



Brasiliiana



A Rádio MEC como centro difusor da música de concerto no Brasil

Três sistemas de afinação portugueses: Solano (1779), Varella (1806) e Machado (1843)

"Villa-Lobos" chega ao cinema

As posses de Cecília Conde e Amaral Vieira na ABM

Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil

Galeria dos intérpretes da música brasileira

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

Desde 1945 a serviço da música no Brasil

Diretoria: Edino Krieger (presidente), Turibio Santos (vice-presidente), Ernani Aguiar (1º secretário), Roberto Duarte (2º secretário), Jose Maria Neves (1º tesoureiro), Mercedes Reis Pequeno (2º 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	Luis 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	Otavio 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	Turibio 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 Gaspere Nello Vetro (Itália); Gerard Béhague (França/EUA); Robert Stevenson (EUA); Aurélio de la Vega (Cuba/USA); David Appleby (USA); Gerhard Doderer (Alemanha/Portugal) e Stanley Sadie (Inglaterra).

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

REVISTA BRASILIANA

Conselho Editorial RICARDO TACUCHIAN (COORDENADOR EM EXERCÍCIO); JOSÉ MARIA NEVES (COORDENADOR LICENCIADO); MERCEDES REIS PEQUENO; VASCO MARIZ **Conselho consultivo** ARNALDO SENISE; GASPARE NELLO VETRO (ITÁLIA); GERARD BÉHAGUE (EUA); GERHARD DODERER (PORTUGAL); LUIZ PAULO HORTA; MANUEL VEIGA; RÉGIS DUPRAT; VICENTE SALLES **Projeto Editorial e Edição** HELOISA FISCHER **Projeto Gráfico** MILA WALDECK **Diagramação** HYBRIS DESIGN **Capa** AQUARELA DE ALMEIDA PRADO **4ª capa** DESENHO DE LIBERATI **Versões em inglês** PAULO HENRIQUES BRITO **Revisão** CRISTIANE DANTAS **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.

A partir deste número, *Brasileira* inicia a publicação de uma *Galeria dos Intérpretes da Música Brasileira* – um tributo e um reconhecimento ao interesse dos que trabalham ou trabalharam pela divulgação da nossa música, colocando seu talento a serviço da cultura musical do país.

O maestro Eleazar de Carvalho e a pianista Belkiss Carneiro de Mendonça inauguram esta galeria. Assinalamos também a realização da série *Brasileira* de concertos mensais em novo espaço – o Teatro Raymundo Magalhães Júnior da Academia Brasileira de Letras (RJ). Com a indisponibilidade do auditório da Casa de Rui Barbosa, que abrigou a série durante dois anos, e que estará fechado para realização de obras neste primeiro semestre, a Academia Brasileira de Música retomou um antigo projeto de parceria com sua co-irmã Academia Brasileira de Letras, que prontamente ofereceu seu belo auditório e está promovendo a reforma de seu piano Blüthner. A série teve início em abril com o Quinteto Villa-Lobos e prosseguirá até novembro, sempre na última quinta-feira de cada mês.

Destacamos também o estágio avançado do Banco de Partituras de Música Brasileira para Orquestra, que, com o valioso apoio do Ministério da Cultura, já pode oferecer às orquestras brasileiras e do exterior um número significativo de obras sinfônicas de autores brasileiros do passado e do presente, devidamente editadas e com todo o material de orquestra em perfeitas condições. Um primeiro catálogo bilíngüe das obras já disponíveis será editado proximamente.

Assinale-se, finalmente, a bela capa deste número, reveladora de mais um talento do compositor Almeida Prado. Trata-se de uma das várias ilustrações que ele próprio criou para acompanhar a partitura de *Oré-Jacytatá*, sua obra sinfônica composta por encomenda do Ministério da Cultura para as comemorações dos 500 anos do Descobrimento.

Edino Krieger

Presidente da Academia Brasileira de Música

..... SUMÁRIO

A RÁDIO MEC COMO CENTRO DIFUSOR DA
MÚSICA DE CONCERTO NO BRASIL,
por Cláudia Azevedopág 2

TRÊS SISTEMAS DE AFINAÇÃO PORTUGUESES –
SOLANO (1779), VARELLA (1806) E MACHADO
(1843),
por Marcelo Fagerlandépág 14

AS POSSES DE CECÍLIA CONDE E AMARAL VIEIRA
NA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA,
por Ricardo Tacuchian e Luiz Paulo Hortapág 32

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO
DE ROMANTISMO MUSICAL NO BRASIL,
por Maria Alice Volpepág 36

GALERIA DOS INTÉRPRETES DA MÚSICA
BRASILEIRA / Eleazar de Carvalho e Belkiss Carneiro de
Mendonçapág 47

BRASILIANASpág 50

LANÇAMENTOSpág 54

RESUMOS EM INGLÊSpág 55

COLABORARAM NESTA EDIÇÃOpág 56

A RÁDIO MEC COMO CENTRO DIFUSOR DA MÚSICA DE CONCERTO NO BRASIL*

§
Cláudia Azevedo
§

Este artigo verifica a importância da Rádio MEC na divulgação da música de concerto brasileira desde o final da década de 50, quando foram criados vários conjuntos instrumentais. Em suas atividades de produção, gravação e irradiação de obras de autores nacionais, a Rádio MEC contou com a Orquestra Sinfônica Nacional (OSN), e com alguns dos maiores nomes da cena musical do país, produzindo séries de programas como *A Canção Brasileira e Música e Músicos do Brasil*. Esta trajetória foi traçada a partir da compilação e análise de dados coletados nos arquivos da própria rádio, além de informações obtidas em entrevistas com alguns dos músicos envolvidos neste processo.¹



CONSIDERAÇÕES INICIAIS & Este trabalho gira em torno da produção musical gerada pela Rádio Ministério da Educação e Cultura com a finalidade de incentivo e divulgação da música de concerto nacional entre as décadas de 60 e 80, situando esta atividade no contexto da emissora através de depoimentos.

A pesquisa foi feita a partir do exame dos registros em fichário do conteúdo das fitas existentes no acervo da discoteca da Rádio MEC. Não menos importante foi a contribuição, em forma de entrevistas, de músicos e produtores em atividade na época, hoje com mais de setenta anos. A precisão desta análise,

em termos numéricos, fica prejudicada pelo fato de uma grande parte destas fichas², em especial as do final dos anos 60 e as da década de 70, ter seu preenchimento incompleto, muitas vezes omitindo dados tão fundamentais como o próprio nome do intérprete. Foram constatados vários erros de informação.³ Vem corroborar o fato de que muitas das fitas que constam dos registros não mais existem, tendo seu conteúdo sido substituído por discursos de autoridades políticas de então.⁴ As datas que constam das fichas constituem outro fator de controvérsia por se referirem ao arquivamento e, não, à gravação ou à irradiação propriamente ditas. Em alguns poucos casos, entretanto, existe a discriminação de uma e

*O site da Academia Brasileira de Música (www.abmmusica.org.br) disponibiliza listagens e tabelas relativas a este artigo, com informações adicionais sobre a pesquisa da autora.



São poucos os registros fotográficos de apresentações “domésticas” da Orquestra Sinfônica Nacional, como esta em pleno estúdio sinfônico da MEC.

outra. As gravações feitas até 1964 foram arquivadas em datats mais próximas à sua realização. Também foi observado o registro de mesmas gravações em fichas diferentes.

Para fins metodológicos, optamos por contabilizar os movimentos de cada obra como uma unidade, porque observamos que, muitas vezes, apenas um dos movimentos de uma suíte, ou de uma obra mais longa, era gravado. Ao mesmo tempo, há registro de muitas canções. É interessante notar que há suítes de até nove movimentos⁵, podendo durar quase uma hora, enquanto as canções duram poucos minutos. Além disso, o esforço necessário para a execução de uma obra longa por uma orquestra é inquestionavelmente maior do que aquele empregado para a execução de uma canção com apenas dois intérpretes,

não os desmerecendo em nada. Trata-se, apenas, de naturezas musicais diversas. Foram registradas, assim, 2.770 obras. Entre elas, 889 são canções com soprano e piano, 62 com tenor e piano e 131 com outras tessituras e piano. Obras para piano são as segundas mais numerosas, somando 499 vezes.⁶

IMPORTÂNCIA DA RÁDIO MEC & A partir da segunda metade da década de 50, a Rádio Ministério da Educação e Cultura ou, simplesmente, Rádio MEC, teve, em seu quadro de funcionários, músicos em número suficiente para formar uma orquestra de câmara, um coral, um quarteto de cordas, um quinteto de sopros – que tornava-se, eventualmente, um octeto –, um conjunto de música antiga, um trio, um conjunto de música popular (Os Boêmios) e, finalmente, uma orquestra sinfônica, a



Orquestra Sinfônica Nacional (OSN). Alguns dos mais importantes nomes da música brasileira deste século estiveram envolvidos na atividade de produzir e freqüentemente registrar em fita um vasto repertório musical que incluiu, em grande proporção, música brasileira. Música composta por brasileiros das variadas regiões do país desde o período colonial. Música de influência folclórica, européia, africana e indígena. Música vocal e instrumental. Um pouco do vasto aspecto cultural do Brasil. E foi precisamente voltada para a educação e a cultura do país que esta emissora foi criada.

A ORIGEM DA RÁDIO MEC & O poeta Carlos Drummond de Andrade escreveu, em 1961, as seguintes palavras, em comemoração aos vinte e cinco anos da Rádio MEC:

Foi há 25 anos, lembro-me bem. Roquette-Pinto tomou o elevador do Edifício Rex e procurou, no 16º andar, o Ministro Gustavo Capanema. Ia dar-lhe, de graça, o prefixo, o equipamento, a tradição da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Tudo isso, que parecia pequeno, era imenso, passava a pertencer ao Ministério da Educação, sem qualquer indenização aos proprietários, todos eles professores, cientistas, homens de letras. Nada, nada. Apenas uma palavra Roquette-Pinto queria receber em troca de sua emissora.

*E que palavra era essa? O compromisso de que a Rádio continue a fazer obra cultural e nunca, de forma alguma, faça política...*⁷

A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (prefixo PRA-2), mencionada por Drummond, havia sido fundada por Edgard Roquette-Pinto e pelo cientista Henrique Morize, seu professor, em maio de 1923, na Escola Politécnica. Seu lema era “pela cultura dos que vivem em nossa terra, pelo progresso do Brasil”. Em 1936, foi doada ao Ministério da Educação e Saúde por não possuir “recursos para atender às novas exigências de aumentar a potência da emissora. Pois a rádio se destinava exclusivamente à educação do povo, sem vínculos comerciais, como ainda o é, em nossos dias.”⁸

Drummond ainda acrescentaria: “a filha saía nos braços do rapaz escolhido livremente”⁹, numa alusão ao fato de que o então Ministério da Educação e Saúde poderia dar continuidade à filosofia da Rádio Sociedade.

A Rádio MEC foi a primeira emissora de rádio da América do Sul a transmitir uma ópera completa em

disco (*Rigoletto*, de Verdi), “uma ópera completa, ao vivo, primeiramente de seus próprios estúdios e depois, diretamente do Theatro Municipal do Rio de Janeiro”.¹⁰ Também no terreno popular foi pioneira, com a criação de um programa de jazz, em fevereiro de 1946, apresentado por Paulo Santos.

Dentro da proposta de levar educação e cultura à população – não devemos esquecer que a rádio era apenas AM até 1981 – havia um programa diário de crônicas escritas por alguns de nossos maiores autores e lidas por Paulo Autran. Eles são, nada mais, nada menos, do que Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Dinah Silveira de Queiroz, Fernando Sabino, Manoel Bandeira, Paulo Mendes Campos e Rubem Braga. Chamava-se *Quadrante*. O programa originou dois volumes com o conjunto das crônicas, cujos prefácios foram escritos por Murilo Miranda, diretor da Rádio MEC entre 1961 e 1963, e idealizador do programa. Ele perguntou-se: “Por que a emissora não apresenta programas literários do mesmo nível dos seus programas musicais?”¹¹ E ele mesmo respondeu: “Sim: podia apresentar, deve apresentar... Seu índice de audiência não é apenas o mais alto do nosso quadro interno de programação: é dos mais elevados do rádio brasileiro.”¹² Os dois livros com dez das crônicas, cada um, tornaram-se um dos sucessos editoriais de 1962.¹³

A ORQUESTRA SINFÔNICA NACIONAL & O presidente Juscelino Kubitschek assinou, em 12 de janeiro de 1961, o decreto 49.913, transferindo vários músicos da Rádio Nacional para o Serviço de Radiodifusão Educativa do Ministério da Educação. “A assinatura desse decreto foi o resultado de um trabalho persistente do maestro José Siqueira...”¹⁴ O maestro Mário Tavares¹⁵ lembra deste processo de criação da OSN, “nascida de uma serenata que nós fizemos no Palácio, ainda com Juscelino, que a prometeu no fim de 59, mas isso só foi se concretizar no início de 61.” O maestro Alceo Bocchino ratifica que a orquestra surgiu da “atividade política ativa e muito vigorosa” de músicos da Rádio Nacional que “pretendiam, com isso, ter uma garantia... Na verdade, o pessoal pensava que teria uma vida muito mais tranqüila, mais cômoda [...] Não aconteceu isso.”¹⁶

A formação da orquestra não foi, entretanto, uma

A OSN OBJETIVAVA PREENCHER UMA LACUNA NA DIVULGAÇÃO DO REPERTÓRIO SINFÔNICO,
PRIORIZANDO A MÚSICA BRASILEIRA E A MÚSICA CONTEMPORÂNEA.



tarefa das mais fáceis, pois a relação dos músicos que optaram pela Rádio MEC “era tão numerosa quanto heterogênea: havia grande número de saxofones, trompetes e trombones e pouquíssimos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Na percussão, o mestre Luciano Perrone e um pandeirista de ouvido, Caboré, que seria aproveitado como arquivista”,¹⁷ Para complementar a orquestra, foram feitas provas públicas perante uma banca formada por Francisco Mignone, Alceo Bocchino, Edino Krieger e professores de diversos instrumentos.¹⁸ O maestro Mário Tavares considera também ter, de certo modo, participado desta seleção. Ele relembra que “vinha gente de música popular e se candidatava. [...] Eu dizia: é um *tocador* de cavaquinho, de reco-reco de ouvido. Não havia o instrumental necessário para uma sinfônica! Era uma medida puramente paternalista, assistencialista etc e tal, dando direitos, mas para organizar uma orquestra sinfônica foi muito difícil no início. Até que fizeram provas, outros foram, acabaram tolerando aposentados e gente mais antiga e, [a orquestra] foi se constituindo, ao lado de novos que surgiam...”¹⁹

Passada esta fase inicial, foi formada a OSN convidando-se “os melhores músicos das outras orquestras, pagando cachê, fazendo ensaios em horários que não conflitassem com as congêneres e fazendo a seleção entre os que vieram da Rádio Nacional.”²⁰ Edino Krieger afirma que a orquestra ficou com a “qualidade próxima do ideal, reunindo a nata dos instrumentistas da OSB, da OSTM e outros disponíveis.”²¹ Ele lista as estrelas que compunham a OSN:

Assim, o naipe de flautas, por exemplo, contava com dois solistas de primeira grandeza, que se revezavam na primeira estante: Moacyr Liserra e Lenir Siqueira. Nos oboés, Braz Limonge e Nelson Nilo Hack, tendo mestre Cocarelli como corne-ínglês. Os clarinetistas eram nada mais nada menos que Jayoleno dos Santos e José Botelho, e os fagotes exibiam duas estrelas como Noel Devos e Angelo Pestana. Nas cordas havia grandes instrumentistas como Anselmo Zlatopolsky, Célio

*Nogueira, Waldemar Spillman, George Kiszely, Henrique Niremborg, Iberê Gomes Grosso, Eugen Ranewsky, Sandrino Santoro, Renato Sbragia e outros, encabeçando naipes capazes de competir com as melhores orquestras do continente.*²²

“Pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil – essa era uma frase que a gente sempre tinha na cabeça.”²³, diz o maestro Bocchino. A OSN era uma orquestra atuante num sistema oficial de radiodifusão, seguindo o exemplo das ORTF francesa, BBC inglesa, RAI italiana e Bayerische Rundfunk de Munique, Alemanha, com o objetivo de “preencher uma lacuna na divulgação do repertório sinfônico, priorizando a música brasileira e música contemporânea, ambas minoritárias na programação das demais orquestras do país.”²⁴ Sua audiência não seria apenas aquela das salas de concerto mas, também, dos ouvintes da Rádio, na época, operando apenas na frequência AM.

O maestro Bocchino considera que o grande momento da orquestra deu-se com a gestão de Murilo Miranda como diretor da Rádio, de março de 1961 a julho de 1963, porque ele era “um escritor e um publicista fabuloso” e tinha “a cabeça cheia de brasilidade”, tendo, inclusive, conhecido Mário de Andrade durante a juventude.²⁵ “Quando nós fizemos o regimento da orquestra... ela se destinava, prioritariamente, à execução de música sinfônica brasileira, de autor brasileiro.”²⁶ Para Edino Krieger, Mozart de Araújo “tinha grande interesse em ver a nova orquestra no cumprimento de sua missão cultural”.²⁷ Antes de ser afastado pelo então presidente Jânio Quadros, construiu um grande estúdio para ensaios, o que possibilitou alocar o Estúdio Sinfônico para somente gravações.²⁸ Entretanto, o maestro Bocchino lembra que, em 1964, a OSN ainda usava algum material emprestado da OSB, que ensaiava no estúdio do sexto andar da Rádio, “como cadeiras, e alguns instrumentos pesados, tímpanos, harpas e os contrabaixistas deixavam os contrabaixos lá...”. Ele conta:



Roquette-Pinto: ousadia e pioneirismo.

O FATO É QUE, APESAR DE TUDO, A OSN FOI, DURANTE ALGUM TEMPO,
A MAIOR E MELHOR ORQUESTRA DO PAÍS.



Quando o Eremildo²⁹ chegou, só havia as cadeiras da Sinfônica Brasileira. Nem eram da Rádio! Não tínhamos estantes, nem cadeiras, nem esses instrumentos mais pesados e nem material. [...] A OSB não queria mais dar o material. Eu tinha que fazer o seguinte: eu emprestava [sic] as cadeiras, às vezes do Corpo de Bombeiros – já aproveitávamos, levávamos tímpanos do Corpo de Bombeiros – alguns instrumentos da orquestra de estudantes, que era do Raphael Baptista. [...] Eremildo entendeu o problema e, graças a Deus, conseguiu as cadeiras, conseguiu as estantes, conseguiu os instrumentos de metal de um grupo só – muito importante isso, por causa da afinação... e comprou ainda um piano de cauda enorme... E foi à Embaixada da Áustria, e às outras embaixadas, pediu material. Aí, ele se entusiasmou porque era um homem culto, apenas bitolado pela história da Revolução³⁰.³¹

Estão registradas, nas fichas da Rádio MEC, as gravações de 101 obras³² de autores brasileiros pela OSN, entre sua criação, em 1961, até 1972³³ Este processo envolveu 31 regentes³⁴, tendo Alceo Bocchino sido o mais freqüente na tarefa, aparecendo à frente da orquestra 39 vezes. Trinta e cinco compositores tiveram suas obras gravadas. São eles: Alberto Lazoli (01), Alberto Nepomuceno (02), Antônio Viana (01), Armando Albuquerque (03), Arnaldo Rabelo (01), Breno Blauth (01), Bruno Kiefer (04), Camargo Guarnieri (05), Carlos Gomes (04), Claudio Santoro (03), Emílio Terraza (01), Ernst Widmer (02), Francisco Braga (01), Francisco Manoel da Silva (02), Francisco Mignone (13), Guerra-Peixe (07), Heckel Tavares (04), J. Bontempo (02), J. Ibert (01), J. Lins (02), José Siqueira (01), Leopoldo Miguez (01), Lindemberg Cardoso (01), Lorenzo Fernandez (03), Luiz Cosme (01), Mário Tavares (03), Marlos Nobre (03), Natho Hehn (01), Nicolau Kokron (01), Oswaldo Lacerda (02), Pe. José Maurício Nunes Garcia (05), Radamés Gnattali (04),

Arnaldo Estrella foi solista da OSN em diversas oportunidades.



Rinaldo Rossi (02), Taijiro Goh (01), Villa-Lobos (11).³⁵

Naturalmente, esse número não corresponde ao total de obras executadas pela OSN ao longo de sua existência dentro dos quadros da rádio, uma vez que nem todas foram registradas em fita. É necessário lembrar que obras de compositores de várias nacionalidades e de todas as épocas também aparecem nas fichas de gravação. "Várias vezes, vinham regentes estrangeiros, solistas... Isso era feito através da direção da rádio e do departamento cultural das embaixadas e consulados. Também convidava regentes brasileiros para a orquestra de câmara, como regentes europeus para a OSN. Aí, naturalmente, então, o regente que vinha escolhia uma ou outra obra do próprio país de origem, o que era compreensível."³⁶

Todos os profissionais entrevistados concordam que o período mais produtivo da orquestra foi a década de 60, formando um acervo considerável. "Compositores como o próprio Mignone, Heckel Tavares, Camargo Guarnieri e Guerra-Peixe subiam ao pódio do sexto andar para ensaiar e depois gravar programas inteiros dedicados a obras suas..."³⁷. O maestro Bocchino conta que os primeiros ensaios da OSN foram conduzidos por ele, embora o primeiro regente titular da orquestra tenha sido Francisco Mignone:

Foi o seguinte: eu pus a estante, reuni todos, passei um sermão coletivo, dizendo que aquilo não era a Rádio Nacional, que aquilo era uma coisa muito séria. Expliquei qual era o espírito a Rádio Ministério da Educação. [...] Era um amor, um respeito à Rádio MEC! Nós sabíamos que durante a Revolução de 30, mesmo com o Getúlio, o DOPS, ninguém se metia com a Rádio MEC porque era uma Rádio com uma moral fabulosa. A gente não fazia política, era cultura mesmo. O interesse era cultural. [...] Eu dizia, naquela ocasião: só será apresentada, a orquestra – depois "queime a língua", hein! – quando o trabalho estiver perfeito. Mas, na verdade, não pude manter isso até o final da orquestra, quando ela já estava se decompondo. É uma pena!³⁸

As primeiras obras executadas pela OSN, segundo o maestro Bocchino, foram a *Sinfonia N° 40*, de Mozart e a *Segunda Suíte do Descobrimento do Brasil*, de Villa-Lobos. Ele conta que, depois dos ensaios, elas estavam tão boas que o violinista Oscar Borgerth, ao ouvi-las no rádio, levou um susto quando soube



tratar-se da OSN, sob a regência de Bocchino “Isso [a *Sinfonia 40*] e *Segunda Suíte do Descobrimento do Brasil*, gravei lá. Depois tocamos em pequenos conjuntos da antiga TV Rio. Tocamos também numa cerimônia religiosa na Candelária, reduzindo a orquestra, em 61.”³⁹ Aparentemente, os maestros Eleazar de Carvalho e Francisco Mignone não desejavam a direção da orquestra, de início. O diretor Murilo Miranda, então, ofereceu-a ao maestro Bocchino, que afirma ter recusado por ser moço, e sugeriu Mignone que “era mais velho, tinha mais nome, prestou maiores serviços.”⁴⁰ Miranda insistiu e Mignone aceitou, tornando-se, de fato, o primeiro maestro titular. Seu assistente foi Edino Krieger, “organizadíssimo. Acho que foi uma ótima escolha... Eu passei a ser titular em 64.”⁴¹

O fato é que, apesar de tudo, a OSN foi, durante algum tempo, a maior e melhor orquestra do país. “Tinha tantos músicos que nós fizemos uma orquestra de sopro e demos para o Radamés Gnattali.”⁴² Entretanto, os futuros diretores da rádio nem sempre compreenderam a ligação da orquestra com a divulgação de música brasileira e esta passou a fazer concertos tradicionais nas salas de espetáculo, como a Sala Cecília Meireles e o Theatro Municipal. Também participou da série Concertos para a Juventude, da TV Globo. Edino Krieger conta:

Continuava sendo um importante campo de trabalho para o músico profissional, mas seu compromisso original foi paulatinamente sendo relegado a um segundo plano, até que, num determinado momento, a direção da rádio se colocou a pergunta, até certo modo pertinente, embora equivocada: por que manter uma orquestra sinfônica própria, quando a rádio podia dispor, para suas transmissões, e sem qualquer custo, das gravações excelentes da Filarmônica de Berlim e de todas as melhores orquestras do mundo? Sob essa ótica, a OSN passou a ser olhada como um trambolho administrativo.”⁴³

Em 1981, a direção da Rádio MEC resolveu desfazer-se dos “transtornos administrativos”, oferecendo a tutela da OSN e do Coral da Rádio MEC à Funarte. O diretor do então Instituto Nacional de Música da Funarte era Edino Krieger. Em dezembro de 1984, a orquestra acabou sendo absorvida pela Universidade Federal Fluminense, que, curiosamente, não mantém cursos de Música, e o Coral passou para a Escola de Música da UFRJ.

O maestro Bocchino acredita que houve uma



O Quinteto de Sopros da Rádio MEC nos estúdios da emissora carioca.

certa dissolução interna causada pelas mudanças impostas a partir da direção de Eremildo Viana. “Ele pôs uma ordem de cão lá! [...] Virou um quartel!” Os músicos também assistiram aos episódios de destruição e desprezo em relação às gravações, durante a gestão de Avelino Henrique, de 1969 a 1973.

“Ele dizia francamente que queria acabar com o Opus... ele não se referia à música mais elaborada ou erudita, como querem alguns, ele só se referia ao Opus. Ele só ouvia dizer ‘sinfonia número tal, Opus tal’. Ele era tão ignorante e dizia: eu quero acabar com esse Opus aqui nessa rádio. [...] Esse cidadão nos deu muito trabalho lá, quase acabou [com a rádio]. Começou aí a degradingolada da rádio, jogando fitas fora. [...] As coisas iam para o lixo. Eu mesmo peguei algumas fitas para salvar. Era um caminhão de fitas que foram para o lixo.”⁴⁴

O maestro conta que, na década de 70, os músicos se aposentavam sem aviso e não era fácil contratar outros. Os músicos novos, quando vinham, não tinham a mesma experiência sinfônica de seus antecessores.

Hoje, a OSN continua pertencendo à UFF e apresenta-se com frequência sob a regência de Lígia Amadio.

OUTRAS FORMAÇÕES & A orquestra de câmara, o quarteto de cordas (com duas formações diferentes – ver listagem em www.abmusica.org.br) o conjunto de música antiga, o coral, o trio (Alceo Bocchino – piano, Iberê Gomes Grosso – violoncelo e Anselmo Zlatopolsky – violino), o conjunto de música popular e o duo (Íris Bianchi e Oriano de Almeida, pianistas) são anteriores à Orquestra Sinfônica Nacional. O maestro Mário Tavares conta que “a orquestra primitiva era ao vivo. Depois dela é que veio o conjunto de música antiga de Borislav Tchorbov,



que era meu colega da OSB. Veio o Trio, se não me falha a memória. Os conjuntos musicais ao vivo, quer dizer, trabalhando lá.[...] Quando Claudio Santoro não retornou mais, a orquestra houve por bem eleger a mim como regente responsável.”⁴⁵

O coral começou como um madrigal, organizado por Murilo Miranda. Para dirigi-lo foi chamado o jovem Isaac Karabtchevsky, de Minas Gerais que, na época, dirigia o Coral Renascença. “Eu lancei o Isaac!”⁴⁶, diz o maestro Bocchino.

Em publicação institucional de 1958, a Rádio informa que seu setor musical “viu-se enriquecido durante a gestão de Celso Brandt⁴⁷... pela criação de três conjuntos instrumentais estáveis: o Quarteto de Cordas, fundado em 56, a Orquestra de Câmara, organizada em 57, e o Trio, criado em 58”. Estes conjuntos realizavam regularmente apresentações ao vivo na Sala Cecília Meireles e no Theatro Municipal, além de gravações, e seu repertório não era exclusivamente de música brasileira. Adiante, o mesmo texto expõe a função da orquestra:

*“Sob a direção dos maestros Claudio Santoro, organizador do conjunto, Lionello Forzanti, Alceo Bocchino e Mário Tavares, a Orquestra de Câmara da Rádio MEC tem apresentado, ao lado de obras mestras do repertório clássico universal, inúmeras primeiras audições de autores antigos e modernos do Brasil e de outros países. Constitui ainda uma de suas finalidades precípua propiciar o aparecimento de novas obras de autores nacionais, de modo a enriquecer o repertório brasileiro de música para orquestra de câmara – gênero ainda pouco explorado por nossos compositores.”*⁴⁸

*“...Mignone, Guarnieri, Villa-Lobos, nem se fala... Mas fiz coisa de Paulo Silva... ninguém sabe. José Maurício Nunes Garcia, do barroco, com a orquestra de câmara. A gente botava um sopro e outro sopro, mas eram basicamente dezenove cordas que eram a nata dos instrumentistas de arco daquela época. Nunca mais se conseguiu fazer um time tão homogêneo e interessado. Destaco a figura de Iberê [Gomes Grosso, violoncelista].”*⁴⁹

Músicos, com destaque para os mais jovens, escreviam especialmente para a Orquestra de Câmara, pois sabiam da boa receptividade dos regentes e programadores em relação a obras inéditas. Mário Tavares relata:

“Fiz, de Camargo, a Serenata para piano e orquestra de cordas, estreando Laís de Souza Brasil. Toda essa gente era muito juvenzinha naquela época. Eu dava oportunidades... O que me interessa é a divulgação das obras! Quem vai reger?”

*Não me interessa! Eu chamava vários, que começaram a dirigir gravando um programinha da rádio, com a orquestra de câmara... Armando Albuquerque, Bruno Kiefer – tudo gente que começou pela minha mão! Breno Blauth, de São Paulo, Oswaldo Lacerda... O que eles tinham de música de câmara, eles me mandavam. Era, realmente, um ambiente muito simpático. E ali começaram a atuar regentes jovens. Começaram a despontar, como é o caso de Schnorremberg.”*⁵⁰



Bandeira (esq.) e Drummond: poetas no *Quadrante*.

Havia concursos, estimulados pela direção da rádio, de modo a fornecer repertório inédito aos programas regulares da emissora. Um deles foi para trio de piano, violoncelo e violino. Em primeiro lugar, ficou uma obra de Marlos Nobre, em segundo, uma de

Guerra-Peixe e, em terceiro, a de Heitor Alimonda. O maestro Bocchino lembra da ocasião: “Nós (o trio da Rádio MEC) gravamos os três trios em uma semana! Esses três trios, à exceção do de Marlos, que impugnou a gravação do dele, foram tirados pelo Edino e transformados em disco, junto com outros trios de Bach, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Gnattali, Francisco Braga...”⁵¹

O maestro Nelson Nilo Hack, titular da orquestra de câmara, conta que “praticamente só se faziam obras em primeira audição. Isso motivava a orquestra, motivava o público e, graças a isso, a orquestra de câmara sempre teve público certo, um público fiel... um bom público que, em todos esses anos, praticamente vinte anos, a gente tinha. Tinha um concerto mensal na Sala e tinha dois programas na rádio, semanais [terças e sábados].”⁵² O programa chamava-se *Sala de Concerto* e o maestro confirma que muitos

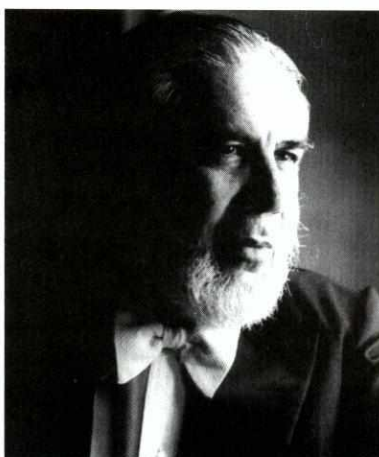
ALGUNS DOS MAIS IMPORTANTES NOMES DA MÚSICA BRASILEIRA DESTES SÉCULO ESTIVERAM ENVOLVIDOS COM A PRODUÇÃO MUSICAL DA RÁDIO MEC..



compositores brasileiros se interessavam em escrever para esta orquestra. “Foi um trabalho intensíssimo. Foi um trabalho sério e intenso.”

Há, entre as fichas de gravação Rádio MEC, registros de 43 obras de autores brasileiros, envolvendo quinze regentes: Alceo Bocchino (03), Camargo Guarnieri (01), Claudio Santoro (01), Edino Krieger (08), Edoardo Guarnieri (02), Guido Mansuino (01),

responsabilidade de Lauro Gomes, um veterano produtor da casa cuja filosofia é a manutenção, desenvolvimento, e divulgação da música feita no Brasil. Ele afirma que é justamente esta filosofia que o impede de aposentar-se. Foi ele que pesquisou, escolheu e praticamente restaurou material para o lançamento de 60 CDs com as gravações da Rádio⁵⁴. Destes, foi possível viabilizar-se o lançamento de ape-



Mignone – Mário Tavares – Alceo Bocchino / Arquivos SOARMEC

Henrique Morelenbaum (01), Isaac Karabtchevsky (04), José Siqueira (01), Mário Tavares (10), Marlos Nobre (01), Nelson Nilo Hack (01), Olivier Toni (02), Roberto Schnorremberg (03) e Sandino Hohagen (01). Tendo sido criada em 1957 – anteriormente à OSN, portanto – a orquestra de câmara provavelmente executou mais obras de autores brasileiros.

PROGRAMAS & O programa *Música e Músicos do Brasil*, que completou quarenta anos em 1998, tinha enorme demanda por repertório. Seus produtores eram Mozart de Araújo, Andrade Muricy (também diretor do programa), Edino Krieger, Alceo Bocchino e Helza Cameu. Ocasionalmente, também o produziam Ademar da Nóbrega e Ayres de Andrade. Para suprir esta demanda, eram organizados os supracitados concursos de modo a escolher obras, revelar compositores e intérpretes nacionais. As análises musicais para o programa eram feitas pelo maestro Bocchino: “sinfonias de Oswald, as variações de Nepomuceno, variações do Barroso Neto...”⁵³

Ainda semanal, desde de 1983, este programa é

nas quinze, produzidos pela SOARMEC (Sociedade dos Amigos Ouvintes da Rádio MEC). Estes quinze encontram-se disponíveis no mercado, tendo recebido ótimas críticas.

Outra série de programas que durou por volta de cinco anos, entre o final dos anos 50 e o início dos 60, gerando muitas gravações, foi *A Canção Brasileira*, produzido por Alceo e Aída Bocchino e que, como revela o nome, era dedicado a obras vocais de compositores nascidos no Brasil. Era tolerada canção com letra em idioma estrangeiro, prática comum até fins do século passado, uma vez que a influência européia era muito grande. Entretanto, a maioria esmagadora das gravações é em português, com um número considerável de canções derivadas do folclore das várias regiões do país⁵⁵. O maestro Bocchino relembra:

O Mário de Andrade dizia e a gente comentava com o Murilo Miranda que talvez a mais típica manifestação da música brasileira esteja dentro da canção. Quando o Murilo me deu *A Canção Brasileira* para escrever, eu fui logo dando, na cabeça do programa, a idéia do que era uma canção artística, o que nós pretendíamos exatamente com uma canção artística. Então, não há canção artística, em primeiro lugar, sem uma poesia de grande qualidade: “música e poesia como



irmãs gêmeas vivendo a mesma vida de canção” – era esta, a frase...

Muitas vezes, uma mesma canção recebeu várias versões diferentes. Um exemplo notável deste fato é a obra do maestro Bocchino. Das 26 canções de sua autoria que constam das fichas de gravação da rádio, todas para o programa *A Canção Brasileira*, há uma, *À Marília*, com poesia de Tomás Antônio Gonzaga, que recebeu seis versões diferentes entre 1960 e 1963, sendo quatro para soprano e piano, uma para contralto e piano e uma para tenor e piano. Outras canções deste compositor com mais de uma versão são *Cantiga de ninar*, com três, *Do nosso amor guardo apenas*, *Canção de inverno*, *Despedida de Bento Cego e Gauchinha*, de forte cor folclórica. Todas estas com duas versões. Outro bom exemplo é *Dorme, coração* de Arnaldo Rabello, com cinco versões. Alberto Nepomuceno é outro compositor cujas canções mereceram várias versões de cantores (tessituras variadas) e pianistas, com destaque para *Trovas*, que foi executada seis vezes. É interessante notar, também, que apenas no terreno da canção para voz e piano aparecem nomes de compositoras. No terreno da música instrumental ou coral, sua presença não foi constatada.

Outros programas parcialmente participantes da atividade de produção de música brasileira eram *Recital* e *Concertos para a Juventude*.

Levando-se em consideração as 2.770 obras brasileiras arquivadas em fichas da Rádio MEC, percebemos que a obra de Villa-Lobos foi a mais executada pelos quadros da Rádio MEC, com aproximadamente 14% (392) do total desde 1960. Em um universo de mais de 130 compositores, outros que se destacam pelo número de gravações são: Camargo Guarnieri (286 obras), Francisco Mignone (181), José Siqueira (106), Lorenzo Fernandez (85), Alberto Nepomuceno (77), Radmés Gnattali (69), Henrique Oswald (68), Guerra-Peixe (56), Breno Blauth (48), Heckel Tavares (46), Frutuoso Vianna (41), Marlos Nobre (44), Ernesto Nazareth (45), Claudio Santoro

(39), Oswaldo Lacerda (35) e Carlos Gomes (34).

Apesar da filosofia de divulgação da música brasileira e do esforço feito durante algum tempo, o percentual de composição nacional na programação da rádio não passa a média de vinte por cento⁵⁶. O motivo mais alegado pelos produtores é o de falta de acervo suficiente, mas também é necessário levar-se em conta as dificuldades da arte dependente de verbas públicas e, também, os percalços da recente história do Brasil. A importância de um veículo educativo como a Rádio MEC foi bem expressa pelo maestro Nelson Nilo Hack:

*É o alívio daqueles que não podem comprar livro. Realmente, o ouvinte que ouve quinze minutos da rádio, adquire um capital de conhecimento que, às vezes, teria lendo um livro inteiro. É pena que os governantes não entendiam isso. A Rádio MEC teve uma época que ela teve o melhor elenco de programadores, esses escritores todos... A própria OSN teve um período em que era a melhor orquestra do Rio de Janeiro, fazia a melhor programação.*⁵⁷

Em fase de transição – agora uma organização social com patrimônio e recursos da União e gestão nos moldes do setor privado – a rádio continua tentando cumprir o compromisso assumido pelo governo federal, em 1936, ano em que o governo a recebeu em doação de Roquette-Pinto. Este compromisso era o de dedicar-se única e exclusivamente à cultura.



Cartaz: SEMA apoiava concertos.

OBRAS LISTADAS/ OSN

(datas sublinhadas indicam informações erradas)

Autor – regente – título – ano de registro do arquivo

- 01 Alberto Lazoli – idem – *O caçador de esmeraldas* – 1968;
- 02 Alberto Nepomuceno – Alceo Bocchino – *Suíte antigo: Minueto* – 1971;
- 01 Alberto Nepomuceno – Alceo Bocchino – *Suíte brasileira: Batuque* – 1966;
- 03 Antônio Viana – Alceo Bocchino – *Eterna canção* – 1971;
- 04 Armando Albuquerque – Alceo Bocchino – *Estrela boieira* – 1969;*
- 05 Armando Albuquerque – Alceo Bocchino – *Pobreza* – 1969;*
- 06 Armando Albuquerque – Alceo Bocchino – *Trova saudosa (harmonização)* – 1969;*

- 07 Arnaldo Rabelo – Henrique Niremborg – *Cantigas* – 1966;
- 08 Breno Blauth – Edino Krieger – *Primeira suíte: 4. Final* – 1961;
- 09 Bruno Kiefer – Alceo Bocchino – *Canção da garôa* – 1969;*
- 10 Bruno Kiefer – Alceo Bocchino – *Canção de inverno* – 1969;*
- 11 Bruno Kiefer – Alceo Bocchino – *Música para clarineta, fagote e piano* – 1960 (?);
- 12 Bruno Kiefer – Izidor Handler – *Diálogo para piano e orquestra* – 1969;
- 13 Camargo Guarnieri – Alceo Bocchino – *Brasileira: 1. Entrada, 2. Moda, 3. Dança* – 1969 (Coro da RMEC);
- 14 Camargo Guarnieri – Alceo Bocchino – *Concerto número 2 para piano e orquestra* – 1968;
- 15 Camargo Guarnieri – Carlos Eduardo Pontes – *Duas danças: 1. Brasileira, 2. Negra* – 1965;
- 16 Camargo Guarnieri – idem – *Concerto N. 3 para piano e orquestra* – 1969;
- 17 Camargo Guarnieri – idem – *Sinfonia N. 3: 1. Lento, enérgico e violento, 2. Serenamente, 3. Decidido* – 1963;
- 18 Carlos Gomes – Alceo Bocchino – *Colombo – poema vocal sinfônico* – 1966 – (Coro da RMEC);
- 19 Carlos Gomes – Alceo Bocchino – *Salvador Rosa: Abertura* – 1965;
- 20 Carlos Gomes – Eleazar de Carvalho – *O Escravo: Alvorada* – 1963;
- 21 Carlos Gomes – Nino Stinco – *Fosca: a) Soli del Mondo, b) L'intendi con Dio, c) Dueto de Fosca e Paolo, d) Ária de Délia, e) Dueto de Fosca e Délia, f) Ária de Cambro* – 1960;
- 22 Claudio Santoro – (?) – *Sinfonia N. 5: 1. Andante mosso, 2. Allegro molto, 3. Più mosso, 4. Moderato* – 1963;
- 23 Claudio Santoro – idem – *Brasileira: 1. Allegro deciso, 2. Adagio, 3. Allegro vivo* – 1960;
- 24 Claudio Santoro – idem – *Música 1964 para cordas* – 1961;
- 25 Emilio Terraza – Rinaldo Rossi – *Prelúdio e fuga* – 1970;
- 26 Ernst Wiedmer – H. Contwig – *Quasars* – 1970;
- 27 Ernst Wiedmer – Rinaldo Rossi – *Quasars* – 1970;
- 28 Francisco Braga – Juan Emiliano Martini – *Episódio sinfônico* – 1969;
- 29 Francisco Manoel da Silva – Alceo Bocchino – *Hino Nacional (1a. versão)* – 1965 – (Coro da RMEC);
- 30 Francisco Manoel da Silva – Alceo Bocchino – *Hino Nacional (2a. versão)* – 1965 – (Coro da RMEC);
- 31 Francisco Mignone – Alceo Bocchino – *Dona Janaína* – 1971;
- 32 Francisco Mignone – Alceo Bocchino – *Modinha* – 1969;*
- 33 Francisco Mignone – Alceo Bocchino – *Morena, morena (harmonização)* – 1969;*
- 34 Francisco Mignone – Alceo Bocchino – *Música número 1* – 1971;
- 35 Francisco Mignone – Daniel Sternfeld – *Sinfonia tropical* – 1963;
- 36 Francisco Mignone – Henrique Niremborg – *Improviso* – 1966;
- 37 Francisco Mignone – idem – *Concertino para clarineta: 1. Fantasia, 2. Toada, 3. Final (Rondó)* – 1961;
- 38 Francisco Mignone – idem – *Concertino para fagote* – 1961;
- 39 Francisco Mignone – idem – *Concerto para piano e orquestra: 1. Allegro, 2. Andante, 3. Allegro spiritoso e marcial* – 1961;
- 40 Francisco Mignone – idem – *Leilão* – 1961;
- 41 Francisco Mignone – idem – *Maracatú de Chico-Rei: 1. Chegada do maracatú, 2. Dança das mucamas, 3. Dança dos ministros de Chico-Rei, 4. Dança de Chico-Rei e da Rainha, 5. Dança dos escravos que carregam pedras para a construção da Igreja do Rosário, 6. Dança geral* – 1962;
- 42 Francisco Mignone – idem – *Música N. 1* – 1961;
- 43 Francisco Mignone – idem – *Suíte brasileira N. 2: 1. Na cabana de Pai Zuzé, 2. Modinha, 3. Batuque*, 1961;
- 44 Guerra-Peixe – Alceo Bocchino – *Ponteado* – 1965;
- 45 Guerra-Peixe – Alceo Bocchino – *Suíte pernambucana* – 1966;
- 46 Guerra-Peixe – Hilmar Schatz – *Ponteado* – 1969;
- 47 Guerra-Peixe – idem – *Suíte para cordas: 1. Maracatú, 2. Pregão, 3. Modinha, 4. Frevo* – 1969;
- 48 Guerra-Peixe – idem – *Suíte sinfônica N. 2 – Pernambucana: 1. Maracatú, 2. Dança dos caboclinhos, 3. Aboiado, 4. Frevo* – 1969;
- 49 Guerra-Peixe – idem – *Ponteado* – 1969;
- 50 Guerra-Peixe – Isaac Karabtchevsky – *Sinfonia N. 2 – Brasília: 1. Allegro ma non troppo, 2. Presto, 3. Andante, 4. Allegro* – 1963 (Coro RMEC);
- 51 Heckel Tavares – Alceo Bocchino – *Cantiga de Nossa Senhora* – 1969;*
- 52 Heckel Tavares – idem – *Concerto para violino e orquestra* – 1962;
- 53 Heckel Tavares – idem – *Concerto para piano e orquestra* – 1962;
- 54 Heckel Tavares – Pablo Komlós – *Funeral do Rei Nagô: Banzo* – 1969;
- 55 J. Bontempo – Filipe de souza – *Abertura: O amor industrioso* – 1966;
- 56 J. Bontempo – Filipe de Souza – *Primeira sinfonia* – data?;
- 57 J. Ibert – Isaac Karabtchevsky – *Divertimento* – 1971;
- 58 J. Lins – Rinaldo Rossi – *Fábrica do absoluto: 1. Canto de inconformação, 2. Canto de fé na evolução histórica da praxis humana* – 1970;
- 59 J. Lins – Rinaldo Rossi – *Policromia* – 1970;
- 60 Jayme Ovalle – Alceo Bocchino – *Azulão* – 1965;
- 61 José Siqueira – idem – *Carnaval no Recife (Suíte nordestina): 1. Caboclinho, 2. Maracatú, 3. Frevo* – 1962;
- 62 Leopoldo Miguez – Alceo Bocchino – *Hino da Proclamação da República* – 1965 (Coro da RMEC);
- 63 Lindemberg Cardoso – Rinaldo Rossi – *Espectros* – 1970 (Coro RMEC);
- 64 Lorenzo Fernandez – (?) – *Suíte Reisado do Pastoreio: Batuque (Dança do negro)* – 1971;
- 65 Lorenzo Fernandez – Chleo Goulart – *Imbapara, poema sinfônico* – 1971;
- 66 Lorenzo Fernandez – Mário Tavares – *Malazarte: Batuque* – 1962;
- 67 Luiz Cosme – Mário Tavares – *Salamanca do Jarau: 1. No rastro do Boi Barroso, 2. Assombração, 3. Jaguars e pumas, 4. Danças dos esqueletos, 5. Línguas de fogo, 6. A Boicinga, 7. Ronda de moças, 8. Tropas de anões, 9. Desencantamente* – 1962;
- 68 Mário Tavares – Alceo Bocchino – *Rio, a epopéia do morro* – 1969 (Coro da RMEC);
- 69 Mário Tavares – idem – *Abertura folclórica* – 1960;
- 70 Mário Tavares – idem – *Introdução e dança brasileira N. 1* – 1960;
- 71 Marlos Nobre – John Neschling – *Divertimento para piano e orquestra* – 1969;
- 72 Marlos Nobre – José Serebrier – *Concertino para piano e orquestra: 1. Pouco animado, 2. Calmo e saudosos, 3. Rondó animado (homenagem a E. Nazareth)* – 1969;
- 73 Marlos Nobre – Rinaldo Rossi – *Mosaico: Desnidades/Ciclos/Jogos* – 1972/1970;
- 74 Natho Henn – Alceo Bocchino – *Caravelas* – 1969;*
- 75 Nicolau Kokron – Rinaldo Rossi – *Maré em estrutura de contornos* – 1970;
- 76 Oswaldo Lacerda – idem – *Toada* – 1960;
- 77 Oswaldo Lacerda – idem – *Variações sobre o tema "Mulher rendeira"* – 1960;
- 78 Pe. José Maurício Nunes Garcia – Alceo Bocchino – *Matinas*

- da Ressurreição: 1. Invitatório – Surrexit Domines, Preimeiro Responsório, Segundo Responsório – 1963;
- 79 Pe. José Maurício Nunes Garcia – Alceo Bocchino – Missa de Réquiem – 1965 (Coro RMEC);
- 80 Pe. José Maurício Nunes Garcia – Alceo Bocchino – *Te Deum* – 1963;
- 81 Pe. José Maurício Nunes Garcia – Alceo Bocchino – *Zemira: Abertura* – 1965;
- 82 Pe. José Maurício Nunes Garcia – Nelson Nilo Hack – *Abertura em Ré: 1. Larghetto, 2. Allegro vivo* – 1971;
- 83 Radamés Gnattali – Alceo Bocchino – *Brasileana N. 6: 1. Sobre um tema de Xangô, 2. Sobre uma escala nordestina, 3. Prenda minha* – 1969;
- 84 Radamés Gnattali – Alceo Bocchino – *Brasileana: 1. Motivo afro-brasileiro, 2. Motivo nordestino, 3. Prenda minha* – 1969 (Coro da RMEC);
- 85 Radamés Gnattali – Alceo Bocchino – *Concerto para violino e orquestra N. 2: 1. Allegro, 2. Saudoso, andante, 3. Com espírito, allegro* – 1965;
- 86 Radamés Gnattali – Mário Tavares – *Sinfonia popular N. 3* – 1971;
- 87 Rinaldo Rossi – idem – *Paisagem agônica: 1. Premências, 2. Dança agônica, 3. Catharsis* – 1970;
- 88 Rinaldo Rossi – idem – *Réquiem para o velho mundo: 1. Kosmos, 2. O canto das multidões* – 1970;
- 89 Tajiri Goh – idem – *Brasil, poema sinfônico* – 1968 – (Coro da RMEC);
- 90 Villa-Lobos – ? – *Francete e Piá* (suíte c/ 9 movimentos) – 1968;
- 91 Villa-Lobos – Alceo Bocchino – *Choros N. 6* – 1970;
- 92 Villa-Lobos – Alceo Bocchino – *Bachianas Brasileiras N. 2: Ária* – 1965;
- 93 Villa-Lobos – Alceo Bocchino – *Cantilena N. 3* – 1969;*;
- 94 Villa-Lobos – Alceo Bocchino – *Quarta suíte do descobrimento do Brasil: 1. Procissão, 2. Primeira Missa* – 1966/1969 – (Coro da RMEC);
- 95 Villa-Lobos – Alceo Bocchino – *Remeiro do São Francisco* – 1969;*;
- 96 Villa-Lobos – Alceo Bocchino – *Segunda suíte do descobrimento do Brasil: 1. Impressão ibérica, 2. Adágio sentimental, 3. Cascavél* – 1964/1966 – (Coro RMEC);
- 97 Villa-Lobos – John Neschling – *Bachianas brasileiras N. 7: 1. Prelúdio, 2. Giga, 3. Tocata, 4. Fuga* – 1969;
- 98 Villa-Lobos – Nelson Nilo Hack – *Bachianas Brasileiras N. 7: 1. Prelúdio (Ponteio), 2. Giga (Quadrilha), 3. Tocata (Desafio), 4. Fuga (Conversa)* – 1971;
- 99 Villa-Lobos – Souza Lima – *Concerto N. 1 para piano e orquestra: 1. Allegro, 2. Allegro, 3. Andante (Cadenza), 4. Allegro non troppo* – 1962;
- 100 Villa-Lobos – Vicente Fittipaldi – *Bachianas Brasileiras N. 4: Prelúdio* – 1965;

* participação da soprano Déa Mancuso.

- d) Produtor Lauro Gomes – 13 de agosto de 1998, Rádio MEC, Rio de Janeiro.
- e) Produtora Aída Bocchino – setembro de 1998, via telefone.

Pesquisa:

- a) Fichas de gravações do setor “Discoteca” da Rádio MEC.
- b) Documentos do setor “Documentação” da Rádio MEC:
- *A História da Rádio MEC*, documento 35, s/data;
 - *Síntese do histórico do Centro Nacional de Rádio Educativo Roquette-Pinto*, documento 26, janeiro 1994;
 - *Orquestra de Câmara da Rádio Ministério da Educação*, texto institucional, 1958;
 - *Diretores da Rádio MEC/Personalidades*, documento 10, s/data;
 - *Personalidades que trabalham ou trabalharam na Rádio MEC AM/FM*, documento 10, s/data.

Livros:

- a) Vários autores. *Quadrante 1*, Ed. Do Autor, Rio de Janeiro, 1962. 5a. edição 1968.
- b) Vários autores. *Quadrante 2*, Ed. Do Autor, Rio de Janeiro, 1962. 5a. edição 1968.
- c) MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*, Editora Civilização Brasileira S.A., Rio de Janeiro, 1981, 4a. edição 1994.

Artigos:

- a) “Os 25 diretores da Rádio”, *O Amigo Ouvinte, Informativo da Sociedade dos Amigos Ouvintes da Rádio MEC*, ano VI, n.21, maio de 1998, pág.5;
- b) KRIEGER, Edino. “OSN – Uma orquestra para a música brasileira”, *O Amigo Ouvinte, Informativo da Sociedade dos Amigos Ouvintes da Rádio MEC*, ano V, n. 18, julho de 1997,

NOTAS

1. Este trabalho é parte da pesquisa *Música de concerto no Brasil* (1964 – 1997), coordenada pelo Prof. Doutor Ricardo Tacuchian.

2. Foram examinadas minuciosamente sete pastas, cada uma contendo aproximadamente 500 guias de fitas. Estas recebem uma classificação de acordo com sua duração (B, ou C, mais longas) e uma ordenação numérica, não necessariamente em ordem cronológica rígida. A numeração das guias de fitas é B: 0001-0500, 0501-1000, 1501-2000, 2001-2500, 2501-3000; fitas C: 0001-0500, 0501-1000.

3. Há registros de gravações da Orquestra Sinfônica Nacional feitas em 1960, entretanto ela só foi criada em 1961. Há referência a uma participação de Villa-Lobos em 1963, quatro anos depois de sua morte. Outro exemplo foi dado pelo maestro Nelson Nilo Hack em entrevista à pesquisa: ele negou ter regido uma obra de Lorenzo Fernandez (*Batuque*), o que consta da informação copiada da ficha de gravação.

4. Informação dada pelo maestro e compositor Mário Tavares em entrevista concedida a esta pesquisa em 02.08.98, em sua residência, no Rio de Janeiro. O maestro foi responsável pela Orquestra de Câmara da Rádio MEC, tendo trabalhado na instituição entre 1957 e 1968.

5. Exemplos: suíte *Salamanca do Jarau*, de Luiz Cosme, com nove movimentos e *Maracatú de Chico-Rei*, de Francisco Mignone, com seis.

6. A listagem dos conjuntos instrumentais, pianistas e cantores está no site da Academia Brasileira de Música, em www.abmusi-

MATERIAL UTILIZADO

Entrevistas:

- a) Maestro Alceo Bocchino – 18 de setembro de 1998, Escola de Música da UFRJ.
- b) Maestro Mário Tavares – 02 de agosto de 1998, residência do maestro, Rio de Janeiro.
- c) Maestro Nelson Nilo Hack – setembro de 1998, Escola de Música da UFRJ.

ca.org.br.

7. *A história da Rádio MEC*, Documento nº 35, sem data, págs. 1 e 2, pasta *Histórico*, Setor de Pesquisa, Rádio MEC, Rio de Janeiro.

8. *Síntese do Histórico do Centro Nacional de Rádio Educativo Roquette-Pinto*, Documento nº 26, janeiro/1994, pág. 1, pasta *Histórico*, Setor de Pesquisa, Rádio MEC, Rio de Janeiro.

9. Idem 8.

10. Idem 7.

11. MIRANDA, Murilo. Vários autores. *Quadrante 1*, Ed. do Autor, Rio de Janeiro, 5a. ed, 1968, pág. 5.

12. Idem 11.

13. MIRANDA, Murilo, org. *Quadrante 2*, Ed. do Autor, Rio de Janeiro, 5a. ed, 1968, pág. 6.

14. KRIEGER, Edino. "OSN – uma orquestra para a música brasileira", *O Amigo Ouvinte, Informativo da Sociedade dos Amigos da Rádio MEC*, ano V, n. 18, julho de 1997, pág. 4.

15. Mário Tavares, idem.

16. O maestro Alceo Bocchino trabalhou na Rádio MEC de 1947 até 1982, tendo sido redator, produtor, acompanhador e maestro responsável pela OSN depois que Francisco Mignone deixou o cargo. Ele concedeu entrevista à pesquisa em 18.09.98, na Escola de Música da UFRJ.

17. KRIEGER, op. cit.

18. O maestro Alceo Bocchino acrescenta outros nomes à equipe selecionadora de instrumentistas: Eleazar de Carvalho e a pianista Marina Moura, que seria a representante do diretor da Rádio. Edino Krieger diz que era, ele mesmo, o representante da direção.

19. Mário Tavares, idem.

20. Alceo Bocchino, idem.

21. Krieger, op. cit.

22. Krieger, op. cit.

23. Alceo Bocchino, idem.

24. Krieger, op. cit.

25. Alceo Bocchino, idem.

26. Alceo Bocchino, idem.

27. Krieger, op. cit.

28. Krieger, op. cit.

29. Eremildo Viana, diretor da Rádio MEC de 01.04.64 – início dos governos militares – até 03.12.69.

30. Viana era professor de História e, nomeado diretor pelo governo militar, invadiu a emissora com estudantes de um grupo anti-comunista – todos armados – para tomar a direção de Maria Yeda Linhares, diretora desde 29.07.63. Também ficou conhecido por perseguir alguns funcionários e questionar a presença inocente de obras de compositores russos na programação. Tchaikovsky, por exemplo. Segundo o maestro Bocchino, foi "o maior dedo-duro" da Revolução. O maestro Mário Tavares não gosta de mencionar seu nome e refere-se a ele como "aquela figura esdrúxula que a Revolução colocou lá" e conta que suas "discordâncias com aquele *Fürher*, sei lá o nome que tem, que a Revolução colocou lá, foram tremendas!"

31. Bocchino, idem.

32. Se considerarmos movimentos de obras, elas somam 193.

33. A OSN existiu na Rádio MEC até 1984, quando foi incorporada à UFF, mas o arquivamento mais recente nas fichas é de 1972.

34. Regentes da OSN (em parênteses, o número de vezes em que aparecem atuando): Alceo Bocchino (39), Alberto Lassoli (01), Camargo Guarnieri (02), Carlos Eduardo Pontes (01), Chleo Goulart (01), Claudio Santoro (02), Daniel Sternfeld (01), Edino Krieger (01), Eleazar de Carvalho (01), Filipe de Souza (02), Francisco Mignone (08), Guerra-Peixe (03), H. Contwig (01), Heckel Tavares (02), Henrique Niremburg (02), Hilmar Schatz (01), Isaac Karabtchewsky (02), Izidor Handler (01), John Neschling (02), José Serebrier (01), José Siqueira (01), Juan Emilio Martini (01), Mário Tavares (05), Nelson Nilo Hack (02), Nino Stinco (01), Oswaldo Lacerda (02), Pablo Komlós (01), Rinaldo Rossi (09), Souza Lima (01), Taijiro Goh (01) e Vicente Fittipaldi (01)

35. A lista completa com títulos e regentes encontra-se no site da ABM. Consideramos apenas os títulos listados nos arquivos da rádio.

36. Maestro Nelson Nilo Hack, em entrevista concedida à pesquisa em setembro de 1998, na Escola de Música da UFRJ. O maestro trabalhou na Rádio MEC de 1964 a 1988, tendo sido regente-assistente da OSN e regente-titular da Orquestra de Câmara.

37. Krieger, op. cit.

38. Bocchino, idem.

39. Bocchino, idem.

40. Bocchino, idem.

41. Bocchino, idem.

42. Bocchino, idem.

43. Krieger, op. cit.

44. Bocchino, idem.

45. Mário Tavares, idem.

46. Bocchino, idem.

47. Celso Teixeira Brant, diretor da Rádio MEC de 18/02/56 a 01/07/58.

48. Texto institucional "Orquestra de Câmara da Rádio Ministério da Educação", 1958, Setor de Documentação

49. Mário Tavares, idem.

50. Mário Tavares, idem.

51. Bocchino, idem.

52. Nelson Nilo Hack, idem. O maestro acredita que o programa *Sala de Concerto* tenha durado de 1968 até 1986, aproximadamente.

53. Bocchino, idem.

54. Estes CDs trazem obras de Carlos Gomes, Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Radamés e Afida Gnattali, Jacob do Bandolim, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Alceo Bocchino, Edino Krieger, Claudio Santoro, Vieira Brandão, Guerra-Peixe e Ernesto Nazareth.

55. Alguns exemplos significativos: *Sodade, Tarú jipakjú, O fulu lererê* (com quatro versões diferentes), *Tagnani Langrê, Ó Kinimbá* (harmonização), *Guriatã de coqueiro, Xangô, Aba Logum*, de Aloísio de Alencar Pinto; *Oração da estrela boieira*, de Armando Albuquerque; *Cordão de prata, Pescador da barquinha*, de Brasília Itiberê; *Unidunitê* de Arnaldo Rabelo e *Xinguã*, de Breno Blauth.

56. Informação dada por Gulnara Bocchino através de conversa telefônica em setembro de 1998. Ela foi diretora da programação artística da Rádio MEC FM, em 1981.

57. Nelson Nilo Hack, idem.

TRÊS SISTEMAS DE AFINAÇÃO PORTUGUESES ≠ SOLANO (1779), VARELLA (1806) E MACHADO (1843)*

§
Marcelo Fagerlandé
§

A afinação dos instrumentos de teclado sempre foi uma questão importante para músicos e teóricos. Neste artigo inédito foram analisados, reconstituídos e sistematizados métodos de afinação de teclado contidos nos tratados de três teóricos portugueses: Francisco Ignacio Solano, de 1779, Domingos de S. José Varella, de 1806, e Raphael Coelho Machado, de 1843. As três obras pertencem à Coleção de Obras Raras da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, e foram publicadas, as duas primeiras em Portugal, e a última no Brasil. Ao longo da pesquisa aconteceu a importante descoberta da autoria do “manuscrito anônimo da Bahia”, encontrado há alguns anos no Arquivo Municipal da Cidade de Salvador. Foram incluídas noções básicas sobre afinação nos instrumentos de teclado, pequenas biografias dos autores, e gráficos e tabelas, que poderão auxiliar os interessados na aplicação prática dos sistemas analisados.

Co manuscrito até agora considerado anônimo, encontrado por Edmundo Hora no Arquivo Municipal da Cidade de Salvador, Fundação Gregório de Matos, catalogado sob o número 1.14, está escrito em doze folhas de papel almaço, possui 22 páginas numeradas e três páginas finais sem numeração. Sem página de rosto, assinatura, data ou local, é iniciado com o título *Modo de Dividir a canaria do órgão*.¹

Conteúdo do documento, segundo Hora:
Pág. 1, encontra-se a descrição da “*Largura dos canos*”;

Pág. 2, a “*Largura e altura da boca...*”, com dois parágrafos extras: “*Da canaria tapada*” e “*Largura dos canos tapados*”;

Pág. 3, a “*Diferença dos órgãos*”, com um “*Modo de registrar o Órgão*”

pág. 4, um “*Segredo*” ainda na pág. 4 e 5, “*Índice e descrição dos registros do Órgão...*”

pág. 6, um “*Appendiz*”, seguido do título “*D’affinação*”, com dezessete itens.²

Conteúdo do *Compêndio de musica* de Varella, 1806:

“*Índice do que se contém neste compendio*
Breve instrucção para tirar musica”

* Pesquisa realizada no âmbito do curso de Doutorado em Música, na Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio)

COMPENDIO
DE
MUSICA,
THEORICA, E PRATICA,
QUE CONTÉM
BREVE INSTRUCCÃO PARA TIRAR MUSICA.
LIÇOENS DE ACOMPANHAMENTO
EM
ORGAÕ, CRAVO, GUITARRA, OU QUALQUER OUTRO
instrumento, em que se póde obter regular harmonia.
MEDIDAS PARA DIVIDIR OS BRAÇOS DAS VIOLAS, GUITARRAS, &c.
e para a canaria do Orgão.
APPENDIZ, em que se declarão os melhores methodos d'affinar
o Orgão, Cravo, &c. Modo de tirar os sons harmonicos,
ou flautados; com varias, e novas experiencias interessan-
tes ao Contraponto, Composição, e á Physica.
POR
FR. DOMINGOS DE S. JOSÉ VARELLA,
Monge Benedictino.



Da pág. 1 à pág. 51: sete itens de teoria musical básica, como: ensino de linhas, espaços, signos, claves, figuras, pausas, tempos, compassos, andamentos etc. À pág. 13 há um “*Modo de teclear e dedilhar*”, seguido de “*Liçoens d’acompanhamento em cravo*”, da pág. 17 à 48; à pág. 51 encontramos “*Medidas dos braços das violas, e guitarras, e da canaria do órgão*”.

Da pág. 54 à 60 há o título “*Modo de dividir a Canaria do Órgão*”, subdividido nos seguintes itens:

Pág. 55, III, “*Largura dos Canos em chapa*”

Pág. 56, IV, “*Largura, e altura da boca*”

V, “*Da Canaria tapada*”

Pág. 57, VI, “*Largura dos canos tapados*”

VII, “*Largura, e altura das bocas*”

Pág. 58, VIII, “*Diferença dos Orgãos*”

IX, “*Modo de registrar o Orgão*”

Pág. 59, “*Segredo*”

Pág. 60 a 62, “*Índice e descrição dos registros do Orgão*”

Pág. 63, “*Appendiz*”, “*D’affinação*”.

A partir deste trecho, da página 54 em diante, como é possível constatar, encontramos os mesmos itens e conteúdos descritos no manuscrito baiano³. O

item “*Liçoens d’acompanhamento em cravo*” na publicação de Varella (págs. 48-49) corresponde às págs. 11 e 12 do manuscrito da Bahia. Se compararmos os títulos do manuscrito com os de Varella reconhecemos a semelhança entre as obras.

Hora, em seu artigo sobre o manuscrito baiano, ao enfatizar a importância e influência de J. Ph. Kirnberger (1721-1783) sobre toda a Europa, menciona citações a respeito do importante músico alemão realizadas por diversos autores contemporâneos:

Como exemplo, citamos Sulzer (1786-87), Kolmann (An Essay on musical harmony according to the nature of that science, Londres: 1796), Pleyel & Dussek (Methode..., Londres: 1796, ed. Póstuma) e José Varella (Methodo d’affinar os Manicordes, Peanos, &c, Porto; 1806), o qual informa que “este método é fácil, e ele difere pouco do método de M. Kirnberger”.⁴

Uma vez que há no artigo referência bibliográfica para Varella, podemos supor o conhecimento de sua obra por parte de Hora. Entretanto, não compreendemos que neste trabalho sobre a descoberta do manuscrito baiano tenha mencionado o nome de Domingos de S. José Varella, um item de sua obra, que tenha ainda incluído uma citação contida nesta, e não tenha reconhecido a autoria do manuscrito até



então considerado anônimo.

De acordo com as comparações realizadas entre os títulos do manuscrito baiano e do *Compendio* de Varella, e ainda através do item “*Liçoens d’acompanhamento em cravo*”, cujo texto integral também foi possível de ser acessado no manuscrito da Bahia, constatou-se serem ambos absolutamente iguais. Portanto não restam dúvidas de que o *Compendio* de Varella, com 104 páginas e cinco folhas não numeradas com exemplos, foi copiado a partir da página 54 por este anônimo, cujo manuscrito encontra-se atualmente na Bahia. Pesquisas futuras poderão eventualmente constatar o autor desta cópia e em que contexto foi realizada.

NOTAS BIOGRÁFICAS DOS AUTORES & **FRANCISCO IGNACIO SOLANO**, “*theorico, nascido em Lisboa em 1727; ignoram-se quasi todas as circunstancias relativas à sua vida. Vivia ainda em 1793, porque n’este anno publicou a sua ultima obra intitulado: Vindicios do Tono. Foi professor do Seminario de Lisboa e mui diversamente considerado enquanto ao seu merito.*”⁵

Vasconcellos se refere a discussões sobre a incompreensibilidade de seus escritos, considerados confusos por Rodrigo Ferreira da Costa, principalmente no que se refere à “rançosa solfa das mutações”. O grande teórico francês do século XIX, Fétis, faz referência a Solano em sua *Biographie Universelle*⁶, considerando a obra do português como “a única que trata da solmização aplicada a todos os tons e signos accidentais da modulação da música moderna... as regras demonstram o absurdo da solmização para as nuances da tonalidade moderna”. Atualmente Solano é considerado em Portugal como o “nosso mais influente teórico setecentista”.⁷ Vieira, no início do século XIX, já o considerava “nosso mais notável músico didático”.⁸ Mazza, em seu *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, do século XVIII, reconhece Solano como “teórico de altíssimo valor, cujas obras ainda hoje são proveitosas para quem as consulta”. Menciona seus dados biográficos incertos, mas escreve 1720 como data provável de nascimento e 1800 como data de morte.⁹ Solano escreveu e publicou seis obras.¹⁰

PE. DOMINGOS DE S. JOSÉ VARELLA, é “*Natural de Guimarães; monge no Porto, segundo Fétis (a) e mais certo em Tibaens, segundo Balbi(b)*”. Segundo este último “*devia ter sido um theorico profundo, conhecendo todos os segredos da sua Arte; e ao mesmo tempo um dos melhores organistas portugueses que tem havido*”. As datas de seu falecimento são incertas: alguns mencionam o ano de 1839, outros já em 1825.¹¹ Consta que o *Compendio* foi sua única obra publicada, ainda que Balbi, que considerava este como um livro *classique*, faça referência a um outro, pronto para impressão.¹² Já na opinião do Cardeal Patriarca S. Luís, o livro “*contem observações e experiências mui curiosas sobre os phenomenos da harmonia e sua applicação aos instrumentos musicos. Contudo, não me consta que os professores da arte fizessem d’elle grande caso*”.¹³

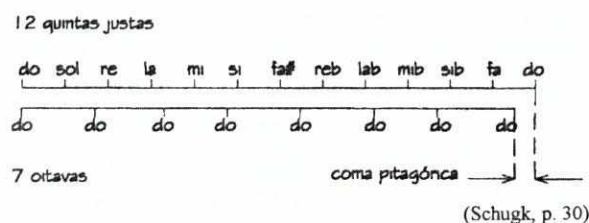
RAPHAEL COELHO MACHADO nasceu em 1814 e faleceu em 1887. Português da Ilha da Madeira, chegou ao Brasil em 1835, destacando-se como professor de várias matérias musicais.¹⁴ Seu nome é associado a diversas atividades, sendo considerado único em seu tempo,¹⁵ e uma das mais importantes figuras da vida musical brasileira da metade do século XIX¹⁶. Foi autor e tradutor de um grande número de obras¹⁷. É citado por Vasconcellos, que reconhece seu dicionário como o único em português, “*de certo bem útil no tempo que foi escrito*”.¹⁸ Magaldi, entretanto, lembra que Ernesto Vieira e Mario de Andrade teciam críticas à postura de Coelho Machado, muito voltado para autores do século XVIII e início do XIX.¹⁹

CONSIDERAÇÕES SOBRE QUESTÕES BÁSICAS DE AFINAÇÃO NOS INSTRUMENTOS DE TECLADO & Para a melhor compreensão das questões abordadas nos métodos vejamos alguns problemas básicos do assunto. Como definição de temperamentos²⁰, encontramos no *Grove Dictionary of Music and Musicians*:

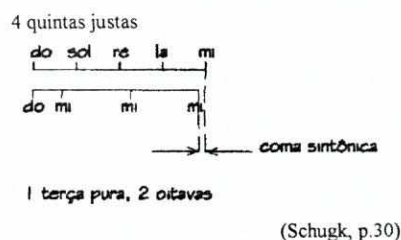
*Afinações da escala na qual a maior parte ou totalidade das consonâncias são feitas levemente impuras, de modo a deixar poucas delas ou nenhuma soando de modo desagradável. O temperamento igual, no qual a oitava é dividida em 12 semitons uniformes, é atualmente o temperamento padrão no Ocidente, exceto entre os especialistas em música renascentista ou barroca*²¹.



Uma questão crucial é a imperfeição do sistema musical por nós adotado, na medida em que, afinando-se os intervalos absolutamente puros, sem batimentos, o próprio sistema não consegue ser fechado. Assim, ao afinarem-se doze quintas justas, a partir do dó, por exemplo, chega-se ao próximo dó sete oitavas acima. Caso tanto as quintas justas quanto as oitavas sejam afinadas puras, não se chega ao mesmo resultado (*gráfico abaixo*). A diferença entre o resultado obtido a partir das doze quintas justas e daquele alcançado a partir das sete oitavas é a chamada coma pitagórica:



Para chegarmos através das 5^{as} a uma 3^a maior precisamos de quatro 5^{as} justas. Esta 3^a, entretanto, será maior que a 3^a maior pura, duas 8^{as} acima. Esta pequena diferença é chamada de coma sintônica:



A terminologia utilizada geralmente para definições de intervalos leva em consideração aspectos musicais, desconsiderando questões da física que envolvem as afinações. Assim, para uma correta compreensão, é necessário que seja estabelecida uma definição dos termos que utilizaremos: intervalo puro, intervalo alargado, intervalo estreitado.

Quando no piano, por exemplo, uma 5^a justa é aumentada de um semitom, torna-se uma 5^a aumentada; quando diminuída do mesmo semitom, torna-se uma 5^a diminuta. É uma terminologia definida a partir da análise musical do intervalo. Do ponto de vista físico, quando uma 5^a justa é diminuída de uma

fração de coma pitagórica ou coma sintônica, ela continua 5^a justa sob o ponto de vista musical, mas um pouco diminuída sob o ponto de vista físico. É importante lembrar que a função harmônica desta 5^a continua sendo a mesma, ainda que ela seja um pouco desafinada. O conceito de intervalo justo é utilizado modernamente pelos músicos, independente do fato de produzirem ou não batimentos²². As 5^{as} do piano, no temperamento igual, são chamadas de justas quando possuem sete semitons de distância, mesmo não sendo puras, mas sim estreitadas.

A fim de evitar imprecisões, um intervalo que não possua batimentos consideraremos um intervalo puro (e não justo, como encontrado algumas vezes). Um intervalo que sofra qualquer tipo de aumento, passando a ter batimentos, para que não seja confundido com um intervalo aumentado (na definição musical e não da física) chamaremos de intervalo alargado. Outro intervalo, que eventualmente seja diminuído em seu tamanho original, também gerando batimentos, para que, do mesmo modo, seja corretamente compreendido, e não confundido com diminuto, será denominado intervalo estreitado.

Normalmente, a sensação de um intervalo puro, ou ligeiramente estreitado, é mais confortável ao ouvido do que aquela proporcionada por um intervalo alargado. Assim, é comum a associação entre intervalo puro ou ligeiramente estreitado e o sentimento de clareza, limpeza, suavidade; a utilização de um intervalo alargado é, ao contrário, freqüentemente sentida como algo áspero, sujo, desagradável.

A coma não consiste em um problema para os instrumentos de afinação flexível (sopros, cordas) ou para a voz, mas sim para os instrumentos de afinação fixa, como o órgão, cravo, clavicórdio, piano, etc. Assim, desde a metade do século XV, os temperamentos têm caracterizado a música de teclado e a arte musical nos instrumentos com trastos (como o alaúde) na música ocidental. Para que as oitavas fechem – são o único intervalo que tem que ser puro em qualquer sistema de afinação, pelo menos ocidental – a coma pitagórica terá que ser dividida entre os outros intervalos, que eventualmente serão estreitados ou alargados, para que as oitavas possam ser devidamente afinadas. A divisão da coma é arbitrária,



configurando, como em uma balança, ganhos por um lado e perdas por outro.

Assim, se um determinado sistema pretende que as terças soem limpas e suaves, haverá um comprometimento das quintas; se, ao contrário, o que se pretende são quintas mais próximas do intervalo puro, que dêem uma sensação mais agradável, a terça ficará mais alargada, e assim por diante — isto em um sistema no qual o círculo das quintas é fechado. Há sistemas que têm como objetivo privilegiar um determinado intervalo, a 3ª maior, como por exemplo nos temperamentos mesotônicos. A consequência disto serão 5ªs justas estreitadas, e, uma 5ª do lobo²³, ou seja, tão estreita que não é utilizável. Neste método o círculo das 5ªs não poderá ser fechado. Caso queiram-se 5ªs puras, como nas afinações pitagóricas, haverá um comprometimento da qualidade das 3ªs.²⁴

Desde o século XV, portanto, diversos sistemas de afinação foram prescritos por diferentes teóricos até o início do século XIX, como Zarlino, Grammateus, Santa Maria, Artusi, Praetorius, Mersenne, Werckmeister, Mattheson, Rameau, Kirnberger, Rousseau, Gervasoni, Türk, etc²⁵.

Nos temperamentos desiguais do século XVIII percebe-se uma tendência para a divisão da coma entre quatro a seis 5ªs, que são estreitadas. Permanecendo as outras 5ªs puras, há conseqüentemente uma diferença entre as 3ªs maiores resultantes. Algumas delas, com menos batimentos que outras, dão a sensação de estarem mais limpas. Normalmente as tonalidades próximas do centro tonal de dó maior são aquelas cujos intervalos são estreitados, próximos do puro, ou mesmo em alguns casos puros, dando a sensação de maior clareza. À medida que se afastam, adquirindo mais sustenidos ou bemóis, os intervalos ficam mais largos, resultando em uma sensação de maior aspereza. Tudo isto, que foi considerado posteriormente como uma imperfeição dos sistemas, foi altamente aproveitado pelos compositores de maneira expressiva, o que se pode

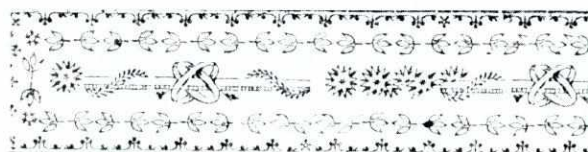
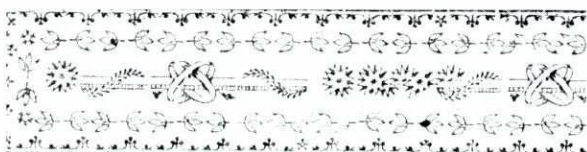
facilmente perceber em determinadas modulações ou cromatismos (os semitons têm tamanhos diversos). Assim, dó maior, sol maior, fá maior são tonalidades que oferecem nestes sistemas de afinação uma maior sensação de clareza e limpeza que fá # maior, ré b maior, por exemplo.

Entre os sistemas de outrora freqüentemente utilizados hoje em dia na interpretação da música histórica podemos citar: as afinações mesotônicas, que possibilitam geralmente um número grande de terças puras, com prejuízo das quintas; as afinações de Kirnberger — 1779 — (II e III) com a divisão da coma pitagórica entre duas e quatro quintas respectivamente; a de Valotti (1754) com a divisão da coma pitagórica por seis quintas e a de Werckmeister III (1691), que divide a coma por quatro quintas.

Um dos mais importantes teóricos do século XVIII, J. Ph. Rameau, em 1726 publica um sistema de afinação desigual, no qual menciona o valor expressivo dos intervalos assim afinados, principalmente nas modulações. Entretanto, em 1737, este mesmo autor endossa o temperamento igual²⁶:

O senso de variedade advém do interlaçamento de modos [tonalidades] e não da alteração dos intervalos, que só poderá desagradar o ouvido e conseqüentemente distraí-lo de suas funções.

O sistema de afinação igual (temperamento igual, com a divisão da coma pitagórica igualmente pelos doze semitons da escala) foi na França associado ao nome de Rameau e também na Itália. Na Alemanha seus principais defensores foram: J.N.Ritter, B. Fritz (1757), C.Ph.E. Bach (1762), Marpurg (1776) e D.G. Türk (1802). Na Itália podemos citar Asioli (1816) e na Inglaterra Crotch (1812). Hummel, em 1828, argumenta que os temperamentos desiguais traziam mais dificuldades aos novatos para afinarem seus instrumentos — o piano adquiria grande popularidade. Estas dificuldades seriam agravadas pelas três pesadas cordas nos pianos modernos, contra apenas duas mais leves nos instrumentos anteriores.



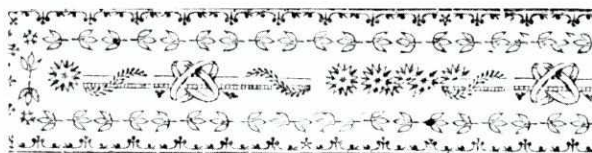


Apesar desta tendência para a afinação igual, encontram-se ainda autores que mesmo tardiamente, como J. Jousse (1832), pregam o temperamento desigual. C. Montal (1834) dá instruções para apenas serem utilizadas as afinações iguais, o mesmo acontece com A. J. Hipkins, que em 1840 persuade a famosa firma Broadwood – que no início do século é o principal exportador de pianos para o Brasil – a afinar seus instrumentos só com o temperamento igual, sistema que deve ter sido utilizado em 1848 por Chopin em Londres. Bonifazio Asioli (*Osservazioni sul Temperamento*, Milão, 1866) e William Pole (*The Philosophy of Music*, 1879) são outros autores que, muito tardiamente, recomendam o “antigo” sistema mesotônico.²⁷

Os construtores de órgãos alemães e o considerado Cavaillé-Coll também usavam o temperamento igual; os construtores ingleses fazem o mesmo a partir de 1851, e no período entre 1850-70 vários instrumentos foram recondicionados e convertidos ao temperamento igual.

Os vários tipos e possibilidades de afinação oferecidos pelos temperamentos desiguais contribuem de tal modo para a interpretação atual da música dos séculos anteriores, que estão completamente absorvidos nas nossas práticas contemporâneas da chamada música antiga nos diversos tipos de instrumentos de teclado, seja realizada por profissionais ou mesmo por amadores. O temperamento igual, como vimos, também praticado no século XVIII, não é mais o único correto, é apenas mais uma alternativa.

Já ao levarmos em consideração os ideais de sonoridade do piano moderno, como bem observa Mark Lindley, constatamos que estão intimamente ligados às qualidades acústicas do temperamento igual, como até então nenhum outro estilo de teclado, como pode-se comprovar com as obras para piano de Brahms, Fauré, Debussy, Webern, e também em obras de jazz.²⁸



SISTEMA DE AFINAÇÃO DE SOLANO, 1779 & Francisco Ignacio Solano é o autor da obra “*Novo tratado de musica metrica, e rhythmica, o qual ensina a acompanhar no Cravo, Órgão, ou outro qualquer Instrumento, em que se possam regular todas as Especies, de que se compõe a Harmonia da mesma Musica. Demonstra-se este assumpto pratica, e theoricamente, e tratão-se também algumas cousas parciaes do contraponto, e da composição, oferecido ao Serenissimo Senhor D. José Principe do Brazil por seu author Francisco Ignacio Solano. Lisboa, na Regia Officina Typographica. Anno MDCCLXXIX. C/ Licença da Real Meza Censoria*”. Há um exemplar na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) proveniente da Real Biblioteca, de D. João VI, e ainda outro na Biblioteca Alberto Nepomuceno, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O volume é composto de 301 páginas.

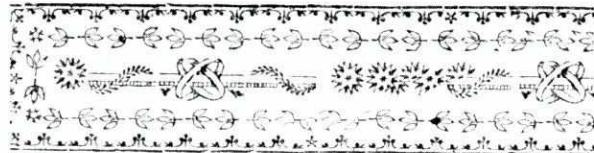
À página 4 desta publicação de 1779 encontramos a *Demonstração II*, “*Em que se adverte como há de ser afinado o Cravo*”. Solano inicia com a explicação da Coma:

*Esta coma, de que os meramente Práticos fazem bem pouco caso, e que totalmente ignorão, foi o único subsidio para se poderem affinar os instrumentos; de tal sorte que ainda que as Especies não sejam contidas na sua verdadeira forma, e Proporções, ao menos se aparte muito pouco dellas, e se possam expor, e exercer no Órgão, Cravo, e outros Instrumentos de vozes, todas quantas Consonancias se quizerem formar, sem offensa do ouvido mais delicado.*²⁹

As espécies (cifras ou intervalos) devem ser ligeiramente alteradas para o temperamento, por esta razão não estão “na sua verdadeira forma”, ou seja, na afinação pura. Quando Solano menciona tocar com “todas quantas consonâncias se quizerem formar”, está indicando a possibilidade de utilização de todos os intervalos no círculo das 5^{as}; podemos, portanto, na nossa dedução já excluir qualquer afinação que comporte uma 5^a do lobo.

Segue com a receita para a divisão da coma:

*A participação*³⁰, *de que trato, he aquella distribuição,*





que se faz do Intervallo de humra Coma dividido em sete partes iguaes pelas distancias, que se incluem dentro das cordas do Diapasão, de modo que estas fiquem em as suas formas o mais que for possível, a fim de que o ouvido não se offenda, ainda que cada consonancia seja adequadamente acrescentada, ou diminuida de uma certa quantidade em todos os intervallos, que são de Proporções semelhantes, o que se executará bem desta sorte³¹

Compreendemos então que Solano recomenda que a coma seja dividida em sete partes iguais. No parágrafo seguinte indica como deverão ficar os intervallos:

A 5ª há de ficar diminuida de duas setimas partes da coma ... (ilegível)...^a acrescentada de outra tanta quantidade: o que se abate a 5ª deve conferir-se a 4ª; porque ajuntando-se estas duas Especies, formão nos seus extremos a 8ª Consonancia Perfeitissima. A 3ª Maior sera crescida de humra setima parte da Coma; e a 3ª Menor, escassa de outra tanta quantidade. Depois de outras participações, entre os mais Intervallos, que se seguem, vem a conhecer-se que a 2ª Maior he intensa de humra metade da setima parte da Coma. Que a 2ª Menor he remissa de outra tanta quantidade. Que a 6ª Maior fica accrescentada de humra setima parte da Coma, e a Menor descida de outra tanta Quantidade³²

Evidentemente, estas indicações não são precisas: a mesma proporção repetida e aplicada a todos os intervallos de mesmo nome, levaria a um temperamento igual (caso os valores fossem outros), em que os intervallos são todos igualmente diminuídos ou aumentados, o que não é o caso aqui. Além deste fato, matematicamente não há como diminuir 2/7 de coma de todas as 5ªs. Ainda que seguissemos esta receita apenas para as sete 5ªs estreitadas que serão mencionadas a seguir nos exemplos práticos do sistema – sol-ré, ré-lá, lá-mi, dó-sol, fá-dó, sib-fá, mib-sib –, o círculo das quintas não poderia ser fechado.

Chegando à página sete, Solano exemplifica seu sistema, e é aqui que vamos nos deter e avaliar suas indicações. Para começar pode-se partir do dó, fá ou sol; iniciando pelo sol,

"se dará a esta corda o tom Natural", o que não ajuda muito para precisarmos o diapasão utilizado. As 5ªs "hão de ser afinadas com a diminuição das duas setimas partes da coma pela parte superior. As 3ªs maiores sempre sonoras, e vivas; e as 8ªs perfeitamente justas."³³. Descreve o procedimento para as 5ªs sol-ré, ré-lá, lá-mi; e para as 3ªs sol-si, ré-fa#, lá-do# e mi-sol#.

Menciona que a primeira 3ª a partir do sol (sol-si) "ficará mui viva e sonora"

Continua com a nota dó, agora descendente, a



"qual não pode ficar tão bem justa, mas sim participada, e subida das duas setimas partes da coma pela parte inferior, ao contrário das outras 5ªs já afinadas". A nota fá, "subindo-a como a outra, na sobredita pequena quantidade" sofrerá a mesma diminuição das anteriores:

Segue com o si bemol:



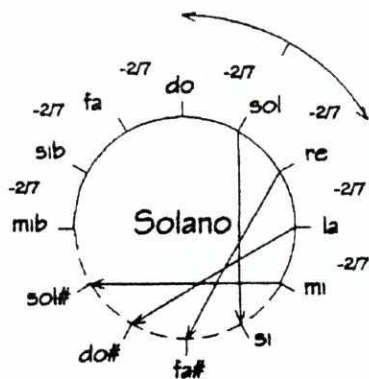
B bmolado, com quem depois se deve concertar do mesmo modo em 5ª abaixo o b de E; e logo a sua 8ª perfeitamente: onde se vê que, procedendo-se 5ª acima, he esta diminuida, ou escassa no extremo agudo; porém afinando-se 5ª abaixo, então há de ser alterada, e subida no extremo Grave, e daqui procede a boa affinação de todo o Instrumento.³⁴



Ao examinarmos o sistema de afinação descrito por Solano chama a atenção o fato de que o procedimento envolve o início por 5ªs sempre intercaladas com as 3ªs maiores correspondentes (si, fá#, dó# e sol#), prosseguindo de sol apenas através de outras 5ªs descendentes, até mi b (que fará a última 5ª com lab, ou sol#, já afinado). Tanto nas primeiras explicações



quanto nos exemplos acima, as 5^{as} justas deverão ser diminuídas de 2/7 de coma cada (mencionadas no exemplo fornecido apenas de mib a mi, no sentido horário, vide gráfico abaixo); as terças, apenas devem soar “*mui vivas e sonoras*”, sem indicação precisa de temperamento.

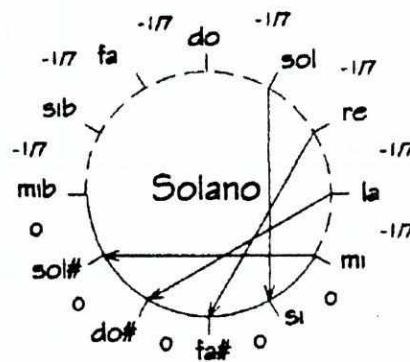


Concluimos que os valores fornecidos pelo próprio Solano não são precisos e não correspondem à afinação que compreendemos como pretendida por este autor, pelas seguintes razões:

Caso as quintas sejam temperadas em $-2/7$ de coma, haverá necessariamente uma 5^a do lobo, como já mencionamos, e a 3^a maior resultante será menor que a pura em 3 Cent. Vimos anteriormente que o autor pretende que o círculo das 5^{as} se feche, para que se possa usar todas as tonalidades, excluindo-se portanto qualquer possibilidade de 5^a do lobo. A 3^a maior sol-si, caso seja afinada respeitando-se a receita do acréscimo de 1/7 de coma (ca. 390 Cent) mencionada nas considerações iniciais, estaria muito próxima da 3^a pura (386 Cent), não correspondendo à descrição “*sonoras e vivas*”.

Consideramos inicialmente a possibilidade de diminuir em 2/7 de coma as 5^{as} sol-ré, ré-lá, lá-mi, e ainda diminuir em 1/7 de coma a 5^a do-sol; a 3^a maior resultante, sol-si, corresponderia a 388 Cent, valor próximo do intervalo puro (386), o que novamente contradiria a descrição da característica das 3^{as} maiores. Continuamos por outros caminhos, abandonando esta hipótese.

Em função das imprecisões, consideramos impossível uma reconstituição absolutamente exata do que foi pretendido pelo autor. A reconstrução esquemática que compreendemos como mais próxima ao sistema de Francisco Ignacio Solano de 1779 parece ser a seguinte (vide gráfico abaixo): tomando como ponto de partida a afirmação de que a coma deverá ser dividida em sete partes iguais (pág. 9), consideramos que: as sete 5^{as} justas mib-sib, sib-fá, fá-dó, dó-sol, sol-ré, ré-lá, lá-mi devem ser diminuídas em 1/7 de coma; as restantes, mi-si, si-fá#, fá#-dó#, dó#-sol#(láb), láb-mib, devem ser afinadas puras. Assim, preenchamos em primeiro lugar a necessidade de fechar o círculo das 5^{as}, ao mesmo tempo caracterizando o temperamento desigual. Em seguida, ao analisarmos o comportamento das 3^{as} maiores (ver tabela abaixo), vemos que, de sol-si, ré-fá#, lá-dó# e mi-sol#, vão de 397 a 408 Cent, soando “*sonoras e vivas*”, mesmo a mais estreita, sol-si (394 Cent), se compararmos com a pura (386 Cent). Em dois momentos Solano faz a ressalva de que o temperamento não deve “*ofender*” o ouvido, ou seja, que aconteça da forma mais branda possível: quando dividimos a coma por sete, as alterações intervalares serão muito mais discretas do que em um sistema com uma divisão por um número menor de intervalos.



--- 5^a diminuída (-1/7)
— 5^a pura (0)

EM DOIS MOMENTOS, SOLANO ADVERTE QUE O TEMPERAMENTO DEVE ACONTECER DA FORMA
MAIS BRANDA POSSÍVEL, SEM “OFENDER” O OUVIDO.



3 ^{as} maiores	Quantidade alargada (em Cent), em rel. à pura	Valor do intervalo (em Cent)
Sol-si	11	397
Ré-fá#	15	401
Lá-dó#	18	404
mi-sol#	22	408
Si-ré#	22	408
Fá#-lá#	18	404
Réb-fá	15	401
Láb-dó	11	397
Mib-sol	8	394
Sib-ré	8	394
Fá-lá	8	394
Dó-mi	8	394

5 ^{as} Justas	Quantidade alargada (em Cent), em rel. à pura	Valor do intervalo (em Cent)
Sol-ré	3	699
Ré-lá	3	699
Lá-mi	3	699
mi-si	0	702
Si-fá#	0	702
Fá#-lá#	0	702
Dó#-sol#	0	702
Láb(sol#)-mib	0	702
Mib-sib	3	699
Sib-fá	3	699
Fá-dó	3	699
Dó-sol	3	699

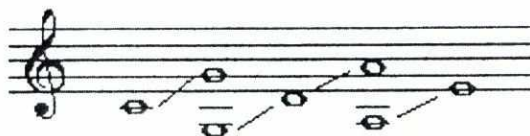
SISTEMA DE AFINAÇÃO DE VARELLA, 1806

A obra de Domingos de S. José Varella intitulada: “*Compendio de musica, theoria e pratica, que contém breve instrucção para tirar musica. Lições de acompanhamento, em órgão, cravo, guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se pôde obter regular harmonia. Medidas para dividir os braços das violas, guitarras, etc. e para a canaria do órgão. Appendix, em que se declaram os melhores methodos d’affinar o órgão, cravo, etc. Modo de tirar os sons harmonicos, ou flauta-*

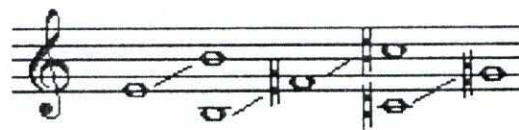
dos; com varias, e novas experiencias interessantes ao contraponto, composição e à physica. Por Fr. Domingos de S. José Varella. Porto, Na Typographia de A Alvarez Ribeiro, 1806” está preservada na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), tendo pertencido originalmente à Biblioteca Abraão de Carvalho³⁵. O volume é composto de 104 páginas, e cinco folhas de exemplos.

Encontramos à página 63 o “Appendiz”, com o item “D’affinação”. Inicia com explicações sobre a impossibilidade da afinação justa de todos os intervalos nos teclados, fazendo naturalmente a ressalva das 8^{as}. Enumera dois métodos para se afinar os intervalos: “conforme a opinião de Rameau ou alterados desigualmente conforme outros autores...”. A afinação de Rameau aqui mencionada é o temperamento igual.³⁶

À página 64 encontramos o “Modo ordinario d’affinar o Orgão, Cravo, etc”. Inicia com o C do meio do teclado em “tom competente”. Assim como em Solano, o diapasão utilizado não é indicado. As 8^{as} devem “ficar justas” e as 5^{as} “algum tanto diminuídas, de sorte que a última 5^a faça 3^a maior justa com o C por onde se principiou”:



As 8^{as} “se affinarão justas” as 5^{as} “porém algum tanto diminuídas; mas não tanto quanto as primeiras, de tal sorte que a última 5^a G# faça 3^a maior alguma coisa alta com E já afinado”



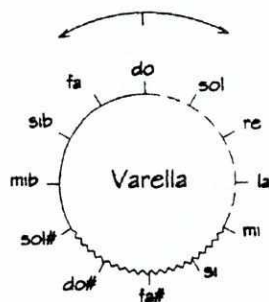
As 8^{as} devem ficar justas, e as 5^{as} algum tanto subidas da parte inferior, de tal sorte que a última 5^a Ab coincida justamente com G# já afinado. Todos os mais signos por affinar devem ajustar-se por 8^{as} com os signos já afinados.

VARELLA: “AS OITAVAS DEVEM FICAR JUSTAS E AS QUINTAS ALGUM TANTO DIMINUÍDAS, DE FORMA QUE A ÚLTIMA QUINTA FAÇA TERÇA MAIOR JUSTA COM O C POR ONDE SE PRINCIPIOU.”



Constatamos que Varella pretende um temperamento desigual, com o círculo das 5^{as} fechado (lab é igual a sol #). Assim, uma afinação mesotônica com uma 5^a do lobo está fora de cogitação. Suas indicações para a afinação, entretanto, são bastante imprecisas. Em primeiro lugar, ao invés de citar valores, recomenda apenas um vago “*um tanto diminuídas*” para as primeiras 5^{as} ou “*algum tanto diminuídas; mas não tanto quanto as primeiras...*” para as 5^{as} seguintes. Ou ainda “*alguma cousa alta*” para a 3^a maior mi-sol#.

Outro problema de imprecisão é quanto à utilização do termo “*justa*”; quando menciona que as 8^{as} devem ser justas, aqui só pode estar se referindo ao intervalo puro, aquele que em qualquer sistema de teclado tem que ser assim, sem batimentos. Contudo, quando se refere à primeira 3^a maior, dó-mi, resultante das quatro primeiras quintas, também a caracteriza como “*justa*”. Aqui está a primeira contradição de sua descrição, pois, para se obter uma 3^a maior pura é necessário que haja um temperamento de $-1/4$ de coma em cada 5^a que forma este intervalo (como é o caso de algumas afinações mesotônicas, ou na 3^a maior dó-mi em Kirnberger III). Respeitando sua própria receita, vemos que é impossível esta 3^a dó-mi ser pura, pois Varella menciona outras 5^{as} estreitadas, além destas quatro iniciais:

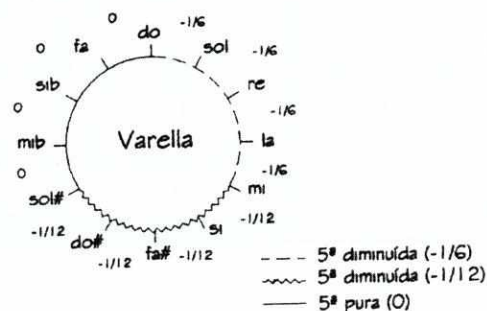


Para a reconstituição do sistema de afinação proposto por José Varella em 1806 tomamos como ponto de partida a divisão do círculo das 5^{as} em três:

- 1) dó-sol, sol-ré, ré-lá, lá-mi
- 2) mi-si, si-fá#, fá#-dó#, dó#-sol#
- 3) fa-dó, sib-fá, mib-sib, láb(sol#)-mib

Varella menciona, na realidade, que todas as 5^{as} devem ser estreitadas. Bem, a única afinação onde todas as 5^{as} são estreitadas é o temperamento igual (cuja 5^a equivale a 700 Cent, contra 702 Cent da 5^a pura). Este temperamento, ainda que usado, apreciado e defendido por nomes importantes no século XVIII⁴², não corresponde ao pretendido por Varella, pela própria descrição das 5^{as} diferenciadas, mas principalmente pelas características diferentes das 3^{as} maiores dó-mi, “*justa*”, e mi-sol#, “*alguma cousa alta*” citadas pelo autor.

A fim de manter as características das oito primeiras 5^{as} citadas, ou seja, as quatro 5^{as} de 1) “*um tanto diminuídas*”, e as quatro 5^{as} de 2) “*um tanto diminuídas, mas não tanto*”, pensamos na proporção $-1/6$ para as primeiras, e $-1/12$ para as segundas. Assim, as primeiras serão estreitadas em ca. de 4 Cent, enquanto aquelas do segundo grupo serão estreitadas em apenas 2 Cent, exatamente a mesma quantidade do temperamento igual (ver tabela abaixo). Convém lembrar que ambos os valores representam uma quantidade bastante pequena, se compararmos com outros temperamentos desiguais, o que resultará em pequenas diminuições dos intervalos puros, coincidindo com as descrições do autor. As 5^{as} restantes, do grupo 3) não poderão ser estreitadas, pois láb não chegaria ao mesmo resultado do sol# anteriormente afinado. Assim, aqui precisamos relevar a indicação do autor de 5^{as} “*um tanto diminuídas*”, para que o círculo das 5^{as} se feche. A única solução será que estas 5^{as} sejam afinadas puras:



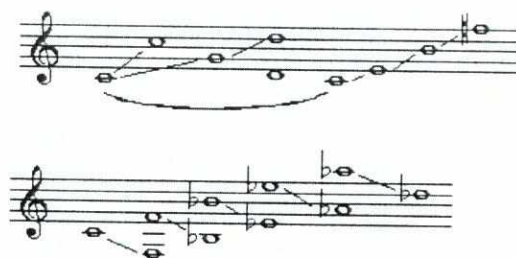


Nesta reconstituição as características das 3^{as} descritas por Varella são respeitadas: dó-mi, equivalendo a 392 *Cent*, “justa”, segundo o autor, pois está a apenas 6 *Cent* além da 3^a maior pura (386 *Cent*); mi-sol#, equivalendo a 400 *Cent*, irá soar “alguma coisa alta” (em realidade estará igual às 3^{as} maiores do temperamento igual), acrescida de 14 *Cent* em relação à 3^a pura. E sol# coincide com lá b, também observado por Varella.

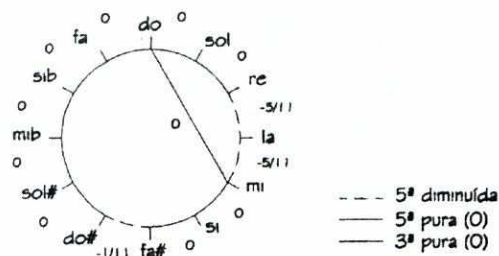
3 ^{as} maiores	Quantidade alargada (em Cent), em rel. à pura	Valor do intervalo (em Cent)
Dó-mi	6	392
Sol-si	8	394
Ré-fá#	10	396
Lá-dó#	12	398
Mi-sol#	14	400
Si-ré#	16	402
Fá#-lá#	18	404
Dó#-mi#	20	406
Láb(sol#)-dó	22	408
Mib-sol	18	404
Sib-ré	18	404
Fá-lá	10	396

5 ^{as} Justas	Quantidade alargada (em Cent), em rel. à pura	Valor do intervalo (em Cent)
Dó-sol	4	698
Sol-ré	4	698
Ré-lá	4	698
Lá-mi	4	698
Mi-si	2	700
Si-fá#	2	700
Fá#-dó#	2	700
Dó#-sol#	2	700
Sol#(lab)-mib	0	702
Mib-sib	0	702
Sib-fá	0	702
Fá-dó	0	702

SISTEMA DE AFINAÇÃO DE SULZER, DESCRITO POR VARELLA & À página 65 do mesmo tratado encontramos o “*Methodo d’affinação do Cravo por Mr Sulzer no seu Diccionario Alemão de bellas Artes*”. Este modo de afinar, aqui reproduzido por Varella, começa pelo dó, “em tom competente”, e segue em 5^{as} ao sol e ré, “muito justas”; afina a 3^a maior do-mi “justa”, e segue mi-si, si-fa# ; voltando ao dó, “se affinem as 5^{as} abaixo F, Bb, Eb, Ab, Db, ajustando logo todas as 8^{as} dos signos já afinados. Para de todo completar a affinação resta a 5^a entre D, e E já afinados, o qual A deve ficar de tal sorte afinado, que faça igual intervalo entre D abaixo, e E acima.”



Para a reconstituição deste sistema de afinação, seguimos as instruções do texto, com as 5^{as} dó-sol, sol-ré puras, com a 3^a dó-mi também pura, e as demais 5^{as} – mi-si, si-fa# (sentido horário) e fá-dó, sib-fa, mib-sib, láb-mib, dó#-sol# (sentido anti-horário) – igualmente puras. O autor recomenda que o lá, que restou, esteja entre o ré e o mi, já afinados, “de tal sorte afinado, que faça igual intervalo”. Este **igual** aqui não se refere ao intervalo aplicado anteriormente a todas as notas, puro, mas sim **equidistante** de ré e mi. Assim, a coma será praticamente dividida entre estas duas 5^{as}, sendo ambas estreitadas em 11 *Cent*, resultando em 5^{as} com 691 *Cent*, contra 702 *Cent* das demais. Este sistema de afinação nada mais é que o convencionalmente denominado Kirnberger II, de 1779.³⁸



Sulzer

O SISTEMA DE AFINAÇÃO DE SULZER NADA MAIS É DO QUE O CONVENCIONALMENTE
DENOMINADO KIRNBERG II, DE 1779.



SISTEMA DE AFINAÇÃO DE RAMEAU, DESCRITO POR VARELLA & Na mesma página 65 Varella descreve o “*Methodo de Mr Rameau*”, com todas as 5^{as} estreitadas: “*affinem-se doze 5^{as} cada huma justa, e logo diminuida muito pouco...*”. Caso, ao chegar à última nota, esta seja “*mais alta que o tom, he signal, que todas, ou parte, forão muito pouco diminuidas.*” Recomenda que se repita a afinação desde o princípio. Aqui é descrito o sistema de temperamento igual de Rameau.

Em seguida “*para facilitar a prática desta afinação*”, Varella sugere afinar primeiro três 3^{as} maiores: dó-mi-sol#-dó, “*igualmente subidas de sorte que a ultima dê a 8^a justa do primeiro C*”. Indica que continue de quatro em quatro 5^{as} estreitadas, até chegar à 3^a, já afinada. Por exemplo: dó-sol, sol-ré, ré-lá, lá-mi. Este último mi deverá ser igual àquele anteriormente afinado pela divisão da 8^a em 3^{as} maiores. Prossegue-se desta maneira até todas as notas estarem afinadas. Segundo Varella, o método acima é “*mais facil que o de Rameau*”.



Observa ainda que no órgão, “*se notará a afinação pelos trêmulos, que cada intervalo semelhante faz; pois devem todos ter o mesmo compasso.*” Aqui Varella está fazendo menção aos batimentos, *trêmulos*, dos intervalos temperados. Sugere ainda que o órgão é o instrumento mais adequado ao temperamento igual, o melhor sistema para modular em todos os tons; já “*o Cravo e outros instrumentos de menos corpo de voz pôdem soffrer mais alteração nos tons*”³⁹, ou seja, segundo ele comportam melhor os temperamentos desiguais.

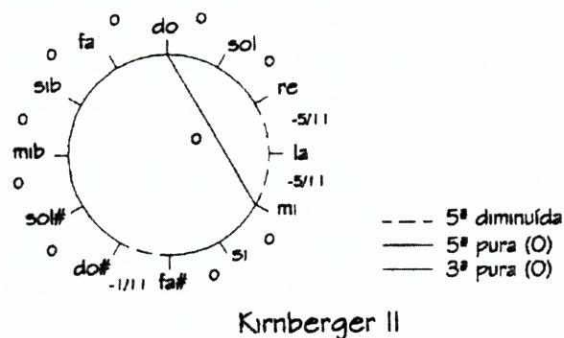
SISTEMA DE AFINAÇÃO DE MANICÓRDIOS⁴⁰ E PIANOS, DESCRITO POR VARELLA & Na página 67 há ainda um “*Methodo d'affinar os Manicordes, Pianos, etc*”, seguido da observação: “*este Methodo he facil, e pouco difere do methodo de Mr Kirnberger*”. De fato, este método é praticamente

igual ao do autor alemão, com uma pequena diferença.

Varella recomenda que se afine dó-mi-sol “*tudo muito justo*” e sol-si-ré, “*também justo*”; com a 8^a ascendente do dó já afinado faz-se uma 5^a descendente “*bem justa*”, a partir da qual afina-se o lá, “*o qual justamente com C fique muito justo*”. A 3^a descendente sol-mib pede que seja *bem justa, depois se abaixará muito pouco*; Sib deverá ser equidistante de mib e fá, já afinado; lá-dó# será 3^a “*justa, depois subirá alguma coisa*”; fá# deverá ser equidistante de si e dó#, e finalmente o mesmo com sol#.



À exceção de fá-lá, que não será uma 3^a maior pura, “*justa*”, mas aumentada em 11 Cent, equivalendo a 397 Cent (contra 386 Cent da pura), o resto da descrição confere com a afinação anteriormente mencionada, convencionalmente chamada de Kirnberger II, de 1779. Os acordes perfeitos maiores dó-mi-sol e sol-si-ré são absolutamente puros (com 3^a 386 Cent e 5^a 702 Cent) pois incluem a “*meia 5^a do lobo*”⁴¹. A 3^a maior mib-sol, um pouco larga segundo Varella, corresponde a 408 Cent; lá-dó# a 395 Cent. (vide o gráfico abaixo).





SISTEMA DE AFINAÇÃO DE COELHO MACHADO, 1843 ∞ Em 1843 Raphael Coelho Machado publica no Rio de Janeiro a obra: *“Methodo de afinar o Piano, com a Historia, descripção, escolha e conservação deste instrumento. Per Raphael Coelho Machado, Professor de Piano e canto, e Organista do Côro da Candelária. Terceira Edição Augmentada. Rio de Janeiro. À venda no grande Armazém de Musica, pianos, órgãos, harmônios, cordas, chaves d’afinar, coristas, etc. Rua dos Ourives, n. 43, Typographia Francesa, Rua de S. José n. 64, 1849”*. Este exemplar, preservado na Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), já é a terceira edição do método; a segunda foi publicada em 1845. O sucesso da publicação vem explicado na terceira edição: graças à “prodigiosa popularidade do piano neste Império”. C. Machado ainda afirma que a obra foi escrita em razão da falta de um método que explicasse o assunto, e que contou com a aprovação de “todos os professores deste instrumento: julgaram muito claro, fácil e correto em suas bases”⁴².

Raphael Coelho Machado menciona que o piano é mais difícil de afinar que qualquer outro instrumento, e também oneroso. Em lugares remotos talvez não seja fácil encontrar afinadores, continua, e “mesmo sendo fácil encontrar afinador, as pessoas de uma fortuna medíocre não podem ter sempre o seu piano temperado”⁴³. Cita as razões climáticas como causadoras desta freqüente necessidade. E ressalta que não é preciso conhecer música para tal, vide “alguns afinadores deste corte”! Machado ainda se pergunta por que motivo os métodos normalmente não indicam como afinar o instrumento.

À página 5 encontramos o item “participação”⁴⁴, onde o autor propõe a alteração das proporções dos intervalos. Menciona que as quatro 5^{as} “bem justas”, ut, sol, ré, lá, mi, darão em uma terça maior muito áspera – têm que ser um pouco estreitadas, “quasi imperceptível”. Em seguida cita a afinação de Rameau – provavelmente a segunda, o temperamento igual – “he quasi supportável, mas as terças muito duras”⁴⁵. É claro que no temperamento igual, onde as 3^{as} são todas uniformes, afinadas regularmente na mesma proporção, serão maiores que o intervalo puro e darão uma sensação de aspereza em relação à clareza da 3^a pura. Já vimos que, enquanto a 3^a pura equivale a 386 Cent, a 3^a do sistema igual corresponde a 400 Cent.

Com relação ao diapasão a ser estabelecido, Machado afirma em seu método que este deverá ser de acordo com o estado do instrumento – um piano com cordas novas ou com o cepo enfraquecido não permitirá uma grande tensão das cordas, portanto, a altura do lá deverá ser relativa.

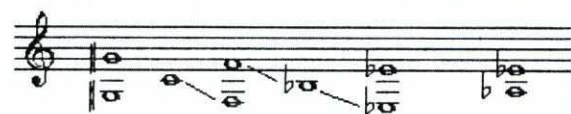
Procedimento de afinação descrito por Machado: começando pelo dó, as primeiras 5^{as} vão diminuindo; “1^a parte: as últimas quintas mais fracas que as primeiras”, sendo que a primeira prova deverá resultar em uma terça maior “muito justa”; há ainda a observação de que “as oitavas sempre muito justas!”



Na 2^a parte indica “quintas reforçadas ou fortes”; a 3^a maior para a segunda prova deve ser “3^a maior justa”, com a observação de que “não importa que esta dita terceira maior fique um pouco forte”⁴⁶



Finalmente na 3^a parte recomenda para as 5^{as} “começar fracas e aproximar da justeza”; “o resto por 8^{as} justas”

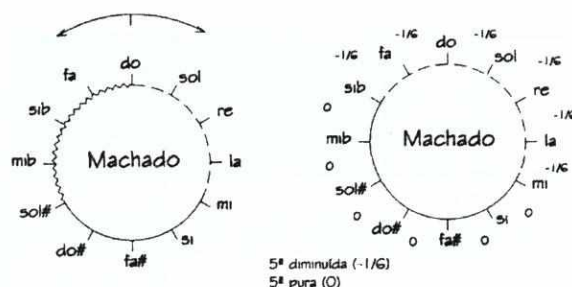


Observamos em primeiro lugar, que se trata de um temperamento desigual, sem 5^a do lobo, uma vez que sol#, afinado no início, terá que corresponder a láb nos últimos passos da afinação. Semelhante ao método de Varella, o círculo das 5^{as} é dividido em



quatro setores, e aqui também constata-se a imprecisão das proporções a serem aplicadas para o temperamento dos intervalos: 5^{as} “*mais fracas que as primeiras*”, 5^{as} “*reforçadas ou fortes*”, e 5^{as} a “*começar fracas e aproximar da justeza*”. Além desta falta de valores precisos para o temperamento das 5^{as}, observamos a flexibilidade de seu uso da expressão “*muito justo*”, como também já foi constatado no método de Varella. Machado recomenda que as 8^{as} sejam “*sempre muito justas*”, ou seja, puras, o que é indiscutível, como sabemos. O problema é que também pede que a 3^a maior dó-mi, na primeira prova, seja também “*muito justa*”. Será impossível que este intervalo seja puro no sistema de Machado, uma vez que, como também sabemos, para se obter a 3^a pura, livre de batimentos, as 5^{as} que a originam teriam que ser estreitadas em 1/4 coma (*ver pág.13*). Para isto, as outras 5^{as} deveriam permanecer puras, o que não acontece aqui. Outro problema foi identificado na segunda prova, onde a 3^a mi-sol# ora é recomendada como “*3^a maior justa*”, ora é feita a ressalva de que “*não importa que esta dita terceira maior fique um pouco forte*”. Afinal, justa, ou forte?

Na reconstituição esquemática do sistema de afinação proposto por Coelho Machado em 1843 entendemos que, se estreitarmos as quatro 5^{as} dó-sol, sol-ré, ré-lá, lá-mi em 1/6 de coma, teremos uma 3^a do-mi no valor de 392 Cent, o que ainda é um índice bastante próximo da 3^a maior pura, 386 Cent, e portanto, compatível com a descrição do autor. As 5^{as} da segunda parte permanecem puras, o que pode ser interpretado como “*reforçadas ou fortes*”: equivalem a 702 Cent, contra 698 Cent das 5^{as} da primeira parte. Finalmente as últimas 5^{as}, que devem “*começar fracas e aproximar da justeza*”, corresponderão à descrição, pois fá-dó e sib-fá irão valer 698 Cent, enquanto mib-sib e lab(sol#)-mib 702 Cent, ou seja, progressivamente vão se aproximando “*da justeza*”, do intervalo puro



Com esta interpretação do sistema de Machado, teremos 3^{as} maiores bem próximas da pura, como do-mi, 392 Cent, e outras mais largas, pitagóricas, como mi-sol#, 408 Cent. Ambas as 3^{as} correspondem à intenção do autor, a primeira o mais justa (pura) possível, e a segunda “*3^a maior justa*”, não havendo importância que fique “*um pouco forte*”. Podemos compreender “*justa*” como um intervalo mais largo que “*muito justa*”. Assim, mi-sol# valendo 408 Cent, quase igual à 3^a do temperamento igual, 400 Cent, soarão forte. Relativizando-se as imprecisões de Machado, também estará de acordo com suas recomendações. Podemos provavelmente concluir que para as 3^{as} Machado utiliza “*muito justo*” para um intervalo muito suave e ameno, próximo do puro; “*justo*” não corresponde a puro, mas sim a bastante aceitável; “*forte*” significaria um intervalo largo. Na tabela seguinte os exemplos dos casos anteriores seriam respectivamente: dó-mi, ré-fa# e mi-sol#.

3 ^{as} maiores	Quantidade alargada (em Cent), em rel. à pura	Valor do intervalo (em Cent)
Dó-mi	6	392
Sol-si	10	396
Ré-fá#	14	400
Lá-dó#	18	404
Mi-sol#	22	408
Si-ré#	22	408
Fá#-lá#	22	408
Dó#-mi#	18	404
Láb(sol#)-dó	14	400
Mib-sol	10	396
Sib-ré	6	392
Fá-lá	6	392



5 ^{as} Justas	Quantidade alargada (em Cent), em rel. à pura	Valor do intervalo (em Cent)
Dó-sol	4	698
Sol-ré	4	698
Ré-lá	4	698
Lá-mi	4	698
Mi-si	0	702
Si-fá#	0	702
Fá#-dó#	0	702
Dó#-sol#	0	702
Sol#(lab)-mib	0	702
Mib-sib	0	702
Sib-fá	4	698
Fá-dó	4	698

Machado fecha o capítulo relatando sobre o uso de uma palheta coberta de camurça para abafar a segunda corda dos pianos, enquanto se afina a primeira, além do uso de luvas para os encordoadores, a fim de evitar que o suor dos dedos enferruje as cordas. Termina com uma das indicações mais óbvias e ao mesmo tempo mais verdadeiras: o uso da perseverança – nem sempre é fácil na primeira tentativa: *Labor et constantia omnia vincit*.⁴⁷

CONCLUSÃO ∞ A primeira característica comum aos três sistemas – de Solano, Varella e Machado – é que não fornecem uma referência precisa quanto ao diapasão a ser utilizado. Machado, entretanto, adverte que este deverá ser em função do estado do instrumento, ou seja, quanto pior estiver, mais baixa deverá ser a afinação, para que a tensão das cordas seja menor.

Na reconstituição das diversas afinações procuramos seguir ao máximo as recomendações dos autores. Em algumas situações, como constatamos, isto foi impossível. Tentamos então, ao relevarmos certas descrições (como as últimas 5^{as} no sistema de Varella), manter ao máximo as características recomendadas para as 3^{as}. Os três temperamentos

são desiguais, com o círculo das 5^{as} fechado, podendo-se utilizar todas as tonalidades, com qualidades diferentes. O fato dos dois primeiros sistemas possuírem estas características não causa surpresa, uma vez que estão perfeitamente inseridos no contexto europeu comum do século XVIII⁴⁸. Já a afinação de Machado chama a atenção pela época na qual está sendo descrita – onde já havia uma consolidação do temperamento igual para teclados.⁴⁹

Observamos o quanto os autores são imprecisos com suas receitas. Suas descrições dos temperamentos dos intervalos são vagas – “*um pouco diminuídas*”, “*algum tanto subidas*”, “*nem tanto diminuídas*”, ou ainda confusos em relação à utilização dos termos “*justo*” e “*muito justo*”. Solano, o único dos três que fornece valores precisos para a diminuição ou aumento dos intervalos, parece se equivocar quanto às quantidades.

A divisão da coma por um bom número de intervalos, situação dos três sistemas, indica que as modificações sofridas nestes intervalos serão mais suaves do que aquelas que acontecem em divisões por um número menor de intervalos, como nos temperamentos mais radicais. Assim, as recomendações de que o temperamento não provoque a “*offensa do ouvido mais delicado*” ou que seja “*quasi imperceptível*” estarão sendo respeitadas nas nossas reconstituições.

Nos três sistemas observamos também que a qualidade dos diferentes intervalos é bastante semelhante, resultando, em geral, em um centro tonal bastante limpo em torno de dó, que vai ficando mais áspero, com intervalos mais largos nos tons com uma maior quantidade de sustenidos ou bemóis (*ver nota nº 44 e tabela abaixo*). As 5^{as}, por exemplo, são pouco estreitadas, e quando são, estão bem próximas umas das outras: 698, 699 e 700 Cent. A 5^a pura (702 Cent) estará também presente nos três sistemas. As 3^{as} maiores mais próximas da pura também têm valores semelhantes: 392 e 394 Cent. Há cinco qualidades de 3^{as} nos sistemas de Solano e Machado, e nove em Varella. A 3^a mais áspera e suja equivale a 408 Cent⁵⁰, também presente em todos os três, e mesmo sendo



	3 ^{as} maiores Valores dos intervalos (em Cent)	5 ^{as} Justas Valores dos intervalos (em Cent)
Solano, 1779	394-397-401-404- -408	699- -702
Varella, 1806	392-394-398-400-402-404-406-408	698-700-702
Machado, 1843	392- -396-400-404- -408	698- -702

bastante larga, se comparada com a pura (386 Cent), ainda é utilizável.

Uma possível explicação para a ordem recomendada de afinação e para a imprecisão das descrições: começam por dó ou sol, vão no sentido horário no círculo das 5^{as} até uma determinada nota, aliás a mesma em todos (sol#); voltam à nota inicial (sol, Solano; dó, Varella e Machado) e continuam no sentido anti-horário até encontrarem o láb/sol#. A consequência da receita nesta ordem, em termos práticos, quando se afina de ouvido, é que, se há algum erro no início (algum intervalo demasiado alargado ou estreitado), o que não é incomum, ele aparecerá mais visivelmente no fim, ou seja, nas 5^{as} dos tons menos usados: dó#-sol#(lab), láb-mib, mib-sib e nas 3^{as} resultantes. Talvez mesmo por este motivo seja dada uma maior atenção aos inícios, para que sejam mais claros e bem explicados, fazendo menor diferença se os intervalos utilizados com menos frequência fiquem pior afinados.

A interpretação e sistematização dos sistemas de Solano e Varella, aqui apresentados, poderão contribuir para o estudo da música portuguesa de fins do século XVIII e início do XIX, sobretudo na aplicação prática destes sistemas de afinações de instrumentos de teclado para a atual interpretação da música escrita e tocada em Portugal neste período⁵¹. Esta utilização também poderá naturalmente enriquecer a *performance* da nossa música brasileira do passado e discutir os conceitos de padrão de afinação para os instrumentos de teclado no Brasil da primeira metade do século XIX. O reconhecimento da autoria do manuscrito da Bahia como cópia de parte do “*Compendio de Musica*” de Varella, de 1806, demonstra a circu-

lação desta obra na época, e pode servir de subsídio a outras pesquisas relacionadas ao fato, a este autor, e à música na Bahia.

A questão das afinações desiguais para instrumentos como o cravo e o órgão é certamente menos polêmica do que envolvendo o piano. Não estamos falando do *pianoforte*, mas sim do moderno piano, daquele utilizado nos dias de hoje. Com o “*Methodo*” de Raphael Machado Coelho temos uma importante fonte para esta questão, que não deverá ser menosprezada. O fato de sua obra ter tido um bom número de edições aponta para uma considerável circulação, conseqüentemente, para o provável uso corrente na época do sistema de afinação recomendado.

Disponemos atualmente no Brasil de um número relevante de pesquisadores e intérpretes que se dedicam à música do século XIX e à anterior a esta, cujo valioso trabalho aparece em teses, publicações e gravações. Normalmente para a *performance* são aplicados temperamentos desiguais europeus, no caso de cravos e órgãos, ou o temperamento igual para o piano, preconizado como o padrão, que, não sendo questionado, vai sendo utilizado, incorporado à “tradição”. Sabemos o quanto um sistema de afinação é determinante no som produzido, até melhor explicado por disciplinas ligadas à física e acústica que propriamente à estética; o respeito e a fidelidade a uma prática, a uma expressão musical estarão diretamente ligados e dependentes desta questão. Creio que o conhecimento e, quem sabe, a aplicação destes sistemas poderá fornecer uma nova visão, e possibilitar uma diferente e instigante sonoridade da nossa e da música portuguesa destes períodos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967

CASTAGNA, Paulo & **BINDER**, Fernando – “Teoria Musical no Brasil: 1734-1854”, in *Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, Fundação Cultural de Curitiba, 1998

COELHO MACHADO, Raphael – *Methodo de afinar o Piano...*, Typographia Francesa, Rio de Janeiro, 1849

DODERER, Gerhard – “Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João V (1719-1727)” in *Libro di Tocate Per Cembalo, Domenico Scarlatti*, reprodução em fac-simile, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1991

HORA, Edmundo – “Um manuscrito anônimo sobre afinação encontrado na Bahia”, in *Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia*, Fundação Cultural de Curitiba, 1998

KLOP, G. C. – *Harpsichord Tuning*, Werkplaats voor Clavecimbelbouw, Garderen, 1974

LINDLEY, Mark – in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, 1980

MAGALDI, C. – *Concert Life in Rio de Janeiro, 1837-1900*, tese de doutoramento, University of California, 1994

MAZZA, José – *Dicionário biográfico de músicos portugueses*, Lisboa, s.d.

NERY, Rui Vieira & Castro, Paulo Ferreira de – *História da Música*, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Lisboa, 1991

SCHUGK, Hans-Joachim – *Praxis barocker Stimmungen und ihre Grundlagen* – 2ª Edição – Selbstverlag Rolf Drescher, Berlim, 1981

SERWER, Howard – in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, 1980

SILVA, Innocencio Francisco da – *Diccionario bibliographico portuguez*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1859-1958

SOLANO, Francisco Ignacio - *Novo tratado de musica metrica, e rhythmica...*, Regia Officina Typographica, Lisboa, 1779

VARELLA, Domingos de S. José – *Compendio de musica...*, Typographia de A Alvarez Ribeiro, Porto, 1806

VASCONCELOS, Joaquim de – *Os Músicos Portuguezes...*, 2 v., Imprensa Portuguesa, Porto, 1870

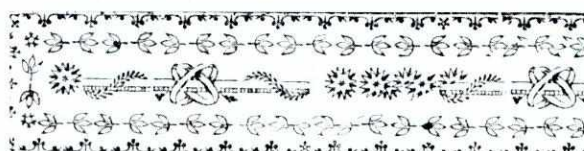
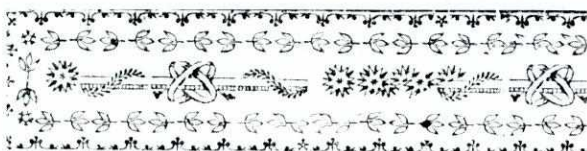
VIEIRA, Ernesto – *Diccionario musical...*, Typ Lallémant, Lisboa, 1899

NOTAS

- 1 Hora, E., 1998, pág. 191
- 2 Hora, E., 1998, pág. 191/192
- 3 Hora, E., 1998, pág. 192
- 4 Hora, E., 1998, pág. 193
- 5 Vasconcellos, J., 1870, vol 2, pág. 183
- 6 vol. III, pág. 59, segundo Vasconcellos, 1870, vol 2, pág. 183.
- 7 Nery, R.V., Castro, P.F., 1991, pág. 109
- 8 Vieira, E., 1899, pág. 338
- 9 Mazza, J., antes de 1797, notas complementares, pág. 69, n.77. Estas notas complementares, segundo o editor do Dicionário, Pe. José Augusto Alegria, são do próprio Mazza (pág.9). Entretanto, Se Mazza faleceu aparentemente em 1797 não poderia ter incluído a data de falecimento de Solano em 1800!
- 10 1) *Nova Instrução Musical ou Theorica Pratica da Musica Rhythmica*, 1764
2) *Nova Arte e breve compendio de Musica para a lição dos principiantes*, 1768
3) *Novo Tratado de Musica metrica e rhythmica*, 1779
4) *Dissertação sobre o caracter, qualidades, e antiguidades da Musica*, 1780
5) *Exame instructivo sobre a Musica multiforme, metrica e rhythmica*, 1790
6) *Vindícios do tono*, 1793
- 11 Vasconcellos, J., 1870, vol 2, pág. 229. Referências: (a) *Biographie Universelle*, vol III, pág. 36; (b) *Essai statist.*, pág CCVI & CCVII.
- 12 Vasconcellos, J., 1870, vol 2, pág. 229
- 13 Silva, I. F., 1859-1958, v.2, pág. 190
- 14 Castagna, 1998, p.14
- 15 A. de Andrade, 1967, p.188
- 16 Magaldi, 1994, p.205
- 17 1) *Diccionario Musical* (Rio de Janeiro, 1842) – primeiro do gênero em língua portuguesa (Castagna, p 9)
2) *Principios de Musica pratica* (Rio, 1842)
3) *Methodo de Piano-forte*, composto por Francisco Hunten, traduzido por C.Machado (idem, 1843)
4) *Grande methodo de flauta*, compilação dos famosos methodos de Devienne e Berbignier (idem, 1843)
5) *A B C musical* (idem, 1845)
6) *Methodo de afinar piano* (idem, 1843)
7) *O mestre para piano* (idem, c. 1850)
8) *Methodo completo de Violão [...]* por Matteo Carcassi (idem, c. 1850)
9) *Breve tratado d'harmonia* (idem, 1851) Binder (p.50) confirma: 1851. Na BN consta: 4ª edição Rio, 1853, 1ª edição 1852
10) *Elementos de escripturação musical ou arte de música* (Lisboa, 1852)
11) *Método de órgão expressivo* (idem, 1854) ou *Methodo para Harmonium*
12) *Método de Oficleide* (Rio de Janeiro, 1856)
14) *Escola de Violino de Delphin Alara* (tradução de C.Machado) (Binder, p. 52)

18 Vasconcellos, 1870, vol 1, pág. 219

19 Magaldi, 1994, p. 207/208



20 É comum que se confunda o termo temperamento com o temperamento igual, sistema com a divisão igual da coma pitagórica por 12 sons, o que não está correto. Temperamento significa apenas afinação, ou melhor, maneira de divisão da coma pitagórica.

21 Lindley, M., vol. 18, p. 660

22 Dois sons quando não são afinados puros produzem batimentos. Schugk, pág. 27

23 "Lobo é o nome dado a dois efeitos sonoros indesejáveis e desagradáveis que podem ocorrer na *performance* musical. O primeiro está relacionado a temperamento e afinação, e o segundo a peculiaridades estruturais em um instrumento, que algumas vezes fazem nascer dificuldades de afinação". Oldham, G. e Lindley, M., vol 20, p. 473.

24 Schugk, pág. 43

25 Lindley, M., vol 18, pág. 661 a 670

26 Lindley, M., vol. 18, p. 669/ 670

27 Klop, 1974, p. 17. A data mais correta para a obra de Ascoli, segundo o *Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol. 1, p. 656), seria 1816.

28 1980, vol 18, p. 670

29 Solano, pág. 5

30 Segundo Zarlino (1558), o termo temperamento está estreitamente associado a "*participatio*", que designava o uso de quintas diminuídas, de acordo com organistas renascentistas (Lindley, M., vol. 18, pág. 661). "*Systema participato*" também equivalia na Itália a sistema mesotônico de afinação. (Lindley, M., vol. 11, pág. 875)

31 Solano, pág. 5

32 Idem, pág. 6

33 Idem, pág. 7

34 Idem, pág. 8

35 Acervo organizado durante anos pelo colecionador Abraão de Carvalho, adquirido pela BN nos anos 50.

36 Ver pág. 18

37 Rameau, C.Ph.E. Bach, Marpurg e ainda Türk, Ascoli, Crotch e Hummel na primeira metade do século XIX. Lindley, M., vol 18, pág. 669 - 670

38 A enciclopédia mencionada por Varella, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, da autoria do suíço Johann Georg Sulzer (1720-1779), conhecedor de estética e filosofia, é considerada sua mais importante obra. Acredita-se que Sulzer era pouco ou nada treinado em música, apoiando-se em J.Ph. Kirnberger e J. A. P. Schulz para os artigos musicais (Serwer, H., 1980, vol. 18 pág 365). Este fato facilmente explica a inclusão de um dos sistemas de afinação de Kirnberger. Hora considera esta descrição da afinação incompleta, e afirma que "provavelmente o autor se refere ao temperamento igual". (Hora, E., 1998, pág. 194)

39 Varella, 1806, pág. 67

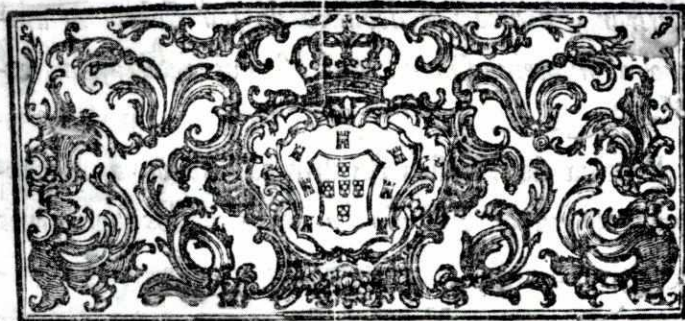
40 O mesmo que clavicórdio (Grove, 1980, vol 11, pág. 618)

41 A coma é praticamente toda dividida apenas pelas duas 5^{as}, re-lá e lá-mi, resultando em dois intervalos bastante estreitos, 691 Cent, por esta razão denominados "meia 5^a do lobo" (Schugk, 1981, pág. 47)

42 C. Machado, 1849, p.3

43 Idem

44 "*participação consiste em alterar as proporções dos intervalos de maneira que o ouvido não se offenda desta alteração*". Em seguida explica a questão da coma: "*he preciso confundir a diminutissima diferença que há entre dois sons próximos em um só*" (p. 6). Ver nota 30.



DEDICATORIA

A O

SERENISSIMO SENHOR

D. J O S E

FRANCISCO, XAVIER, DE PAULA, DOMINGOS, ANTONIO, AGOSTINHO, ANASTASIO,

PRINCIPE DO BRAZIL.

SERENISSIMO SENHOR.



*S motivos , por que a Real Clemencia
do Augustissimo Avó de V. A. R. o Se-
nhor D. Jose I. de Gloriosa memoria foi servido*

* ::

III-

45 Idem, pág. 6

46 Idem, pág. 6

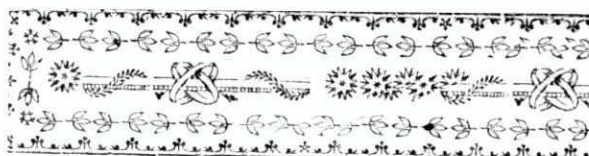
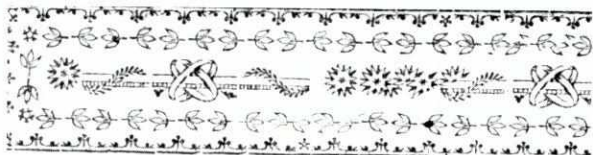
47 Idem, pág. 8

48 No temperamento desigual característico do século XVIII não há 5^a do lobo e as 3^{as} são levemente temperadas na escala de do maior; as tonalidades "modernas", com muitos sustentidos ou bemóis, soam mais impuras que no temperamento igual. Lindley, M., 1980, vol 18, pág. 667.

49 Ver pág. 18 e 19

50 Equivale à 3^a pitagórica.

51 Convém lembrar que D. Scarlatti viveu em Lisboa de 1719 a 1727 (Doderer, 1991, introdução, pág. 9), e que a utilização do sistema de Solano, por exemplo, poderá ser uma boa escolha para a afinação do cravo na interpretação de suas sonatas.



AS POSSES DE CECÍLIA CONDE* E AMARAL VIEIRA** NA ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA

§
Ricardo Tacuchian e Luiz Paulo Horta***
§

Elogios proferidos na sessão solene de posse dos novos acadêmicos na sede da Academia Brasileira de Música, no Rio de Janeiro, em 27 de janeiro de 2000.

A festa de entrega do diploma de um novo membro da Academia Brasileira de Música é sempre um motivo de júbilo. Hoje, esta comemoração é dupla, porque duas das mais respeitadas figuras do meio musical brasileiro são os recipiendários das insígnias acadêmicas. Cecília Conde e Amaral Vieira não são apenas artistas vitoriosos, que muito honrarão o plantel da Academia, mas, acima de tudo, são personalidades de alto valor humano, num mundo moderno onde a doação, o respeito e a generosidade, infelizmente, não são os valores predominantes. Cecília Conde e Amaral Vieira, além de profissionais com inquestionável liderança nas áreas onde atuam, com nomes já consagrados e reconhecidos no cenário das artes do Brasil, são, também, dois personagens amáveis, possuidores de qualidades de cidadania do mais alto quilate e que muito nos confortarão com seu convívio acadêmico. Coube-nos, aqui, a honra de fazer o elogio acadêmico desta mulher notável que é Cecília Conde. Mas não escondemos nosso orgulho de estarmos recebendo também, na Casa de Villa-Lobos, o compositor e pianista Amaral Vieira.

Neste elogio de entronização, não pretendemos tecer o perfil biográfico linear da nova acadêmica.

Apenas comentaremos algumas características de sua personalidade multifacetária que, apesar do emaranhado de caminhos percorridos, conseguiu manter grande coerência de princípios e de vida, o que justificou a sua eleição para a galeria dos imortais da ABM.

Façamos, em primeiro lugar, uma breve digressão histórica. Villa-Lobos, ao criar a Academia Brasileira de Música, em 1945, distribuiu as cadeiras entre eminentes compositores e musicólogos de sua época. Logo depois, foi criada uma categoria paralela, a dos sócios intérpretes. Estes eram músicos ilustres como Bidu Sayão, Alice Ribeiro, Oscar Borgeth, Yara Bernette e Maria Sylvia Pinto. Entretanto, eles não ocupavam nenhuma cadeira da Academia nem tinham as mesmas regalias dos 40 Membros Efetivos. Em 1993, quando então éramos o presidente da Academia, realizamos uma profunda reforma em toda a instituição, inclusive admitindo, em seu novo regimento, a eleição de intérpretes, com o mesmo *status* que os compositores e musicólogos. Os antigos membros intérpretes da época passaram, por força estatutária, a membros efetivos. A partir de então, a qualquer vaga na Academia, por falecimento de um acadêmico, passaram a concorrer, também, os intér-



Presidente Edino Krieger entre os novos acadêmicos Amaral Vieira e Cecília Conde na cerimônia de posse.

pretes, em igualdade de condições com compositores e musicólogos.

Em 1999, a Academia sentiu a necessidade de ter em sua congregação um representante da categoria dos educadores musicais. Já houvera um antecedente de modificação da idéia original de preenchimento das cadeiras vagas. Naturalmente, a Academia, mostrando um alto espírito de adaptação a novas realidades, é um organismo dinâmico. Chegara a hora de ampliarmos o universo dos acadêmicos, com mais uma categoria profissional. Quando falamos em categoria, não queremos limitar em departamentos estanques as atividades de cada acadêmico, porque, um verdadeiro artista é sempre um educador e um verdadeiro educador musical é sempre um artista. Afinal de contas, nosso fundador e Grande Benemérito, o acadêmico Heitor Villa-Lobos, fora um grande educador musical, com sua luta nacional em prol do canto orfeônico, no seio da juventude brasileira. Foi deste anseio de contemplar a área de educação musical que a figura de Cecília Conde imediatamente se impôs na comunidade acadêmica. A sugestão de seu nome foi logo recebida com entusiasmo, apesar de ela ter concorrido com outros candidatos de expressão e que certamente também reforçariam o prestígio da Academia.

Filha de uma família ilustre de artistas, intelectuais, educadores e políticos esclarecidos, Cecília Conde é sobrinha de Lorenzo Fernandez, fundador

da ABM e um dos braços direitos do maestro Villa-Lobos. Agora, tomando assento na cadeira número 3, cujo patrono é nosso primeiro modinheiro, Domingos Caldas Barbosa, Cecília Conde prosseguirá nesta grande serenata que é a música brasileira. Na verdade, ela dá continuidade a nomes da envergadura de um trovador como Jayme Ovalle, de um chorão como Radamés Gnattali ou de nossa voz maior, Bidu Sayão, que, no passado, ocuparam esta mesma cadeira.

Definimos Cecília Conde como uma educadora 24 horas por dia. Quando abraçamos uma causa nobre e temos crença de seu alcance social e cultural, nos empenhamos com todo nosso entusiasmo e competência que vão muito além do meramente formal. Para um idealista, não existe horário. Por isso afirmamos que Cecília Conde é uma educadora 24 horas. Educação musical, para ela, não é apenas uma carreira profissional ou uma abordagem universitária, mas uma missão de vida. A simples leitura de seu *curriculum vitae* não fornece a compreensão do significado de suas realizações para a nossa geração. Os méritos de um educador musical não são medidos apenas pelas grandes realizações oficiais, mas, ainda, pelo cotidiano, às vezes prosaico, de uma vida. A visão que Cecília Conde tem da educação é abrangente e generosa e, por isso, ela apresenta tantas inserções profissionais com outras áreas como a musicoterapia, a animação cultural, a composição de música para teatro, a administração acadêmica e a gerência de



projetos. Em qualquer uma dessas funções, a essência do educador estará sempre presente na personalidade de Cecília Conde. Apesar de trazer o nome da santa padroeira dos músicos, ela é uma eterna subversiva. Mas se trata de uma santa subversão, contra as forças do convencionalismo, da acomodação e da inércia. Santa subversiva, Cecília sempre está pronta a trazer uma idéia nova, a apontar um caminho, às vezes mais difícil, mas que conduz a criativas paragens.

Detentora de vários prêmios, entre eles o Prêmio Molière, para a melhor música para teatro (1970), com vários títulos honoríficos, como o de membro honorário do Fórum Latino-americano de Educação Musical (1995), Cecília Conde tem assumido muitas posições tanto na administração pública (Secretaria Estadual de Educação e Cultura, Secretaria Municipal de Cultura e RioArte, além de atuar como assessora técnica e/ou pedagógica em todo o país, ministrando cursos e administrando projetos culturais), como na empresa particular (especialmente, no Conservatório Brasileiro de Música, onde exerce a função de diretora técnico-cultural). Com alto espírito comunitário, Cecília Conde participa de várias entidades nacionais e internacionais, sendo convidada especial em encontros ou congressos nacionais e internacionais de educação musical e de musicoterapia.

No ensino formal, a postura de Cecília Conde é pouco convencional mas altamente competente. Entretanto, é na educação não-formal que vamos encontrar o império de Cecília Conde. Em 1975, ela assumiu a posição de assessora técnica do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, em plena ditadura militar. Tivemos o privilégio de trabalhar em sua equipe, ao lado de companheiros do mais alto nível cultural, de cidadania e de resistência democrática, sob a liderança do homem de teatro e televisão, Paulo Afonso Grisoli. Eram artistas, educadores, sociólogos, jornalistas e antropólogos que tinham, em comum, a capacidade de sonhar e a crença na juventude brasileira. Nossa equipe compreendia que uma das formas de romper os grilhões que calavam o povo brasileiro seria ultrapassar os

muros da escola convencional para conscientizar os jovens de suas próprias potencialidades, ressuscitar os valores culturais de cada comunidade e exercitá-la na conquista e prática da liberdade, uma dimensão que é tão cara para o artista, em particular, mas também para o povo em geral. Este trabalho passou a se chamar de animação cultural. Cecília Conde foi uma peça fundamental na estratégia de animação cultural, quando o educador sai da sala de aula e vai exercer o seu ofício nas ruas e praças. Mais tarde, em tempos mais democráticos, Cecília Conde muda de direção e volta para a escola, levando, para dentro dos CIEPs, os animadores culturais que passam a trabalhar, lado a lado, com os educadores formais.

No Conservatório Brasileiro de Música, Cecília Conde tem estado à frente de várias iniciativas pioneiras, como a criação do curso de graduação em Musicoterapia e o mestrado em diferentes áreas da música. Depois de uma longa e criativa trajetória, Cecília Conde, ainda hoje, encontra fôlego para promover a música e o músico brasileiro, coordenando dois dos mais importantes projetos de difusão musical no país: os concertos no Palácio da Cidade do Rio de Janeiro e os *Concertos para a Juventude*, no Teatro Carlos Gomes, ambos atraindo milhares de jovens para música de boa qualidade, numa época em que o lixo cultural impera nos meios de comunicação de massa, com raras e honrosas exceções.

A Academia Brasileira de Música é uma instituição honorífica que reconhece as grandes luzes de nosso panorama musical, aqueles nomes que contribuíram para preservar nossas tradições, nossas raízes históricas, nossa memória musical. Por isso, a ABM, hoje, abre suas portas para a imortalidade das idéias dessa grande educadora brasileira. Mas a Academia é mais que isso. Nosso sodalício é também um organismo dinâmico, irrequeto, sempre a procura de novas soluções e apontando para a modernidade e o futuro. E Cecília Conde, com seu temperamento, ao mesmo tempo vulcânico e terno, não poderia encontrar melhor guarida. Seja bem-vinda, prezada confreira, ao nosso convívio acadêmico.



E com muita alegria que assumo aqui a incumbência de saudar Amaral Vieira, nesta sua primeira noite na Academia. Quando a gente recebe assim uma incumbência honrosa, é natural que nos perguntemos: por que eu?

O nosso presidente Edino Krieger, que me atribuiu a tarefa, acha que nós somos sósias – o que é injusto com você, que está na força da idade, enquanto eu já exibio aqui os meus cabelos brancos. Mas quero crer que a razão não foi essa, porque não é pouca coisa receber um Amaral Vieira na Academia. Existe uma dificuldade específica nessa tarefa: por mais que a gente se esforce, estamos sempre atrasados no que se refere a Amaral Vieira. Talvez não haja artista brasileiro, neste momento, que tenha viajado tanto, acumulado tantos prêmios e atividades no exterior quanto o mestre que hoje recebemos.

Já há uns bons anos, nós o vimos dedicar-se à tarefa ciclópica de gravar toda a obra para piano de Franz Liszt. Foi uma surpresa e uma alegria quando começaram a aparecer aqueles discos de vinil, trazendo obras do maior interesse que, em muitos casos, só conhecíamos de ouvir dizer. Ao lado da qualidade da execução, esse esforço enorme nos ajudava num trabalho que está em pleno transcurso: a revisão, a revalorização dessa grande figura que foi Liszt – paradoxalmente, desconhecido no que ele tinha de mais importante: um campeão, um profeta da música nova, um homem generoso, uma figura fascinante que emerge da biografia de Alan Walper, recém-terminada, em três volumes. O que teria aproximado o nosso novo colega de Liszt? A aventura pianística? A

mistura de pianista e compositor, que é a sua? O interesse pelos termos religiosos? O fato é que, alguns anos atrás, nós pudemos trazer de São Paulo, para a série de concertos no Museu de Arte Moderna, o professor Amaral Vieira, para um concerto magistral que foi também uma aula sobre Liszt.

O pianista Amaral Vieira é hoje uma grata realidade no nosso panorama musical. Mas o compositor Amaral Vieira também tem-se feito ouvir por todo mundo, numa pesquisa estilística que tanto se abre para o novo como, muitas vezes, revisita formas da música antiga. É uma aventura que tem acontecido a outros músicos deste século – do século que, dizem acaba neste ano 2000 (embora eu não tenha a menor vontade de me meter nesta discussão). Foi – ou é – um século de transição, uma imensa transição que não sabemos onde vai dar. Nessas encruzilhadas da história, é bom, às vezes, olhar para trás, ver o que os grandes mestres fizeram, aquecer-se um pouco à luz e ao calor das grandes épocas da música. É o que Amaral Vieira tem feito com talento, com garra, com um bom espírito contagiante.

Mas nós também queríamos saudar, neste momento, um digno representante da vida musical paulista – uma realidade que vai crescendo de forma animadora da qual gostaríamos de nos sentir mais próximos. Contamos com esse jovem mestre, nosso novo colega, para nos ajudar nessa empreitada. Prof. Amaral Vieira, em nome da Academia, do nosso presidente, eu gostaria de dizer-lhe: seja bem-vindo, a casa é sua!

ASSINE BRASILIANA

e garanta o recebimento das três edições anuais
da revista da Academia Brasileira de Música

(valor da assinatura: R\$ 20,00)

Utilize o cupom anexado nesta edição ou entre em contato
pelo telefone: (21) 205.3879 ou pelo e-mail abmusica@abmusica.org.br

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE ROMANTISMO MUSICAL NO BRASIL

§
María Alice Volpe
§

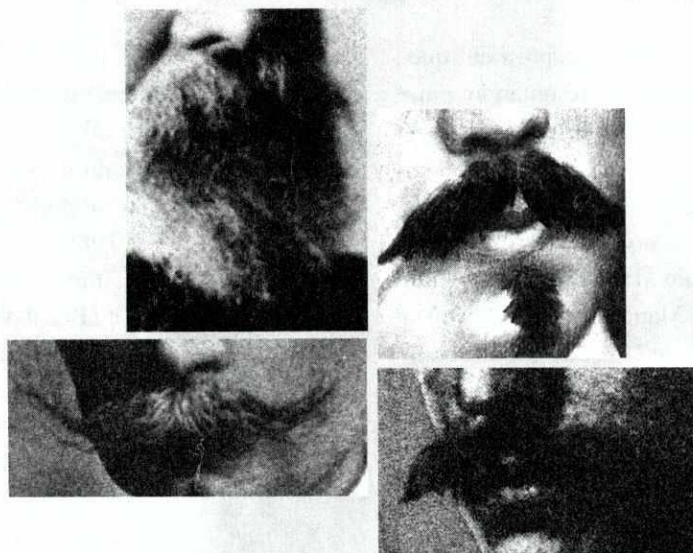
O artigo propõe uma revisão crítica da historiografia musical brasileira relativamente à conceitualização do romantismo musical no Brasil e destaca a contribuição que alguns estudos da musicologia internacional e de historiadores brasileiros podem oferecer para uma reflexão sobre o assunto.

O uso do termo “romantismo” para designar todo o século XIX tornou-se problemático na medida em que o conceito de *Zeitgeist* (espírito do tempo) foi perdendo prestígio na história cultural. Dahlhaus (1989) afirmava que a música europeia do século XIX não deve ser genericamente designada por “romantismo”, já que este conceito só pode ser aplicado a uma parcela da música daquele período. Sem descartar completamente a ideia de *Zeitgeist*, Dahlhaus oferece uma visão não-monolítica da música do século XIX reconhecendo cinco correntes principais: romantismo, realismo, Biedermeier, música trivial e nacionalismo. Generalizações têm sido evitadas também em estudos delimitados geográfica ou culturalmente, enfatizando características “românticas” específicas de determinada produção e seu contexto sócio-cultural. A profusão de estudos, sobretudo a partir da década de 1980, que abordam o romantismo na Alemanha, França, Itália e em diversos países da Europa e América Latina, tem refletido assim a não-linearidade do conceito “romantismo”.

Compreender o fenômeno romântico musical, seus gêneros e estilos, requer um quadro conceitual que defina sua essência, natureza, poética, pensa-

mentos, ideologias, problemática, atitudes e tipologias, cujas manifestações podem ser identificadas na música. O romantismo musical brasileiro tem sido estudado como um período histórico-estilístico, cuja historiografia conta, no entanto, com número reduzido de estudos estilísticos e analítico-musicais. Além disso, e sem menosprezar a contribuição fundamental dos estudos que desbravaram o assunto, pesquisas de fontes primárias ainda são fundamentais para descortinar a complexidade do assunto. Capítulos sobre a música brasileira do século XIX figuram em livros de história da música, mas ainda não se tentou nenhuma abordagem extensiva sobre o assunto, nem tampouco uma matriz conceitual para a identificação de suas especificidades “românticas”.

O primeiro livro sobre a história da música brasileira, *A Música no Brasil; desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, de Guilherme de Melo (1867-1932), publicado em 1908, surgiu numa época final do romantismo no Brasil, cujos cânones ainda exerciam considerável influência na produção e recepção musical. Tal obra divide a música do século XIX e do primeiro decênio do século XX no Brasil de acordo com os períodos de nossa história política. A concepção global dos capítulos referentes



ao período em questão sugere a importância do impacto da história política sobre a música: Capítulo III: “Influência bragantina”, contendo os subcapítulos “Influência de D. João VI”, “Influência de D. Pedro I”, e “Influência de D. Pedro II”; Capítulo IV: “Período de degradação”, que discute a “invasão dos nossos teatros pelas companhias líricas de ínfima classe”, e Capítulo V: “Influência republicana”. Não transparece nesses capítulos uma preocupação maior pelo conceito de romantismo.

Dezoito anos após essa publicação, surgem dois livros sobre a história da música brasileira: a *Storia della Musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*, de Vincenzo Cernicchiari (1858-1928), e a *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida (1895-1981). Embora apresentando certos equívocos relativos a datas e números, a obra de Cernicchiari oferece farta informação sobre diversos assuntos relacionados com as atividades musicais, tais como o aspecto biográfico de compositores, músicos amadores e profissionais, formação de orquestras, clubes musicais, movimento operístico, cantores e concertistas nacionais ou estrangeiros no Brasil, crítica musical, ensino musical, impressão musical, comércio de música e instrumentos musicais. Acima de tudo, tal obra constitui depoimento coetâneo da vida musical brasileira da segunda metade do século

XIX, vindo de imigrante italiano que teve ativa participação na antiga capital política e cultural do Brasil. Seus comentários refletem parte dos valores estéticos da época embora carecendo de proposição conceitual mais consistente.

A *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida (1895-1981), publicada em 1926 e enriquecida na segunda edição de 1942, é o primeiro trabalho que propõe, de maneira explícita, uma periodização histórico-estilística. Esse trabalho distingue basicamente duas vertentes: uma que poderíamos chamar de internacionalista ou cosmopolita – ou como diria posteriormente L. H. C. Azevedo (1956: 378) “compositores brasileiros de coração europeu” – e outra nacionalista, que, tendo iniciado no século XIX, adentra mais pujante o século XX, com Luciano Gallet e Villa-Lobos. O capítulo III, *O Romantismo na Música Brasileira*, aborda Carlos Gomes, Leopoldo Miguez e Alexandre Levy como principais expoentes. O capítulo V, *O Espírito Moderno na Música*, inclui Glauco Velasquez e Villa-Lobos, o primeiro considerado em estudos posteriores compositor pós-romântico, e o segundo, moderno. Compositores como Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga e Barroso Neto figuram no capítulo IV intitulado *Tendências Atuais da Música Brasileira*. Tal capítulo



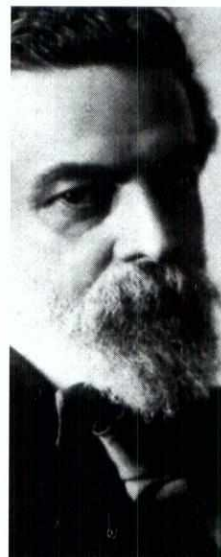
lo inclui compositores ainda vivos na época em que Renato Almeida escrevia o livro, representando, portanto, tendências coetâneas, mas não necessariamente "modernas".

No Compêndio de *História da Música Brasileira*, publicado em 1948, Almeida propõe uma periodização algo modificada. O século XIX é dividido em duas partes: o período Francisco Manuel da Silva, desde a Independência até a década de 1850; e a partir desta, o romantismo, que se iniciaria com a música de Carlos Gomes. O reconhecimento das duas tendências, a cosmopolita e a nacionalista, continua sendo a perspectiva conceitual central para explicar o Romantismo musical no Brasil. Os compositores que foram incluídos nas edições de 1926 e 1942 como "tendências contemporâneas", são enquadrados nesse livro de 1948 nas categorias "pós-romantismo" e "nacionalismo". Pós-românticos são compositores de influência européia e tendência internacionalizante, como Leopoldo Miguez, Henrique Oswald e Glauco Velasquez. Nacionalismo inclui compositores que, ainda que influenciados pela música européia, teriam supostamente buscado uma nacionalização da música brasileira, como Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Barroso Neto e Luciano Gallet. O autor defende que a evolução da música brasileira deve forjar sua própria linguagem nacional, inspirada na música folclórica e popular, fonte genuína da expressividade brasileira. Nesse contexto impregnado de nacionalismo, os aspectos relacionados com a influência da música européia não são identificados como fatores de construção da linguagem musical brasileira.

A *Pequena História da Música*, de Mário de Andrade (1893-1945), publicada em 1929, dedica dois capítulos à música brasileira, um à música eru-

ditada e outro à música popular. Embora não tenha a preocupação de explicitar uma classificação histórico-estilística, juízos de valor e reflexões sociológico-estéticas permeiam todo o capítulo *Música Erudita Brasileira*, e, somente à página 173 (cf. 9ª ed. de 1980), utiliza a expressão

"romantismo musical" aplicada ao Brasil. Como um dos líderes intelectuais do modernismo brasileiro, sua abordagem privilegia o problema do nacionalismo musical, desde as primeiras tentativas de compositores do século XIX até o advento do modernismo no Brasil. Em seu trabalho *Evolução Social da Música no Brasil*, de 1939, publicado em *Música do Brasil* (1941), e posteriormente em *Aspectos da Música Brasileira* (1991), Mário propõe que "a evolução social da música brasileira se processou por estados-de-consciência sucessivos" (1991: 21), e teria implicado em três fases evolutivas: a



*Nepomuceno (no alto):
nacionalização da música
brasileira ainda que sob
influência européia.*

"internacionalista", a "nacionalista", e a "cultural" (1991: 21-6). A fase internacionalista não é abordada com relação a períodos histórico-estilísticos, e não inclui, portanto, uma discussão conceitual do romantismo musical no Brasil. Apenas em uma passagem Mário faz menção ao romantismo musical no Brasil ao avaliar o esforço nacionalista do "romantismo indianista" de óperas escritas durante a fase internacionalista da história da música brasileira (1991: 22). Tal trabalho de Mário de Andrade foi substancialmente analisado por Arnaldo Contier (1978, 1985) com relação ao problema da construção do mito da nacionalidade na música brasileira.

O trabalho de Luís Heitor Correia de Azevedo (1905-1993), *150 anos de Música no Brasil, 1800-1950*, publicado em 1956, representa importante passo da musicologia brasileira no que diz respeito a um procedimento metódico, procurando respaldo não apenas na bibliografia existente mas também na



*Velasquez (abaixo):
moderno segundo
Almeida e pós-romântico
em estudos posteriores.*



pesquisa de fontes primárias. Tal obra lançou bases e ofereceu importantes subsídios para os estudos musicológicos que se seguiram. Valorizando a música folclórica e popular e sua contribuição para o desenvolvimento da música erudita brasileira, tratou com menos partidarismo a questão da penetração e influência da música européia no Brasil.

A *História da Música no Brasil*, de Vasco Mariz, publicado em 1981, foi o livro do gênero que recebeu o maior número de edições. Seu tratamento da música do século XIX e primeiras décadas do século XX se orienta por três parâmetros principais: a divisão da história política que havia orientado a concepção dos capítulos anteriores, a importância histórica ou artística de compositores, e o binômio música de influência européia e nacionalismo musical.

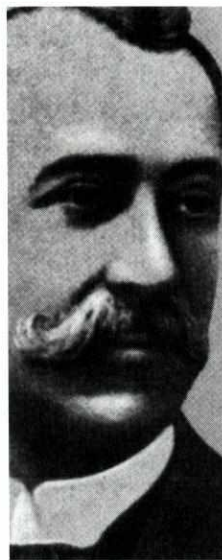
Gerard Behague foi o primeiro a oferecer estudo abrangente e sistemático de análise dos elementos nacionalizantes na música brasileira do século XIX em *Popular Musical Currents in the Art Music of the Early Nationalistic period in Brazil: c. 1870-1920* (1966) e *The beginnings of musical nationalism in Brazil* (1977). Seu livro *Music in Latin America* (1979) descreve o contexto histórico-cultural que produziu determinado repertório, oferecendo análise musical de obras mais representativas. Esse autor tem contribuído para a formulação de uma teoria social da música da América Latina, abordando especialmente o século XIX nos capítulos *Music in Latin America: Independence and Nationalism* (1990), e *Latin America: Reflections and Reactions* (1991).

Os preceitos nacionalistas que ganharam terreno no juízo crítico posterior à década de 1920 teriam desestimulado o aprofundamento dos estudos estilísticos do repertório brasileiro de filiação cosmopolita. Somente a partir da década de 1970 ressurgiu o interesse por uma reavaliação de valores culturais, sociais

e estéticos do romantismo musical no Brasil e de uma visão mais abrangente dos aspectos estilísticos.

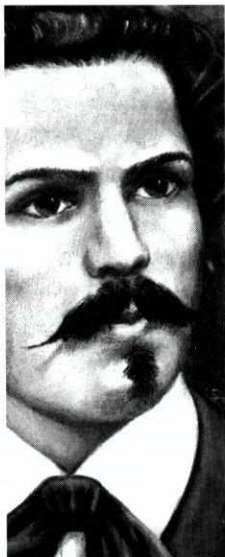
Bruno Kiefer (1923-1991), em *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX* (1976), propõe ir além de uma “simples enumeração de fatos e obras” e superar o problema da valoração estética reconhecendo a dimensão sócio-histórica da música (p. 7-8). Imbuído de certa preocupação com aspectos estilísticos, propõe um capítulo intitulado *Romantismo*, que inclui tendências românticas e pós-românticas. O autor coloca os problemas de uma abordagem comparativa entre o romantismo musical brasileiro e o europeu relativamente à periodização de suas correntes estilísticas, questão que foi retomada mas não inteiramente resolvida em seu trabalho *O romantismo na Música* (1978).

Miguez (abaixo): ópera I Salduni com espírito wagneriano.



Investigation of Elite Values in Mid-Nineteenth Century Rio de Janeiro, de Eric Gordon (1969); *Impressão Musical no Brasil*, de Mercedes Reis Pequeno (1977). Monografias e vários estudos de âmbito local têm sido realizados desde a década de 1950, os quais não teríamos espaço de comentar no presente artigo mas que constam da bibliografia anexa.

José Eduardo Martins, especialista em Henrique Oswald, dedica-se ao estudo deste compositor desde



Gomes (no alto): marco do romantismo brasileiro segundo Almeida.



a década de 1970; seu trabalho se consubstanciou em sua tese de doutorado *Henrique Oswald: Compositor Romântico* (USP, 1988), complementada em *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica* (1995), e em edições críticas e registros fonográficos de obras capitais de Oswald. Abordando um dos maiores compositores do período, Martins tem contribuído grandemente para o conhecimento e interpretação do romantismo musical brasileiro.

Desde a década de 1980, nossa historiografia vem se enriquecendo com trabalhos que ampliam e consolidam informações sobre o século XIX, muitos deles oferecendo nova visão sobre a vida musical do período: *A Escola de Música de Luigi Chiaffarelli*, de M. Francisca Paes Junqueira (Mackenzie, 1982); *Alberto Nepomuceno: Catálogo Geral*, de Sérgio Nepomuceno Alvim Correa (1985); *A Tropical Belle Époque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*, de Jeffrey Needell; *Periódicos Musicais Brasileiros: sua história*, de Robert Stevenson (1991); *Memória Musical Campineira: Sant'anna Gomes*, de Lenita W. Nogueira (1992); *Compositores Românticos Brasileiros: Estudos na Europa*, de Maria Alice Volpe (1994-5); *Maneco Músico: pai e mestre de Carlos Gomes*, de Lenita W. Nogueira (1997); *Catálogo Temático dos Manuscritos Musicais do Museu Carlos Gomes de Campinas*, de Lenita W. Nogueira (1997); além de considerável número de trabalhos sobre a produção operística brasileira e sobre Carlos Gomes, que não seria o caso de citá-los todos aqui.

Desde a década de 1990, contamos com número considerável de dissertações de mestrado sobre a música no século XIX no Brasil: *A crítica musical na imprensa paulista, 1854-1875*, de Vitor G. Araújo (PUC, 1991); *A ópera no teatro de Santa Isabel (1850-1882)*, de José A. S. Silva (CBM, 1991); *Elias Alvares Lobo*, de Marcos J. Sergl (USP, 1991); *Brasília Itiberê da Cunha: Diplomata Músico*, de Vasti S. Almeida (USP, 1992); *Presença do piano na vida musical carioca no século passado*, de Regina Schlohauser (USP, 1992); *A ópera em São Paulo*, de Wilson Pirotta (USP, 1993); *Glauco Velasquez: elementos característicos da produção pianística e catálogo completo de suas obras*, de Silvia Hasselaar (UFRJ, 1994); *Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850-1930*, de Maria

Alice Volpe (UNESP, 1994), *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920)*, de Avelino Romero Simões Pereira (UFRJ, 1995); *Pianismo de concerto no Rio de Janeiro do século XIX*, de Paulo R. C. Faria (UFRJ, 1996); *A prática de música de câmara com piano no Rio de Janeiro (1850 a 1925)*, de Lília A. M. Justí (UFRJ, 1996); *A vida musical em Manaus na época da borracha: 1850-1910*, de Márcio Páscoa (UNESP, 1996); e *A música para piano de Alberto Nepomuceno*, de Mônica Vermes (UNESP, 1996). Aspectos conceituais do romantismo musical brasileiro podem ser reequacionados a partir de informações positivas e interpretações oferecidas pelo conjunto desses trabalhos.

O trabalho de Cristina Magaldi constitui sólida contribuição entre os estudos mais recentes sobre a música na antiga capital brasileira durante o século XIX. Sua tese de doutorado *Concert Life in Rio de Janeiro: 1837-1900* (UCLA, 1994) aborda sobretudo o repertório da música de salão, até então negligenciado, propondo nova perspectiva para o problema das origens do nacionalismo musical no Brasil. Elaborada com sólida metodologia, tal tese oferece informação massiva sobre concertos públicos, salões, sociedades musicais, impressão musical, casas editoras, periódicos musicais, ensino musical e músicos estrangeiros que visitaram ou se radicaram no Brasil. Seu artigo *Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro* (1995) é uma extensão de um dos tópicos de especial relevância em sua tese, os clubes musicais, e elucida muitos pontos até então insuficientemente explorados sobre o assunto através de informação positiva relativa à organização econômica, física e institucional, atividades sociais e repertório musical cultivado. Outro estudo de Magaldi de grande interesse é *A disseminação da música de Mozart no Brasil* (1994) que mostra a penetração de um repertório clássico no Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX cujo conhecimento permanecia até então ignorado na historiografia musical brasileira.

O trabalho de Lenita W. Nogueira tem oferecido reavaliação radical da vida musical na cidade de Campinas (SP) durante o século XIX. Fundados soli-



damente em pesquisas de fontes primárias até então inexploradas, os estudos mencionados acima (1992, 1997 e 1997), e sua tese de doutorado *Música em Campinas nos últimos anos do Império: uma etnografia do saber musical* (UNICAMP, 1998), revelam a importância do estado de São Paulo como centro musical brasileiro durante o período.

As recentes contribuições citadas acima convidam para uma reformulação dos aspectos conceituais sobre o romantismo musical no Brasil, suas especificidades histórico-culturais, estilísticas e tipológicas. Alguns estudiosos da música e cultura brasileira propuseram definições conceituais sobre o fenômeno no Brasil, formulações estas que serão certamente retomadas. Mário de Andrade (1942: 65) afirma que o romantismo foi um movimento espiritual, e não apenas artístico, absolutamente necessário, e assinala o sentido revolucionário e nacionalista desse movimento. O romantismo teria sido parte de um movimento de emancipação nacional, talvez mais político do que cultural. Quanto ao seu sentido revolucionário, enfrentamos duas questões básicas: especular sobre o que Mário de Andrade entendia como revolucionário, se político e/ou programático-poético, e se isso se aplica à música tanto quanto à literatura.

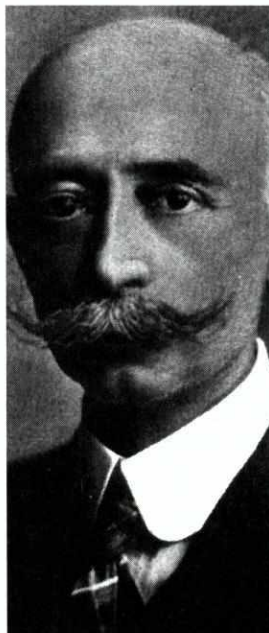
Conforme Régis Duprat (1989: 34), o movimento sistematizado na literatura em 1836, pelo ideário de Domingos José Gonçalves de Magalhães, na *Revista Niterói*, N. 1, não se circunscreveu ao campo literário. Seus tópicos nacionalistas tiveram reflexos na criação musical brasileira a partir de 1857, desde o movimento da ópera nacional, até a valorização das músicas populares urbanas no gênero instrumental de compositores românticos. O problema do nacionalismo na música brasileira, levantado na segunda metade do século passado, em pleno romantismo, tornou-se aspecto fundamental do movimento que se seguiu, o modernismo.

O historiador Arnaldo D. Contier (1977, 1978: 37-50, e 1985: 65-78), tem refletido sobre os aspec-

tos ideológicos da construção da nacionalidade brasileira na música erudita. O autor questiona os parâmetros “neo-românticos” que guiaram as periodizações da história da música brasileira concebidas por Renato Almeida e Mário de Andrade. No que concerne ao primeiro, Contier considera problemáticos alguns conceitos interpretativos como, por exemplo, a exaltação de figuras ilustres, a noção de que fatos políticos seriam responsáveis pela produção musical em determinados momentos históricos, a influência do folclore como fonte indispensável para o surgimento da música brasileira na última década do século XIX, e o nacionalismo como momento de estabelecimento de uma arte independente. Mário de Andrade é criticado por associar o conceito de nacionalismo à definição racial, por incorporar implicitamente o conceito de descolonização nos parâmetros (Deus, Amor, Nacionalidade) para a periodização da história da música brasileira, e pelas contradições entre concepções estéticas e ideológicas do social.

O historiador Elias T. Saliba (1991: 15-16) distingue duas atitudes românticas: uma volta ao passado e outra, ao futuro. A primeira enveredou por uma busca das autênticas tradições nacionais, muitas vezes numa visão mistificadora e ingênua do passado. Por outro lado, essa mesma nostalgia forneceu vias de expressão centradas no subjetivismo, no misticismo interiorizante e na busca de liberdade de criação artística. A segunda enveredou por uma mística da revolução, vendo o presente como a “primavera dos povos”, e acreditando que a ruptura com relação às estruturas do passado conduziria à realização dos ideais humanos.

As eventuais implicações de tais atitudes no campo da música no Brasil no século XIX aguardam estudos mais aprofundados. Parece-nos que o papel do romantismo musical no Brasil foi não apenas o de prenunciar o nacionalismo na produção brasileira, mas sobretudo o de promover novas configurações institucionais e propor novos programas poéticos que



Henrique Oswald: objeto dos estudos de J. E. Martins.



correspondessem às transformações sócio-culturais de uma nação emergente. O estudo das tendências estilísticas presentes na produção musical brasileira do período permanece ainda válido e necessário numa perspectiva que busca compreender o sentido de programas poéticos integrados em determinado contexto histórico-cultural.

O repertório brasileiro cunhado sob influência européia não tem sido incluído no conjunto de obras que contribuíram para a formação de uma “linguagem nacional”, sob o pressuposto de que esta só seria possível a partir de elementos autóctones, nativos, populares, folclóricos e que não lembrassem a civilização européia. Tal pressuposto tem levado à marginalização de obras que não cabe confundir com pastiches de nenhum compositor europeu. Influências entre culturas são fenômeno comum a todas as épocas, em maior ou menor intensidade. Elas existiram entre Europa e Brasil tanto quanto entre os próprios compositores europeus de diferentes nacionalidades. Talvez o preconceito implícito nas avaliações críticas da produção musical brasileira do período em questão resida no fato de que as influências verificadas foram unidirecionais, aspecto esse que, considerado isolado dos outros fatores que concorreram para a formação da cultura brasileira, ratificaria a posição periférica do Brasil em relação à Europa.

Há um suposto consenso de que o romantismo teria aparecido no Brasil com muito retardo em relação à Europa. Entretanto, ainda na primeira metade do século XIX, o repertório romântico europeu penetrava gradativamente no Brasil; inicialmente por meio da ópera francesa e sobretudo italiana, que entusiasmava o público com suas divas e, depois de 1850, também por meio da música instrumental, com a visita de virtuosos de renome internacional como Segismund Thalberg, Louis Moreau Gottschalk, Théodore Riter, Pablo Sarasate, Artur Napoleão, José White, entre outros, quando o movimento de concertos, conforme L. H. C. Azevedo (1956: 92), se torna mais regular. O conhecimento do repertório europeu se amplia, sobretudo a partir de 1870, com a penetração de obras dos românticos Weber, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt e Wagner. Nesse mesmo período em que se tomava

conhecimento de um passado mais recente, o romântico, se ampliava e consolidava o conhecimento do repertório clássico. A penetração do repertório europeu coetâneo é questão ainda a ser estudada. A partir da segunda metade do século XIX, portanto, passa-se por um processo de atualização de conhecimento de um repertório bastante diversificado estilisticamente que teria influenciado a produção dos compositores brasileiros.

A produção musical romântica brasileira sugere questões bastante complexas do ponto de vista estilístico. Tendo assimilado em poucas décadas um conjunto de práticas bastante diversificado, teria amalgamado as várias tendências e estilos com os quais tivera contato, ora de modo mimético, ora de modo original, mostrando a influência de Chopin, Schumann, Liszt, Wagner, de franceses como Cesar Franck ou Fauré, da ópera italiana, para mencionar apenas as alusões mais comuns. Entretanto, esse panorama tão complexo não foi suficientemente estudado. Tal diversidade tem sido tratada de forma muito genérica, e as interpretações carecem de estudos particularizados das tendências estilísticas em jogo.

Tentando esclarecer o problema, Bruno Kiefer (1982: 64) adota uma periodização evolucionista do romantismo musical europeu, a fim de compará-lo com o homônimo brasileiro. Para o autor, o romantismo na Europa poderia ser dividido em três fases. A primeira, chamada romantismo inaugural (Schubert, Weber, etc.), estende-se de 1810 a 1828; a segunda fase, chamada romantismo de apogeu (Schumann, Mendelssohn, Chopin, Berlioz, etc), estende-se de 1828 a 1850; e a terceira, seria o pós-romantismo, de 1850 até o início do século atual, com sua multiplicidade de tendências estéticas tais como classicismo romântico (Brahms), realismo romântico (Liszt, Wagner, Verdi), verismo (Puccini), e impressionismo (Debussy), com os seus epígonos. No Brasil, o espaço cronológico que engloba “todo o período posterior ao de D. João VI até o advento do modernismo”, intitulado romantismo, não se dividiu em fases semelhantes à do modelo europeu. Amalgamaram-se em nossa produção elementos das diversas fases e tendências classificadas acima, ocorrendo, por vezes, “elementos francamente pós-românticos ao lado de



outro, puramente românticos”(B. Kiefer, 1982-64).

Acrescentaríamos, também, a presença de certa dose de classicismo, considerando-se que o repertório clássico teria se disseminado numa faixa mais ampla na segunda metade do século passado. Num outro sentido, os próprios modelos românticos, muitos deles já adotados com certo distanciamento histórico, foram tomados como padrões consagrados. Isto explica porque encontramos obras influenciadas por compositores do apogeu do romantismo, como Chopin e Schumann (música para piano de Levy, Miguez, Nepomuceno), obras que exploram a nova morfologia romântica de grande extensão, o poema sinfônico – *Parisina* (1888), *Ave Libertas* (1890), *Prometheus* (1891), de Leopoldo Miguez; *Comala* (1890), *Werther* (1890) e *Poema sinfônico* (s.d.), de Alexandre Levy; *Cauchemar* (1895), *Marab* (1898), *Insônia* (1908), de Francisco Braga –, obras com implicações nacionalistas – *A Cayumba* para piano (1857) de Carlos Gomes; *A Sertaneja* (1869) de Brasília Itiberê da Cunha; *Batuque* (1887) de Alberto Nepomuceno; *Variações sobre tema brasileiro* (1887), *Tango Brasileiro* (1890) e *Suíte Brasileira* (1890), especialmente o *Samba*, de Alexandre Levy; a *Galhadeira* (1894), *Garatuja* (1904) e as *Canções em português*, de Nepomuceno – e as obras concebidas no espírito wagneriano (*I Salduni*, de Leopoldo Miguez, ópera em quatro atos, encenada em 1901). A diversidade de influências presente na música sinfônica e na música para piano solo se fez sentir, em maior ou menor grau, na música de câmara. Encontramos obras com certo perfil beethoveniano – *Trio Op. 10, para piano e cordas* (1882), de Alexandre Levy –, outras influenciadas pela música do último romantismo (Velásquez) ou com implicações nacionalistas – *Quarteto de Cordas Brasileiro* (1891) de Nepomuceno; *Impressões da roça*, quinteto para flauta, 2 oboés e 2 clarinetes (1905), de Francisco Braga –, ao lado de obras que estão absolutamente a par da música que se fazia na Europa da época (*Sonata para violino e piano*, c. 1884, de Leopoldo Miguez) e, como nos mostra Régis Duprat (1984), até mesmo influenciadas pela técnica bartókiana (*Quarteto Op. 46*, de Henrique Oswald, composto no Rio de Janeiro em 1921).

F. Blume (1970: 124-131) propõe uma apreensão

mais essencial dos períodos histórico-estilísticos, que parece ter tido como consequência a superação de uma difundida concepção organicista de que os períodos histórico-estilísticos seriam divididos em fases (divisão esta acatada por B. Kiefer ao comentar o romantismo musical europeu). O autor alemão afirma que certamente a historiografia musical não pode sobreviver sem o conceito de romantismo, mas tal conceito sozinho não pode delimitar ou definir firmemente uma época na história da música. Não reconhece um período clássico e outro romântico, mas um único período clássico-romântico. Ambos formam



Mário de Andrade considerava o Romantismo movimento espiritual.

uma unidade histórica, pois são dois aspectos do mesmo fenômeno musical que, desde seus primórdios até sua gradual terminação no século XX, comportou correntes ora mais classicizantes, ora mais romantizantes. As tendências básicas nas quais os músicos se envolveram teriam permanecido sempre as mesmas, assim como o seu entendimento básico da natureza da música, apesar das correntes antagônicas em jogo. Ocorre apenas uma lenta transformação do modelo estilístico que se estabeleceu no início do período clássico-romântico que, desde então, foi desenvolvido, intensificado, complicado, diferenciado, exaustivamente trabalhado e, finalmente, desintegrado. Até mesmo a música moderna, que iniciou pela renúncia dos modelos consagrados, manteve os paradigmas sobreviventes da música clássico-romântica até o presente. O autor expõe uma série de elementos comuns a ambos, afirmando que o romantismo jamais cunhou um estilo independente e diver-



gente do classicismo; mas sim o remodelou e desenvolveu.

Das visões histórico-estilísticas oferecidas pela musicologia internacional, a de F. Blume nos parece ser a de maior potencial interpretativo para o caso brasileiro, sobretudo porque oferece parâmetros que podem viabilizar a superação da perspectiva européia da história da música brasileira. A sua concepção de unidade histórica entre o classicismo e o romantismo coloca nova perspectiva sobre o problema da suposta “defasagem” cronológica entre a produção musical brasileira e européia. O reconhecimento de parâmetros estilístico-musicais comuns ao classicismo e romantismo oferece uma nova perspectiva de reflexão sobre a música brasileira do século XIX, que gradualmente, desde a Independência, foi reelaborando seus padrões estilísticos de criação musical, adotando modelos clássico-românticos na medida em que digeriu o repertório europeu que penetrou no Brasil durante todo o decorrer do século. As vertentes românticas na Europa que, conforme F. Blume (1970: 124), “perpassam todo o classicismo, tornam-se decisivas no século XIX e sobrevivem ainda no século XX”, tiveram seus reflexos no Brasil e, sobretudo a partir de meados daquele século até a segunda década do século atual, nortearam estilisticamente a produção musical brasileira. A diversidade de tendências estilísticas encontradas entre os compositores brasileiros do período correspondeu a atitudes conservadoras tanto quanto evolutivas, e até modernizantes das práticas musicais então vigentes no Brasil. Os padrões estilísticos clássico-românticos, sejam eles da primeira ou da segunda metade do século XIX, consistiram, a partir de 1880, num legado único, consolidado no processo de formação musical dos compositores brasileiros.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Leosinha F. Magalhães. *Henrique Oswald, 1852-1931*. Rio de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1942.
- ALMEIDA, Vasti de Sousa. “Brasílio Itiberê da Cunha: Diplomata Músico” (dissertação de mestrado). São Paulo, Universidade de São Paulo. 1992.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro Ltda. 1967. 2 vols.
- ANDRADE, Mário de. *Música do Brasil*. Curitiba, Ed. Guafrá, 1941.
- . *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro. Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- . *Pequena História da Música*. 9ª ed. São Paulo, Martins, 1980.
- . *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.
- ARAÚJO, Estefânia Castro Gomes. *João Gomes de Araújo: sua vida e suas obras e as comemorações de seu primeiro centenário de nascimento*. 2ª ed. São Paulo, 1972.
- ARAÚJO, Vitor Gabriel. “A crítica musical na imprensa paulista, 1854-1875” (dissertação de mestrado). São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 1991.
- AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. *150 anos de Música no Brasil, 1800-1950*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956.
- BÉHAGUE, Gerard. “Popular Musical Currents in the Art Music of the Early Nationalistic Period in Brazil: circa 1870-1920” (tese de doutorado). St. Louis, Tulane University, 1966.
- . *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. Detroit, Michigan: Detroit Monographs in Musicology n. 1, 1977.
- . *Music in Latin America*. New Jersey, Prentice Hall, 1979.
- . “Music in Latin America: Independence and Nationalism”. Cap. 10 in *The Early Romantic Era Between Revolutions: 1789-1848* (Music and Society, vol. 6. Prentice Hall, Macmillan, 1990), p. 280-292.
- . “Latin America: Reflections and Reactions”. Cap. 12 in *The Late Romantic Era: from the Mid-19th Century to World War I* (Man and Music, org. por Jim Samson, London, Macmillan, 1991), p. 327-339.
- BLUME, Friedrich. *Classic and Romantic Music: a Comprehensive Survey*. New York, Norton, 1970.
- BRASIL, Hebe Machado. *Fróes, um notável músico baiano*. Bahia, Governo do Estado da Bahia, 1976.
- CABRAL, Oswaldo Rodrigues. *A música em Santa Catarina do século XIX*. Florianópolis, s.d.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile; dai tempi coloniali sino ai nostrigiorni, 1549-1925*. Milão, Fratelli Riccioni, 1926.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. “A música brasileira no séc. XIX: a construção do mito da nacionalidade”. In: *As Artes no Brasil do séc. XIX*. São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- . “A construção do mito do nacionalismo musical: Renato Almeida e Mário de Andrade”, in *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo, Novas Metas, 1978, pp. 37-50.
- . *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo, Novas Metas. 1985.
- CORREA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Alberto Nepomuceno:*

- Catálogo Geral*. Rio de Janeiro, Funarte/INM/ Projeto Memória Musical Brasileira, 1985.
- DAHLHAUS**, Carl. *Between Romanticism and Modernism*. Berkeley, University of California Press, 1980.
- _____. *Realism in Nineteenth-century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- _____. *Nineteenth-century Music*. Berkeley, University of California Press, 1989.
- _____. *The Idea of Absolute Music*. Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- DINIZ**, Jaime Correia. *O piano e seus compositores em Pernambuco*. Recife, Coro Guararapes, 1980.
- DUPRAT**, Regis. "Metodologia da pesquisa histórico-musical no Brasil". Brasília, Complemento das Artes vol. 1, 1981, p. 5-9.
- _____. "Música de Câmara Romântica Brasileira: Henrique Oswald". Encarte do LP/ BASF série 002, vol. I, 1984.
- _____. "Evolução da Historiografia Musical Brasileira". Opus 1, Revista da ANPPOM, 1: 32-36, dez. 1989.
- _____. "Análise, Musicologia, Positivismo e Neoestruturalismo". V Encontro Nacional da ANPPOM, Salvador BA, set. 1992. Publicado sob o título "Análise, musicologia, positivismo". *Revista Música*, Universidade de São Paulo, vol. 7 n. __, 1996, p. 47-58.
- EINSTEIN**, Alfred. *Music in the Romantic Era: a History of Musical Thought in the 19th Century*. London, J.M. Dent & Sons, 1947.
- ENCICLOPÉDIA** da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo, Art Editora/ Itaú Cultural, 1998. 2ª edição, revista e atualizada.
- EXPOSIÇÃO** comemorativa do centenário de nascimento de Francisco Braga: 1968-1945. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional. Divisão de Educação Extra-escolar, s.d.
- EXPOSIÇÃO** comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno: 1864-1964. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional e Universidade do Ceará, 1964.
- EXPOSIÇÃO** comemorativa do cinquentenário da morte de Gaspar Viana e Glauco Velasquez. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional. MEC, s.d.
- EXPOSIÇÃO** comemorativa do primeiro decênio de seção de música e arquivo sonoro: música no Rio de Janeiro imperial, 1822-1870. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional. MEC, 1962.
- FARIA**, Paulo Rogério Campos de. "Pianismo de concerto no Rio de Janeiro do século XIX" (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.
- FRIAS**, Sanches de. *Artur Napoleão; resenha comemorativa da sua vida pessoal e artística*. Lisboa, Edição promovida e subsidiada por amigos e admiradores do artista, 1913.
- GORDON**, Eric A. "A New Opera House: An Investigation of Elite Values in Mid-Nineteenth Century Rio de Janeiro", *Inter-American Institute for Musical Research Yearbook* 5 (1969): 49-66.
- _____. "Opera and Society: Rio de Janeiro, 1851-1852" (dissertação de mestrado). St. Louis Tulane University, 1969.
- HASELAAR**, Silvia. "Glauco Velasquez: elementos característicos da produção pianística e catálogo completo de suas obras" (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.
- JANSEN**, José. *João Nunes: concertista, compositor, professor, cronista*. São Luís, Fundação Cultural do Maranhão, 1976.
- _____. *Teatro do Maranhão: até o fim do século XIX*. Rio de Janeiro, Olímpica, 1974.
- JUNQUEIRA**, M. Francisca Paes. "A Escola de Música de Luigi Chiaffarelli" (tese de doutorado). São Paulo, Universidade Mackenzie, 1982.
- JUSTI**, Lília do Amaral Manfrinato. "A prática de música de câmara com piano no Rio de Janeiro (1850 a 1925)" (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1996.
- KIEFER**, Bruno. *História da Música Brasileira* 3ª ed. Porto Alegre, Movimento, 1982.
- _____. "O Romantismo na Música". In: *O Romantismo*, org. J. Ginsburg. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- LANGE**, Francisco Curt. "A música no Brasil durante o século XIX (Regência-Império-República). *Die Musikkulturen Latinamerikas im 19. Jahrhunderts*, v. 57. Regensburg: Gustav Bosse, 1982.
- LIMA**, J.C. Cavalheiro. *Araújo Viana; vida e obra*. Rio Grande do Sul, Secretaria de Educação e Cultura, 1956.
- MAGALDI**, Cristina. "A disseminação da música de Mozart no Brasil (séc. XIX)". *Revista Brasileira de Música*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, vol. 19, 1991, p. 15-31.
- _____. "Concert Life in Rio de Janeiro: 1837-1900". (tese de doutorado). Los Angeles, University of California, 1994.
- _____. "Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro". *Latin American Music Review* (1995): v. 16, n. 1, p. 1-41.
- MARIZ**, Vasco. *Dicionário biobibliográfico musical; brasileiro e internacional*. Rio de Janeiro, Kosmos, 1948.
- _____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira/Brasília: INL, 1981.
- MARTINS**, José Eduardo. *Henrique Oswald: Berceuse para violoncelo e piano*. São Paulo, Novas Metas, 1982.
- _____. *Henrique Oswald: Sonata Fantasia para violoncelo e piano*. São Paulo, Novas Metas, 1982.
- _____. "Henrique Oswald: Compositor Romântico" (tese de doutorado). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1988.
- _____. "Henrique Oswald". Encarte do LP/Funarte, MMB 88.057, 1988.
- _____. "Henrique Oswald. Edição crítica do *Quarteto em sol maior op. 26 para piano, violino, viola e violoncelo* (concurso de professor titular)". São Paulo, Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 1992.
- _____. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- MELO**, Guilherme Teodoro Pereira. *A Música no Brasil; desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República..* Bahia, Tipografia de São Joaquim, 1908.

- MOHANA**, João. *A Grande música do Maranhão*. Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1974.
- NEEDELL**, Jeffrey D. *A Tropical Belle Époque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- NOGUEIRA**, Lenita W. "Memória Musical Campineira: Sant'anna Gomes". 1992, inéd.
- . *Catálogo Temático dos Manuscritos Musicais do Museu Carlos Gomes de Campinas*. São Paulo, Arte & Ciência/UNIP, 1997.
- . *Maneco Música: pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo, Arte & Ciência/ UNIP, 1997.
- . "Música em Campinas nos últimos anos do Império: uma etnografia do saber musical" (tese de doutorado). Campinas, Universidade de Campinas, 1998.
- PÁSCOA**, Márcio. "A vida musical em Manaus na época da bor-racha: 1850-1910" (dissertação de mestrado). São Paulo, Universidade Estadual Paulista, 1996.
- PEQUENO**, Mercedes Reis. "Impressão Musical no Brasil". In: Enciclopédia da Música Brasileira, 1977, p. 352-363.
- . "Brazilian Music Publishers". *Inter-American Music Review* (1988), vol. 9, n. 2, p. 91-104.
- . Mozart na Biblioteca: Catálogo da Exposição "Mozart no Rio de Janeiro oitocentista. Coleção Imperatriz Leopoldina". Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, A Biblioteca, 1991.
- PEREIRA**, Américo. *O maestro Assuero Garritano: ensaio crítico-biográfico*. Niterói, Escola Industrial Dom Bosco, 1967.
- . *O maestro Francisco Valle: ensaio crítico-biográfico*. Rio de Janeiro, Laemmert, 1962.
- PEREIRA**, Elpidio Brito. *A Música, o Consulado e Eu: memórias de Elpidio Pereira, 1872-1957*. Rio de Janeiro, Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1957.
- PIMENTA**, Gelasio. "Alexandre Levy". Trabalho apresentado ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em sessão de 20 set. 1910. São Paulo, 1911.
- RESENDE**, Carlos Penteado de. "Alexandre Levy na Europa em 1887". In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 jan. 1946.
- . "Cronologia musical de São Paulo: 1800-1870". In: *São Paulo em quatro séculos*. São Paulo, 1954, vol. II.
- ROSEN**, Charles. *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995.
- SALES**, Vicente. *Música e Músicos do Pará*. Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1970. (Coleção Cultura Paraense).
- SALIBA**, Elias Tomé. *As Utopias Românticas*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- SANTOS**, Isa Queirós. *Francisco Braga*. Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores. Divisão Cultural, 1952.
- . *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro, Comissão brasileira dos centenários de Portugal. Imprensa Nacional, 1992.
- SCHLOHAUER**, Regina. "Presença do piano na vida musical carioca no século passado" (dissertação de mestrado). São Paulo, Universidade de São Paulo, 1992.
- SENISE**, Arnaldo José. "Música de câmara". São Paulo, *Cultura 4* (165): 13 ago. 1983.
- SILVA**, José Amaro Santos. "A Ópera no teatro de Santa Isabel (1850-1882)" (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, 1991.
- SOARES FILHO**, Nogueira. *Compositores do Rio Grande do Sul: Catálogo de Obras: José de Araújo Viana e Murillo Furtado*. Pelotas, Casa de Santa Cecília, 1983.
- STEVENSON**, Robert. "Periódicos Musicais Brasileiros: sua história". *Revista Brasileira de Música* nº 19, Rio de Janeiro, 1991, p. 1-13.
- VALE**, Flausino Rodrigues. *Músicos mineiros*. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1948. (Edição comemorativa do Cinquentenário de Belo Horizonte).
- VERMES**, Mônica. "A música para piano de Alberto Nepomuceno" (dissertação de mestrado). São Paulo, Universidade Estadual Paulista, 1996.
- . "A produção para piano a duas mãos de Alberto Nepomuceno. Características gerais e proposta de um novo catálogo". *Revista Música*, Universidade de São Paulo, vol. 7 n. 1/2, 1996, p. 59-91.
- VOLPE**, Maria Alice. "Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística". *Revista Música*, Universidade de São Paulo, vol. 5 n. 2, 1994, p. 133-151.
- . "Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850-1930" (dissertação de mestrado). São Paulo, Universidade Estadual Paulista, 1994.
- . "Compositores Românticos Brasileiros: Estudos na Europa". *Revista Brasileira de Música*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, vol. 21, 1994-5, p. 51- 76.

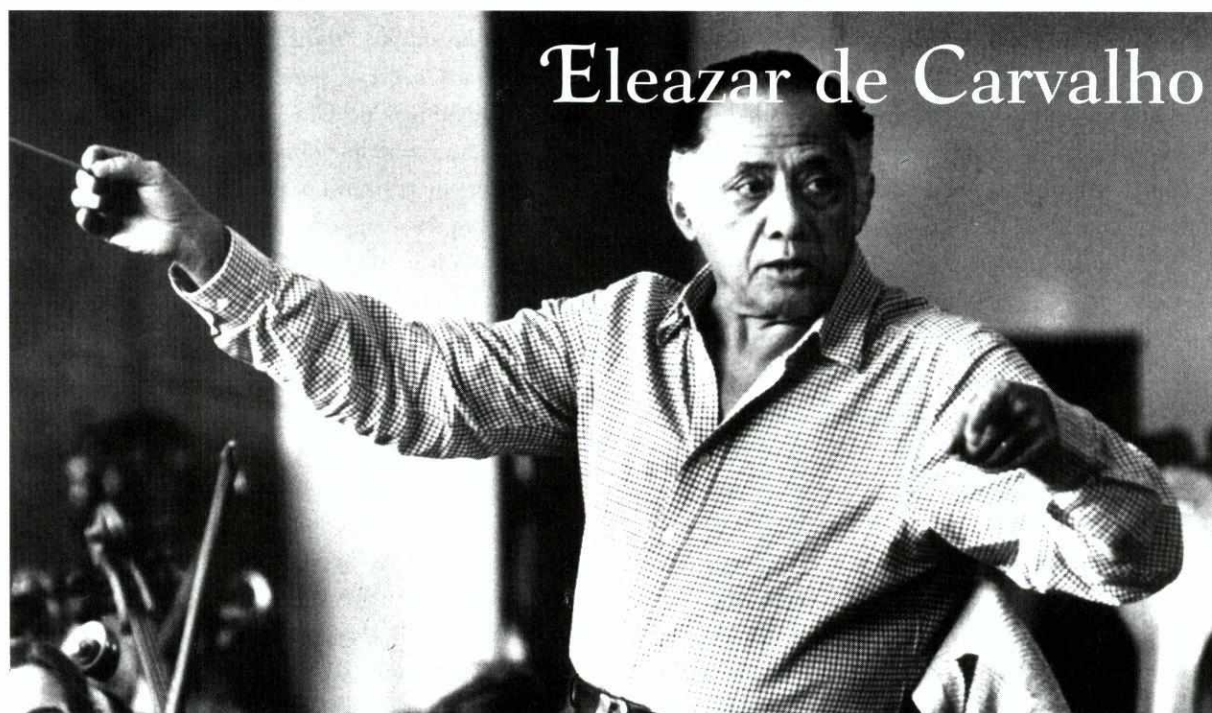
A PRÓXIMA EDIÇÃO DE BRASILIANA

Sai no mês de 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

GALERIA DOS INTÉRPRETES DA MÚSICA BRASILEIRA



Compromisso com a Música Brasileira

Eleazar de Carvalho nasceu em Iguatu, no Ceará, em 28 de junho de 1912. Já era músico de banda, embora bem jovem, quando escolheu o Rio de Janeiro para dar continuidade à sua formação musical. Seu instrumento era a tuba, o que lhe propiciou acesso à Banda do Batalhão Naval. Ingressou no então Instituto Nacional de Música e logo se destacou como aluno brilhante, com a musicalidade afiorada demandando apenas alguma sistematização capaz de ampliar-lhe os horizontes.

Aluno de contraponto e fuga de Paulo Silva, diplomou-se em 1934, sempre com louvor. Logo depois, resolveu experimentar as possibilidades da composição e o ano de 1939 assistiu à estréia de sua ópera em dois atos *Descobrimento do Brasil*, escrita sobre libreto de C. Paula Barros, encenada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Tal experiência levou-o ao estudo da composição e regência na então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, curso concluído em 1940. Por concurso, ingressou na Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e,

meses depois, estreou com sucesso a carreira de regente substituindo o titular da Orquestra Sinfônica Brasileira. Em 1941, estreou *Tiradentes*, sua segunda ópera, em quatro atos, com libreto de A. Figueira de Almeida, no Municipal do Rio.

Sentindo a necessidade de especializar-se ainda mais, não hesitou em procurar aperfeiçoamento em regência com Sergey Koussevitzky, no Berkshire Music Center, em Tanglewood, Massachusetts. Corria o ano de 1946. Apenas três anos depois, seu talento propiciou-lhe o cargo de regente assistente de Koussevitzky. Esse foi um passo decisivo para sua brilhante carreira internacional. Atuou como maestro convidado da Orquestra Sinfônica de Boston, EUA, quando estreou com sucesso de crítica e de público a *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz. Seguiram-se vários convites, inclusive de orquestras européias. Sua estréia na Europa ocorreu em 1950, no Palais de Beaux-Arts, de Bruxelas, Bélgica. Regeu as principais orquestras das grandes cidades, alcançando êxito e incluindo em seu repertório música brasileira, não só

de compositores já consagrados, como Carlos Gomes e Villa-Lobos, mas também daqueles que se dedicavam à música contemporânea como Edino Krieger, Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Almeida Prado.

Soube aproveitar todas as oportunidades para alcançar seus objetivos de difusão da cultura brasileira. Assim, na rádio de Munique chegou a realizar uma série de programas sobre a produção musical de nosso país. Esse foi um traço diferenciador que marcou a carreira de Eleazar de Carvalho: seu comprometimento com a divulgação da música brasileira, tanto no Brasil como no exterior. De 1951 a 1965 ocupou a cátedra de regência deixada com a morte de Koussevitzky. Recebeu o diploma de doutor em Música conferido em 1963 pela Washington State University, de Saint Louis, EUA. Também foi reconhecido pelo Hofstra College, de Hempstead, New York, como doutor em Letras e Humanidades. Foi professor catedrático de regência da Julliard School of Music, de New York. Foi, ainda, maestro emérito, diretor musical e regente titular da Orquestra Sinfônica de Saint Louis e regente titular da Orquestra Sinfônica de Hempstead.

Embora cumprisse uma extensa agenda internacional, não abdicou de seu constante trabalho em nosso país. Professor catedrático de regência da Escola de Música da UFRJ, foi responsável pela sólida formação de vários grandes regentes, como Zubin Mehta, Roberto Duarte e Roberto Tibiriçá. Sua atuação como professor ganhou significado de verdadeiro educador musical não apenas por sua atuação em sala de aula, mas também por várias iniciativas

que tinham como objetivo a educação musical de crianças e jovens. Nesse sentido, participou da organização das *Juventudes Musicais Brasileiras*, na década de 50. Nos *Concertos para a Juventude*, realizados todos os domingos no Cine Rex, no Rio de Janeiro, fazia questão de incluir obras de autores brasileiros, ocasião em que realizava preleções aos jovens sobre a vida e a obra dos compositores apresentados.

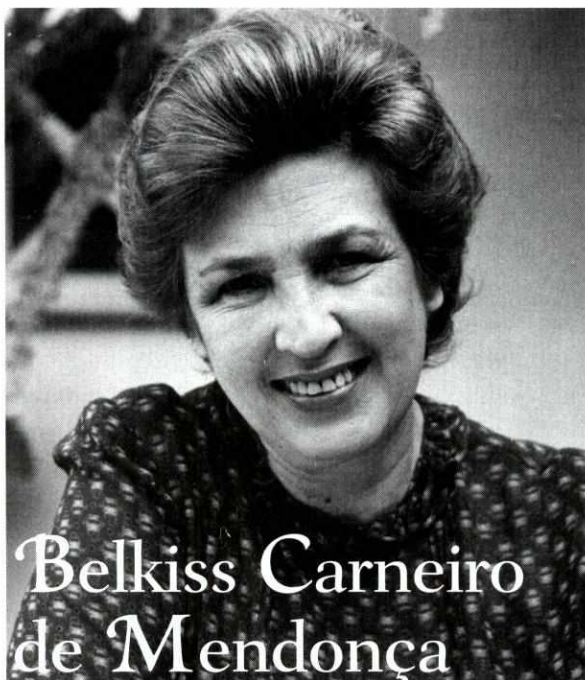
Foi Eleazar o criador dos festivais de Campos de Jordão. Sob sua direção, os festivais sempre incluíam concertos e debates acerca da produção musical brasileira, inclusive a contemporânea, e muitos foram os compositores especialmente convidados por ele para participarem pessoalmente do evento. Foi o criador e, até a sua morte, ocorrida em 12 de setembro de 1996, diretor artístico e regente titular da Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo e também diretor geral e artístico dos teatros do município de São Paulo. Essa foi mais uma ocasião em que Eleazar de Carvalho manifestou seu definitivo comprometimento com a divulgação do repertório sinfônico brasileiro. Os concertos realizados pela OSESP em teatros e auditórios de São Paulo eram gravados e transmitidos ao vivo pelas rádio e TV Cultura, sempre com ênfase em música brasileira. Na OSESP também organizou séries anuais dedicadas à música de nosso país, muitas vezes convidando o próprio compositor para reger a estréia de sua obra. Os pouquíssimos registros fonográficos existentes não fazem justiça nem à carreira musical nem às diversas e magníficas interpretações que Eleazar de Carvalho realizou ao longo dos muitos anos dedicados à música brasileira.

ASSINE BRASILIANA

**e garanta o recebimento das três edições anuais
da revista da Academia Brasileira de Música**

(valor da assinatura: R\$ 20,00)

**Utilize o cupom anexado nesta edição ou entre em contato
pelo telefone: (21) 205.3879 ou pelo e-mail abmusica@abmusica.org.br**



Uma artista refinada

Nesta série de homenagens a grandes intérpretes brasileiros do presente, não foi difícil escolher a primeira delas, que reúne as qualidades de uma grande pianista, da persistente divulgadora da música brasileira em seus recitais e gravações, e de uma notável educadora musical. Belkiss Spenzieri Carneiro de Mendonça preenche folgadoamente esses requisitos.

Nascida em Goiás Velho, começou os estudos de piano com sua avó. Quando a família veio para o Rio de Janeiro em 1943, prosseguiu seus estudos musicais na atual Escola de Música da UFRJ. Aperfeiçoou-se com Paulo Chaves, Joseph Kliass, Camargo Guarnieri e Arnaldo Estrella. Belkiss cresceu em um ambiente de muita atividade artística, pois vinha de uma daquelas famílias pioneiras de Goiás que sempre prestigiaram a música. De volta à nova capital goiana, lembra ela: "Eu era o *faz-tudo* da música na jovem cidade de Goiânia..."

Co-fundadora do Conservatório Goiano de Música, foi professora titular de piano e sua presidente por 21 anos, de 1956 a 1977. Integrou comissões julgadoras de vários concursos na USP, UFRJ,

UFRS e UFGO, além de ter ocupado altos cargos universitários em seu estado. Participou do júri de numerosos concursos de piano, inclusive nos Estados Unidos, e faz parte de diversas academias. Seu trabalho de pesquisa sobre *A música em Goiás* valeu-lhe o ingresso no Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, que depois viria a presidir também.

Como pianista sempre deu o maior relevo às peças dos melhores compositores brasileiros. Apresentou-se em recitais em quase todos os estados e também no exterior, onde fez gravações na BBC de Londres, na Rádio Nederland e na Rádio da Suíça francesa. A convite do Itamaraty, realizou turnês na América Latina, Europa e Estados Unidos, com muito agrado e acentuando sempre as obras de nossos compositores.

Belkiss recebeu diversos troféus e medalhas culturais de vários estados brasileiros por sua atuação. Ela foi presidente da Fundação Cultural de Goiás, membro do Conselho Estadual de Cultura e de outras instituições culturais de seu Estado. O jornal goiano *O Popular* incluiu seu nome entre as vinte personalidades goianas do século XX. De 1994 a 1997, presidiu com brilhantismo a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea. Publicou quatro números da revista e organizou o excelente *Encontro de Compositores* em Goiânia, onde se realizaram meritórios concertos de música brasileira e palestras de bastante significação.

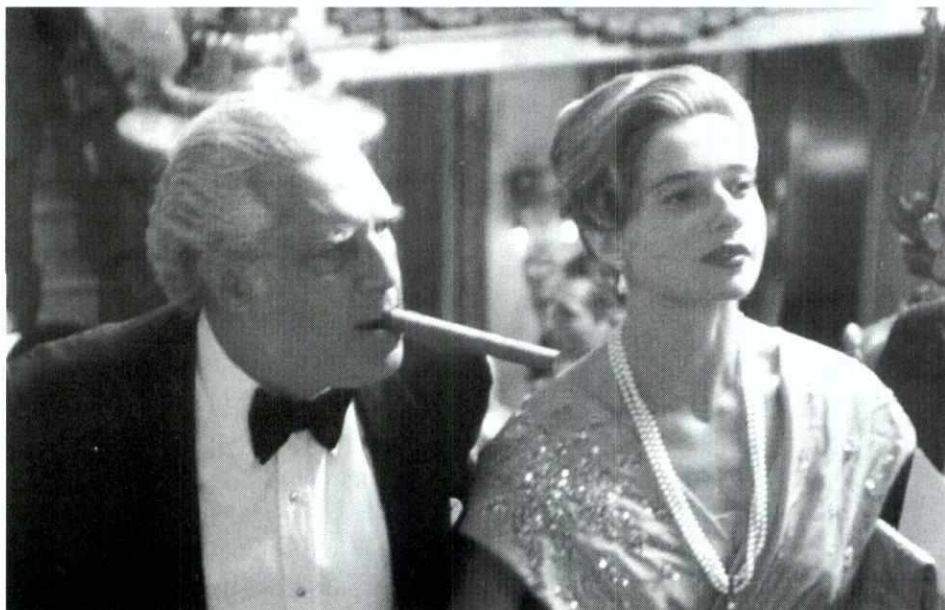
Dentre seu numeroso arquivo de comentários à sua arte como pianista, ressaltamos frases de três ilustres personalidades musicais que parecem definir nossa homenageada:

Camargo Guarnieri: "Belkiss é uma esplêndida pianista, de rara sensibilidade e grande cultura." Caldeira Filho: "Como toca bem Belkiss Carneiro de Mendonça! A execução, límpida e transparente, está a serviço de uma interpretação emotiva repleta de musicalidade."

Almeida Prado: "Sua interpretação realça os contornos mais importantes de cada obra, dando-lhe uma vida e um vigor extraordinários."

A ABM lhe rende homenagem por sua arte refinada e pela personalidade tão humana, que a celebrou como educadora.

Villa-Lobos chega aos cinemas



No filme de Zelito Viana, Antônio Fagundes vive Villa-Lobos na fase madura, enquanto Leticia Spiller é Míndinha.

Uosé Viana de Oliveira e Paula, o cineasta Zelito Viana, tem formação acadêmica em engenharia civil, profissão que abandonou para, a partir de 1965, dedicar-se a outros engenhos – a mágica cinematográfica. Ele é sócio-gerente da Mapa Filmes do Brasil (produtora fundada em 1965 com Glauber Rocha), diretor de televisão, produtor de mais de uma dezena de filmes, autor de oito curta-metragens e sete longas, o mais recente *Villa-Lobos – Uma Vida de Paixão*, lançado em circuito nacional no último mês de abril.

Villa-Lobos, uma vida de paixão é o primeiro longa-metragem sobre um grande artista nacional e o primeiro no mundo sobre o maestro. O ineditismo e a qualidade de seu filme são garantia de sucesso aqui e lá fora?

Zelito Vianna – Villa-Lobos é o artista latino-americano mais importante do século XX. É ainda pouco conhecido mundialmente porque, como todo músico erudito deste século, sofre problemas de compreensão. Talvez o século XXI seja o século de Villa-Lobos. Espero que o filme alargue o espectro do conhecimento do compositor para um público maior. No

Carnaval do ano passado, contamos com a ajuda da escola de samba Mocidade Independente de Padre Miguel, cujo samba-enredo foi baseado em sua vida e obra.

O compositor dizia: “o adulto brasileiro está perdido e vamos educar as crianças”. Existe previsão de exibição do filme em escolas?

ZV – O Villa dizia que se ele pudesse reunir a humanidade toda cantando a mesma música, acabariam a fome, a miséria... Ele acreditava que o homem poderia se transformar pela educação musical, pela música. No filme, reunimos 5.000 crianças na reconstituição das grandes concentrações orfeônicas do final da década de 30, início de 40. Pretendemos fazer sessões especiais do filme no projeto Mangueira do Amanhã e em várias das escolas que colaboraram nas filmagens.

Quanto tempo a pesquisa para o filme levou?

ZV – A pesquisa para o argumento levou mais de dois anos e eu trabalhei no roteiro outros dez. Levamos dois anos entrevistando cerca de 300 pessoas – par-

entes das duas esposas, gente que conviveu com ele ou com Mindinha. Foram 40 horas de fita gravada e o resultado desta pesquisa, coordenada por Cláudia Furiati, gerou um grande argumento de 400 páginas. Pretendo publicar uma biografia extensa do Villa, como ainda não existe. As que existem são limitadas; umas falam especificamente da música, outras falam da primeira ou da segunda mulher. Nós pretendemos com o *Projeto Villa-Lobos* fazer esse livro e, possivelmente, uma série para a TV. Temos quatro horas de material editado, o que daria uma minissérie.

Quais as obras incluídas na trilha sonora?

ZV – O filme é um musical ancorado totalmente na música de Villa-Lobos, com gravações da Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência do maestro Silvano Barbato. Algumas obras são do início de carreira. Apresentamos o *Noneto* que é muito difícil e, ao mesmo tempo, marcante, e não tem gravações no Brasil. Há ainda o *Uirapuru*, o *Choros N° 10*, as *Bachianas*, todas dedicadas a Mindinha, tamanha a paixão que os unia. As *Bachianas* têm grande importância no filme. Basicamente são estas obras, além de uma série de intervenções. Toda trilha sonora (*distribuída pela Universal*) é com músicas de Villa-Lobos, inclusive o material incidental, os acordes que teoricamente seriam de suspense... Tudo é dele.

Como foi escolhido o elenco?

ZV – Villa-Lobos era um sedutor. Seduzia não apenas mulheres, mas todas as pessoas com quem conversava. Ele possuía um carisma muito grande. Procurei atores conhecidos pela sedução que emprestam a seus papéis: Marcos Palmeira, que faz Villa mais jovem; Antônio Fagundes, mais velho; e André Ricardo, que faz o Villa criança. Os três têm um lado sedutor que, à primeira vista, encanta. Este foi, digamos, um truque para poder ganhar o espectador. Ana Beatriz Nogueira, uma atriz extraordinária que ganhou o primeiro prêmio no Festival de Berlim com um filme chamado *Vera*, interpreta Lucília, a primeira esposa. O papel da segunda mulher coube a Letícia Spiller, uma moça belíssima, iluminada, de grande carisma, ótima atriz e de grande força interpretativa. Ela faz Mindinha com muita sabedoria, apesar de sua pouca idade. Os pais de Villa-Lobos no filme são

Othon Bastos e Marieta Severo, dois pilares no cinema. O amigo cearense que viaja pelo Nordeste é feito por José Wilker, outra estrela. O amigo clarinetista é vivido por Paulo Moura. O elenco é muito grande. Um dos méritos do filme é que todos os papéis são feitos por atores. Este filme não tem improvisação e isso dá uma enorme força na representação.

O filme enfrentou diversas dificuldades. Como foi feita a produção e qual o gasto total?

ZV – O custo final ficou em torno de cinco milhões de reais, valor elevado em termos de cinema brasileiro, mas irrisório no circuito internacional. Tive enorme dificuldade para levantar esta verba. Uma parte do filme foi rodada no Ceará, graças a um financiamento por parte do governo estadual. Por tratar-se de um filme que atravessa 50 anos de história do Brasil, indo de 1896 a 1959, a produção foi trabalhosa. Tudo foi reconstituído: roupas, cenários, adereços, objetos. A direção de arte ficou a cargo de Marcos Klaxman, um trabalho gigantesco, com muito cuidado nos detalhes, muito cenário construído. Os efeitos sonoros digitais requisitaram doze caminhões e uma equipe com mais de cem pessoas. Eu dizia que o filme era um dinossauro. E os deslocamentos para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro? O filme é do tamanho do Villa, não podia ser menor. Ele sempre dizia ter a ver com essa fartura e exuberância do nosso país, da nossa natureza. Espero que o filme tenha chegado à altura de sua grandiosidade musical, reflexo da generosidade com as pessoas.

Em que países Villa-Lobos, uma vida de paixão será distribuído?

ZV – Estamos negociando distribuição mundial com algumas empresas americanas. O filme não é muito fácil porque a narrativa é costurada pela música sinfônica. O filme é uma sinfonia, não é um pagode. É um biscoito fino. É preciso encontrar alguém com sensibilidade. Já tenho propostas de algumas empresas na Europa e vou vender o filme lá. Mas gostaria de tentar uma distribuição mundial primeiro, antes de qualquer coisa.

Stella Maris Mendonça

BANCO DE PARTITURAS DA ABM EM PLENA AÇÃO

Já está em ação o Banco de Partituras de Música Brasileira para Orquestra, iniciativa de caráter permanente, organizada pela Academia Brasileira de Música com o apoio da Secretaria de Música e Artes Cênicas e do Fundo Nacional de Cultura do Ministério da Cultura. O objetivo é promover a editoração eletrônica de partituras e materiais de orquestra de obras de compositores brasileiros do passado e do presente, atendendo a demanda crescente de orquestras, regentes, pesquisadores e estudiosos, do país e do exterior.

Músicos enfrentam dificuldades para localizar o valioso repertório brasileiro (desde o período colonial até os dias de hoje) em arquivos mortos ou acervos particulares. A precariedade das condições desse material, geralmente em exemplares únicos e em cópias manuscritas em precário estado de conservação, quase sempre inviabiliza sua divulgação.

Repertório disponível é variado

A etapa de implantação prioriza obras para orquestra sinfônica e de câmara. Já se encontram finalizadas e disponíveis: *Salamanca do Jaráu*, de Luís Cosme; *Sinfonia N° 2*, de Alexandre Levy; *Série Brasileira*, de Alberto Nepomuceno; *Variações sobre um tema brasileiro*, de Francisco Braga; *Sinfonia N° 5*, de José Siqueira; *Tributo a Portinari*, de Guerra-Peixe; *Concerto N° 1 para piano e orquestra* e *Fantasia para violino e orquestra*, de Claudio Santoro; *Sinfonia N° 2*, de Mario Ficarella; *Suíte N° 3*, de Roberto Victório; *Poema Telúrico*, de Bruno Kiefer; *Provérbios*, de Osvaldo Lacerda; *Festa das Igrejas*, de Francisco Mignone; *Gênesis – Concerto para violino e orquestra*, de H. Dawid Korenchender; *Oré – Jacyatá, cartas celestes N° 8, para violino e orquestra*, de José Antônio de Almeida Prado; *Sinfonia 2000*, de Ronaldo Miranda; *Mestiço e Caboclo*, de Egberto Gismonti; *Sinfonia em 5 movimentos*, de Jorge Antunes e *Terra Brasilis, painel sinfônico*, de Edino Krieger – as últimas cinco obras encomendadas pelo Ministério da

Cultura para as comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil.

O Banco de Partituras da ABM incorporou a *Missa em Fá maior*, de Lobo de Mesquita, digitada para atender a execução no exterior, sob a regência de Ernani Aguiar. Diversas partituras e materiais do Banco têm sido utilizados desde sua criação: as obras de Santoro em concerto comemorativo dos dez anos de sua ausência, realizado pela Sala Cecília Meireles como o apoio da ABM, e as obras comemorativas dos 500 anos do descobrimento, em estréia mundial (a de Ronaldo Miranda pela Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob regência de Roberto Duarte, em 30 de março último, as Egberto Gismonti e Jorge Antunes pela Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro de Brasília, sob a regência de Silvio Barbato, em abril, a de Edino Krieger pela Orquestra Sinfônica da Bahia, sob a regência de Henrique Morelenbaum, no dia 22 de abril em Porto Seguro, a de Almeida Prado programada para agosto pela Orquestra Sinfônica de Campinas).

Outras obras do Banco já estão igualmente programadas para execução este ano. Entre elas, a *Suíte N° 3* de Roberto Victório. *Festas das Igrejas* de Francisco Mignone e *Gênesis Concerto para violino e orquestra* de H. Dawid Korenchender, que serão executadas na Alemanha pelas orquestras Südwestfalen e Bamberg, sob a regência de Ricardo Rocha.

O Banco de Partituras da ABM cumpre sua função como serviço de divulgação da música brasileira e recebe em sua sede partituras já digitadas ou a serem digitadas. Um primeiro catálogo bilingüe do banco será editado proximamente para distribuição às orquestras do país e do exterior. O atendimento será feito sob a forma de aluguel, cujo produto reverterá para os compositores ou seus herdeiros.



EVENTOS PROMOVIDOS PELA ACADEMIA

SÉRIE TRAJETÓRIAS

"A obra e o pensamento do músico por ele próprio"

Encontros na sede da ABM, às 18h30

Sonia Maria Vieira – 13 de abril

Regis Duprat – 11 de maio

Oswaldo Lacerda – 8 de junho

Ernst Mahle – 13 de julho

Ronaldo Miranda – 10 de agosto

Cecília Conde – 14 de setembro

Sérgio Vasconcellos Corrêa – 19 de outubro

Raul do Valle – 9 de novembro

SÉRIE BRASILIANA

Recitais na Academia Brasileira de Letras, às 18h30

Abril, 27 – Quinteto Villa-Lobos

Maio, 25 – Trio Rio

Junho, 29 – Karla Bach e Talita Peres

Julho, 27 – Grupo Cantus Firmus

Agosto, 31 – Claudio Tupinambá, violão

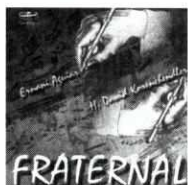
Setembro, 28 – Maria Lúcia Godoy, soprano e Talita Peres, piano

Outubro, 26 – Ingrid Barancovski, piano

Novembro, 30 – Joaquim Abreu, percussão, Paulo Passos, clarinete, Sara Cohen, piano

Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho, de Fortaleza, em plena atividade. No mês de março, o acadêmico Norton Morozowicz regeu dois concertos. Em abril, houve duas apresentações do Oratório de Páscoa e um concerto comemorativo cujo solista foi Paulo Moura. ✎ Os compositores Jocy de Oliveira, L.C.Csekö, Marisa Rezende, Rodolfo Caesar, Tato Taborda, Tim Rescala e Vânia Dantas Leite criaram o **Núcleo de Música Experimental & Intermídia do Rio de Janeiro** (NIMEI-RJ). A primeira atividade do recém-formado grupo é uma série de concertos mensais no Espaço Cultural Sérgio Porto a cargo de cada um dos fundadores. ✎ Surte em Blumenau a **Orquestra do Teatro Carlos Gomes**. O concerto de estréia teve obras de Ernani Aguiar, Nepomuceno e Radamés Gnattali. ✎ Mudou o endereço de internet do **Centro de Documentação de Música Contemporânea** (CDMC/Unicamp). ✎ O novo site fica em www.unicamp.br/cdmc. e O maestro Nelson Nilo Hack comemorou seus 80 anos no último mês de abril.

LANÇAMENTOS CDS



FRATERNAL. Série Compositores Brasileiros/ RioArte e Academia Brasileira de Música. Obras de H. DAWID KORENCHENDLER e ERNANI AGUIAR. KORENCHENDLER:

Abertura (Orquestra Sinfonia Cultura da RTV Cultura de São Paulo. Regente: Lutero Rodrigues), *Memórias (variações sobre o Bambalalão)* (H. Dawid Korenchandler, piano), *Sonata N° 6 – Apoteose em Si bemol ou Sonata do Jubileu*. (Ruth Serrão, piano), *Memoranda (1º movimento)*, *Variações sobre uma festa de aniversário (2º movimento)*, *Ballade de pendus* (Coral de Câmara Sacra Vox, Vera Prodan e Livia Dias: sopranos; Virgínia Rosa e Márcia Vianna: contraltos; Alexandre Rezende e José Emanuel: tenores; Obadias Rocha e

Emerson Lima: baixos). ERNANI AGUIAR: *Cantos Natalinos* (barítono: Inácio de Nonno: Ricardo Santoro, violoncelo), *Sonatina N° 1 e Sonatina N° 2* (Ruth Serrão, piano), *Música para quatro violoncelos* (Ricardo Santoro, Paulo Santoro, Marcelo Salles e Jorge Armando Nunes, violoncelos). Selo RioArte Digital.



O SOM DE ALMEIDA PRADO.

Série Interpretação e Música Brasileira (2 CDs). Obras de ALMEIDA PRADO: *Ilhas, Savanas, Três profecias em forma de estudo e Moto Perpétuo* (Ana Cláudia de Assis, piano), *230 East, 51st*, *New York* (Alexandre Caldi,

sax e José Wellington dos Santos, piano), *Sonata N° 9* (José Wellington dos Santos, piano), *Sonata N° 10*

(Robervaldo Lima Rosa, piano), *Sonata Tropical* (Carlos Chaves e Paulo Aragão, violões), *Toccata da Alegria* (Flávia Vieira Botelho, piano), *Quatro Poemas de Manoel Bandeira* (Mirna Rubim, soprano, e Robervaldo Linhares Rosa, piano), *XIV Variações Sobre o Tema de Xangô* (Ariane Petri, fagote, e Robervaldo Lima Rosa, piano). Gravado em agosto de 1999 na Sala Cecília Meireles. Produzido pelo Programa de Pós-Graduação em Música. UNI-RIO



PRIMEIRO DIÁLOGO. Obras de CAIO SENNA. *Primeiro diálogo* (texto de Fernando Pessoa), *Toccata*, *Suíte*, *Miniaturas*, *Madrigais* (texto de Manuel Inácio da Silva Alvarenga). José Paulo Bernardes, tenor; Inácio de Nonno, barítono; Paulo Passos, clarineta baixo; Duo Barbieri-Schneider, violões; Sara Cohen, piano; Estela Caldi, piano; Caio Senna, piano. Gravação realizada na Sala Cecília Meireles, em setembro de 1999. UNI-RIO.



PIANO BRASILEIRO II + 70 ANOS DE HISTÓRIA. Miriam Ramos, piano (2 CDs). Obras de BRASÍLIO ITIBERÊ (*A Sertaneja*), HENRIQUE OSWALD (*Il Neige*), NAZARETH (*Escorregando*, Odeon), NEPOMUCENO (*Improviso Op. 27 N° 2*, *Galhofeira Op. 13 N° 4*), BARROSO NETTO (*Minha Terra*, *Serenata Diabólica*), LUCIANO GALLEY (*Nhô Chico*), FRUCTUOSO VIANNA (*Corta jaca*, 7 *Miniaturas*), LORENZO FERNANDEZ (3ª *Suíte Brasileira*), FRANCISCO MIGNONE (2ª *Valsa de Esquina*, 3ª *Valsa de Esquina*, *Congada*), OCTAVIO MAUL (*Festa no Arraial*), ARNALDO REBELLO (*Choro em Oitavas*, *Cidade de Campos*, *Lundú Amazonense*, *Valsa Amazônica N° 2*), CAMARGO GUARNIERI (*Dança Negra*, *Ponteio N° 49*, *Ponteio N° 50*), CLAUDIO SANTORO (*Toccata*), PAULO LIBÂNIO (*Sonatina*).

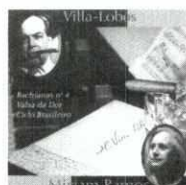


O PIANO BRASILEIRO - SÉCULO XIX. Belkiss Carneiro de Mendonça, piano (2 CDs). Obras de HENRIQUE OSWALD (*Berceuse*, *Opus 14 N° 1*), J. OCTAVIANO (*Estudo N° 2*), BARROSO NETTO (*Choro*), FRANCISCO BRAGA (*Corrupio*), LEOPOLDO MIGUEZ (*Bavardage*, *Opus 24 N° 4*), ERNANI BRAGA (*Tango brasileiro*), ALEXANDRE LEVY (*Allegro appassionato*), PAULINO CHAVES (*Prelúdio e fuga em Ré menor*), NEPOMUCENO (*Thème e variations*, *Opus 28*), FÚRIO FRANCESCHINI (*Introdução e fuga sobre a palavra Independência*), PAULO FLORENCE (*Bluette 3*), CARLOS GOMES (*Mazurca*), GLAUCO VELASQUEZ (*Brutto sogno*), ALBERTO

NEPOMUCENO (*Suíte antiga*, *Opus 11*), BARROSO NETTO (*Variações sobre um tema original*), LUIZ LEVY (*Tango burlesco*), LUCIANO GALLEY (*Hieroglypho*), ANTÔNIO LEAL DE SÁ PEREIRA (*Tango Brasileiro*), HENRIQUE OSWALD (*Impromptu*, *Opus 19*), SÍLVIO DEOLINDO FRÓES (*Danse nègre*, *Opus 19 N° 3*), FRUCTUOSO VIANNA (*Prelúdio N° 4*). Selo Paulus.



SONATAS E SONATINAS PARA PIANO. Obras de FRANCISCO MIGNONE (*Sonatina N° 1*, *Sonatina N° 2*, *Sonatina N° 3*, *Sonatina N° 4*, *Sonata N° 1*, *Sonata N° 2*, *Sonata N° 3*, *Sonata N° 4*). Pianistas Esther Naiberger; Heitor Alimonda; Miriam Ramos; André Carrara; Estela Caldi. Selo Paulus.



VILLA-LOBOS. *Bachianas Brasileiras N° 4*; *Valsa da Dor*; *Ciclo Brasileiro*, *Impressões Seresteiras*, *Festa do Sertão*, *Dança do Índio Branco*. Miriam Ramos, piano. Gravado no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ.



ALBERTO NEPOMUCENO. Edição integral dos quartetos de cordas; *Quarteto N° 1 em Si menor*, *Quarteto N° 2 em Sol menor* (primeira gravação mundial); *Quarteto N° 3 em Ré menor*, *Brasileiro*. Quarteto Aureus (Laércio Sinhorelli Diniz, primeiro violino; Anderson Rocha, segundo violino; Adriana Schincariol Vercellino, viola; Ana Maria Chamorro, violoncelo). Selo Paulus.



COMPOSITORES BRASILEIROS. Obras de CHICO BUARQUE (*Homenagem ao Malandro*), J. BOSCO e A. BLANC (*O Bêbado e o Equilibrista*), D. CAYMI (*O Samba da Minha Terra*), ARI BARROSO (*Aquarela do Brasil*), ERNESTO NAZARETH (*Odeon*), VILLANI CÔRTEZ (*Prelúdio*, *Pequena Fantasia*, *Vozes do Agreste*), GERALDO MEDEIROS (*Côco-ta-ra-ta-ta*), AFONSO TEIXEIRA e WALDEMAR GOMES (*Nêga*), L. BONFA (*Dia das Rosas / Rancho da Praça Onze*), O AZEVEDO (*Hortênsia*), DUQUE (*Cristo Nasceu na Bahia*), NANDO CORDEL (*É Tão Bom te Amar*), GERALDO MEDEIROS (*Zé Carioca no Frevo*). Orquestra de Sopros do Conservatório de Tatuí. Direção musical: Antonio Carlos Neves Campos. Pró-Banda. Programa de Apoio às Bandas. Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo. 1998



OBRAS BRASILEIRAS PARA SAXOFONE E ORQUESTRA. Obras de RADAMÉS GNATTALI (*Concertino para Saxofone Alto e Orquestra*), HUDSON NOGUEIRA (*Sax Colossos*), VILLA-LOBOS (*Fantasia para Saxofone Soprano três Trompas e Cordas*), Edson Beltrami (*Fantasia c. p. 122 para Saxofone Alto e Orquestra*), Antonio Carlos Neves Campos (*Coçando o Sax – para Saxofone Alto e Orquestra*). Com a Orquestra Sinfônica Paulista. Regente: Dario Sotelo. Saxofone: Dale Underwood.

Produzido pelo Conservatório de Tatuí. Apoio: Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo. 1999.

LIVRO



HISTÓRIA DA MÚSICA NO BRASIL. Vasco Mariz. 5ª ed. revisada e ampliada. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 2000.

ABSTRACTS



ON THE ACTIVITIES OF RÁDIO MEC INVOLVING BRAZILIAN CONCERT MUSIC

Cláudia Azevedo

This article highlights the significance of Rádio MEC in the dissemination of Brazilian concert music since the late Fifties, when a number of instrumental groups were created. In its production, recording and broadcasting of works by Brazilian composers, Rádio MEC joined forces with the National Symphony Orchestra (OSN) and some of the country's major musicians, producing such programs as Brazilian Song and Music and Musicians in Brazil. This survey was based on the compilation and analysis of data in Rádio MEC's archives and on interviews with some of the musicians involved.



SOME THOUGHTS ON THE CONCEPT OF MUSICAL ROMANTICISM IN BRAZIL

Maria Alice Völpe

The article proposes a critical review of the Brazilian musical historiography concerning the concept of musical romanticism in Brazil, and calls attention to the contribution that studies from international musicology and by Brazilian historians can offer to the discussion of the subject.



THREE PORTUGUESE TUNING SYSTEMS: SOLANO (1779), VARELLA (1806) AND MACHADO (1843)

Marcelo Fagerlândia

The tuning of keyboard instruments has always been an important issue for musicians and theoreticians. This hitherto unpublished article analyzes, reconstructs and systematizes the tuning methods expounded in treatises by three Portuguese theoreticians: Francisco Ignacio Solano (1779), Domingos de S. José Varella (1806) and Raphael Coelho Machado (1843). The three works are preserved in the Rare Works Section of the National Library in Rio de Janeiro; Solano's and Varella's books were published in Portugal, Machado's in Brazil. As the

research was being conducted, a major discovery was made: the authorship of the so-called "anonymous Bahian manuscript" found a few years ago in the Municipal Archives of the City of Salvador. The article includes basic information on the tuning of keyboard instruments, short biographical accounts of the authors, and graphs and tables that may be helpful to those interested in the practical application of the systems analyzed.



THE INAUGURATIONS OF CECÍLIA CONDE AND AMARAL VIEIRA AT THE BRAZILIAN ACADEMY OF MUSIC

The encomiums made by Academicians Ricardo Tacuchian and Luiz Paulo Horta at the formal inauguration of Cecília Conde (Seat No. 3) and Amaral Vieira (Seat No. 39) at the Brazilian Academy of Music, on January 27, 2000. The two speakers extol the unquestionable professional accomplishments of the two new members and also their exceptional human qualities, emphasizing that their presence will greatly enrich the Academy. Tacuchian focuses on Cecília Conde's work in the field of musical education, her vigor, consistency and generosity. In his speech, Luiz Paulo Horta discusses Amaral Vieira's formidable and invaluable achievement, some time ago: the recording of the complete piano works of Franz Liszt. Horta also speaks of Amaral Vieira's versatility as a composer, observing that his interest in what is new coexists with the practice of revisiting older forms of music.



ZELITO VIANNA AND THE MOVIE "VILLA-LOBOS, A LIFE OF PASSION"

Stella Maris Mendonça

Prizewinning filmmaker Zelito Vianna discusses the making of "Villa-Lobos, a Life of Passion", a project first conceived 25 years ago and now finally brought to completion and presented to the public, "a movie as big as Villa himself — it couldn't possibly be smaller." His emphasis is on love for Brazil and for Villa-Lobos's work, and on the wish to change Brazilian reality.

COLABORARAM NESTA EDIÇÃO

CLAUDIA AZEVEDO, formou-se em Jornalismo pela UFRJ, participou da pesquisa *Música de Concerto no Brasil (1964–1997)* como bolsista AP (Aperfeiçoamento Científico) na UNI-RIO (1997-1999) e cursa o Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música da mesma universidade.

MARCELO FAGERLANDE, é graduado em cravo na Escola Superior de Música de Stuttgart, Mestre em Musicologia pelo Conservatório Brasileiro de Música e Doutorando em Musicologia na UNI-RIO. Faz concertos por todo o Brasil e pelos Estados Unidos, Alemanha, França, Portugal, Espanha e Hungria. Gravou quatro CDs, destacando-se *Marcelo Fagerlande no Museu Imperial, Bach e Pixinguinha* e um álbum dedicado a Telemann (1999, Alemanha). Publicou *O Método de Piano de José Maurício* (Relume-Dumará). Dirigiu *Orfeu* de Monteverdi (Sala Cecília Meireles) e *Pimpinone* de Telemann (Centro Cultural Banco do Brasil e III Festival de Ópera de Manaus). É professor da Escola de Música da UFRJ, onde criou o projeto *Ópera*

Barroca, tendo sido o responsável pela direção musical de óperas de Purcell, Monteverdi e Torrejón y Velasco.

MARIA ALICE VOLPE, é doutoranda em Musicologia/Etnomusicologia na Universidade do Texas, Austin, e editora-assistente da *Revista de Música Latino-Americana*. Como pesquisadora tem-se dedicado à música brasileira dos períodos colonial e romântico.

STELLA MARIS C. MENDONÇA, é professora de línguas e literaturas, com especialização em história e literatura hispano-americana, pela UFRJ. Jornalista profissional, colaboradora das rádios MEC e Nederland, as revistas *Cadernos do Terceiro Milênio*, *Ecologia & Desenvolvimento* e o *Jornal do Meio Ambiente*. Desde 1986, leciona no ensino médio do Estado, sempre buscando caminhos de integrar comunicação e educação. Professora de espanhol e inglês, tradutora, roteirista. Escreveu *A Linguagem dos Cantadores*, publicado em Alagoas. Canta no coral do Museu Villa-Lobos e apóia sua Associação de Amigos.

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!



Visite a Divisão de Música
e Arquivo Sonoro da
Biblioteca Nacional na
Internet.

Conheça biografias de
compositores, fotografias,
partituras digitalizadas em
MIDI e acesse de casa os
catálogos on-line.

Website:

<http://info.lncc.br/dimas/>

E-mail:

dimas@omega.lncc.br

Fundação Biblioteca Nacional
Departamento de Referência e Difusão
Divisão de Música e Arquivo Sonoro
Rua da Imprensa, 16/3º andar
CEP 20030-120 - Rio de Janeiro - RJ
Tel: (021) 262-6280 Fax: 220-4173

Patrocínio



MINISTÉRIO DA CULTURA
Fundação BIBLIOTECA NACIONAL

Departamento de Referência e Difusão
Divisão de Música e Arquivo Sonoro



