Realizou estudos de pós-graduação em *performance* em Karlsruhe, Alemanha, como bolsista da CAPES. Foi premiada em concursos internacionais e obteve títulos de mestre e doutor da Universidade de Houston, Texas, com dissertação sobre *Toccatas Brasileiras (The Piano Toccata by Brazilian Composers of the XXth Century*. Ann Arbor, MI:EMI, 1998). No ano 2000 gravou o seu primeiro CD (*Brazilian Toccatas and Toccatinas*, Ultimo Productions), elogiado pelo crítico Carlos Dantas da *Tribuna da Imprensa* do Rio. Vania Pimentel reside em Houston desde 1993 e é membro da Pi Kappa Lambda, National Music Honor Society.

SYLVIO LAGO JR. é advogado, consultor de organizações nacionais e internacionais. Escritor, ensaísta e historiador. Membro-titular do Pen Clube do Brasil e da Academia Brasileira de Arte. Autor dos livros *A Arte do Piano*, *A Arte da Regência*, *Breve Tratado das Formas Musicais* e *O Compositor, O Intérprete e O Ouvinte*.

MARCIA TABORDA é violonista diplomada pela Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO), mestre em música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde apresentou a dissertação *Dino Sete Cordas - Criatividade e Revolução nos acompanhamentos da MPB* orientada pelo violonista Turíbio Santos. Em 2000, ingressou no Doutorado do Programa de História Social da UFRJ, com o projeto de pesquisa *História Social do Violão no Rio de Janeiro 1870/1930*, tendo por orientador o Prof. Dr. José Murilo de Carvalho. É pesquisadora do *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira*, integrando a equipe responsável pela produção de verbetes que englobam das raízes da

música brasileira à década de 50. Como intérprete, além de se dedicar à música contemporânea, vem retomando a tradição das violonistas-cantoras representada por Olga Prager Coelho, unindo em seus recitais o violão típico do choro a peças consagradas do repertório de canções brasileiras.

ROBERT STEVENSON, musicólogo norte-americano, é membro correspondente da ABM.

CARLOS ALBERTO FIGUEIREDO é professor de Regência Coral e Análise Musical da Universidade do Rio de Janeiro, onde cursou o Mestrado e o Doutorado em Musicologia. Desenvolve, também, intensa atividade nos Seminários de Música Pro-Arte, sendo regente do Coro de Câmara Pro-Arte. Tem se dedicado à pesquisa da obra de José Maurício Nunes Garcia, principalmente em seu aspecto editorial, publicando edições críticas e CDs com as obras deste importante compositor carioca.

LUIZ PAULO HORTA é jornalista, escritor, crítico musical e membro da ABM.

A Próxima Edição de *Brasiliana*

Circula em Setembro.

Garanta o recebimento
de seu exemplar fazendo uma
assinatura anual da revista da
Academia Brasileira de Música.

Informações pelo telefone:
(21) 205.3879 ou pelo e-mail:
abmusica@abmusica.org.br

