

---

Orquestra Barroca da Unirio apresenta

# CONVERSA DAS ANTIGAS

Um periódico moderno para (ou sobre) a música barroca

com textos de  
DIVERSOS AUTORES

que apresentam  
memoriais, entrevistas, recomendações de audição e outras galanterias...  
ao uso de todos os amantes

DA ARTE, DA POESIA E DA  
IMAGINAÇÃO.

Volume 3



distribuição digital  
gratuita

Rio de Janeiro  
MMXXV

---

Orquestra Barroca da Unirio apresenta

# CONVERSA DAS ANTIGAS

Um periódico moderno para (ou sobre) a música barroca

com textos de

DIVERSOS AUTORES

que apresentam

memoriais, entrevistas, recomendações de audição e outras galanterias...

ao uso de todos os amantes

**DA ARTE, DA POESIA E DA  
IMAGINAÇÃO.**

Volume 3

distribuição digital  
gratuita

Rio de Janeiro  
MMXXV

## Sumário

Editorial	4
O recitativo na ópera francesa barroca: Eliara Puggina entrevista Benoît Dratwicky	6
Carlos Seixas e sua música portuguesa para teclado	10
Música esquecida de judeus esquecidos	14
Atenção às advertências	17
O Conjunto de Música Antiga da Rádio Mec (1949-1990)	24
Música e Interpretação Historicamente Informada	28
O uso da dança barroca na aula de música a partir de recursos Orff-Schulwerk	33
Clarineta ou clarinete?	40
Muito ajuda quem não atrapalha	44
O oficleide do rio São Francisco	54



## Editorial

Patricia Michelini

Este terceiro volume de *Conversa das Antigas*, publicação vinculada à Orquestra Barroca da Unirio, permanece fiel aos princípios que nortearam a criação da revista. Pensada como um espaço acolhedor de ideias e estudos relacionados à prática da música ocidental do passado, em especial aquela composta anteriormente ao século XVIII, a revista reúne resultados parciais oriundos de pesquisas acadêmicas, além de textos originais elaborados a partir das investigações, curiosidades e experiências de seus autores, tendo em comum o resgate de práticas, instrumentos e conceitos da música antiga.

Quando *Conversa das Antigas* surgiu, em meio à pandemia, tínhamos em mente uma publicação que suavizasse as regras habituais das revistas acadêmicas, em relação ao rigor quanto ao número de páginas, inclusão de referências e demais aspectos tradicionais dos textos desta natureza, justamente para que os autores tivessem liberdade de escrita e não desistissem de suas boas ideias e *insights* ao se depararem com modelos limitadores. Havíamos, entretanto, planejado colunas e seções, projetando que as publicações futuras receberiam produções constantes de seus principais contribuidores. Pois neste terceiro volume o leitor irá constatar que também o formato da revista amadureceu: as colunas se flexibilizaram, agregando contribuições de outros autores, os formatos de texto estão ainda mais diversificados. Permanecem a curadoria atenta da equipe editorial, as revisões cuidadosas, os links interativos e a arte sempre impecável de Átila de Paula.

A revista começa inovando ao trazer como matéria inicial a entrevista concedida por Benoît Dratwicky a Eliara Puggina, sobre a prática do recitativo na ópera barroca francesa. Eliara realizou esta e outras entrevistas com especialistas em ópera como parte dos estudos investigativos para sua tese de doutorado, que teve como foco a trajetória do recitativo *secco* para o *accompagnato* e os desafios

enfrentados pelo músico acompanhador, desafios estes bem conhecidos pela autora, que é uma experiente pianista. Ocorre que a entrevista concedida por Benoît, colaborador constante de *Conversa das Antigas*, nos fornece a chave para a compreensão da origem e interpretação da chamada acentuação *inégale*, presente em todo o repertório francês do período. Achamos que as explicações dadas pelo respeitado musicólogo mereciam ser lidas e conhecidas por todos aqueles que se interessam pela música barroca, por isso a entrevista foi incluída como um destaque deste volume. Trata-se realmente de leitura obrigatória para cantores, instrumentistas e regentes dedicados ao barroco francês.

A seção *Fontes*, dedicada a pesquisas sobre compositores, práticas interpretativas, músicos de destaque e demais aspectos pinçados dos tratados e textos históricos, conta neste volume com a colaboração de três autores. O pianista Leandro Turano apresenta a música para teclado de Carlos Seixas, compositor português que viveu e atuou na primeira metade do século XVIII. Além de chamar a atenção para a obra de Seixas, o texto pode servir como ponto de partida para quem quiser conhecer mais sobre a rica produção musical praticada em Portugal naquele período.

Se o artigo de Turano é um recorte de sua dissertação de mestrado, o de Tom Moore é um aperitivo do livro que está prestes a ser publicado. O flautista e musicólogo vem se dedicando à música do século XIX que, como ele diz, “normalmente não é considerada tão antiga, mas está igualmente esquecida”. Seu artigo trata de um nicho extremamente instigante deste período: a atuação de oito músicos judeus, cinco deles nascidos em Praga, praticamente desconhecidos do público (e dos músicos em geral). Nem é preciso dizer da importância de se resgatar a vida e a obra destes artistas, cujas carreiras somente puderam ser conhecidas porque a concessão de direitos civis aos judeus ocorreu ao final do século XVIII.

Kristina Augustin, colaboradora regular da revista, desta vez se debruçou sobre os prefácios dos tratados, manuais e coletâneas de música dos séculos XVI, XVII e XVIII. Estes pequenos textos introdutórios, também nomeados como *prefaces*, *avertissements* ou *avant-propos*, são muitas vezes negligenciados pelos intérpretes, mas podem trazer informações preciosas sobre o estilo, a ornamentação ou algum outro aspecto prático. Vale a pena conferir o minucioso levantamento realizado pela autora.

A coluna *Memória* desta edição está a cargo da flautista Alessandra Alexandroff. Em sua pesquisa de mestrado, Alessandra investigou a trajetória do *Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC*, que esteve ativo no Rio de Janeiro entre 1949 e 1990. O texto elaborado para *Conversa das Antigas* apresenta um histórico resumido da origem do grupo, seus integrantes e atividades desenvolvidas. Conhecer o trabalho que estes pioneiros realizaram é sempre importante e com frequência surpreendente; a leitura nos faz constatar que o grupo foi um grande impulsionador do movimento da música antiga no Rio de Janeiro.

Após recebermos a contribuição de Luiz Mello, também um trecho de sua dissertação recém defendida, achamos que o artigo caberia como uma luva na seção *A nova música antiga*. Trata-se de um espaço para discutir a problemática da interpretação da música anterior à do século XVIII por intérpretes contemporâneos, e que tem como inspiração os textos basilares (eu diria *bussolares*) de Nikolaus Harnoncourt (1929-2016). Em sua experiência como instrumentista de cordas dedilhadas antigas (alaúde, teorba, guitarra barroca e afins), Luiz precisou destrinchar os tratados, partituras e tablaturas do passado para dar vida a esta música. Seu artigo mostra como foi para ele a construção deste caminho.

Os quatro últimos artigos deste volume são bem diversos, embora não se desviem do foco da publicação. Achamos que a revista deveria acolher as ideias promissoras, as curiosidades e, principalmente, as boas histórias relacionadas à música do passado e seus desdobramentos para os músicos e apreciadores do século XXI. Assim, criamos a seção *Miscelânea*, que é um espaço aberto para todo aquele que deseja enviar sua contribuição, seja provocado por nós ou de forma espontânea.

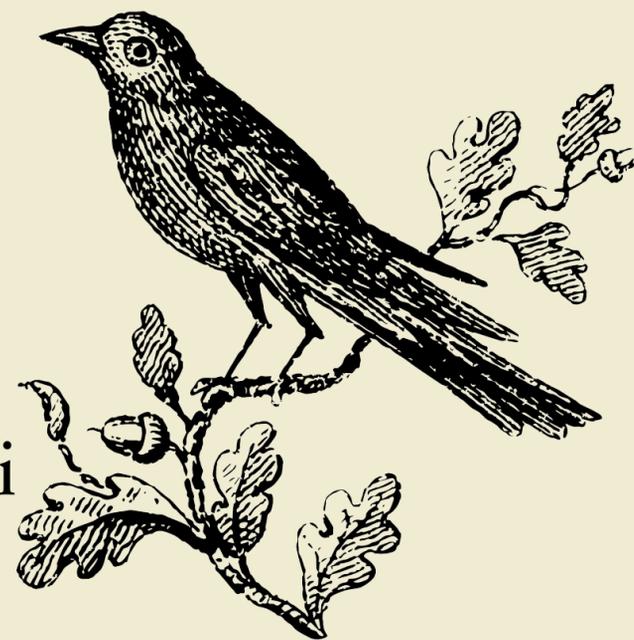
Curiosamente, os quatro artigos desta seção foram redigidos por instrumentistas de sopro. Colaborador habitual da revista, o flautista Erick do Carmo desta vez enveredou por um assunto relacionado à música antiga ainda pouco explorado: o de seu uso e pertinência na

Educação Musical. Erick percebeu que seria possível partir dos preceitos da metodologia Orff para uma abordagem menos convencional da dança barroca em sala de aula, sugerindo uma interessante afinidade entre o conceito de música elementar proposto pelo pedagogo e o papel do gesto para se compreender a dança e a música barroca. Uma sacada e tanto, que merece aprofundamento e atenção. Fernando Silveira trouxe à tona uma outra discussão interessante, que diz respeito à nomenclatura de seu instrumento. Clarinete ou clarineta? Para chegar à resposta, ele investigou a história do instrumento e a maneira como foi primeiramente nomeado aqui no Brasil, justificando ambos os termos.

O artigo escrito por Laura Rónai em parceria comigo partiu de experiências e situações vividas por nós ao estudar e lecionar o repertório da música antiga. Falamos sobre experimentos realizados por *luthiers*, editores, compositores e arranjadores, ao longo da história, que simplesmente não deram certo: invenções de instrumentos que não deslancharam, tentativas malsucedidas de editores de simplificar e “corrigir” partituras originais, transcrições não convincentes de obras que já estavam perfeitas. Quando decidimos prosseguir com a escrita do artigo, encontramos muitos outros exemplos além daqueles que tínhamos em mente, como se pode perceber pela extensão do texto e pelo tom bem-humorado de quem está gostando de se aprofundar no assunto. Esperamos que o leitor se divirta tanto com o artigo quanto nos divertimos para escrevê-lo.

Por fim, o terceiro volume de *Conversa das Antigas* termina com um “causo” digno de história de pescador. Na verdade, é a história de um pescador que vive às margens do rio São Francisco e que, certo dia, pescou um...oficleide, instrumento surgido no século XIX que foi bastante utilizado aqui no Brasil no início do séc. XX. Vale a pena conhecer esta história incrível (e real!), bem como seu autor, o excepcional trombonista Everson Moraes, que foi o responsável por resgatar este instrumento e dar vida a ele em nossos tempos. Ouça as gravações sensacionais que ele fez com o oficleide do rio São Francisco clicando nos *links* disponíveis no texto. Aliás, fica o convite para que o leitor ouça a trilha sonora de todos os artigos que têm *links* clicáveis. Nada melhor do que falar de música ouvindo música!

## O recitativo na ópera francesa barroca: Eliara Puggina entrevista Benoît Dratwicky



**Eliara:** Como você definiria o recitativo? Igual a importância dos recitativos em uma ópera?

**Benoît:** Para mim, defino o recitativo como as sequências de uma ópera que não são árias ou conjuntos, e que geralmente são momentos em que os personagens precisam discutir coisas que são difíceis de colocar em música com acompanhamento e com um sistema melódico. Então, em geral, são sequências onde a ação avança e não onde paramos para focar em uma situação ou em uma paixão específica. Os recitativos são determinantes na ópera, pois são eles que permitem fazer delas um verdadeiro teatro cantado, enquanto árias encadeadas uma após a outra acabam sendo apenas um concerto, e não uma história ou um drama musicado.

**Eliara:** Você concorda com a ideia de que, em ópera, o recitativo é a parte mais desafiadora quanto à sua execução? Se sim, por quê?

**Benoît:** Não concordo necessariamente que o recitativo seja a parte mais difícil em termos de execução; ele apenas exige outros aspectos além das árias. As árias são mais difíceis tecnicamente, vocalmente e musicalmente, mas os recitativos são mais difíceis em termos de declamação. E no sentido barroco da época, declamar é unir o gesto à palavra, ou seja, é tanto a atuação teatral quanto a pronúncia, articulação, ritmo e acentuação. Hoje em dia, se o recitativo é a parte mais difícil para os cantores, isso acontece porque atualmente os cantores focam apenas no canto, com professores de canto em um contexto de músicos com acompanhantes que são pianistas ou cravistas. Eles têm pouco contato com pessoas que são diretores de atores ou professores de declamação ou de arte lírica. Portanto, os cantores hoje não têm consciência de todas as regras de declamação, tanto para os gestos quanto para o texto, e é por

isso que é difícil. Isso porque eles estão inseridos em um ecossistema de músicos, e não de atores. Na época, não acho que fosse a parte mais difícil, mas hoje se tornou. Não porque seja difícil em si, mas porque é difícil devido à falta de acesso a esse aprendizado específico.

**Eliara:** Quais são as principais diferenças de abordagem e interpretação entre os recitativos da ópera italiana e da ópera francesa no período barroco?

**Benoît:** Eu não sei nada sobre ópera italiana. Só conheço a ópera francesa, mas acho que o sistema de declamação francês é muito mais elaborado que o italiano. Na ópera italiana, a fluidez e a rapidez da fala fazem com que se aproxime da língua falada. Na ópera francesa, não é correto pensar que os recitativos podem ser declamados como se fosse teatro, pois os recitativos são mais medidos, com movimentos melódicos, acompanhamentos mais móveis, harmonias mais complexas, e muitas vezes estamos mais próximos do *arioso* do que do texto completamente declamado. Há uma notação muito mais precisa e complexa na ópera francesa. Não sei como se trabalha a ópera italiana, mas na francesa há regras de declamação a serem entendidas, principalmente sobre fraseado e acentuação, que, a meu ver, são específicas da ópera francesa e diferentes das regras de declamação do teatro falado. Talvez eu volte a falar sobre isso no final.

**Eliara:** Entre o recitativo *secco* e o *accompagnato*, qual você acha que apresenta mais desafios de interpretação e por quê?

**Benoît:** Na música francesa, não acho que haja uma diferença sensível entre os desafios interpretativos do recitativo seco e do recitativo acompanhado, pelas razões que expliquei anteriormente. Talvez isso seja verdade na ópera italiana, mas não sei nada sobre ela, então não vou

comentar. Na ópera francesa, tanto no recitativo seco quanto no acompanhado, há verdadeiros movimentos melódicos, fraseados autênticos e um sistema de ornamentação. Portanto, além da presença da orquestra, que interrompe ou acompanha o discurso com pontuações, não acredito que haja uma grande diferença para o cantor entre os dois.

**Eliara:** Qual aspecto você acha que se deve abordar geralmente em primeiro lugar quando se começa o estudo de um novo recitativo: a análise harmônica, o ritmo, as notas ou outra coisa?

**Benoît:** Quando começo a trabalhar um novo recitativo, não o abordo do ponto de vista da música. Não me importo com a harmonia, o ritmo ou a melodia. Para trabalhar um recitativo francês, recomendo que as pessoas primeiro tenham consciência dos versos, identificando se um verso tem 6, 8 ou 10 sílabas, para entender sua lógica. Isso é fácil de fazer: basta marcar as letras maiúsculas no início dos versos. Eu recomendo circular essas maiúsculas, pois quando cantamos em francês, o ponto de energia está no início do verso, e é ali que damos ênfase. Ou seja, não fazemos: “L'**a**mour est enfant de boh**è**me” [com ênfase no final], mas sim: “L'**a**mour est enfant de boh**è**me” [com ênfase no início]. Na verdade, não fazemos: “en**f**in il est dans ma pu**i**ssance” [com ênfase no final], mas sim: “en**f**in il est dans ma pu**i**ssance” [com ênfase no início]. Então, em cada início de verso, depois de marcar a letra maiúscula, é ali que botamos um acento tônico, que é válido para todos os versos. Isso é a primeira coisa.

A segunda coisa, para sua informação, é o que chamamos de acento de insistência, que é o fato de acentuar o início do verso em vez do final, o que chamamos de acento baritônico. B-a-r-i-t-o-n-i-c-o. Depois de colocar os grandes acentos de insistência no nível do verso, é preciso prestar atenção aos acentos de insistência no nível das palavras, porque em francês, linguisticamente falando, o acento teoricamente está na última sílaba da palavra, então diríamos: “bon**j**our mons**i**eur”. Isso é a teoria, mas, na verdade, em francês também existe um acento de insistência no início das palavras, que usamos como o acento de insistência no verso, quando somos oradores, atores ou cantores. Assim como não encaixamos o acento tônico no final do verso, mas sim no início, com o acento de insistência na declamação não encaixamos o acento tônico no final da palavra, mas no início da palavra.

Então, teoricamente, deveríamos dizer “bon**j**our mons**i**eur”, mas quando declamamos ou cantamos, dizemos “bon**j**our mons**i**eur”. É uma especificidade francesa deslocar a acentuação para o início das palavras, tornando-a um acento de insistência, o que é muito mais eloquente para um orador.

A segunda coisa que aconselho às pessoas é sublinhar em seus recitativos todas as palavras que têm mais de duas sílabas, sublinhando a primeira sílaba dessas palavras. Nesse momento, perceberemos que essas primeiras sílabas quase sempre estão em anacruses [levars], por uma razão simples: quando os compositores colocam o texto em música, eles respeitam o acento teórico das palavras, pondo sempre a última sílaba no tempo forte. Assim, por extensão, as sílabas anteriores, se houver duas ou três, sempre se encontram em levars. Por isso, não devemos cantar “bon**j**our mons**i**eur” [seguindo o acento teórico], mas sim “bon**j**our mons**i**eur”, contra-acentuando as anacruses.

Gostaria de esclarecer, caso você não saiba, que o “e” mudo no final das palavras não conta como uma sílaba. Por exemplo, em père [pai], há 2 sílabas: pè-re, mas como o “e” no final de uma palavra é considerado mudo, “père” é visto como uma monossílabo, e “pè” estará no tempo forte, enquanto “re” estará em outro lugar. Mas, de certa forma, é como se não o pronunciássemos.

O fato de sublinhar todas as anacruses das palavras com várias sílabas permitirá acentuar essas anacruses, e, para acentuar essas anacruses em francês, devemos sistematicamente encurtá-las. E é daí que vem a *inégalité française* [desigualdade francesa]. Vou dar um exemplo: se você tem “Dieux cru-els” [Deuses cruéis], duas colcheias e uma semínima, terá escrito “Dieux cru-els”, mas deve cantar “Dieux **cru**els” acentuando o “cru”, que é a primeira sílaba da palavra “cruels” e que, portanto, carrega o acento de insistência. Então, esse “cru” será encurtado e, em vez de cantar “Dieux cru-els”, você cantará “Dieux **cru**els”. () O “cru” se torna mais curto, criando um ritmo desigual, a famosa *inégalité française*: paaam pa-pam. Portanto, é importante entender que a origem da desigualdade na França é simplesmente a acentuação.

Uma vez instalada a acentuação no início dos versos e no início das palavras, o que gera a desigualdade na declamação, que é fundamental, eu aconselho que as pessoas também sublinhem ou circulem a pontuação. Isso porque a pontuação em francês é muito importante, pois ela cria assimetrias nas frases. Ao contrário da música italiana ou

alemã, a música cantada em francês é quase sempre assimétrica. Por exemplo, na famosa ária de *Les Indes Galantes* de Rameau, “Viens, Hymen, temos: “Viens, vírgula, Hymen, vírgula, viens m’unir au vainqueur que j’adore”. Veja como começamos com duas vírgulas, seguidas de uma frase longa. Isso se repete em quase todas as árias de Rameau, como em: “Nature, vírgula, amour, vírgula, qui partageaint mon âme”; ou em: “Temple sacré, vírgula, séjour tranquille, vírgula, où Diane, vírgula, aujourd’hui, vírgula, va recevoir mes feux”.

Veja, na França, temos sistematicamente muitas vírgulas no início das frases literárias, o que permite que as árias comecem de maneira muito teatral e eloquente, com várias pausas. Isso também é encontrado em tudo o que chamamos de *ariettes*, ou seja, as pequenas árias com vocalises em Rameau, que quase sempre começam com imperativos, como em “Venez, ton plaisir, chanter, amour et célébrer la gloire” [Venha, teu prazer, cantar, amor e celebrar a glória]. Quase sempre há um imperativo nas *ariettes*, um verbo no imperativo seguido de uma vírgula. Por isso, aconselho a realmente valorizar essas vírgulas.

Também sugiro que se observe atentamente os momentos em que temos grupos de palavras que podem ser invertidos, pois, na verdade, eles são separados por vírgulas fantasmas, que muitas vezes não estão no texto, mas mostram que, se é possível inverter esses grupos de palavras, é como se houvesse vírgulas ali. Eu sugiro sempre restaurar essas vírgulas nesses momentos.

Por fim, a última coisa – há outros aspectos – mas a última coisa importante é que eu aconselho as pessoas a realmente sublinhar e tomar consciência das consoantes, porque a questão da articulação em francês é muito importante. Como você sabe, quando um compositor coloca um texto em música, a duração das notas que ele escolhe escrever se aplica apenas às vogais. Se fazemos “je viens d’ici” ou “jeeeeee vieeeeeens d’iciiiii”, a única diferença de duração está nas vogais. O compositor não tem como agir sobre as consoantes, então cabe ao cantor atuar sobre elas. E, para ter uma boa declamação, o cantor deve proporcionar a duração das suas consoantes de acordo com a duração das suas vogais. A articulação, que consiste em articular as sílabas entre si por meio das consoantes – já que são as consoantes que articulam as sílabas entre si – é completamente responsabilidade do cantor. Portanto, eu aconselho a usar todas as consoantes longas para articular e proporcionar uma declamação harmoniosa.

Entre as consoantes, aconselho a não usar P, T, K, D, B e todas as percussivas, nem L, M e N. Sugiro o uso das consoantes longas como jjjjj, vvvv, zzzzz, especialmente aquelas nas quais se pode colocar voz, como jjj, vvv, zzz. Em “Je veux aller”, pode-se realmente modular a duração do jjjj, vvvv, zzzz, colocando voz nelas. Vale destacar que a consoante mais importante para uma boa declamação em francês é o R vibrado, rrrrrrr. Deve-se usá-lo como se usa no italiano, pois no século 17, 18, 19 e início do século 20, era considerado um grande defeito não vibrar o “r” ao cantar.

**Eliara:** Qual a sua metodologia para o estudo do recitativo? Quais são as formas e etapas de exercícios que você sugeriria para estudar um novo recitativo? Pode dar um exemplo?

**Benoît:** Então, não tenho uma metodologia específica para estudar um recitativo, porque, em geral, entende-se rapidamente do que se trata. Basta compreender o caráter do personagem e, claro, não cometer mal-entendidos. Mas, como eu disse, trabalho principalmente com as ferramentas que mencionei na pergunta 5, que são técnicas.

Essa pergunta, que é mais sobre interpretação, me interessa menos, porque não pretendo intervir na técnica vocal ou na interpretação propriamente dita. Deixo a técnica para o professor de canto e a interpretação para o próprio cantor, para o diretor ou para o maestro. Esse não é o campo em que gosto de intervir. Então, respondo a alguns aspectos das perguntas anterior.

Gostaria de adicionar mais uma questão. Tento fazer com que as pessoas entendam que, na época, declamar um recitativo era colocá-lo tanto na voz quanto no corpo, unindo o gesto e a palavra. Mesmo que hoje em dia não se use mais a gestualidade barroca, aconselho as pessoas a manterem a ideia de que há um gesto que dá impulso e sustenta o discurso. Aconselho as pessoas a trabalharem em casa com gestos. Esses gestos são feitos sempre que há uma pontuação; em geral, há um novo gesto, e sempre que um novo verso começa, cada vez que vemos uma letra maiúscula no início de uma ária, podemos fazer um gesto. Cada vez que há uma pontuação, geralmente há um novo gesto.

Eu me oponho à gestualidade barroca, como foi praticada desde os anos 1980, que enfatiza cada palavra. Não acredito nisso. Eu acho que, na verdade, devemos destacar as palavras que fazem sentido, mas não palavras individuais. Portanto, não vamos, em “La tendre pitié”, fazer um gesto para “tendre”

e outro para “pitié”; vamos fazer um único gesto para “la tendre pitié”. Eu estou convencido disso. Todos os textos da época dizem que os jovens cantores faziam gestos demais, e os ensinavam a fazer menos. Isso é a prova de que não queremos gestos desordenados.

Há uma coisa que me parece interessante: se você pegar um recitativo de Lully ou Rameau e circular as letras maiúsculas, perceberá que os inícios dos versos, portanto as maiúsculas, quase nunca caem no início do compasso, mas sempre nos tempos fracos. Se estamos falando de 4x4, elas geralmente vão cair no segundo tempo, no quarto tempo, às vezes no terceiro e quase nunca no primeiro.

E, na verdade, quando faço as pessoas declamarem enquanto cantam seus recitativos, faço com que batam palmas nas maiúsculas para que percebam que estão, de certa forma, em síncope perpétua em relação ao baixo. Ou seja, elas não estão posicionadas nos tempos fortes, como a linha de baixo contínuo, que tem uma lógica musical, mas estão sempre em reação, em um contratempo, como uma síncope. Se elas realmente tomarem consciência disso e tiverem uma declamação tônica nas maiúsculas do início da ária, o resultado será totalmente *swingado*. Por muito tempo, eu disse: ‘façam um gesto nas suas maiúsculas para que o gesto seja dinâmico, porque ele não está posicionado no tempo forte? No entanto, mudei um pouco de opinião, porque os tratados de declamação dizem sempre que o gesto deve preceder um pouco a fala.

Portanto, acho que o fato de não cantar nos primeiros tempos do compasso, ou pelo menos no tempo forte, talvez se deva ao fato de que, no tempo forte, deve-se fazer o gesto, e depois cantar no tempo fraco. Por exemplo, não seria “PAM, Enfin, il est dans ma puissance”, mas sim “PAM” – fazemos o gesto – e “Enfin, il est en ma puissance”, e começamos a cantar mantendo o mesmo gesto. Porém, o uso do gesto, mesmo que não o façamos, mas apenas o

consideremos ou o pratiquemos, permite que o canto se torne totalmente tônico e que seja incorporado ao corpo.

**Eliara:** Você acredita que a metodologia sugerida por você na pergunta anterior ajudaria na resolução de quais das opções abaixo?

- Fluência musical e cênica
- Menos ansiedade durante a performance
- Melhor desempenho vocal
- todas

**Benoît:** Acho que a maneira como abordo o ensino ajuda, de fato, a dar fluidez musical e cênica à declamação. Isso realmente oferece muitas possibilidades ao cantor, o que faz com que seu recitativo e sua declamação sejam extremamente engajados, mais até do que as árias. E o fato de estar muito ocupado, com muitas coisas a fazer e a dizer, reduz a ansiedade durante a *performance*, porque você não está se observando fazer as coisas, você está realmente fazendo as coisas.

Cantar dessa maneira permite um canto muito mais tônico, com um apoio muito mais ativo. O uso constante das pontuações e vírgulas, e um canto muito concentrado, auxiliado pelo uso das consoantes, ajuda a cantar melhor. Isso resolve problemas de apoio, problemas de afinação quando se canta muito baixo, e problemas de vibrato que podem ocorrer ao cantar de maneira muito larga.

E, por fim, acredito que isso torna o discurso extremamente interessante. Além disso, permite encontrar o estilo certo. No final das contas, todas essas pequenas técnicas conduzem à criação do estilo adequado, sem que seja necessário pensar teoricamente sobre o que é o estilo francês ou como cantar no estilo francês. Com o meu sistema, as *inegalités* aparecem automaticamente, o fraseado adequado surge automaticamente, a energia certa aparece automaticamente, e assim se canta bem em francês graças a isso.

[Para acessar o audio da entrevista \(em francês\), clique](#)

[AQUI](#)





## Carlos Seixas e sua música portuguesa para teclado

Nikolaus Harnoncourt, em seu livro *O Discurso dos Sons*, definiu o termo “música antiga” como aquela produzida desde a Idade Média até o final do século XVIII. Boa parte desse repertório está situada no que conhecemos como “período barroco”, que, na história da música, é compreendido genericamente entre os primeiros anos do século XVII e meados do século XVIII. Esse estilo de época abrangeu compositores de diversas gerações, apresentando diversos subestilos e gêneros próprios de cada localidade e época. No entanto, se pedirmos à maioria dos músicos ou professores de música que citem alguns compositores barrocos, é bem provável que as respostas enfatizem os nomes de Johann Sebastian Bach (1685-1750), Georg Friedrich Händel (1684-1759), Antonio Vivaldi (1678-1741), Domenico Scarlatti (1685-1757) ou, menos comumente, Georg Philipp Telemann (1681-1767), Jean-Baptiste Lully (1632-1687), François Couperin (1668-1733) e Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Pode-se reparar, no entanto, que todos esses compositores são naturais de apenas três diferentes países: Alemanha, Itália e França<sup>1</sup>. Quais seriam os motivos de praticamente ignorarmos compositores de outras nacionalidades que não a desses três citados locais? Claro que se pode argumentar que Itália, França e Alemanha tenham apresentado uma produção de repertório mais significativa, tanto numericamente como em termos de consistência e preservação, mas creio que olhares para produções de países considerados mais periféricos nesse cenário devem sempre ser cultivados e estimulados.

Continuando essa reflexão, não podemos apagar de nossa história, enquanto brasileiros, a forte influência cultural que sofremos dos portugueses, principalmente devido ao processo de colonização sofrido. Nossa língua é a portuguesa (embora com traços próprios) e nossa música também sofreu historicamente notória influência da música portuguesa. Por isso, penso que é um pouco intrigante conhecermos muito mais a música barroca italiana, francesa ou alemã e quase não termos, muitas vezes, ouvido falar naquela produzida por compositores portugueses.

<sup>1</sup> Vale ressaltar que, à época desses compositores, no final do século XVII e século XVIII, apenas a França era propriamente um país no sentido formal, visto que Itália e Alemanha ainda não tinham passado pelo seus processos de unificação, o que só viria a ocorrer na segunda metade do século XIX. No entanto, por fins de praticidade, usarei neste artigo os nomes desses três países como modernamente os conhecemos.

Nesse intento, dediquei minha pesquisa de mestrado<sup>2</sup> ao enfoque interpretativo de uma obra do eminente compositor português Carlos Seixas, que viveu e atuou na primeira metade do século XVIII, em seu próprio país. Aqui, neste breve artigo, não tratarei da peça específica dele que mais pesquisei durante o mestrado, nem falarei da minha análise interpretativa sobre ela, que dediquei em especial aos pianistas que, como eu, se interessam por tocar o repertório barroco ao piano, mesmo sabendo que o instrumento, da maneira como o conhecemos hoje, não existia naquela época<sup>3</sup>. Meu maior objetivo aqui nessas poucas páginas será comentar um pouco da vida e obra desse notável compositor.

### A Vida de Carlos Seixas

As informações que conseguimos ter hoje sobre a vida de Seixas não são muito abundantes. A maioria delas está contida na coletânea de livros intitulada *Bibliotheca Lusitana*, de autoria do intelectual português Diogo Barbosa Machado (1682–1772), publicada entre 1741 e 1759. É essa a principal fonte que o musicólogo Macario Santiago Kastner (1908-1992), seu principal biógrafo do século XX, também utilizou como base para informações sobre os dados biográficos do compositor em seu livro *Carlos Seixas*, de 1947. Esse livro, me sinto à vontade para dizer aqui, ao mesmo tempo que foi basilar para os estudos a respeito desse mestre da música portuguesa do século XVIII, também apresenta na sua escrita diversas inferências que seriam questionáveis atualmente dentro do rigor de uma pesquisa científica, não deixando, além de tudo, de apresentar marcas de um estilo literário de escrita menos precisa e menos concisa, vigente na literatura, mesmo a historiográfica, da época em que foi escrito – meados do século XX. Ainda assim, é dessas duas fontes bibliográficas que mais consegui extrair as informações apresentadas aqui nesta seção.

José Antônio Carlos de Seixas, mais conhecido como Carlos

<sup>2</sup> Em decorrência do curso de mestrado, escrevi e publiquei alguns artigos relacionados a essa pesquisa e minha dissertação encontra-se no momento disponível no endereço <http://objdig.ufrj.br/26/dissert/802042.pdf>.

<sup>3</sup> Os primeiros projetos do que viria a se tornar o instrumento piano foram apresentados por volta de 1700. Embora diferentes inventores tivessem desenvolvido seus protótipos, Bartolomeo Cristofori (1655-1731) acabou levando oficialmente o crédito como inventor do instrumento. Mas vale lembrar que o piano da primeira metade do século XVIII, apesar de apresentar o mecanismo de martelos ao invés de plectros que o diferencia do cravo, ainda tinha uma caixa acústica similar àquela do cravo. O instrumento apenas ganharia proximidade com suas versões atuais ao longo do século XIX, sendo que seus modelos anteriores são conhecidos como *fortepiano* ou *pianoforte*.

de Seixas ou, simplesmente Carlos Seixas, nasceu em Coimbra em 11 de junho de 1704. Era filho de Francisco Vaz e Marcelina Nunes. Sobre a condição social de Seixas, acredita-se que ele tenha nascido numa família de classe média. Seu pai exercia o cargo de organista da Sé de Coimbra. Pouco se sabe sobre sua mãe e nada sobre seus avós.

Em relação à educação musical de Carlos, as fontes afirmam que desde criança aprendeu a tocar órgão e que o menino demonstrou aptidão e interesse pela música, tornando-se hábil nas práticas musicais. Após a morte do pai, o rapaz, mesmo ainda com 14 anos, o sucedeu no cargo de organista da Sé local, assumindo, ainda jovem, as responsabilidades do cargo junto à igreja, responsabilidades essas que Kastner afirma não serem poucas.

Seixas, porém, não ficou muito tempo no antigo posto de seu pai em Coimbra. Dois anos mais tarde obteve o cargo de organista da Catedral de Lisboa (Sé Patriarcal). Os músicos da Catedral de Lisboa, por serem em geral considerados os mais notáveis do país, costumavam atuar também na Capela Real. Seixas, durante toda a vida, trabalhou como músico do ambiente eclesiástico, sendo portador de títulos nesse meio como “cavaleiro professor da ordem de Cristo” e “contador do mestrado da ordem de Santiago”. O serviço no meio religioso, em Portugal, até mais do que em outros países europeus, era geralmente o destino dos melhores músicos do país que almejavam sustentar-se financeiramente com a atividade musical durante a primeira metade do século XVIII.

A corte portuguesa, na época do reinado de D. João V (que durou de 1706 até sua morte, em 1750), usufruía dos recursos oriundos de impostos sobre a extração do ouro brasileiro que vinha, majoritariamente, das Minas Gerais, tornando-se uma corte próspera financeiramente e opulenta. Dentro desse contexto, o rei português, nos anos próximos a 1720, envia uma expedição a regiões da Itália<sup>4</sup> – então referências no desenvolvimento musical – no intuito de captar bons músicos para trabalhar na corte portuguesa. Dentre esses músicos que foram trabalhar em Portugal, Domenico Scarlatti foi o mais proeminente. Entre 1720 e 1729, Seixas trabalhou junto a Scarlatti, com quem a sua relação teria sido de grande cordialidade, respeito e mesmo de influência mútua na composição e na música para teclado.

<sup>4</sup>Um autor que traz mais detalhes sobre essas expedições é Roberto Pagano no livro *Alessandro and Domenico Scarlatti: two lives in one*.

Após a ida de Scarlatti para a Espanha acompanhando a infanta Maria Bárbara (sua aluna), Seixas o sucedeu como mestre de capela na Capela Real portuguesa.

Sobre a rotina de serviços atinentes ao cargo de Carlos Seixas, Kastner afirma que suas funções não se limitavam aos acompanhamentos da música vocal ou instrumental dos serviços sacros. Segundo ele, havia espaço nessa rotina para a composição e apresentação de números musicais em solo ao teclado por parte do compositor em diversos contextos de seu trabalho. Além disso, o compositor teria se dedicado não apenas a seus compromissos musicais junto à Igreja, mas também a aulas particulares de música. Os documentos sugerem que ele não teria tido uma vida financeiramente difícil, o que pode ser atestado, ainda segundo Kastner, pela sua documentada aquisição de alguns terrenos em Lisboa.

O compositor casou-se em 1731. Sua esposa chamava-se Maria Joana Tomásia da Silva e com ela teve dois filhos e três filhas. Não se tem nenhum registro de que Seixas alguma vez tenha saído de Portugal. Seixas faleceu aos 38 anos em consequência de uma febre reumática. Kastner afirma que sua morte teria sido como a de um bom devoto católico, com todos os sacramentos prescritos pela Igreja e honras post mortem.

Termino esta seção apresentando um retrato de Seixas idealizado por Vieira Lusitano e executado por Jean Daulié.



Retrato do compositor Carlos Seixas em gravura, realizado em 1742, após sua morte.

## Obra

A grande maioria das obras que Seixas compôs e que se conservaram até os nossos dias foram destinadas a instrumentos de teclado em solo. Barbosa Machado, o autor de *Bibliotheca Lusitana*, afirma que Seixas teria composto cerca de 700 peças para teclado. Chegaram aos nossos dias cerca de 100 delas. Essas obras eram nomeadas tocatas ou sonatas, como de praxe em Portugal à época<sup>5</sup>. No entanto, a maior parte de sua obra teria sido destruída pelo terremoto que abalou Lisboa no ano de 1755. Essa destruição e extravio de partituras não ocorreu exclusivamente com as obras de Seixas, mas também com outros compositores portugueses do mesmo período. Esse terremoto foi muito impactante, em vários níveis, na história portuguesa.

Além das peças para teclado, sobreviveram também peças para conjunto instrumental, como a sinfonia em si bemol maior, a abertura em ré maior e um concerto para cravo e orquestra de cordas, escrito na tonalidade de lá maior. Barbosa Machado afirma que, além dessas já citadas, Seixas teria escrito muitas obras sacras com e sem acompanhamento instrumental, como missas, motetos e corais.

Kastner é veemente na defesa de que o estilo de Seixas estaria longe de ser puramente italiano, refutando a tese de que ele seria apenas oriundo da influência de Scarlatti nos anos em que trabalharam juntos, de 1720 a 1729. Para esse autor, Carlos Seixas apresenta um estilo, sobretudo, de natureza portuguesa, com nuances próprias. Kastner levanta a tese de que Scarlatti também teria sido fortemente influenciado por Seixas durante os anos em que conviveram.

Para Kastner, uma das características que poderia ser marcante nesse estilo português seria o tratamento das linhas da mão esquerda das obras para teclado mais como linhas de baixos com função harmônica do que com valor melódico, apontando para uma música com textura de melodia acompanhada, muito mais do que de polifonias. Um indicativo disso seria o fato de que as sonatas de Scarlatti que teriam sido compostas no período em que ele esteve em Portugal costumavam apresentar uma figuração mais simples e mais estável de mão esquerda, similarmente ao que

ocorre na maioria das tocatas de Seixas, como que numa tentativa do compositor italiano de se adequar às especificidades desse estilo português. No entanto, essa comparação com Scarlatti nesse caso pode ser questionada devido ao fato de que não há consenso entre os estudiosos sobre a cronologia das suas sonatas.

Vale mencionar que, apesar das particularidades dos estilos italiano e português próprios desses dois compositores, percebem-se várias características comuns entre as obras para teclado de Scarlatti e Seixas como, por exemplo, a presença de mais de uma ideia temática em uma mesma peça e de elementos que futuramente estariam presentes na chamada “forma sonata”, cujo encaminhamento tonal apresenta também similaridade com o das sonatas (ou tocatas) dos dois compositores. José López-Calo<sup>6</sup> defende que a estrutura da sonata ou tocata em Portugal já apresentava, mesmo antes da atuação de Scarlatti no país, características que erroneamente são atribuídas diretamente a sua influência. Um exemplo dessas características é a bipartição da forma no movimento principal dessas peças.

Como dito anteriormente, na mão esquerda das tocatas de Seixas, observa-se geralmente uma figuração relativamente simples rítmica e melodicamente, o que nos leva a acreditar que existia uma hierarquia de importância entre as vozes, que em geral figuram alocadas para cada uma das mãos. A mão direita geralmente exerce uma clara liderança melódica, apresentando ritmos mais variados enquanto o texto musical da mão esquerda exerce a função de baixo e acompanhamento simultaneamente. Há, apesar disso, casos em que se nota a imitação entre uma e outra mão, havendo inclusive algumas de suas tocatas que são estruturadas em cânone, contrariando o seu costume.

As tocatas de Seixas eram escritas geralmente em um ou dois movimentos. O primeiro era costumeiramente de andamento vivo, sendo considerado o principal, enquanto o segundo, quando o havia, era geralmente um minueto. Existem tocatas de Seixas com três ou mais movimentos, mas estas constituem exceção. Nesses casos, o(s) outro(s) movimento(s) poderia(m) ser um adagio ou uma giga ou até mesmo outro minueto. Kastner afirma que os outros movimentos das tocatas (do segundo em diante) funcionavam como adendos ao primeiro.

<sup>5</sup> Os autores do livro *História da Música Ocidental*, Donald Grout e Claude Palisca, afirmam que o gênero *tocata* fazia referência a obras de caráter virtuosístico, diferente do termo *sonata*, que designaria obras instrumentais onde esse caráter não se destacava. No entanto, observa-se que, no contexto português, os termos *tocata* e *sonata* pareciam ser plenamente intercambiáveis e nenhum deles designava necessariamente caráter virtuosístico.

<sup>6</sup> No livro *Las Sonatas de Carlos Seixas: dentro de la música de tecla de la Península Ibérica en el siglo XVIII*.

Geralmente o primeiro movimento das tocatas de Seixas estrutura-se de forma bipartida. Uma primeira seção conduz da tonalidade da tônica a uma conclusão na tonalidade da dominante, ou, no caso de uma tônica menor, também poderia a primeira seção concluir-se sob a tonalidade relativa maior. Na segunda seção, por sua vez, seria feito o caminho inverso, conduzindo-se de volta à tonalidade da tônica.

Os minuetos de Carlos Seixas (geralmente presentes como movimentos anexos de algumas de suas tocatas) estruturam-se na forma ternária incipiente, sendo que, na grande maioria dos casos, a seção **A** termina na tonalidade da dominante ou na da relativa maior (no caso de tocatas em tonalidade menor). A seção **B** inicia-se na tonalidade da dominante ou da relativa maior concluindo no ensejo de resolução na tônica. O **A'**, por sua vez, retoma a tônica e nela permanece para a conclusão. A seção **A** é repetida e o conjunto **B-A'** também. Raramente existia um 2º minueto com a função de alternância com o 1º.

De acordo com Kastner, as tocatas de Carlos Seixas foram compostas principalmente para o cravo ou para o órgão. Embora não se possa afirmar categoricamente para qual instrumento foi direcionada cada uma delas (até porque podem ter sido pensadas para mais de um teclado), pode-se notar duas escritas idiomáticamente diferentes: tocatas de maior simplicidade e menor densidade rítmica e outras de maior virtuosidade técnica e complexidade, que sugerem maior velocidade. Seria provável que as do primeiro tipo apontem para uma escrita destinada ao órgão, mais estável e adequada para um timbre que permite sustentações e um ambiente reverberante, como as igrejas, ao passo que as de escrita mais ágil e com uma mão esquerda mais densa ritmicamente tenham sido destinadas ao cravo. Ainda, segundo Kastner, as tocatas de nível técnico mais elementar poderiam ter sido escritas para os alunos do compositor, pois era costume da época que o professor de instrumento escrevesse peças didáticas de autoria própria destinadas às suas aulas.

Kastner também acredita que na música de Seixas há muitas sugestões de melodismos que evocam o lirismo do cancionero popular português. Essas sugestões são evidenciadas pelo uso mais recorrente de tonalidades menores que de maiores e pelo emprego de sequências intervalares e harmônicas contendo certas tensões e particularidades que diferem daquelas utilizadas pelos italianos, alemães e franceses, sendo caracteristicamente ibéricas e, mais ainda, portuguesas e “seixianas”.

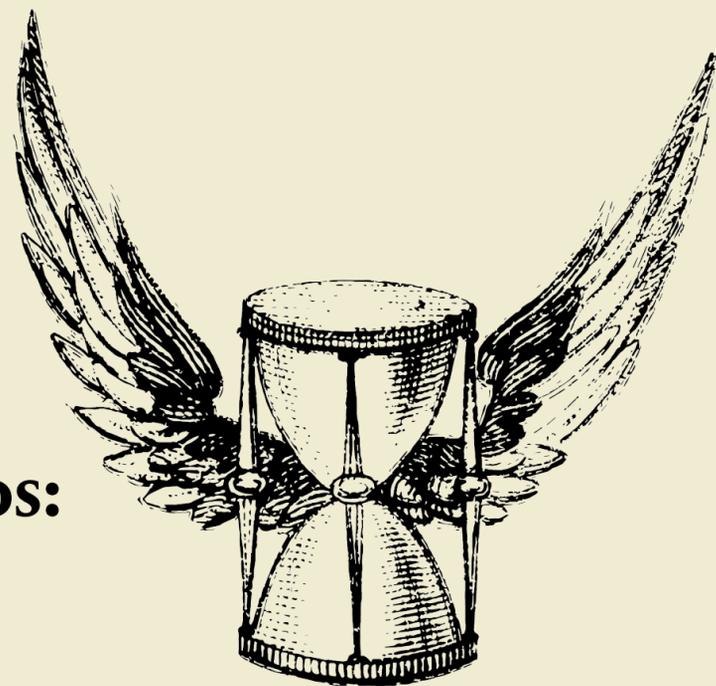
## Onde encontrar suas partituras

Após realizado aqui esse resumo apanhado sobre o compositor e sua obra, acrescento, por fim, para aqueles que tiverem maior interesse em conhecer as partituras de suas obras, que muitas delas encontram-se disponíveis para acesso remoto no acervo digitalizado da Biblioteca Nacional de Portugal<sup>7</sup>. Pesquisar suas partituras – nem sempre grafadas pelo próprio autor, sendo muitas vezes cópias feitas por outras pessoas da época – pode proporcionar ao pesquisador um contato mais íntimo com esse interessante material que, junto com o de outros compositores portugueses do século XVIII, fizeram parte das influências que formaram musicalmente não apenas seu país de origem, mas também repercutiram no patrimônio musical que estava em formação no Brasil.



<sup>7</sup>O acervo digital dessa biblioteca está disponível em <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/>.

## Música esquecida de judeus esquecidos: 1800 em Praga e na Europa



Embora meus estudos de música na graduação e na pós-graduação girassem em torno da “música antiga” no sentido usual (música anterior a 1750, suas práticas interpretativas na época em que foi criada e como usar a compreensão dessas práticas para tocar essa música nos dias de hoje), meus interesses nos últimos vinte anos se concentraram cada vez mais na música do século XIX, que normalmente não é considerada tão antiga, mas está igualmente esquecida, ou ainda mais esquecida, quando ultrapassamos o pequena fatia da música deste período que ainda está ativa no repertório clássico. Minha pesquisa tem incluído o estudo de compositoras desse período, que foram negligenciadas pelos historiadores da música, e de compositores e intérpretes judeus. Os músicos judeus só puderam participar da cultura musical mais ampla da Europa depois de terem sido concedidos aos judeus direitos civis iguais, e isto só começou a acontecer no final do século XVIII, e em graus diferentes, dependendo do país em que viviam. Por exemplo, em 1492, caso não se convertessem, os judeus eram expulsos da Espanha e, um pouco mais tarde, em Portugal, eram forçados a se converter. Não é de surpreender que, embora os judeus no império austríaco tenham começado a ganhar direitos com o Iluminismo, isso só tenha ocorrido mais tarde nos impérios espanhol e português.

Em quase todos os lugares e épocas, os judeus fizeram contribuições para a cultura mais ampla (no caso da Europa, a cultura cristã católica e protestante), que são totalmente desproporcionais aos seus números reais. Um dos lugares particularmente importantes onde estas contribuições puderam crescer foi Praga, capital do reino da Boêmia desde a Idade Média. Os judeus viveram na Boêmia e na Morávia desde o século 10 dC. Praga era um lugar particularmente multicultural devido à sua localização, representando a extensão mais ocidental da população eslava da Europa, a extensão mais oriental da população alemã (exceto as cidades germânicas na Prússia Oriental e na Transilvânia), e

a sua posição adjacente à Áustria (em alemão, o nome Oesterreich significa literalmente “Reino Oriental”). Também funcionou essencialmente como a segunda cidade do Sacro Império Romano e, mais tarde, do Império Austríaco, fornecendo burocratas e intelectuais (e músicos) para a capital, Viena.

Praga era um dos poucos lugares onde os músicos judeus podiam nascer, ser nutridos, treinados, florescer e partir para outras cidades da Europa. Meu estudo recente, a ser apresentado num livro prestes a ser publicado, analisa as experiências de cinco judeus nascidos em Praga durante um período em que os judeus finalmente começavam a ter direitos civis iguais aos do resto da população, juntamente com outros três judeus do mesmo período cujas carreiras foram moldadas pelas mesmas forças. Os de Praga (que eu saiba, todos fluentes em língua alemã) eram Ignaz Wolfgang Amadé Tedesco, n. 1815; Sigmund Goldschmidt, n. 1815; Charles Wehle, n. 1825; Bernard Rie, n. 1838; e Leopold Lion, n. 1840. Junto com eles, este livro aborda Charles Seymour Schiff, data e local de nascimento desconhecidos, mas provavelmente ca. 1821; Anton Herzberg, n. Tarnow, 1825; e Martin Lazare, n. Bruxelas, 1829.

Ignaz Wolfgang Amadé Tedesco (1817-1882) ostenta um conjunto de nomes próprios que poucos judeus naquela época (ou agora!) provavelmente possuiriam, muito menos não-judeus. Ele nasceu filho de Salomon e Ester (nomes judeus mais comuns), e nenhum de seus irmãos tinha a extravagância de seus três nomes próprios, dos quais o primeiro parece ter a intenção de homenagear Pleyel, e os dois seguintes, Mozart. É seguro dizer que esta família amante da música pode ter previsto uma carreira musical para o seu filho desde o nascimento (os seus dois irmãos que sobreviveram até à idade adulta eram um médico e um banqueiro, respectivamente). Neste sentido, Ignaz representa o salto para a liberdade possível para os judeus na Europa Central no início do século XIX, quando as melhorias na mortalidade infantil, especialmente para os

judeus, significavam que algumas das crianças eram livres de escolher não entrar no comércio familiar (o pai de Tedesco era um fabricante de tintas a óleo, mas desde a mais tenra idade Ignaz foi vocacionado para a música). Ele teve a sorte de ser aluno de Moscheles e fez sua estreia em Praga aos 10 anos.

À medida que a sua carreira prosseguia, Tedesco (como foi o caso de outros dois compositores citados aqui) começou a sofrer problemas de saúde mental – depressão e letargia, a ponto de uma biografia contemporânea o descrever como “perigosamente doente”. Ele superou isso, e acabou conquistando o cargo de pianista da corte em Oldenburg, o que, no entanto, o deixava livre para fazer turnês, e também estabelecer residência permanente em Odessa. É interessante que ele não tenha sido o único destes oito judeus que foi particularmente bem recebido no Oriente.

Sigismund Goldschmidt nasceu, como disse uma biografia contemporânea, numa família “muito respeitada”, o que imagino que signifique que a família não apenas era respeitada, mas também era financeiramente muito próspera. O seu primeiro professor foi o diretor do Conservatório de Praga, Dionys Weber, que gostava de Haydn e Mozart – mas não de Beethoven (ele tinha um ódio particular pela Sinfonia Pastoral). Em outras palavras, em contraste com a atitude moderna de Tedesco, cujo professor era um virtuoso bem-sucedido e famoso (além de ser, ele também, judeu), o professor de Goldschmidt estava mais próximo da abordagem clássica. Acho que também é seguro dizer que a situação financeira de Goldschmidt sempre foi dourada, para dizer o mínimo, então ele podia se dar ao luxo de continuar a fazer música de forma privada, mesmo depois de desistir de uma carreira musical por uma carreira financeira. Infelizmente, parece que a causa do seu suicídio acabou sendo um revés financeiro.

Charles Seymour Schiff é talvez a mais misteriosa dessas oito figuras. Os primeiros relatos na imprensa (1839) contam que ele tinha um diploma de bacharelado em música da universidade de Oxford<sup>1</sup>. Em 1840 ele é descrito como Doutor em Música. A única biografia contemporânea (de 1853) o descreve como filho de pai judeu da Prússia e mãe inglesa (presumivelmente o sobrenome do pai era Schiff, e o da mãe, Seymour). Não temos qualquer indicação (além dos questionáveis diplomas de Oxford) sobre onde ou com

<sup>1</sup>Oxford respondeu à minha pergunta sobre isso afirmando que não há registro dele como estudante.

quem adquiriu suas habilidades técnicas como pianista ou sobre sua formação como compositor.

Já em 1841 há referências presumivelmente antissemitas na imprensa sobre a sua herança judaica. Em 1846, a imprensa de Viena sugere que ele não era judeu prussiano, mas judeu polonês. Em 1847, um crítico faz uma referência não tão velada a ele, contrastando-o negativamente com Tedesco e o descreve fazendo uma pantomima de contar dinheiro. Tal como Tedesco, Schiff parece achar as possibilidades profissionais do Oriente mais atraentes, com viagens à Hungria, Transilvânia, Sérvia, Rússia, Báltico, Ucrânia, Geórgia, Bielorrússia, Finlândia e outros lugares. Nestes locais não há referências insidiosas à sua identidade judaica. Finalmente, ele desaparece após concertos em Varsóvia em 1860. Por um golpe de sorte, um colega meu recentemente descobriu sua certidão de óbito nos arquivos de Varsóvia, confirmando que ele veio a falecer no Hospital de São João, à 1h. da manhã do dia 10 de outubro de 1860, aos 39 anos. O que o distingue particularmente dos pianistas contemporâneos é a ênfase na improvisação em concerto, sobre temas sugeridos pelo público.

Anton Herzberg teve uma trajetória mais tradicional, embora deva haver poucos sucessos desse tipo que partiram de origens tão provincianas. Ele nasceu em Tarnow, Galiza, parte do Império austríaco, em 1825; na época era uma cidade pequena, com uma população de menos de 5.000 habitantes, e foi descrita como “no geral um lugar mal construído”. Bem diferente de Praga! Mas tinha uma nobreza local, e uma vez que a segunda obra de Herzberg foi dedicada à Princesa Sanguska, é razoável supor que ele tenha obtido a ajuda dela e de sua família para ir estudar em Viena, no Conservatório. Mais uma vez, sua trajetória segue para leste, primeiro para Lemberg e, finalmente, para Moscou, onde se estabeleceu. Até mesmo contribuiu com reportagens sobre a vida musical local para o *Neue Berliner Musikzeitung*. Ele desapareceu da vida pública depois de 1879, quando teria cinquenta e poucos anos.

Martin Lazare, nascido em Bruxelas em 1829, começou muito mais a oeste do que os nossos outros compositores, e por isso a sua trajetória foi um pouco diferente, incluindo estudos em Bruxelas, Haia e, finalmente, Paris, obtendo sucesso no conservatório. Mas a nacionalidade belga significava que outras possibilidades profissionais na França estavam fora de questão. Ele continuou sua carreira em Londres, Holanda, Estados Unidos e Canadá, e finalmente se

instalou mais uma vez na cidade onde nasceu, Bruxelas. Sua música foi publicada em Paris, Londres e Haia. Muito diferente do rumo que os compositores da Europa Central tomavam em direção ao Oriente!

Temos uma visão melhor de Charles Wehle do que de qualquer uma dessas outras figuras, porque além de todo o material documental existente sobre sua carreira e resenhas sobre ele como compositor e intérprete, também deixou duas extensas coleções de escritos de viagem sobre duas de suas turnês mundiais, escritas na primeira pessoa. Assim como Tedesco, foi aluno de Moscheles; como Herzberg, escreveu textos para publicação; como Tedesco e Schiff, viajou para lugares exóticos, mas os superou na circunavegação do globo. Tal como Rie (ver abaixo), instalou-se com sucesso em Paris, onde morreu aos 58 anos, em 1883. Sabemos dele, embora pareça periférico às suas atividades como compositor, que era casado e divorciado, e que veio de uma família de “velhos judeus aristocráticos” de Praga, que pertencia aos grupos cismáticos sabatistas e francos.

Bernhard Rie também veio de uma antiga família de Praga, provavelmente mesmo aristocrática. A sua família estava em Praga há pelo menos seis gerações; o pai, David, trabalhava no comércio de couro; o avô e o bisavô foram açougueiros. Seus irmãos eram membros de sucesso da classe média, sendo que um irmão era comerciante de pedras preciosas e a irmã era mãe de um baixista, compositor e libretista de ópera de sucesso em Viena. Os pais de Bernhard, ao contrário dos de Tedesco, não o destinaram à carreira em música desde o início, mas também não o impediram

quando o seu talento para isso se tornou evidente. Foi aluno de Dreyschock, e aos dezenove anos, quando foi para Paris, já tinha habilidade suficiente como pianista e compositor para obter sucesso imediato. Se estabeleceu na cidade e lá viveu feliz até sua morte em 1910.

O mais triste desses relatos vem por último, com a história de Leopold Lion. De certa forma, Lion era o mais visivelmente judeu dessas oito figuras. Fez sua estreia pública, por assim dizer, no contexto de um concerto beneficente para o Hospital Israelita de Marienbad, onde não aparece como pianista (embora também fosse aluno de Dreyschock), mas sim como compositor (com a idade de vinte anos) de uma abertura. Deixou Praga por Berlim, não para estudar, mas para trabalhar como professor de piano. Enquanto estava em Berlim, tocou música de câmara em Leipzig com Raimund Dreyschock (violinista e irmão de seu professor) e Carl Davidoff (violoncelista), ambos judeus. Embora as críticas iniciais aos seus concertos tenham sido positivas, ele começou a ser criticado por se comportar “como os novos virtuosos”, com reclamações sobre uma longa lista de coisas mesquinhas, como a forma como tirava as luvas, como transpirava, seus sorrisos e gargalhadas e, talvez o pior dos comentários, como anunciava seus concertos. Em 1866, circularam internacionalmente relatos falsos de que teria morrido no hospício de Praga. Não era verdade. Mas em 1869 ele foi declarado mentalmente incompetente e confinado num asilo em Viena. Ali morreu, em julho de 1871. Embora suas obras tenham sido, pelo menos algumas delas, impressas, e outras circuladas em manuscrito, nenhuma, que eu saiba, sobreviveu.

# Atenção às advertências

## Aspectos didáticos dos *prefaces/avertissements/avant-propos*



### Introdução

Em 2018 escrevi um artigo sobre a vida do gambista Marin Marais<sup>1</sup> (1656-1728) com o objetivo de fazer uma revisão das fontes primárias. Em seguida publiquei a tradução do *avertissement* dos cinco livros (*Pièces de viole*) do mesmo autor<sup>2</sup>. Foi esse momento, em que compreendi a importância dos prefácios ou *avertissements*, que gerou outro artigo: Marin Marais e a função didática dos *avertissements*<sup>3</sup>. A partir de então, venho pesquisando como se apresentam esses textos introdutórios em outras publicações musicais, se têm a mesma forma, frequência e conteúdo. Pesquisei cerca de 135 obras, sendo que em 76 delas (elencadas em anexo) encontrei algum tipo de prefácio, *avertissement* ou carta ao leitor. A curiosidade me levou a verificar o quão frequente era o uso de palavra *avertissement* e qual era o seu exato significado na época.

Percebi que havia textos semelhantes com outros títulos como: *preface, avant-propos, to the readers, ai lettori*, dentre outros. Busquei respostas em autores e artigos da atualidade e não obtive resultados; parece que ainda não houve uma abordagem científica sobre os textos introdutórios dos fac-símiles. Logo, as linhas que seguirão abaixo já são alguns dos resultados dessa pesquisa inicial. Nas referências enumerei apenas as obras pesquisadas, devido à ausência de uma bibliografia específica na temática estudada.

### Atenção às advertências

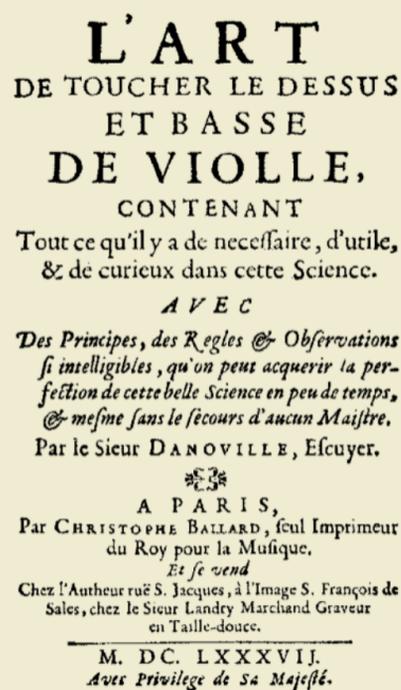
Todo músico que opta pela especialização e prática do repertório dos séculos passados deve estar ciente de que pesquisar será uma atividade necessária e constante em sua profissão. Pesquisar as fontes históricas e refletir sobre a prática interpretativa é parte importante do ofício do intérprete. Deve-se ter sempre em mente que as fontes

históricas – sejam elas métodos, tratados, relatos ou cartas – não foram escritas para nós. Portanto esse material necessita de muito estudo, contextualização e uma dose de criatividade para transformar todas as informações em algo que seja factível para a realização de uma performance.

Desde o final do século XX, com o aumento das traduções comentadas, inclusive no Brasil, observou-se que foi dedicada uma maior atenção às páginas introdutórias dos fac-símiles e com isso deu-se a conquista de novas informações acerca de como executar esse repertório que é tão importante para o entendimento da obra como um todo.

Ao manusear as publicações impressas a partir de meados do século XVI, nota-se que as capas exibem um mesmo padrão: título – subtítulo – nome do autor – cidade – editor – local de venda – ano. É interessante notar o corpo, tamanho e disposição das fontes, chamando atenção para as informações mais relevantes.

Figura I: Exemplo de capa com diferentes fontes e corpo de letra



Fonte: IMSLP, Danoville (1687)

<sup>1</sup> Marin Marais (1656-1728). *De sapateiro a músico do rei*. Mirabilia Journal 27 (2018/2). Disponível em <https://www.revistamirabilia.com/issues/mirabilia-27-2018-2/article/marin-marais-1656-1728-cobbler-kings-musician> Acesso 06 março 2025

<sup>2</sup> Marin Marais e seus Prefácios – Tradução e Comentários (2019). Disponível em <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/arte/marin-marais> Acesso 06 março 2025

<sup>3</sup> Marin Marais (1656-1728) e a função didática dos Avertissement. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9039632.pdf> Acesso 06 março 2025

Já no que diz respeito às páginas seguintes, observa-se que não existia um padrão, podendo variar bastante a forma de apresentação das informações. Era muito comum e de bom tom a presença de uma dedicatória enaltecendo um monarca, um nobre mecenas ou um mestre que amparava financeiramente ou politicamente o compositor/músico, autor da publicação. Nessa dedicatória, no alto da folha, em letras maiúsculas, estão enumerados os títulos de nobreza do mecenas. Segue então um texto no qual normalmente o autor discorre sobre as qualidades de seu benfeitor como patrono das artes. Obviamente, o autor usava de todos os adjetivos possíveis para elogiar o seu senhor. No fim, o autor se colocava na posição de “o mais humilde servo” com um corpo de letra menor para demonstrar graficamente a sua submissão.

Figura 2: Exemplo de submissão ao utilizar letras pequenas ao escrever: “o mais humilde e obediente servidor”. Dedicatória do livro *Pièces de clavecin* de Jean-Henry D’Anglebert

*combien je suis sensible aux bontez dont vous m'avez toujours honoré. C'est aussi principalement pour avoir occasion de les publier que je me suis déterminé à faire parôître mes ouvrages: lisi je souhaite qu'ils passent à la posterité; c'est pour faire aller au dela de ma vie, les marques de la reconnaissance tres respectueuse avec laquelle je suis,*

*Madame*  
*De Votre Altesse Serenissime*  
*Le tres humble & tres obeissant serviteur*  
*D'Anglebert.*

Fonte: IMSLP, D’Anglebert (1689)

Após a dedicatória, podia ou não se seguir uma carta ao leitor (*Au Lecteur*) ou um prefácio (*Preface*, *Avant-propos*, *Avertissement*) em que geralmente era explicado o objetivo da obra. Por fim, vinha a autorização real para a impressão. Na França, para serem impressas e divulgadas, todas as obras deviam receber uma aprovação do rei – *Privilège du Roy* – ou de uma autoridade por ele nomeada. Era uma forma de controle da palavra escrita, da circulação de ideias e uma maneira de defender os editores contra cópias e falsificações. Como o texto do privilégio era grande, nos fac-símiles encontra-se apenas uma parte, um extrato dessa autorização real, intitulado *Extrait du privilège du Roy*.

### ***Avertissement, Preface e Avant-propos***

A palavra francesa *avertissement* ou italiana *avvertimento* teve sua origem na palavra latina *advertere* que significa notar, advertir ou aconselhar. Do ponto de vista linguístico essa palavra pode ser traduzida para o português como advertência. Porém, esse termo possui dois significados

distintos: o primeiro é aconselhar e o segundo é o de censura ou repreensão. Observa-se que nos dias de hoje, no Brasil, a palavra advertência é de fato mais utilizada com o sentido de repreensão no ambiente escolar, no trabalho, no trânsito, assim como na área do direito.

Os dicionários franceses registram três usos: fazer saber ou avisar; repreender (principalmente no âmbito escolar e esportivo); pequena introdução ou curto prefácio apresentado no início de um livro. Portanto, o *avertissement* nas publicações francesas do século XVII é um texto explicativo, apresentado no início da obra, que adverte ou aconselha ao leitor. Aprofundando o conceito, é um texto inicial, de autoria do próprio compositor, que geralmente tem por fim elucidar sobre as particularidades da execução musical.

Já os termos *preface* ou *avant-propos* podem ser traduzidos para a língua portuguesa como “prefácio”. Também é um texto que antecede o conteúdo da obra em si. No caso das publicações musicais anteriores ao século XIX, era um texto do próprio compositor que geralmente explicava ou justificava o objetivo da publicação, seguido de explicações sobre a execução musical.

No século XVII, as partituras impressas representam apenas uma pequena parte da música que circulava. A maioria dos livros e cadernos utilizados na prática diária eram compostos por peças copiadas à mão pelos alunos. Havia vários ateliês com copistas que muitas vezes divulgavam a mesma obra em diferentes cópias que podiam conter erros ou variantes em relação à partitura ou texto original.

O *avertissement* do *Livre de tablature des pièces de luth* (1680) do compositor e alaudista Denis Gaultier exemplifica essa questão. Ele relatou que as cópias de suas peças que circulavam estavam cheias de erros. Por essa razão, ele se sentiu na obrigação de publicar, ou mandar “gravar”. Gaultier demonstrou sua preocupação com o fato de que essas peças imperfeitas e desfiguradas poderiam ser enviadas ao estrangeiro, repletas de erros, impedindo a obtenção de uma boa sonoridade e a fruição de sua obra.

Antonio Vivaldi, em sua obra *L'estro armonico*, Op.3 (1711) se dirigiu a seu público “os amadores [amantes] da Música (*Alli diletanti di Musica*)” confessando que não ficou satisfeito com a impressão das obras anteriores e que nesse momento, o público contaria com a impressão do famoso senhor Estienne Roger<sup>4</sup>. A incidência do uso desses termos nos fac-símiles

<sup>4</sup> Estienne Roger (1664-1722) foi um impressor, livreiro e editor de partituras que trabalhou na Holanda. Roger era famoso pela qualidade de suas impressões e por sua habilidade de vender edições que ele anunciava na Europa Ocidental. Tinha conexões comerciais com as principais capitais europeias.

Numa breve análise dos fac-símiles a que tive acesso<sup>5</sup>, percebi que tanto nas primeiras publicações espanholas como italianas dos séculos XVI, as palavras *Preface*, *Avant-propos* e *Avertissement* eram pouco utilizadas. Um raro exemplo é a obra de Miguel de Fuenllana, intitulada *Orphenica Lyra* (1554): o autor lançou mão do termo *Avisos* para o seu texto inicial. Nos *libros de musica* de Luys de Narváez (1538), Enríquez de Valderrábano (1552) e Gaspar Sanz (1697), *Prologo* foi o termo mais recorrente.

Nas publicações italianas verificou-se que autores como Sylvestro Ganassi (1542), Diego Ortiz (1553), Vittorio Baldini (1582), Lodovico Zacconi (1596) e Vecchi (1597) recorreram à expressão *A li Lettori* (aos leitores) em seus textos introdutórios. Já os ingleses do final do século XVI, como os compositores John Dowland (1597 e 1604), Thomas Morley (1600), Robert Dowland (1610), John Playford (1663) fizeram uso da expressão *To the readers* (aos leitores). Thomas Mace (1676) dividiu o seu texto introdutório em dois momentos utilizando-se do termo *Preface* em inglês e *Avertissement* em francês. Playford (1688) também lançou mão do termo francês. Tudo indica que no final do século XVII os autores ingleses optaram pelo uso recorrente do termo *Preface* como Christopher Simpson (1659), John Arnold (1753) e Charles Burney (1789) dentre outros.

Nas publicações das cortes germânicas, a dedicatória é um elemento constante, mas depois, parece que os autores tendem a ir direto ao assunto ou para a parte musical, sem muitos preâmbulos. Foram verificadas publicações com obras de Johann Hermann Schein, Heinrich Schutz, Dieterich Buxtehude, Johann Schenck, Johann Rosenmüller, Hans Leo Hassler e observou-se a total ausência de textos explicativos. Na obra de Johann Rude, *Flores musicae* (1600), ele se utilizou da expressão latina *Autor ad lectorem* (Autor para o leitor). Georg Muffat, no *Armonico Tributo* (1682) se dirigiu ao seu público em italiano; *Amico Lettori* (amigos leitores) e mais tarde no *Apparatus Musico-Organisticus* (1690) recorreu ao latim para iniciar seu texto: *Ad Benevolum Lectorum* (para o benevolente leitor). Georg Philipp Telemann, na publicação dos *18 Canons Mélodieux* (1738), escreveu um brevíssimo *avertissement*, com cinco linhas, explicando dois sinais gráficos: aquele que indicava onde o segundo instrumento começava o cânone e aquele que indicava onde cada instrumento deveria terminar a peça.

<sup>5</sup> Procurei utilizar as edições em fac-símiles disponíveis no ISMLP e na BNF/Gallica. Desconsiderei manuscritos e edições modernas.

Procurou-se verificar a frequência do uso da palavra *avertissement* nas publicações musicais francesas. Numa primeira análise, parece que a palavra começou a ser utilizada na segunda metade do século XVII, provavelmente em torno de 1650, porém seu uso não era obrigatório. Nos tratados e métodos de canto, por exemplo, nota-se maior frequência no uso dos termos *Avant-propos* ou *Preface*. A obra de Jean-Jacques Souhaitty, *Nouveaux éléments de chant* (1677), foi uma das poucas publicações que utilizou a palavra *avertissement*. O mesmo aconteceu nas publicações das peças para cravo. Jacques Champion de Chambonnières (1670), Nicolas Lebègue (1677), Jean-Henry D'Anglebert (1689), Louis Marchand (1702), Louis-Nicolas Clérambault (1704), Jean-Philippe Rameau (1706), Gaspard Le Roux (1705), François Couperin (1717) optaram por utilizar o termo *Preface* para suas explicações.

Já os alaudistas Charles Fleury (1660), Angelo Michele Bartolotti (1669), D. Denis Gaultier (1669), Charles Mouton (1680) e Robert de Visée (1716), tiveram suas obras publicadas e lançaram mão do termo *avertissement* para a explicação de suas ideias musicais e ornamentos. No caso específico da viola da gamba encontrou-se o uso dessa mesma palavra em grande parte das publicações destinadas ao instrumento: em Le Sieur Demachy (1685), nos cinco livros de Marin Marais (1686, 1689, 1701, 1711, 1717, 1725), Louis Heudelinne (1701), Louis de Caix D'Hervelois (1708), Jacques Morel (1709), Charles Dollé (1737), Antoine Forqueray (1747). Somente nas obras de Le Sieur Danoville e Jean Rousseau, ambas publicadas em 1687, observou-se o uso de *Preface* e *Avant-propos*, respectivamente.

### **Caráter didático do *Avertissement*, *Preface*, *Avant-propos***

Longe de ser um método, esses textos introdutórios já apresentavam um caráter pedagógico pelo fato de reunirem conteúdo informativo com o objetivo de orientar o intérprete em sua interpretação musical. Contudo, a abordagem de cada autor é muito pessoal. Observa-se que, de um modo geral, em obras como tratados e métodos, o *preface* ou *avertissement* ou *avant-propos* são textos com cerca de três páginas aproximadamente, que procuram explicar o objetivo da obra em questão e para quem ela se destinava: o público-alvo. Esse caráter é muito claro nos métodos para

aprender música como: De la Voye-Mignot (1656), Michel L'Affilard (1694), Étienne Loulié (1696) dentre vários outros, assim como nos métodos de canto, como é o caso de Jean Millet (1666), Guillaume-Gabriel Nivers (1666), Bertrand (Bénigne) de Bacilly (1668), Jean-Jacques Souhaitty (1677), Jean Rousseau (1683), só para citar alguns exemplos.

No método *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (1671) de Bacilly, o autor preferiu dedicar suas linhas para explicar que há muito pensava em escrever um método de canto francês. Muitas pessoas o desencorajaram, afirmando que o canto não se aprende em livros. Rebatendo essa premissa, ele escreveu sete páginas defendendo a importância de se abordar questões teóricas sobre o canto para aprender a evitar erros. Desta forma o *Avant-propos* de Bacilly reúne informações consideráveis, importantes, já com um caráter didático, explicativo, antes mesmo de adentrar no método em si.

No tratado de Denis Delair, *Traité D'accompagnement pour le Théorbe et le Clavecin* (1690) apresenta-se um prefácio com cinco páginas, seguido de um aviso (*Avis*). No prefácio, o autor afirma que a arte do acompanhamento se tornara algo comum, mas que faltava “ciência”, o conhecimento, levando à introdução de muitos erros. Desse ponto em diante, Delair oferece ao leitor um resumo de todo o conteúdo que irá abordar: as regras de acompanhamento. Termina o texto afirmando que estará à disposição para esclarecer todas as dúvidas. Em seguida, ele avisa (*Avis*): será necessário que o leitor conheça as notas, as claves e a tablatura. O intérprete da atualidade que pular essas páginas introdutórias e for direto ler a tablatura, perderá informações importantíssimas sobre aspectos teóricos, técnicos e musicais.

Porém muitos tratados apresentam um *preface*, *avertissement* ou *avant-propos* misto; ou seja, além de conter um texto que explica o objetivo da obra e especifica o público-alvo, apresenta um resumo dos capítulos, além de adentrar em questões musicais ou da execução em si, como é o caso do tratado de flauta transversal (1707) de Jacques Hotteterre. Ele inicia o prefácio afirmando que o instrumento estava na moda. Aborda todo o conteúdo resumidamente e termina oferecendo aulas particulares em sua casa. Para os mais adiantados, Hotteterre afirma que

poderia compor peças exclusivas com o acompanhamento do senhor Gaultier [Pierre], que se juntaria a eles no dia agendado.

Mas a grande maioria dos *prefaces/avertissements* que apresentam uma metodologia e um caráter mais didático, estão nas publicações das primeiras páginas dos chamados “Livros de música”, aqueles que guardam as partituras musicais.

No século XVII, a técnica, os dedilhados e a simbologia dos ornamentos ainda não estavam padronizados, era necessário que o compositor explicasse os sinais que utilizou e como realizar os ornamentos, dedilhados, arcadas e articulações. Um bom exemplo é o livro do alaudista Charles Mouton, *Pieces de Luth* (1680). Mouton escreveu um *avertissement* com oito páginas, antes das peças em tablatura, explicando que sinalizou muito bem os dedilhados e articulações das duas mãos. Afirmou que mesmo um curioso que nunca houvesse tocado alaúde poderia aprender com essa publicação. Explicou de forma didática como usar a tablatura, os aspectos da técnica da mão direita e esquerda e seguiu com 12 exemplos da simbologia que utilizou para registrar os ornamentos.

Vale lembrar que a ornamentação era considerada um dos principais aspectos da música francesa barroca e uma das responsáveis por garantir o caráter, o estilo e a graça da música deste período. Porém, cada compositor se utilizava de símbolos e nomes a seu gosto. Portanto, compreenderam que, se quisessem ter suas obras executadas tal qual eles as idealizaram, era necessário oferecer uma tabela de ornamentos (*Table des Agréments*) apresentando cada símbolo e explicando como realizá-los.

Figura 3: Exemplo de tabela apresentada no *Preface* de *Les Pièces de Clavecin*, Livre I, de Jacques Champion de Chambonnières, que correlaciona a simbologia com a execução dos ornamentos para o cravo.



Fonte: BNF, Gallica. CHAMBONNIÈRES (1670)

Essa simbologia que representava os ornamentos como trilo, mordente, apogiatura, cadência, dentre outros, poderia vir logo na parte inicial do *preface* ou *avertissement*. Se fossem apresentados em forma de tabela, de um modo geral eram oferecidas no final do texto, antes das peças. Essa forma didática e objetiva de exemplificar a ornamentação foi muito bem aceita pelos músicos e amantes da música na corte francesa, estimulando o surgimento de várias outras tabelas para quase todos os instrumentos.

Era constante a preocupação dos compositores com o nível técnico daquele que tocaria a sua obra. Muitas vezes eles faziam questão de explicar que haviam composto peças em diferentes níveis de dificuldade. Didaticamente, agrupavam as peças em dois níveis de dificuldade: peças simples com melodias para iniciantes e peças para aqueles que eram tecnicamente mais avançados. Essa era também uma estratégia para atingir um público diversificado, incluindo tanto os seus alunos como os futuros compradores de sua obra que poderiam vir a estudar com ele.

Alguns autores construíram uma narrativa mais ampla e abrangente, preocupados em transmitir uma visão geral sobre o fazer musical ou sobre as “regras que ensinam a tocar bem” um determinado instrumento. Nesse caso os *prefaces* ou *avertissements* são longos e bem elaborados, muitas vezes apresentam tabelas e exemplos musicais, como é o caso do *avertissement* do compositor e gambista Demachy, que compreende 14 páginas. O autor apresentou sua visão sobre “a verdadeira natureza da viola da gamba” e ensinou as “principais regras para se tocar bem a viola e a evitar os abusos que vêm surgindo neste instrumento há algum tempo”<sup>1</sup> (Demachy, 1685, p. 1). No final explicou como funcionava uma tablatura e apresentou a sua tabela de ornamentos.

O gambista Marin Marais também se queixou que suas peças não eram executadas da maneira como ele compusera. “Eu finalmente estou determinado a imprimi-las da maneira que eu as executo, com todos os ornamentos que devem acompanhá-las”<sup>2</sup> (MARAIS, 1686, p.4). Observa-se que Marais estava preocupado com a execução única e

exclusivamente de suas peças. Todos os aspectos técnicos que ele enumerou nos *avertissements* dos seus cinco livros são com o objetivo de guiar, de forma objetiva e didática, o intérprete na execução unicamente de suas peças, segundo a sua vontade.

O alaudista Denis Gaultier relatou no *avertissement* seu descontentamento em relação à má execução de sua obra, o que o levou a escrever um texto detalhado, com oito páginas. Gaultier é muito metódico e objetivo quando enumera 16 regras a serem seguidas, na busca da boa sonoridade e execução correta de suas obras.

Thomas Mace, em sua grande obra *Musick's Monument* (1676) dividiu o seu texto introdutório em quatro partes: dedicatória, divinos leitores, prefácio, agradecimentos com listagem de 300 assinantes, epístola e finalmente um *avertissement*. Esse último é muito curioso, porque foge completamente do padrão: nesse texto ele explica sobre o valor e preço da obra.

### Conclusão

Observou-se nos métodos, tratados e partituras o uso de textos introdutórios que poderiam ter como títulos as palavras como *preface*, *avertissement*, *avant-propos*, *to the readers* e outras variantes, contendo informações de grande valor que nos auxiliam a compreender, hoje, o pensamento do compositor e de um período histórico. Com esse estudo, percebeu-se que eles não possuíam um padrão, que cada autor tinha liberdade de expressão e que abordavam assuntos variados.

Nos métodos e tratados os *preface/avertissement/avant-propos* eram textos introdutórios que apresentavam uma temática mais abrangente. Muitas vezes o autor divagava filosoficamente sobre o papel das artes/música; explicava os motivos que o levaram a escrever e publicar a obra em questão e comentavam sobre o seu público-alvo.

Porém, verificou-se que nos textos introdutórios das publicações com composições, os livros de música, esses possuíam um *preface/avertissement* que tinha por fim elucidar sobre as particularidades da execução musical. Esses textos já apresentavam um caráter pedagógico, pelo fato de reunirem um conteúdo informativo, com o objetivo de orientar ao intérprete e auxiliá-lo em sua performance. Percebe-se uma metodologia, ainda que tênue, que propicia a construção do conhecimento garantindo que aquele que toca seja capaz de alcançar uma boa performance de acordo

<sup>1</sup>No original: *les principales Regles qui enseignent à bien joüer de la Violle, & à éviter les abus qui se sont glissez depuis quelque temps sur cet Instrument...*

<sup>2</sup>No original: *Je me suis enfin déterminé a les donner da la manieire dont je les joüe, avec tous les agréments qui les doiuent accompagner.*

com a vontade do compositor.

Concluiu-se que esses textos com caráter mais pedagógico tiveram maior ocorrência no século XVII. Em torno de 1720 em diante, começaram a rarear as partituras com textos explicativos, provavelmente porque já havia uma certa padronização no uso dos sinais e das claves e porque o uso da tablatura estava em declínio. Já se nota a tendência de o compositor grafar a ornamentação na própria partitura e não se faz mais necessária tanta explicação prévia.

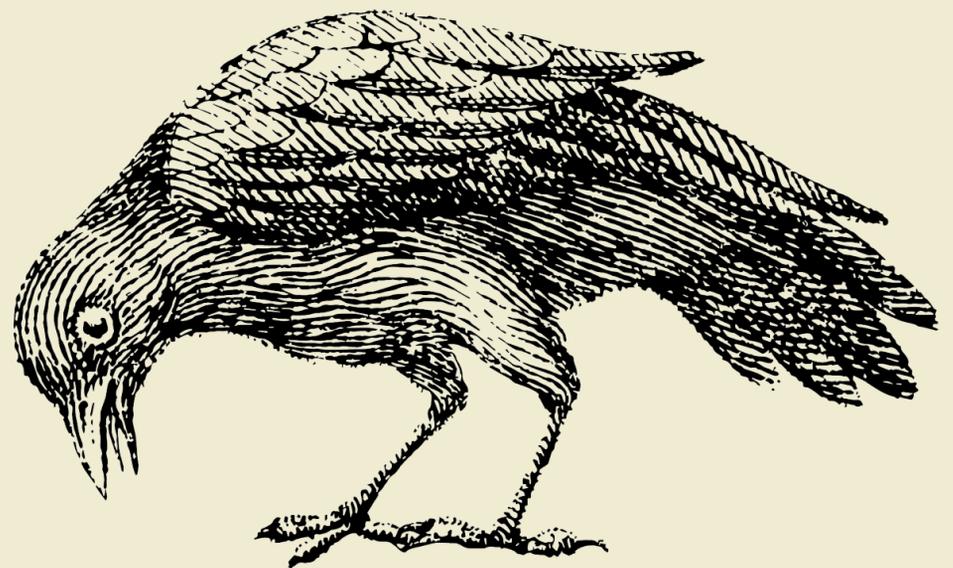
### Referências dos fac-símiles pesquisados

NARVÁEZ, Luys de Valladolid: 1538	<i>Los seys libros del delphin</i>	<i>Prologo</i>
GANASSI, Sylvestro Veneza: 1535	<i>Fontegara</i>	Somente dedicatória
GANASSI, Sylvestro Veneza: 1542	<i>Regola Rubertina</i>	<i>A li Lettori</i>
VALDERRÁBANO, Enríquez de Valladolid: 1547	<i>Libro de musica de vihuela</i>	<i>Prologo</i>
PISADOR, Diego Salamanca: 1552	<i>Libro de música de Vihuela</i>	<i>Prologo</i>
ORTIZ, Diego Roma: 1553	<i>Tratado de Glossas</i>	<i>A li lettori</i>
FUENLLANA, Miguel de Sevilha: 1554	<i>Libro de Musica para vihuela - Orphenica Lyra</i>	<i>Avisos</i>
JAMBE DE FER, Philibert Lion: 1556	<i>Epitome musical</i>	----
BALDINI, Vittorio Ferrara: 1582	<i>Il Lauro Secco - Madrigali a cinque voci di diversi autori</i>	<i>Ai virtuosi lettori</i>
ZACCONI, Ludovico Veneza: 1596	<i>Prattica di musica</i>	<i>A li lettori</i>
VECCHI, Orazio Veneza: 1597	<i>Convito musicale</i>	<i>Ai lettori</i>
DOWLAND, John Londres, 1597	<i>The Firste Booke of Songes</i>	<i>To the courteours Readers</i>
MORLEY, Thomas Londres: 1600	<i>Ayres or Little Short Songs, vl. 1</i>	<i>To the Readers</i>
RUDE, Johann Heidelberg: 1600	<i>Flores musicae.</i>	<i>Avtor ad lectorem</i>
MORLEY, Thomas Londres: 1601	<i>The Triumphes of Oriana</i>	Apenas dedicatória
DOWLAND, John Londres: 1604-05	<i>Lachrimae, or Seven Teares</i>	<i>To the Readers</i>
VECCHI, Orazio Veneza: 1604	<i>Le Veglie di Siena Overo I Varii Humori Della Musica Moderna</i>	<i>Ai lettori</i>
MONTEVERDI, Claudio Veneza: 1607	<i>Scherzi musicali</i>	<i>Avvertimenti</i>
DOWLAND, Robert Londres: 1610	<i>Varietie of lute lessons observations</i>	<i>Observations</i>
DOWLAND, Robert Londres: 1610	<i>A Musicall Banquet</i>	<i>to the readers</i>
ROGNONI, T. Francesco Milão: 1620	<i>Selva de varii passaggi, Livro I</i>	<i>Avvertimenti</i>
MERSENNE, Marin Paris: 1630	<i>Harmonie Universelle</i>	<i>Au Lecteur Preface</i>

DONI, Giovanni Battista Roma: 1635	<i>Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica</i>	<i>chi legge</i>
SIMPSON, Christopher Londres: 1659	<i>The Division Viol</i>	<i>Preface</i>
FLEURY, Nicolas Paris: 1660	<i>Methode pour apprendre facilement a toucher le theorbe sur la basse-continuë</i>	<i>Avertissement</i>
PLAYFORD, John Londres: 1663	<i>Musick's Hand-Maid</i>	<i>To all lovers of Musick</i>
MILLET, Jean Lyon: 1666	<i>La Belle Méthode ou L'art de bien chanter, 1666</i>	<i>Au Lecteur</i>
NIVERS, Guillaume Gabriel Paris: 1666	<i>Méthode facile pour apprendre à chanter la musique</i>	<i>Avant-propos</i>
BACILLY, Bertrand de Paris, 1668	<i>L'Art de bien chanter</i>	<i>Avant-propos</i>
BARTOLOTTI, Angelo Michele Paris: 1669	<i>Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe sur la basse-continuë</i>	<i>Avertissement</i>
MACE, Thomas Londres: 1676	<i>Musick's Monument</i>	<i>Preface</i>
SOUHAITTY, Jean Jacques Paris: 1677	<i>Nouveaux élémens de chant</i>	<i>Avertissement</i>
GAULTIER, Denis Paris, 1680	<i>Livres de tablature des Pièces de Luth</i>	<i>Avertissement</i>
MOUTON, Charles Paris: 1680	<i>Pièces de luth sur différents modes</i>	<i>Avertissement</i>
BITTNER, Jacques Nuremberg: 1682	<i>Pièces de luth</i>	Só dedicatória
MUFFAT, Georg Salzburgo: 1682	<i>Armonico tributo</i>	<i>Amico Lettori</i>
ROUSSEAU, Jean Amsterdam: 1683	<i>Méthode claire, certaine et facile, pour apprendre à chanter la musique</i>	
PLAYFORD, John Londres: 1684	<i>The Division Violin</i>	<i>To all Ingenious artists in the Science of Musick</i>
DEMACHY Paris: 1685	<i>Pieces de Violle</i>	<i>Avertissement</i>
DANOVILLE Paris: 1687	<i>L'art de toucher le dessus et basse de violle</i>	<i>Preface Avis au lecteur</i>
ROUSSEAU, Jean Paris: 1687	<i>Traité de la viole</i>	<i>Avant-propos</i>

ROUSSEAU, Jean Paris: 1687	<i>Traité de la viole</i>	<i>Avant-propos</i>
PLAYFORD, Henry Londres: 1688	<i>The Banquet of Music</i>	
MARAIS, Marin Paris: 1686	<i>Pièces de viole, Livre I</i>	<i>Avertissement</i>
MARAIS, Marin Paris: 1689	<i>Basse continue, vol I</i>	<i>Avertissement</i>
D'ANGLEBERT, Jean-Henri 1689	<i>Pièces de Clavecin</i>	<i>Preface</i>
DELAIR, Denis Paris:1690	<i>Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin</i>	<i>Preface</i>
MUFFAT, Georg Salzburg: 1690	<i>Apparatus Musico-Organisticus</i>	<i>Ad Benevolum Lectorum</i>
LOULIÉ, Etienne Paris: 1696	<i>Éléments ou Principes de musique, mis dans un nouvel ordre</i>	<i>Preface</i>
SANZ, Gaspar Zaragoza: 1697	<i>Instrucción de música sobre la guitarra española</i>	<i>Prologo</i>
L'AFFILARD, Michel 1697 (2 <sup>e</sup> edição)	<i>Principes très faciles pour bien apprendre la musique</i>	<i>Preface/ explication</i>
MARAIS, Marin Paris: 1701	<i>Pieces de violes, II</i>	<i>Avertissement</i>
HEUDELINNE, Louis Paris: 1701	<i>Trois Suites de pièces à deux violles</i>	<i>Avertissement</i>
MARCHAND, Louis Paris: 1702	<i>Pièces de Clavecin</i>	Somente dedicatória
CLÉRAMBAULT, Louis-Nicolas Paris: 1704	<i>1er Livre de Pièces de clavecin</i>	Somente dedicatória
LE ROUX, Gaspard Paris: 1705	<i>Pieces de clavessin</i>	<i>Preface</i>
RAMEAU, Jean-Philippe Paris: 1706	<i>Premier Livre de Pièces de Clavecin</i>	-----
HOTTETERRE, Jacques Paris: 1707	<i>Principes de la flute traversiere, de la flute a bec, et du haut-bois, Op.1</i>	<i>Preface</i>
D'HERVELOIS, Louis de Caix Paris:1708	<i>Pieces de Viole</i>	<i>Avertissement Curto sinais</i>
MOREL, Jacques Paris:1709	<i>1<sup>r</sup> livre de Pièces de Violle</i>	<i>Avertissement</i>
MARAIS, Marin Paris:1711	<i>Pièces de violes, Livre III</i>	<i>Avertissement</i>
VIVALDI, Antonio Amsterdam: 1711	<i>L'estro armonico, Op.3</i>	<i>Alli dilettanti di Musica</i>
DUPONT, Pierre Paris: 1713	<i>Principes de musique par demande et par reponce</i>	<i>Avertissement</i>
VISÉE, Robert de Paris: 1716	<i>Pièces de théorbe et de luth mises en partition</i>	<i>Avertissement</i>
COUPERIN, François Paris: 1717	<i>L'Art de toucher le clavecin</i>	<i>Preface</i>
MARAIS, Marin Paris: 1725	<i>Pièces de violes, Livre V</i>	<i>Avertissement</i>
DAQUIN, Louis-Claude Paris: 1735	<i>Pièces de clavecin</i>	Somente dedicatória
DOLLÉ, Charles Paris: 1737	<i>Pièces de violle, opus 2</i>	<i>Avertissement</i>
TELEMANN, Georg Philipp Paris: 1738	<i>18 Canons Mélodieux</i>	<i>Avertissement</i>

DU PHLIY, Jacques Paris: 1744	<i>Pièces de clavecin, Livre 1</i>	somente dedicatória
FORQUERAY, Antoine Paris: 1747	<i>Pièces de Viole</i>	<i>Avertissement</i>
GEMINIANI, Francesco Londres: 1748	<i>Rules for Playing in a True Taste, Op.8</i>	<i>Preface</i>
GEMINIANI, Francesco Londres: 1749	<i>A Treatise of Good Taste in the Art of Musick</i>	<i>Preface</i>
GEMINIANI, Francesco Londres: 1751	<i>The Art of Playing on the Violin, Op.9</i>	<i>Preface</i>
D'AQUIN DE CHÂTEAU-LYON Pierre-Louis Amsterdam :1752	<i>Lettres sur les hommes celebres</i>	<i>Avertissement</i>
ARNOLD, John Londres: 1753	<i>The Essex Harmony</i>	<i>Preface</i>
BURNEY, Charles Londres: 1789	<i>A general History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period</i>	<i>Preface</i>



## O Conjunto de Música Antiga da Rádio Mec (1949-1990):

### difundindo a música dos séculos XVI a XVIII pelo Brasil

Este artigo traz um recorte da minha pesquisa de mestrado, em que tracei um panorama histórico-cultural do Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC e sua importância para a difusão da música dos séculos XVI a XVIII no período de sua atuação (1949-1990). O objetivo principal da pesquisa foi o de resgatar a memória do grupo, observando sua relevância como protagonista e pioneiro na divulgação e difusão deste repertório. A pesquisa adotou como metodologia a investigação musicológica em acervos, fontes bibliográficas e documentais diversas, resgatando a história do grupo, a de seus integrantes, seu repertório e sua trajetória. A maior parte dos dados foram obtidos na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

O Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC foi um grupo instrumental que nasceu da iniciativa de três músicos estrangeiros que, recém-chegados ao Brasil, aproveitaram sua experiência prévia na execução de repertórios históricos para a proposição de um conjunto especializado na chamada “música antiga”. Ao longo dos anos de sua existência, o conjunto realizou apresentações em salas de concerto, festivais de música, rádio e TV, desempenhando um papel fundamental na promoção do repertório anterior ao século XVIII no Brasil.

A vinda dos primeiros integrantes ao Brasil se deu a partir do convite do maestro José Siqueira que, em parceria com o maestro Eugen Szenkar, fundou a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro (OSRJ). Para esta orquestra, convidaram 25 músicos europeus com reconhecida atuação pedagógica e artística em seus países de origem. Além de tocar na orquestra, eles deveriam formar instrumentistas aptos para integrar as orquestras brasileiras.

Segundo os registros no Arquivo Nacional, o violista búlgaro Borislav Tschorbow desembarcou no Rio de Janeiro em 08 de junho de 1949, junto com a ucraniana Violetta Kundert e seu esposo, o polonês Eugen Ranevsky. Borislav e Eugen faziam parte da classe de cordas da Academia de Música de

Munique, na Alemanha, e ambos foram convidados a participar da nova OSRJ.

Passados os trâmites de imigração, Borislav Tschorbow idealizou a formação do Trio de Música Antiga, formado por ele mesmo tocando viola d’amore, por Violetta Kundert na espineta e pelo russo Wassili Jeremeyew no contrabaixo. As primeiras audições aconteceram na cidade do Rio de Janeiro em 17 de outubro de 1949, na série Grandes Concertos Toddy, na Escola Nacional de Música, patrocinados pela empresa Toddy do Brasil.



Figura 1: Foto do acervo de Ruy Wanderley. Trio de Música Antiga: Borislav Tschorbow (*viola d'amore*), Violetta Kundert (espineta) e Wassili Jeremeyew (contrabaixo).

A viola d’amore de Borislav foi a primeira a ser apresentada ao Brasil. Segundo Ruy Wanderley (2019), integrante do conjunto de 1965 a 1990, “era raríssima, eu nunca vi outra no Rio de Janeiro, a não ser a dele”. Segundo Albuquerque (2018), a espineta que chegou com Borislav era do construtor alemão Neupert. Mais tarde, através da Embaixada Alemã, o conjunto conseguiu dois cravos Wittmayer.

Em paralelo às atividades do trio, já rebatizado como Conjunto de Música Antiga por conta do ingresso de outros integrantes, Borislav Tschorbow seguia sua carreira como violista na OSRJ. Porém, essa orquestra não se manteve ativa por muito tempo: em apenas um ano de atividades, acabou sendo extinta. Violetta Kundert e Eugen Ranevsky permaneceram no Rio de Janeiro atuando como um duo camerístico, enquanto Borislav Tschorbow buscou novas oportunidades de trabalho em São Paulo.

Em 1955, Borislav retornou ao Rio de Janeiro e passou a integrar a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB). O Conjunto de Música Antiga pôde, então, retomar suas atividades.

Em 13 de novembro de 1956, o conjunto se apresentou no estúdio sinfônico da Rádio Ministério da Educação e Cultura, fato que foi registrado e divulgado pelos jornais *A Noite*, *O Jornal* e *Jornal do Brasil*. As notícias enfatizavam as peculiaridades do conjunto, destacando a participação da jovem flautista Odette Ernest.

Em 1957, a Rádio MEC convidou o Conjunto de Música Antiga para compor um de seus conjuntos estáveis, inaugurando assim essa nova fase do grupo, vinculado à emissora. Seus concertos passaram a ser transmitidos mensalmente em cadeia nacional, apesar da efetiva contratação de seus membros só ter ocorrido em 1963 (Augustin, 1999).

A primeira notícia sobre a transmissão de uma apresentação do Conjunto de Música Antiga pela Rádio MEC se deu no dia 29 de agosto de 1957 às 20 horas, logo após o programa *A voz do Brasil*, com o título “Música Antiga”. Faziam parte do conjunto: Liselotte Köbig (soprano), Violetta Kundert (espineta), Borislav Tschorbow (viola d'amore) e Augustino Paglia (contrabaixo).

Os concertos do Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC começaram a chamar a atenção, atraindo os holofotes da televisão brasileira. Em agosto de 1958, uma reportagem do jornal *Diário de Notícias* relatou que a crônica televisiva da época se admirou com a “modernidade” de um concerto de “Música Antiga”, no qual os músicos empregavam instrumentos raros como espineta, flauta, viola da gamba e viola d'amore.

Desde sua vinculação à Rádio MEC, vários músicos integraram o conjunto, alguns como convidados especiais. Em 1966, o Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC era formado por: Borislav Tschorbow na viola d'amore; Frederico Tirlor na viola da gamba; Violetta Kundert ao

cravo; Rudolph Leye na viola; Helle Tirlor, Ruy Wanderley, Helder Parente, e os irmãos Elisabeth e Rudolf Kaesbach na flauta doce.



Figura 2: Da esquerda para direita: Ruy Wanderley, Violetta Kundert, Rudolph Kaesbach, Helle Tirlor. Acervo de Ruy Wanderley: Ano 1966.

Em depoimento a uma repórter da TV Globo (07/05/2017), Helder Parente comentou que o Conjunto de Música Antiga era o único na época vinculado à uma rádio (Rádio Ministério da Educação) e que o repertório desenvolvido era basicamente composto de música barroca.

Segundo Ruy Wanderley (2019), os ensaios aconteciam semanalmente às segundas e quartas feiras na casa de Borislav Tschorbow, em Laranjeiras, sendo que uma vez por mês o grupo precisava se apresentar na Rádio MEC. Segundo Violetta Kundert (2007), o conjunto tinha a obrigação de realizar pelo menos 15 a 16 concertos por ano, mas acabava realizando mais de 24 concertos. Faziam apresentações uma vez por semana em escolas municipais noturnas, em universidades, igrejas e museus, desenvolvendo um trabalho cultural e educativo de difusão do repertório dos séculos XVI a XVIII.

A partir de 1965, o Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC passou a se apresentar no auditório da TV Globo. Periodicamente, o grupo participava do programa *Concertos para a Juventude*, sendo suas apresentações televisionadas e difundidas por todo o Brasil. Compunham o repertório obras de compositores barrocos e renascentistas: Neruda, Praetorius, Marin Marais, Rameau, Rosenmüller, Bach, Hotteterre, Couperin, Haendel, Telemann, Corelli, Buxtehude. O grupo também executava obras de compositores brasileiros que escreviam arranjos especialmente para o conjunto, tais como Aloísio A. Pinto e

Olga Pedrário. Frequentemente, incluíam obras anônimas e músicas de Natal de diversos países.

Paralelamente às atividades realizadas na Rádio e TV, o conjunto se apresentou em diversos locais, tais como: Auditório da Associação Brasileira de Imprensa; Teatro da Maison de France; Sociedade Brasil-Alemanha, Instituto Cultural Brasil-Alemanha; Museu Nacional Belas-Artes; Auditório Lorenzo Fernandez; Salão Leopoldo Miguez; Sala Cecília Meireles; Teatro Municipal do Rio de Janeiro; e PUC-Rio.

No ano de 1974, o Conjunto Música Antiga realizou 32 apresentações, sendo 10 concertos no Museu de Belas Artes e outras 22 apresentações em igrejas de diferentes bairros do Rio de Janeiro. Em depoimento a Clara Albuquerque (2007), Violetta Kundert relatou que os cravos ficavam na casa de Borislav, na Rádio MEC ou no Museu de Belas Artes, onde realizavam concertos duas vezes por semana. Além do Rio de Janeiro, o conjunto se apresentou em outros municípios fluminenses: Niterói, Teresópolis e Petrópolis.



Figura 3: Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC nos anos 70. Da esquerda para a direita: Borislav Tschorbow (*viola d'amore*), Rudolpho Leye (viola), Pérside Vianna (violino), Violetta Kundert (cravo), Roberto Abreu (*viola da gamba*) Frederico Tirler (*viola da gamba*), Dircéa de Amorim (soprano), Vera Ranevsky (flauta doce), Brigitta Grundig (flauta doce) e Ruy Wanderley (flauta doce).

Em 1987, Borislav Tschorbow se afastou da direção do conjunto, por motivos de saúde, e o flautista Ruy Wanderley assumiu a direção e regência do grupo. Na reinauguração da Sala Cecília Meireles, em julho de 1989, o Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC foi convidado para fazer parte da programação comemorativa. Na ocasião, Ruy Wanderley relatou ao jornal O GLOBO sua trajetória como integrante do grupo, destacando os 40 anos vividos pelo conjunto, uma “revivescência da música antiga”, que atraía pessoas de todas as idades, sobretudo jovens, que se identificavam com “a pureza dos sons da música com interpretação histórica e

utilização de instrumentos originais”. Nesta comemoração, apresentaram-se Violetta Kundert (cravo), Helder Parente (flauta doce e viola da gamba), Luiz Fernando Zamith (violoncelo), Brigitta Grundig (soprano e flauta doce), Marilene Tibau (flauta doce) e Ruy Wanderley (barítono, flauta doce e regência).

No ano de 1981, a direção da Rádio MEC alegou “transtornos administrativos” e ofereceu a tutela da Orquestra Sinfônica Nacional (OSN), um dos grupos musicais estáveis da rádio, ao Instituto de Música da Funarte; porém, através do decreto no. 92.338, de 28 de janeiro de 1986, a OSN passou a fazer parte da Universidade Federal Fluminense (AZEVEDO, 2000). Paulatinamente, os grupos musicais da rádio que tocavam ao vivo foram desfeitos.

De acordo com o depoimento de Ruy Wanderley (2019), em 1990 o presidente Fernando Collor cortou os incentivos à produção artística. Seu governo gerou um desmonte da cultura no plano federal, com a extinção do Ministério da Cultura, que foi transformado em Secretaria. Com este corte de verbas, o quadro de funcionários da Rádio MEC foi drasticamente reduzido.

O ano de 1990 foi o último do Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC. Segundo Violetta Kundert, “cada um ficou com sua própria vida, porque o [Conjunto de] Música Antiga foi uma das coisas que o pessoal fazia [sic]. Ninguém podia viver só disso”. O conjunto ainda se apresentou em 13 de maio de 1990, junto ao Coral MEC, na Sala Cecília Meireles. Em 05 de junho do mesmo ano, realizou uma última apresentação no auditório do Palácio da Cultura, já sem a chancela da Rádio MEC.

O trabalho desenvolvido pelo Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC foi um marco na divulgação da música anterior ao século XVIII no Brasil, contribuindo para a formação de público, músicos e de pesquisadores interessados nesse campo. Sua atuação foi marcada pela preocupação de levar a “música antiga” a todos aqueles que tinham curiosidade e apreço em ouvir músicas tocadas com instrumentos originais, com escolhas interpretativas alinhadas às primeiras gerações de intérpretes dedicados a este repertório. Apesar de extinto em 1990, o Conjunto abriu caminho para os grupos de música antiga que surgiram posteriormente no Rio de Janeiro, inclusive aqueles que, seguindo a tendência estabelecida na Europa, aderiram ao movimento da Interpretação Historicamente Informada.



Figura 4. Foto Ruy Wanderley e pesquisadora em sua casa no bairro Tijuca, da cidade do Rio de Janeiro, em 24 de agosto de 2023.





## Música e Interpretação

## Historicamente Informada

## Uma proposta de abordagem para a música do passado

Os hieróglifos egípcios, com sua escrita ao mesmo tempo simbólica, fonética e representativa, permaneceram por muitos séculos, um mistério para o mundo. Esta escrita foi criada por volta de 3.100 a.C. e caiu completamente em desuso no final do século IV da nossa era. A compreensão destes símbolos só foi possível novamente quando, em 1799, as tropas de Napoleão encontraram uma pedra onde um mesmo texto estava escrito em grego antigo, hieróglifo e demótico. A Pedra de Roseta foi batizada em homenagem à cidade onde foi encontrada (Roseta, no Egito) e foi a peça fundamental para, em 1822<sup>1</sup>, decifrar esta escrita, ilegível por tantos séculos.

Uma parte considerável dos símbolos hieróglifos tem desenhos bastante óbvios: pássaros, leões, serpentes, etc. A obviedade do desenho não torna seu significado mais claro; tampouco nos ajuda o fato de estes animais existirem até hoje. Foi necessária uma fonte externa, escrita em uma língua familiar, para que a decodificação fosse possível. Afinal, para os que pintaram ou encomendaram os hieróglifos que hoje encontramos nas antigas ruínas, não faria sentido escrever embaixo seu significado ou transcrição fonética: todos sabiam. Eis o problema das regras não-escritas: quando todos aqueles que as conhecem se vão, não sobram referências para que a posteridade possa reinterpretá-las.

Aqueles que se dedicam à música composta na Europa entre os séculos XV e XVIII enfrentam problemas parecidos com aqueles que tentavam ler os antigos hieróglifos. Entretanto, estes não podem contar com uma pedra que decodifique tal linguagem. Embora o código musical deste período seja muito semelhante ao de hoje, não há uma chave-mestra que desvende diferenças de linguagem e convenções não escritas. Parte deste conhecimento encontra-se espalhado pelos tratados teóricos e livros didáticos publicados ao redor do continente, ao longo de três séculos.

### Esquecidos pelo passado

Em seu livro *The End of Early Music*, o músico e pesquisador Bruce Haynes lança a provocação de que “esta música não foi feita para nós” (HAYNES, 2007, p. 9). Não consta que estes compositores tivessem alguma aspiração à posteridade, ou qualquer preocupação de serem compreendidos, tantos anos depois. Soma-se a isso o fato de que os intérpretes do período barroco atuavam de forma diferente dos de hoje. Frequentemente, os compositores eram intérpretes competentes e era esperado dos musicistas que complementassem a obra escrita que lhes chegasse às mãos, com ornamentos inventivos e improvisos (RÓNAI, 2006, p. 217). Não apenas a função do intérprete era outra, como da partitura também. Longe do caráter estritamente prescritivo das partituras do período romântico, a música escrita do período barroco serve como “ponto de partida” para os intérpretes. A ornamentação raramente era indicada, para evitar tolher o intérprete de sua livre escolha (RÓNAI, 2006, p. 217).

Nem mesmo Bach escapava de críticas, quando escrevia sua ornamentação na pauta. Para Johann Adolf Scheibe, famoso crítico do compositor, a escrita literal dos ornamentos tirava a beleza de suas peças e tornava a linha melódica confusa (RÓNAI, 2006, p. 218). Simha Arom<sup>2</sup>, em seu livro sobre polifonia e polirritmia na música africana, descreve o que chama de “partitura êmica”, um conceito que parece aplicável às partituras de música antiga. Segundo Arom, a partitura êmica deixa uma “margem de tolerância” para a execução do intérprete, onde pequenos desvios rítmicos ou melódicos não são sequer mencionados na música escrita. Por este motivo, uma partitura êmica seria comparável à transcrição fonética em linguística, que não considera sotaques e menos ainda, semântica (AROM, 1991,

<sup>1</sup>Fonte: National Geographic. Link: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2021/07/como-a-pedra-de-roseta-ajudou-a-desvendar-os-segredos-de-antigas-civilizacoes>

<sup>2</sup>Simha Arom (1930) é pesquisador e etnomusicólogo, membro fundador da Sociedade Francesa de Etnomusicologia. Fonte: <https://www.iemj.org/en/arom-simha-1930/>. Acesso em 23/12/2024.

p. 174).

Ao lermos partituras e tablaturas deste período da mesma forma que lemos música hoje, perdemos (ou deixamos de passar) uma quantidade imensa de informação. Como preencher estas lacunas, deixadas intencionalmente pelos compositores? Tais lacunas levam os músicos dedicados a esta vertente a uma abordagem “presentista” da música barroca. Nesta abordagem, a memória do passado é reconstruída no presente através de uma combinação de referências, em vez de transmitida até nós por repetição (PERALTA, 2007, p. 8). Tratados e livros didáticos do período ocupam um papel central neste processo de coleta de informação.

### Tratados como testemunhos impressos

O reconhecimento de tais lacunas reforça a necessidade de se apoiar na literatura teórica, para entender melhor sua prática musical. A análise de tratados de harmonia e acompanhamento tem enorme valor na compreensão deste período. Afinal, estes tratados documentam parte da produção musical de uma época.

De acordo com Frederick Neumann, tratados históricos estão entre as fontes mais importantes para a interpretação de música barroca. Neumann cita ainda instrumentos históricos, referências pictóricas e “evidências internas e externas extraídas da música em si” (NEUMANN, 1967, p. 315). Mesmo assim, há que se ter cuidado na escolha das fontes para análise e mais ainda, nas conclusões que essas análises podem inspirar. Além disso, é necessário estabelecer o alcance geográfico destes tratados (NEUMANN, 1967). Quantos compositores foram influenciados? Onde? Para qual tipo de público o livro foi escrito?

O exagero dogmático deve ser evitado, ao se lidar com tais fontes. É crucial que estas fontes não sejam tomadas como verdades inquestionáveis, mas sim pelo que são: o resumo ou testemunho da prática musical de um determinado grupo de compositores ou região (LE MOS, 2008). Em outro exemplo extremamente didático, Neumann relembra a história de C.P.E. Bach e Quantz, músicos do rei da Prússia, famosos compositores e tratadistas do período, que discordavam sobre a execução do ritmo *inégaie*<sup>3</sup> francês. Ou

<sup>3</sup> *Inégale* (desigual): “No Barroco francês, conceito de interpretação que proporciona certo balanço às notas (Saint-Lambert), possibilitando melhor fluxo melódico. As primeiras notas de cada grupo de igual duração soam ligeiramente mais longas e devem ser compensadas, encurtando-se ligeiramente a nota ou as notas seguintes”. In: *Dicionário de termos e expressões em música* (DOURADO, 2004, p. 227).

seja, não é possível sequer afirmar que todos os músicos dentro da mesma sala tocavam da mesma forma para o mesmo rei, ainda que tocassem juntos (NEUMANN, 1967).

Menos ainda, é possível dizer que existia um grupo de regras que valia para um país inteiro ou, em casos de miopia interpretativa mais grave, para a Europa inteira e por mais de um século. Portanto, antes de aplicar os conceitos de um tratado a uma peça, ainda que a peça e o tratado sejam contemporâneos, é preciso saber se estes conceitos são pertinentes, ou sequer, aplicáveis. Basta lembrar as diferenças entre C.P.E. Bach e Quantz.

### Adorno e o mito da “lealdade à obra”

O musicólogo e filósofo alemão Theodor Adorno<sup>4</sup> foi um dos críticos mais vocais aos defensores da dita “interpretação histórica”. Especificamente, Adorno criticou um conceito caro para este movimento na época: o *Werktreue*, ou “lealdade à obra<sup>5</sup>” (DREYFUS, 1983, p. 300). Os defensores mais ingênuos do movimento acreditavam que reconstruir “instrumentos, textos e práticas<sup>6</sup>” (DREYFUS, 1983, p. 300) seria o suficiente para encontrar seu Santo Graal: a “interpretação autêntica”. Porém, nem mesmo para expoentes do movimento, como Nikolaus Harnoncourt<sup>7</sup>, a utilização de réplicas de instrumentos antigos, ou mesmo os originais, garante a autenticidade de uma interpretação (HARNONCOURT, 1988).

Em sua crítica, Adorno apontava que uma obra musical não se resume apenas ao que existe de historicamente verificável sobre ela. Além disso, restringir-se a essa informação na hora de interpretar reduziria a peça a algo vazio e sem sentido (DREYFUS, 1983, p. 300). Aqui, Adorno e Harnoncourt estão novamente de acordo. Para Harnoncourt, é um “sério erro” executar música antiga apenas baseando-se em evidências escritas. Tais execuções, ainda que musicologicamente impecáveis, resultam quase que invariavelmente em interpretações endurecidas e que “carecem de vida” (HARNONCOURT, 1988, p. 19). Adorno também criticou duramente o objetivismo apressado de certos entusiastas da interpretação histórica, que os levava a

<sup>4</sup>Theodor Adorno (1903-1969) foi musicólogo, compositor, crítico, sociólogo e filósofo alemão.

<sup>5</sup> Tradução do termo em inglês “loyalty to the music work”, como aparece no artigo.

<sup>6</sup>“(…) right ahead claiming that authenticity is guaranteed by reconstructing the relevant instruments, texts, and practices”

<sup>7</sup> Nikolaus Harnoncourt foi regente, gambista e cellista. Nascido na Alemanha, passou a vida na Áustria, onde fundou o *Concentus Musicus Wien*, conjunto dedicado a interpretações com instrumentos históricos. Fonte: <https://radios.abc.com.br/harmonia/2021/12/harmonia-destaca-trajetoria-do-regente-nikolaus-harnoncourt>.

considerar como iguais compositores notadamente diferentes: “Eles dizem Bach, mas querem dizer Telemann<sup>8</sup>” (DREYFUS, 1983, p. 302-303).

## Autenticidade x Informação

A construção de réplicas de instrumentos dos séculos XVII e XVIII e a redescoberta dos tratados, levaram os defensores do movimento no século XX a advogarem por uma “interpretação historicamente autêntica”. O conceito foi criado pelo que Dorottya Fabian define como “movimento da música antiga entre 1950 e 1980” (FABIAN, 2001, p. 153). Em geral, considera-se o ramo da interpretação historicamente autêntica como um “resultado da musicologia moderna” (DREYFUS, 1983, p. 298).

O termo “autêntico”, aplicado a este contexto, é problemático. Ao se afirmar que uma execução é “autêntica”, espera-se passar a mensagem de que a execução é fidedigna às intenções do compositor e ao modo de executar da época. Não há bases para tal afirmação, até porque nem mesmo os compositores pareciam estar preocupados em prescrever uma execução específica para suas obras. Além disso, qualquer interpretação diferente desta seria “menos autêntica”, correndo o risco de ser considerada “incorreta”, logo, de menor valor. A impossibilidade de se recriar uma interpretação tal e qual se fazia no período barroco também criava uma dissonância inconveniente neste discurso. Como poderiam se autoproclamar “autênticos” com tão pouca informação disponível?

As críticas surtiram efeito e hoje em dia, não se fala mais em “interpretação historicamente autêntica”; o conceito caiu em descrédito na comunidade acadêmica, nos anos 90 (FABIAN, 2001, p. 153). O dogmatismo pretensioso deu espaço para a “interpretação historicamente informada”. A mudança do termo é significativa, pois reconhece as limitações das informações disponíveis, retirando assim o indesejável peso dogmático.

Ainda que não nos esqueçamos de Adorno e sua afirmação de que uma obra musical não se resume à informação disponível sobre ela, quanto mais informação houver, maior poderá ser aproximação estilística da interpretação de uma peça. Esta afirmação de Adorno também nos relembra que é impossível criar uma

interpretação que se possa chamar de “literalmente autêntica”, apenas com a literatura de época disponível e instrumentos similares.

A nossa limitação em executar uma peça tal e qual era nos séculos XVII e XVIII não deve nos distrair de uma certeza básica: nenhum músico dessa época tocava com o gosto e com os maneirismos dos músicos dos séculos XX e XXI, tampouco utilizavam instrumentos como os de hoje (BABITZ e NEUMANN, p. 194). Uma interpretação historicamente informada não pretende remontar uma peça do século XVII “à perfeição”, por exemplo. Mesmo assim, ainda que não seja possível nos despirmos da nossa modernidade, podemos chegar a resultados estéticos completamente diferentes do que chegaríamos, caso lêssemos estas obras como se fossem música contemporânea.

## Propósitos da abordagem historicamente informada

Nesta altura da argumentação, algumas perguntas se fazem necessárias. Para os que nunca ouviram falar no inégale, faz diferença quando ele não aparece em uma peça francesa? Quantos ouvintes, mesmo dentre especialistas, seriam capazes de diferenciar o estilo de Quantz ou C.P.E. Bach, durante uma apresentação? Ou melhor, este preciosismo histórico faz sentido, fora de um nicho de especialistas?

Do ponto de vista acadêmico, ganha-se em pesquisa, informação historiográfica e produção de conhecimento. Ao utilizarmos um instrumento histórico, temos uma maior facilidade de replicar a técnica ensinada nos livros didáticos da época. Assim, chegamos a um resultado bem diferente do obtido por instrumentos de construção moderna, para os quais este repertório, séculos distante de nós, certamente não foi pensado.

Para os músicos e ouvintes entusiastas desta música, o resultado é diferente o suficiente para justificar sua existência, expansão e preservação. Cabe lembrar ainda do enorme potencial de sobrevivência da música escrita, ainda que fora do seu contexto original (GUBERNIKOFF, 2005). É provavelmente impossível atingir uma interpretação autêntica e certamente, é impossível saber se já foi atingida ou não. De qualquer forma, o objetivo do movimento não é

<sup>8</sup>“They say Bach but mean Telemann”.

este (HAYNES, 2007). É a busca pela autenticidade que alimenta a busca por informação. Declarar que esta autenticidade já foi atingida, por outro lado, seria declarar o fim da busca.

Existem diversos exemplos de obras do passado que sofreram alterações para se adaptarem à situação do momento, fosse por limitações de orquestração, ou pura inventividade dos executantes. Em 1909, Mahler, já à frente da Metropolitan Opera, realizou um concerto com obras de Bach que ele mesmo organizou, a partir de peças orquestrais. O resultado foi uma suite que começava em Si menor e terminava em Ré maior; algo sem referência nas suítes barrocas. Mozart criou novos arranjos para prelúdios e fugas do Cravo Bem Temperado para conjuntos de cordas. Estes arranjos foram apresentados ao Barão Gottfried van Swieten em Viena, nos chamados “salões de Bach”, décadas após a morte de Bach (STAUFFER, 2001).

Nem mesmo os filhos de Bach deixaram a obra do pai intacta. Enquanto Wilhelm Friedmann, o primogênito, alterou diversas cantatas para as suas apresentações em Halle, Carl Phillip Emmanuel incluiu introduções e outras partes de composição própria, além de fazer mudanças nas orquestrações (STAUFFER, 2001). Não faltam exemplos de releituras de Bach adaptadas ao seu próprio tempo, o que significa que sua obra nunca foi de fato esquecida.

Entretanto cabe ressaltar uma diferença importante entre interpretações como a de Mozart, Mahler e similares, e as propostas defendidas pelo movimento de interpretação historicamente informada. No primeiro caso, não há uma preocupação de se remontar a obra de Bach com perfeccionismo histórico, o que permitiu Mahler montar uma suíte que começava em uma tonalidade e terminava em outra, por exemplo. Até então, nem os músicos nem a plateia pareciam ter qualquer tipo de objeção quanto a uma possível “falta de autenticidade” destas releituras, menos ainda quanto à acuidade cronológica de seu formato e instrumentação. Esta preocupação só foi surgir no início do século XX (HAYNES, 2007).

## Informação e Imaginação

Quando se fala em criatividade numa interpretação historicamente informada, é possível ver sobrancelhas se erguendo. Entretanto, não existe antagonismo real entre a

criatividade empírica dos músicos de hoje e a interpretação historicamente informada. Pois o intérprete que escolhe a interpretação historicamente informada deve estar ciente da incompletude das informações disponíveis acerca das intenções originais do compositor, estilo, etc. Tais lacunas só podem ser preenchidas com trabalho criativo e/ou especulativo, posto que não há como saber o que de fato havia ali (VERVLIET e LOOY, 2010). Informar ou educar essa criatividade, historicamente ou não, é uma opção de cada intérprete.

Os que hoje rearranjam as obras de Bach, adicionando elementos, vozes e instrumentos que não estavam presentes na versão original, estão cometendo o mesmo “crime de violação de autenticidade” que Mahler, Mozart, os próprios filhos do compositor e tantos outros. Richard Taruskin criticou as possíveis entrelinhas éticas e morais de defender a utilização de instrumentos e formas de tocar que são “historicamente mais apropriadas”. Afinal, ninguém iria querer soar “não-autêntico” (HAYNES, 2007). Para Haynes, a crítica tem pouco sentido, já que ninguém pretende impor novos instrumentos ou práticas a ninguém. Tampouco, o reconhecimento de nuances históricas pode ser, de alguma forma, prejudicial a outras opções de interpretação. Ao contrário, a variedade de informações é bem-vinda, ainda que inclua pontos de vista contrastantes ou até mesmo contraditórios (HAYNES, 2007).

Numa pintura, os contrastes podem servir para dar uma dimensão de profundidade em uma paisagem. Na música, da mesma forma, aparentes contradições em fontes históricas e abordagens práticas servem para enriquecer e dar mais contornos a um determinado período ou repertório. Afinal, não haveria como saber que havia pelo menos duas formas diferentes de se executar o *inégale* francês na corte do rei da Prússia (a de C.P.E. Bach e a de Quantz), não fosse pela análise do legado escrito destes compositores e tratadistas.

Uma leitura incompleta ou apressada sobre o tema poderia levar à conclusão de que só existia uma forma de se executar o *inégale*, a depender de qual fonte fosse abordada primeiro. Aliás, sem a referência tratadística, é possível que sequer soubéssemos da existência desta alteração rítmica<sup>9</sup>, já que ela quase nunca estava escrita na pauta.

<sup>9</sup>De acordo com o *Dicionário de Termos e Expressões da Música*, de Henrique Autran Dourado, *inégales*, ou notas ineguais, são as primeiras notas de cada grupo de notas iguais, que são tocadas mais longas do que são escritas, sendo compensadas na nota seguinte, que fica com uma duração mais curta.

## Aos tratados, o que lhes pertence

Tais limitações tornam a leitura comparada destes tratados ainda mais necessária. Pois se há discordâncias óbvias mesmo entre músicos influentes tão próximos, como Quantz e C.P.E Bach, é verdade que também há diversas similaridades, mesmo entre tratados distantes no tempo e no espaço. É a partir destas similaridades que se espera reconstruir parte do panorama musical da época.

Similaridades são recorrentes em tratados que falam sobre acompanhamento. Especialmente no que concerne à Regra da Oitava e à prática do baixo contínuo, na França, em fontes datadas entre 1670 e 1720. O esforço de entendimento do conteúdo destas obras didáticas traz ainda outras vantagens. Ao seguir a linha de raciocínio utilizada para ensinar um iniciante, ou treinar um músico já experiente, nos treinamos também, de certa forma, a seguir uma linha de raciocínio similar a estes músicos. Com esta prática, é possível criar uma maior consciência estética e ganhar maior naturalidade de interpretação.

É verdade que certas instruções são vagas e jamais saberemos o que foi perdido em convenções não-escritas, sobre as quais não sobrou testemunho. Nem mesmo a repetição de um mesmo conceito em diversos livros didáticos de um mesmo período é suficiente para afirmar que este conceito era onipresente. Afinal, se todos os livros reforçaram as mesmas regras, é razoável supor também que alguém não as estava cumprindo. Caso contrário, por quê a repetição? Uma alteração rítmica tida como óbvia, como o inégale, fosse à moda C. P. E. Bach ou Quantz, estava subentendido para qualquer sequência de colcheias, de forma que quase ninguém as pontuava na pauta. Ou seja, não parecia haver interesse em registrar por escrito convenções que eram seguidas por todos.

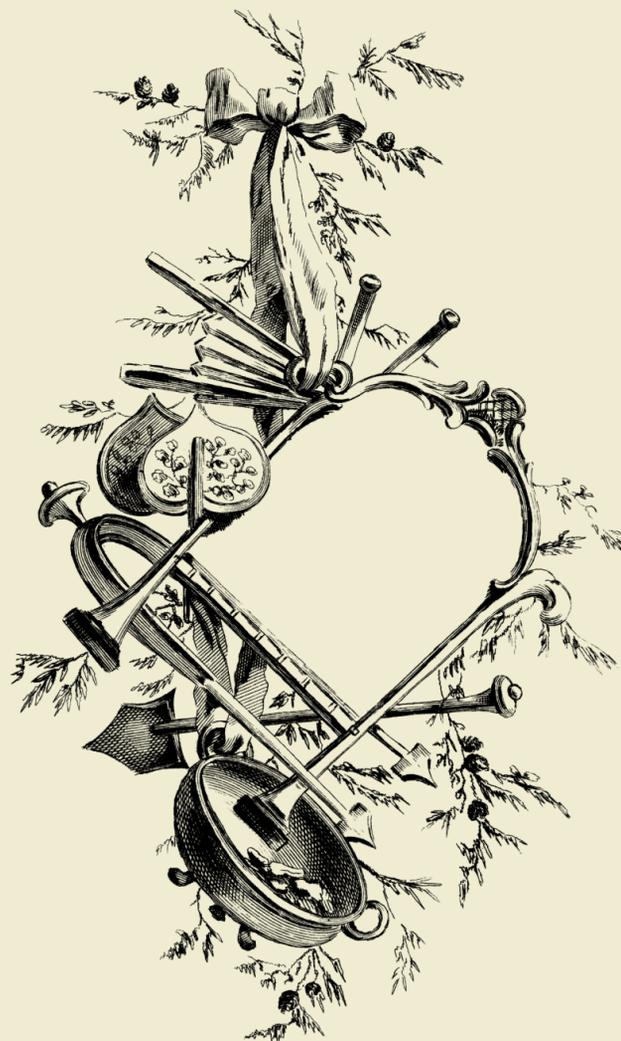
Entretanto, é também verdade que certas informações foram preservadas com riqueza de detalhes. Jacques-Martin Hotteterre<sup>10</sup>, em seu livro *Principes de la Flute Traversière*, de 1728, escreveu na partitura os ornamentos que utilizava em suas peças, com todas as notas e figuras rítmicas. Ou seja, numa abordagem historicamente informada das peças de Hotteterre, podemos utilizar as suas ornamentações com

razoável segurança de que era assim que os músicos tocavam.

Como estes ornamentos foram descritos em tratado e Hotteterre era um músico muito influente, é razoável também supor que estes ornamentos possam ter servido para seus contemporâneos mais próximos. A menos, é claro, que estejamos falando de mais um caso como o de C.P.E Bach e Quantz. Porém, só é possível fazer esta afirmação após a análise dos devidos tratados históricos.

## BIBLIOGRAFIA

- AROM, S. *African Polyphony and Polyrhythm Musical Structure and Methodology*. Inglaterra: Cambridge University Press, 1991.
- BABITZ, S.; NEUMANN, F. The Use of Baroque Treatises. *Music & Letters*, Vol. 49, nº2, Oxford, 193-195.
- DOURADO, H. A. *Dicionário de termos e expressões da música*. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DREYFUS, L. Early Music Defended against Its Devotees: A Theory of Historical. *The Musical Quarterly*, Oxford, 1983. 287-322.
- FABIAN, D. The Meaning of Authenticity and The Early Music Movement: A Historical Review. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 32, nº2, Croácia, 2001. 153-167.
- GUBERNIKOFF, C. Música Eletroacústica: Permanência Das Sensações. *Revista Eletrônica da ANPPOM*, Vol. 11, 2005. 9-36.
- HARNONCOURT, N. *O Discurso dos Sons - Caminhos Para Uma Nova Compreensão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- HAYNES, B. *The End of Early Music - A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Nova York: Oxford University Press, 2007.
- RÓNAL, L. *Em busca de um mundo perdido - Métodos de flauta do Barroco ao século XX*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.



<sup>10</sup>Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763) foi flautista, professor de música, compositor e construtor de flautas. Hotteterre nasceu em uma família de renomados construtores de flautas e instrumentistas. Fonte: <https://www.britannica.com/biography/Jacques-Hotteterre>. Acesso em 23/12/2024.

# O uso da dança barroca na aula de música a partir de recursos Orff-Schulwerk

## 1. Introdução - Brincando de roda com as musas

Este artigo propõe a utilização de danças típicas do período barroco como recurso na educação musical ativa. Para tanto, são traçados paralelos entre esses gêneros e o conceito de “música elementar” criado por Carl Orff.

Carl Orff foi um compositor alemão, nascido em 1895, que se destacou sobretudo na educação musical com sua chamada *Obra escolar* (produzida em parceria fundamental com Gunild Keetman). Interessadíssimo na maneira interdisciplinar de lidar com a arte, embora este termo não estivesse em voga na época, Orff não compunha música absoluta. Assim, sua escrita estava sempre relacionada às artes cênicas, literárias, ou coreográficas. Em sua obra musical, sempre buscou a relação entre ritmo da palavra, movimento corporal e o ritmo na música enquanto arte. Dois momentos em sua vida são paradigmáticos para a sua proposta pedagógica: a sua participação ativa nas atividades da academia de dança *Güntherschule*, fundada em 1924; e sua contribuição com arranjos para serem tocados em rádio, por crianças, em 1948.

A música elementar de Orff diz respeito à música que, sozinha, não se satisfaz, pois está intrinsecamente ligada ao movimento e à palavra. Essa relação entre expressão verbal, gestual e musical pode remeter mesmo à gênese da arte nos primórdios da humanidade, replicada no desenvolvimento infantil (GRAETZER; YEPES, 1961), e tem suas raízes mensuráveis na *Musikae grega* (BOURSCHEIDT, 2007; GOODKIN, 2004), provindo portanto de uma realidade artística em que as musas mantinham-se inseparáveis. Assim, a teoria da música elementar se aproxima da psicologia da Gestalt, para a qual os padrões percebidos pelo homem em diversas esferas da realidade são associados na experiência da totalidade (CARLEY, 2014); o que pode ser aplicado nas diversas esferas da arte.

No âmbito da educação musical contemporânea, suas concepções, revisitadas e revistas, podem ser proveitosas na medida em que fundamentam-se em noções de ritmo bem simples de serem apropriadas pelos alunos. O ritmo da fala, o uso do próprio corpo, o aprendizado por meio de fórmulas elementares, mas ainda assim passíveis de expressão e significado; todos esses recursos elementares são podem provocar uma rica aula de música, verdadeiramente prática e musical, se ancorados em fundamentos e progressões didáticas bem fundamentadas.

A outra face da nossa proposição versa sobre a integração entre gêneros de dança barroca e uma classe Orff. Para tanto, é necessário emparelhá-los com a música elementar. É sabido que este conceito está amplamente relacionado à canções de tradição oral, muitas vezes de estruturas formais bastante reduzidas (FONTERRADA, 2008). Embora a dança barroca não apresente estruturas sempre tão curtas, ela explora muito criativamente elementos rítmicos elementares idênticos aos trabalhados por Orff, em frases que com nuances estruturais inseridas na quadratura. É apoiando-se na primazia do ritmo para a abordagem (GRAETZER; YEPES, 1961; FONTERRADA, 2008) que se pretende utilizar a dança barroca como recurso musical Orff. Assim, foram escolhidas cinco *bourrées*, que serão aproveitadas segundo seus padrões rítmicos típicos e o conceito de *dance rhythm* (LITTLE; JENNE, 1991).

## 2. As danças e conceitos de análise

Os conceitos de unidade orgânica (SÁ, 1990) e figura também foram adotados na análise das danças. Eles equivalem às ideias de motivo na orquestração ou mesmo sujeito na fuga, isto é, um extrato musical fixo desenvolvido durante a peça pela variação de seus outros atributos musicais. Assim, a unidade orgânica se caracteriza como um trecho melódico-rítmico passível de ser desenvolvido por meio de sequências melódicas e marchas harmônicas.

Embora sua implicação na obra de Gazzi de Sá seja ainda mais estruturante e profunda, basta esta definição para o uso neste artigo. Enquanto as figuras são trechos puramente rítmicos sobre os quais podem incidir diferentes padrões melódicos. A ideia de figura é tão simplesmente um padrão-rítmico, que fornece a determinada peça uma coerência ao longo de seu desenvolvimento. Assim, enquanto a unidade orgânica une aspectos rítmicos e melódicos; a figura destaca apenas o ritmo enquanto referência. São alicerces do desenvolvimento das peças escolhidas, e, didaticamente, podem gerar ostinatos muito coerentes e reforçados pelo próprio conteúdo das danças.

A escolha das danças é embasada a partir dos padrões rítmicos nelas apresentados. Para este artigo, foram escolhidas bourrés de diferentes compositores barrocos. Os padrões rítmicos mais comuns à cada tipo de dança foram organizados pelas pesquisadoras Meredith Little e Natalie Jenne, em seu livro *Dance and the music of J.S. Bach*.

Para tanto, utilizam o conceito de *dance rhythm*. Esse conceito, que torna mais objetiva a categorização das danças, trata-se de uma frase que caracteriza um certo tipo de dança (LITTLE; JENNE, 1991). Nesse sentido, é um padrão de frase que une os tipos de ritmo mais comuns, na posição métrica em que eles são mais usados. Nenhuma dança repetirá exatamente o *dance rhythm* modelo, mas é comum, ao analisarmos um gênero, percebermos as diversas aproximações da obra com o modelo.

Este padrão é descrito por uma série de indicadores: uma fórmula de compasso (*metric structure*), os gestos de regência (*beats*) e a subdivisão mínima que costuma aceitar síncope e pontos de aumento (*pulses*); além disso, o quadro que contém o *dance rhythm* também mostra a menor subdivisão não ornamental (*taps*); mostra a estrutura fraseológica a sua alternância entre *arsis* e *thesis*, revelando semifrases que poderiam ser chamadas apelativas e resolutivas (SÁ, 1990), ou conhecidamente, “pergunta e resposta”; e, finalmente, mostra os padrões rítmicos característicos. Tal organograma possibilitou chegar em um meio termo entre variedade e conforto na escolha das bourrés.

Cabe, neste ponto, uma reflexão acerca dos termos *beats*, *pulses* e *taps*. O termo *beat*, no caso das bourrés, corresponde

ao tempo marcado pelo regente em um compasso binário. Mas, em um minuetto, em compasso ternário, o gesto de regência usual comumente corresponde a três tempos, marcando o início dos compassos. Por outro lado, em uma polonaise, também ternária, porém, segundo as autoras, mais lenta que os minuetos, os *beats* correspondem também ao tempo. No caso das bourrés, termo *pulse* corresponde a cada metade de tempo; no caso de minuetos, corresponde ao próprio tempo; no caso de polonaises, também à metade do tempo. O termo *tap*, é a menor subdivisão característica de determinada dança. Assim, os *taps* de bourrés são a quarta parte dos *beats*, e em geral são escritos no nível das colcheias; semicolcheias que apareçam em bourrés têm caráter ornamental. A fluidez desses termos em relação aos termos que se utilizam atualmente demonstra a variabilidade de sensações rítmicas provocadas por cada dança. Se este trabalho visa a imersão no estilo da bourré, recomenda-se fortemente contrastá-la com outros gêneros de dança.

O uso destes termos pode parecer de extrema abstração teórica, que sequer devem ser ensinados por si só em uma aula na educação básica. Elas servem para que se perceba a estrutura rítmica que caracteriza as danças, e que vão nortear um ostinato coerente com os padrões rítmicos de cada uma – as figuras de cada uma. O professor que conhece essas estruturas e suas posições dentro do encadeamento das danças tem mais ferramentas para propor os ostinatos que auxiliem uma escuta ativa e participativa. Para o intérprete, o conhecimento das convenções e de seus desvios também parece um poderoso instrumento para suas decisões musicais.

### 3. As bourrés

As bourrés são danças alegres, de frases sempre anacrústicas, que seguem à risca a quadratura fraseológica, apresentando membros de frase de dois compassos e frases de quatro. Em geral, possuem compasso 2\2. Em termos de importância das frases, Little e Jenne (1991) demonstram que o primeiro membro de frase é ársico (menos acentuado) e serve para gerar impulso para o segundo, geralmente tético (mais importante, que denota chegada). O quadro abaixo mostra seu *dance rhythm* e sua estrutura métrica, além de suas figuras típicas.



Frase (8 compassos, 2/2)	1ª membro (Arsis)	2ª frase (Tésis)
Beats (tempos, representam os gestos do regente)		
Pulses (menores subdivisões a receber pontos de aumento e síncopes)		
Taps (menor divisão não ornamental)		
Figuras típicas		
		
		
		

Tabela 1: dance rhythm, estrutura métrica e figuras típicas da bourrée. Para maiores detalhamentos, consultar a obra de Meredith Little e Natalie Jenne.

Note que “ársico” e “tético” atuam aqui como noções de membros de frase antecedente e consequente. O termo tético, portanto, não se relaciona com o início das frases (são todas anacrústicas), mas sim com o grau de importância dada a cada membro. Os téticos são ponto de chegada na dança, enquanto os ársicos são pontos de suspensão.

A seguir, a análise de cada bourrée, acompanhando as partituras que as explicitam. A tabela abaixo mostra a legenda dessa análise. Junto às análises, há também a partitura-aula de cada peça, com a percussão corporal para que o aluno acompanhe ativamente cada dança.

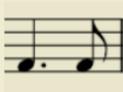
Em amarelo: figura típica anacrústica	
Em azul: síncope típica	
Em roxo: a figura cadencial típica	
Com o retângulo vermelho: figura orgânica	varia de acordo com a bourrée

Tabela 2: legenda da análise das bourrées

### 3.1 Suíte orquestral nº 1, BWV 1066, Bourrée 1, J.S. Bach



Gravação recomendada:

[BACH FOR BOOKLOVERS - ACADEMY OF ST MARTIN IN THE FIELDS · SIR NEVILLE MARRINER](#)

Partitura-análise:

[BACH - BOURRÉE I - SUITE ORQUESTRAL Nº1 - BWV 1066.PDF](#)

Partitura-aula:

[BACH - BOURRÉE I - SUITE ORQUESTRAL Nº1 - BWV 1066.PDF](#)

Esta bourrée é exemplar pois forma-se inteiramente com uso de todas as figuras rítmicas típicas. As suas unidades orgânicas também são compostas das figuras rítmicas típicas. Classificamos três unidades orgânicas como emblemáticas:



### 3.2 Suíte “Les Nations”, troisième ordre, L’impériale, bourée, F. Couperin

Gravação recomendada:

[FRANÇOIS COUPERIN: LES NATION, JORDI SAVALL. \(LES NATIONS - TROISIÈME ORDRE - L’IMPÉRIALE; 6. BOURÉE\)](#)

Partitura- análise:

[COUPERIN - BOURRÉE - SUITE “LES NATIONS” - TROISIÈME ORDRE L’IMPÉRIALE.PDF.PDF](#)

Partitura-aula:

[COUPERIN - BOURRÉE - SUITE “LES NATIONS” - TROISIÈME ORDRE L’IMPÉRIALE.PDF.PDF](#)

Nesta bourrée não há síncopes. Suas semifrases ársicas são

reforçadas pelos finais femininos, enquanto as téticas contrastam por seu final masculino. Destaca-se a presença da figura de cadência. Sua unidade orgânica mais característica é o derivação da figura típica, nesta peça alongada como :



### 3.3 Bourrée D’avignonez, Recueil de plusieurs vieux airs, Danican Philidor, l’aisné.

Gravação recomendada:

[LE CONCERT DES NATIONS, JORDI SAVALL. \(BOURRÉE D’AVIGNONEZ \(L’AISNE\)\)](#)

Partitura- análise:

[DANICAN - BOURRÉE D’AVIGNONEZ - RECUEIL DE PLUSIEURS VIEUX AIRS. PDF](#)

Partitura-aula:

[DANICAN - BOURRÉE D’AVIGNONEZ - RECUEIL DE PLUSIEURS VIEUX AIRS. PDF](#)

Esta é a mais antiga das bourrées selecionadas, e não por acaso soa mais próxima do renascimento. Possui muito modestamente a célula típica, mas a sua versão deslocada (as colcheias no tempo forte, não na anacruse) ocorre como unidade orgânica . Há ainda, a anacrusa típica agora simplificada, no âmbito das semínimas (pulse) , não das colcheias (tap).



Por fim, as síncopes estão ornamentadas com notas repetidas na voz superior, mas o salto sublinha o caráter sincopado, ratificado pela voz intermediária:



### 3.4 Seis suítes à duas musettes, op.17, nº3, J.B. de Boismortier

Gravação recomendada:

VÍDEO - 5'57" (J.B. DE BOISMORTIER - SUITE OP 17 N°3)

Partitura- análise:

BOISMORTIER - BOURRÉE - 6 SUITES À 2 MUZETTES, OP.17, N°3.PDF

Partitura-aula:

BOISMORTIER - BOURRÉE - 6 SUITES À 2 MUZETTES, OP.17, N°3.PDF

Esta *bourrée* apresenta a figura típica de maneira muito presente, seja formada por colcheias ou por semínima, assim como as figuras cadenciais pontuadas. Seu contraponto possui pontos de silêncio expressivo na voz inferior. Possui uma unidade orgânica bem no início da parte B, mas se desenvolve pela variedade de figuras rítmicas.

### 3.5 Seis suítes a duas musettes, op.11, nº2, J.B. de Boismortier

Gravação recomendada:

VÍDEO - 6'54" (J.B. DE BOISMORTIER - SUITE OP 11 N°2)

Partitura- análise:

BOISMORTIER - BOURRÉE - 6 SUITES À 2 MUZETTES, OP.11, N°2 .PDF

Partitura-aula:

BOISMORTIER - BOURRÉE - 6 SUITES À 2 MUZETTES, OP.11, N°2 .PDF

Esta *bourrée* apresenta regularmente a figura típica, as síncopes e mesmo a figura cadencial; seus temas estão principalmente desenvolvidos no âmbito das semínimas (pulse). Possui uma unidade orgânica, na voz inferior, embora, em geral, sua fraseologia baseie-se na repetição literal de motivos rítmico-melódicos.

## 4. Os arranjos didáticos

Os arranjos didáticos foram escritos de maneira a evidenciar os fundamentos do currículo ativo de educação musical: prática; exploração de materiais sonoros (timbres corporais, ritmo das palavras e das danças); nuances de expressão sonora e de movimento (os ritmos dos ostinatos e as melodias podem incitar diferentes expressões na percussão); caracterização formal, fraseologia e repetições; contextualização do aluno (danças e período barroco); sistema de notação (utilização de figuras bastante elementares).

A percussão corporal produz ostinatos, amplamente utilizados por Orff. Apesar de Orff dispor também de estalos com dedos, preferiu-se manter apenas três timbres de percussão corporal:

- A) Palmas (linha superior da pauta);
- B) Palmadas nas pernas com as mãos alternadas (duas linhas intermediárias da pauta);
- C) Pés (linha inferior da pauta);

Ao acessar as partituras-aula, o professor poderá visualizar quatro linhas, que, de cima para baixo, representam as palmas, as palmadas e os pés. Não se escreveu nas partituras a parte do corpo justamente para deixar em aberto a possibilidade de inserir outros instrumentos de altura análoga a cada parte do corpo. A seguir, alguns procedimentos de ensino baseados na Bourrée de Bach, Suíte orquestral nº 1, BWV 1066, Bourrée 1, J.S. Bach.

### 4.1 Procedimentos

Nesta *bourrée*, na gravação escolhida, a instrumentação alia-se à dinâmica para evidenciar a volta à parte A. Neste sentido, acompanhar a variação de dinâmicas torna-se um recurso interessante para o ostinato. O ostinato escolhido possui ritmos mais complicados sempre na primeira semifrase, o que pode servir de desafio interessante para “solo” ou “soli” ao longo da prática. No primeiro caso, alguns alunos podem ser selecionados para fazer o ritmo da primeira semifrase, um de cada vez, e serem respondidos por todos. No segundo caso, pode-se formar grupos que executarão o “soli” juntos.

A segunda semifrase é sempre uma explicitação dos beats, e, pela objetividade, parece ser ideal para a finalização de cada frase. A primeira parte, em tom maior, pode ser executada de maneira mais festiva. A segunda, de maneira mais misteriosa – a alteração dos parâmetros corporais e sonoros para tal nuance deve ser discutida com os alunos. Os ostinatos evidenciam a presença do mesmo ritmo, com alterações melódicas que derivam da primeira melodia – unidade orgânica.

A gravação mantém a *bourrée* ii, com instrumentos de sopro. Neste momento, os alunos podem caminhar junto com a música, ou podem andar em uma roda, de maneira a permanecerem atentos até a volta da primeira *bourrée*.

#### 4.2 Uma breve análise da percussão corporal nos arranjos Orff

A partir dos arranjos Orff presentes em alguns livros, inclusive os volumes originais da “Obra escolar”, pode-se perceber que os usos da percussão corporal varia sutilmente em quatro formas complementares e progressivas. Os nomes dados são uma análise original deste artigo para melhor compreender o usos dos ostinatos.

##### A) de um ciclo

O mais elementar, pois o mesmo ritmo curto é mantido até o fim da canção. É costumeiramente formado por um ou dois compassos. O nível do aluno e a peça serão fundamentais para determinar a variedade rítmica deste ostinato.

Exemplos podem ser encontrados em livros de abordagem Orff (GRAETZER; YEPES, 1961; AMOAKU, 1971); e mesmo no volume I da “Obra escolar”, em “Ritmos para imitações”; “Ritmo sobre acompanhamentos em ostinato, nº2” (MARTINS, 1961).

Não utilizamos ostinatos de um ciclo nestes arranjos, por percebê-los pouco desafiadores e pouco alinhados com o desenvolvimento sugerido pelas melodias. Manter o ostinato de um ciclo só evidenciaria a percepção da pulsação, e não a forma das músicas. Uma possibilidade, porém, é trabalhar todos os ostinatos como se fossem de um ciclo, para treinar cada um com os alunos.

##### B) combinado

Este é ainda mais abundante na Obra Escolar: a combinação de duas ou mais células rítmicas que compõem-se de quatro compassos agrupados com ritmos iguais a cada dois; eles aparecem logo na primeira parte do volume I, “Rimas e lenga-lenga infantil” (MARTINS, 1961).

Nosso ostinato sobre a *bourrée* de Bach é deste tipo; mesmo que se altere levemente no sistema final.

##### C) intercalado

Outra possibilidade está na troca ostinatos ao longo das partes da canção, como nas peças em “Canções com acompanhamento rítmico”, do volume I (MARTINS, 1961). Este uso beira o limite da definição de ostinato, pois em vez de manterem-se inalteradas, as figuras mudam de acordo com a forma das peças. São bastante eficazes para arranjos, pois delimitam bem a estrutura.

Nosso ostinato sobre as *bourrées* de Boismortier seguem este exemplo. No caso da op. 17, nº 3, a variação de ostinato reflete a variação rítmica de uma parte para outra. No caso da op. 11, nº 2, o efeito é oposto: sobre um ritmo que permanece, utiliza-se um ostinato levemente variado.

##### D) de dois ciclos

Este possui o ciclo mais longo e sua variação costuma acompanhar os movimentos cadenciais ao fim das frases ou membros de frase. Portanto, possui mais compassos. É ideal para desenvolver o senso fraseológico.

Nele, a primeira frase da canção é acompanhada com um ostinato e a segunda com um muito parecido, mas que difere usualmente no compasso final. Um exemplo é encontrado na última frase de “Eu sou o pastor”, na seção “Canções com acompanhamento rítmico”, do volume I (MARTINS, 1961).

Foi utilizado em praticamente todos os finais de frase dos nossos ostinatos, exceto na *bourrée* de Bach. Nestes exemplos, a maior diferenciação se deu entre a primeira frase e a segunda de cada parte. Assim, buscou seguir as terminações das *bourrées*, primeiro feminina e depois masculina.

## 5. Palavras finais

O objetivo destes arranjos é fornecer não só recursos, mas inspirar uma abordagem de matriz Orff à música barroca. Espera-se gerar uma experiência artística completa e proveitosa, de apreciação ativa, contextualização histórica, participação e exploração expressiva dos ritmos, declamações e movimentos.

Experimentações práticas podem revelar-se uma maneira instigante de analisar e apreciar a música. Além disso, possibilita repetidas audições mantendo o interesse. Articular elementos teóricos muitas vezes ensinados fora de contexto musical com a prática torna-os mais significativos. Os procedimentos ativos, mesmo na apreciação, se baseiam na ideia de que, a partir da ação, elementos expressivos podem ser compreendidos por inteligências outras que não enfatizam apenas a lógica e a abstração. Na realidade, sensações corporais e criação utilizam-se de mecanismos de compreensão que enriquecem uma simples identificação pela escuta. A escolha de danças, que por mais estilizadas ainda apresentam um caráter rítmico forte, contribui para evidenciar a ânsia de movimentar-se para compreender. Convidamos, então, a classe a variar a o ostinato, sua intensidade, a densidade de vozes que o manifestam, suas alturas, timbres e dinâmicas, partí-lo ao meio, sobrepô-los... enfim, criar com os materiais musicais existentes, articulando um conhecimento artístico baseado na manipulação do som.

## REFERÊNCIAS

- AMOAKU, William Kolma. *African Songs and Rhythms for Children: A Selection from Ghana for Voices and Orff-Instruments*. [S.l.]: Schott, 1971.
- BACH, J.S. *Orchestral Suite No. 1 in C Major, BWV 1066 - 6. Bourrée I*. In.: MARRINER, sir Neville. *Bach For booklovers*. [S.l.]: Universal International Music B.V., 1997 [?] (CD). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Cme\\_LDPY2S0](https://www.youtube.com/watch?v=Cme_LDPY2S0). Acesso em: 03 de novembro de 2023.
- BOURSCHEIDT, Luís. *A aprendizagem musical por meio da utilização do conceito de totalidade do sistema Orff / Whytack*. 2008. 123f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.
- CARLEY, Isabel McNeill. On patterns in a Music Gestalt. IN: CARLEY, Anne (Org.). *Taking The Orff Approach To Heart: Essays & Articles from a Pioneer of Orff in America*. [S.l.]: Brasstown Press, 2014.
- COUPERIN, François. *Suite Les Nations - Troisième Ordre - L'Impériale; Bourée*. In.: SAVALL, Jordi. *François Couperin: Les Nations*. [S.l.]: Alia Vox, 2009 (CD). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1GDgl8kz9fE>. Acesso em: 03 de novembro de 2023.
- FONERRADA, M. O. T. *Tramando os fios da educação musical: os métodos ativos*. In.: \_\_\_\_\_. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- GOODKIN, Doug. *Play, sing and dance: an introduction to Orff-Schulwerk*. 3ª ed. Nova Iorque: Schott Music, 2013.
- GRAETZER, Guillermo; YEPES, Antonio. *Introduccion a la practica del Orff-Schulwerk*. 3ª ed. Buenos Aires: Barry Editorial, 1961.
- LITTLE, Meredith; JENNE Natalie. *Terms and procedures*. In. \_\_\_\_\_. *Dance and the music of J.S. Bach: expanded edition*. Bloomington: Indiana University press, 1991.
- LITTLE, Meredith; JENNE Natalie. *The bourée*. In. \_\_\_\_\_. *Dance and the music of J.S. Bach: expanded edition*. Bloomington: Indiana University press, 1991.
- MARTINS, Maria de Lourdes. (adt.) *Orff-Schulwerk: Canções para as escolas - Dez canções populares Portuguesas*. Mainz: Schott's Söhne.
- MrFabio58: J.B. de Boismortier - Suite op 11 N°2. Youtube: 13 de outubro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W7aNCgFLj6k>. Acesso em: 03 de novembro de 2023.
- MrFabio58: J.B. de Boismortier - Suite op 17 N°3. Youtube: 23 de novembro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S19C-0l4qVw>. Acesso em: 03 de novembro de 2023.
- PHILIDOR, Danican. *Bourrée D'Avignonez (L'Aisne)*. In.: SAVALL, Jordi. *Les Grandes Eaux Musicales De Versailles*. [S.l.]: Alia Vox, 2005 (CD). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0cebiJV8tbs>. Acesso em: 03 de novembro de 2023.
- SÁ, Gazzi Galvão de. *Método de musicalização*. Rio de Janeiro: Os seminários de música Pro-Arte, 1990.



Fernando José Silveira  
fernando.j.silveira@unirio.br  
Eliete F.B. da Silveira  
elietesilveira@letras.ufrj.br

## Clarineteta ou clarinete? Será mesmo essa a questão?

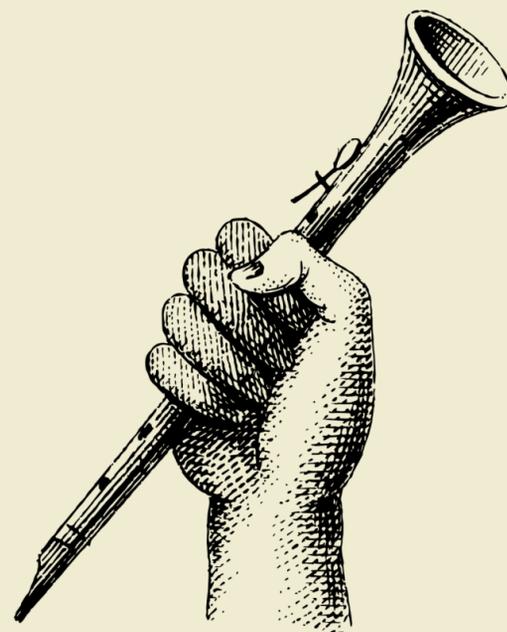
**N**ão é de hoje que nos perguntamos sobre qual seria a palavra correta para nos referirmos ao nosso instrumento: clarineteta ou clarinete?

De antemão, e como veremos abaixo, não há que se falar em certo ou errado. A questão, ao que se percebe no caso do desenvolvimento do instrumento no Brasil, parece ser mais profunda que a simples análise etimológica da palavra. Como veremos, e após a exposição de motivos, observaremos que se trata de uma questão cultural, de tradição e de pertencimento: trata-se de um ‘querer ser’.

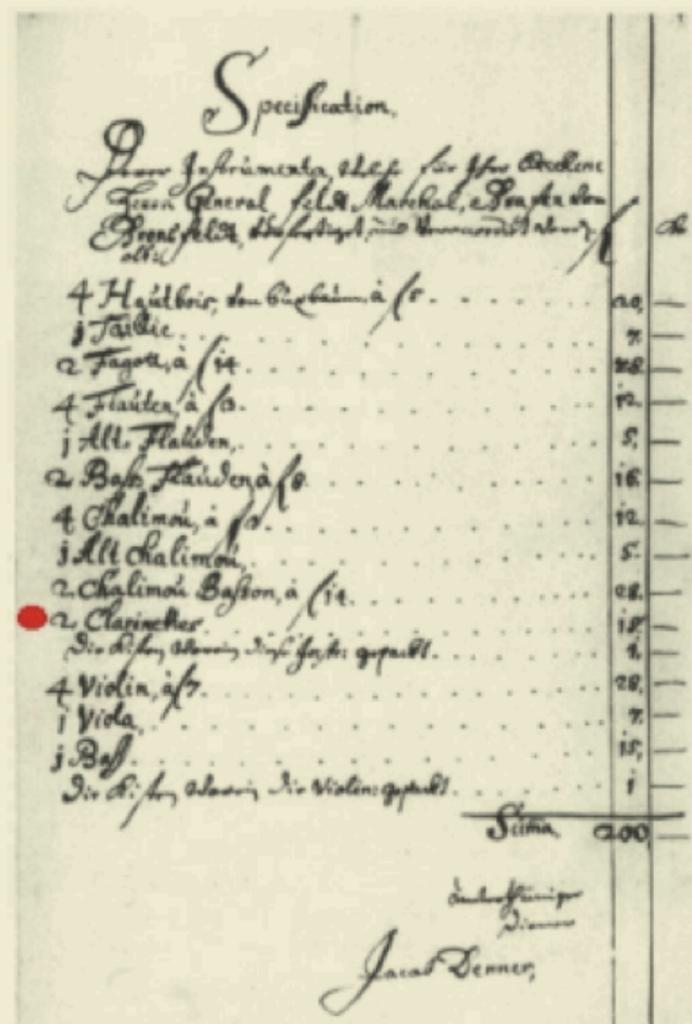
Mas antes vamos a uma pequena análise técnica, por meio de pesquisa sobre a etimologia da palavra *clarinete/clarineteta*.

O *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*, Corominas (1987, p. 153), expõe que o termo *clarinete* se origina do latim *clarus*, ou seja, claro, límpido, nítido, datando seu primeiro registro escrito em 1780 e atribuindo sua origem à palavra italiana *clarinetto*, com datação do século XVIII, diminutivo de *clarino*.

Por sua vez, o *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, que registra “a data provável da primeira ocorrência de um vocábulo na língua portuguesa” (CUNHA, 1982, p. xiii), informa que o termo *clarineteta* (*op. cit.*, p. 188) tem origem na palavra francesa *clarinette* relacionando novamente a uma adaptação do italiano *clarinetto*. Seu primeiro registro em terras brasileiras é de 1844.



É preciso destacar acerca do primeiro registro conhecido do nome deste instrumento de sopro: há uma menção, em 1710, de encomenda de dois *clarinettes* feita a Jacob Denner, inventor alemão do instrumento, conforme imagem abaixo:



HOEPRICH, 2008, p. 21

Como se pode observar acima, a palavra está grafada como *Clarinettes*, sendo que em francês essa palavra é do gênero feminino. Nesse sentido, a respeito da variação das formas clarinete ou clarineteta, cumpre esclarecer que a mudança na língua é algo inevitável. Como organismo vivo que é, a língua é inerentemente variável e seus usos vão se modificando, de acordo com as regras de funcionamento de um sistema linguístico e mesmo por pressões de ordem social, sem que isso traga prejuízo à comunicação entre seus falantes.

Desse modo, é importante salientar que, na língua

portuguesa, normalmente as palavras terminadas em ‘a’ pertencem ao gênero gramatical feminino (a pauta, a nota), as terminadas em ‘o’, ao gênero masculino (o instrumento, o curso) e as terminadas em ‘e’ podem pertencer tanto a um quanto a outro gênero (a ponte, a fonte; o dente, o pente). Assim, via de regra, ao incluirmos uma palavra de outra língua em nosso léxico por empréstimo, é usual que sejam feitas adaptações à fonologia, à morfologia e à sintaxe desse sistema linguístico. Então, é possível afirmar que o termo clarineta tenha recebido a morfologia comum à língua portuguesa – no presente caso terminando com ‘a’ para marcar o gênero feminino advindo da palavra em francês – da mesma forma que outras palavras que entraram (e entrarão) no nosso acervo linguístico: football > futebol, scanner > escanear (verbo), entre outros tantos exemplos. Mas não há que se falar de incorreção do uso de clarinete.

A língua é identidade, marca de pertencimento, bem como tradição, motivos pelos quais se pode conjecturar o porquê de a forma clarineta ter ganhado grande legitimidade no Brasil.

Ultrapassada, pois, a questão do uso técnico da palavra no português, partamos aqui para um estudo do desenvolvimento histórico da clarineta no Brasil.

É certo que a clarineta chega ao Brasil no primeiro quarto do século XIX; mas é de conhecimento geral que o início do ensino oficial do instrumento no Brasil se deu a partir da criação da cátedra de clarineta no Conservatório Imperial, no Rio de Janeiro, em 1855. Como primeiro professor de clarineta, em uma instituição de ensino musical oficial, foi indicado o clarinetista Antonio Luis de Moura (1820-1889).

A carreira desenvolvida por Antonio Luis de Moura, nessa época, já se mostrava notável. Moura além de solista, músico de orquestra, recitalista e professor de clarineta e solfejo atuava também como arranjador, copista, promotor de concertos.

**Antonio Luiz de Moura**, lente de clarineta do conservatorio de musica, professor da Capella Imperial e do teatro lyrico fluminense; encarrega-se de leccionar clarineta e solfejo; as pessoas que se quizerem utilizar deixem recado na loja do Sr. Paula Brito, praça da Constituição, 64.

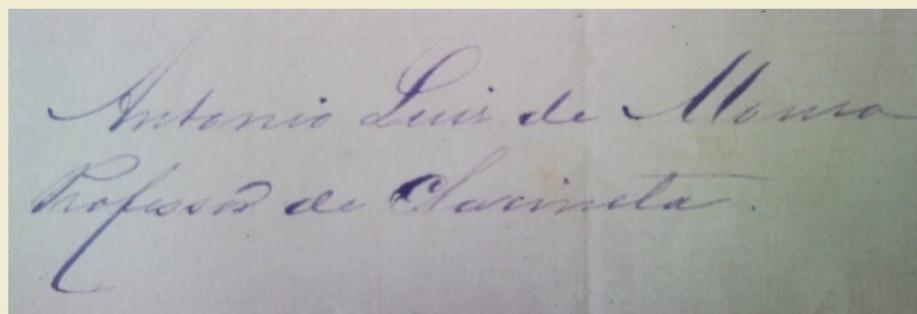
Almanak Laemmert – Professores de música (LAEMERT, 1856, p. 447)

Suas habilidades musicais o faziam ser admirado pelos grandes intelectuais de sua época. Machado de Assis (RJ, 1832-RJ, 1908) afirma ter comparecido a um concerto de

Moura em Niterói/RJ, em 17 de dezembro de 1862:

Sem pó e sem calor, e pelo contrário, debaixo de copiosa chuva, foram alguns intrépidos amantes da boa música e dos bons talentos a S. [São] Domingos no dia 17, para onde os convidaram por carta os Srs. capitão de mar e guerra José Secundino Gomensoro, brigadeiro M. E. de Castro Cruz e Antonio Ignácio de Mesquita Neves, promotores de um concerto dado por Antonio Luiz de Moura. Moura é um distinto professor de clarineta, devendo ao seu merecimento a sua infelicidade, consórcio quase infalível no nosso país. Os intrépidos que puderam atravessar a baía para ir assistir ao concerto não eram em grande número. Nem por isso a reunião deixou de ser animada, ou talvez que por essa circunstância tivesse mais animação. A pouca gente dá certo ar de família e põe mais a gosto convidados e concertistas. Foi o que aconteceu. A escolha de um sítio campareco foi bem avisada, e, a não ser a chuva, o que a festa perdeu ganharia em dobro. Pena é que por estes tempos se deva forçosamente contar com a chuva, o que infelizmente não entra nos cálculos de ninguém. Tomaram parte no concerto vários amadores de mérito, e para não estender-me em mais detalhada apreciação, que não posso, à mingua de espaço, citarei entre todos o nome da Exma. Sra. D. Maria Leopoldina de Mello Neves, esposa de um dos signatários das cartas de convite. (Grifo nosso)

Portanto, inaugura Moura um capítulo na história do ensino e do desenvolvimento da clarineta no Brasil. Note-se que Machado de Assis se refere ao instrumento como clarineta. Em recentes pesquisas, pôde-se verificar que Moura também tratava nosso instrumento como clarineta. Veja a assinatura de Antonio Luis de Moura em um documento oficial do Conservatório Imperial:

A photograph of a handwritten signature in blue ink on a piece of paper. The signature reads "Antonio Luis de Moura" on the top line and "Professor de Clarineta" on the bottom line. The handwriting is cursive and elegant.

Assinatura de Antonio Luis de Moura (ACADEMIA DE BELAS ARTES, 1883)

Como se verifica, diferentemente de outras nações, no Brasil o instrumento era citado e conhecido por clarineta – desde pelo menos 1844.

Corroborando tal afirmativa, verifica-se que nos periódicos do Brasil Império o instrumento era citado com esta grafia de forma geral – seja pelos músicos, em anúncios comerciais e nos impressos de forma geral.

  
**ARMAZEM**  
**DE INSTRUMENTOS DE MUSICA**  
 DE  
**SEVERINO & MAGALLAR**  
 FORNECEDORES DA CASA IMPERIAL  
 ANTIGA CASA DE F. LURAGHI  
**116 — RUA DO OUVIDOR — 116**  
**Instrumentos principaes.**

<p>Clarinetas e Requiintas de buxo e de ebano de 7 até 13 chaves.</p> <p>Flautas de buxo, ebano e grenadil de 1 até 9 chaves.</p> <p>Flautins de dito de 1 até 5 chaves.</p> <p>Flageolets de ebano e buxo.</p> <p>Fagotes.</p> <p>Oboés.</p> <p>Pifanos.</p> <p>Babecas.</p> <p>Babecões.</p> <p>(violoncellos) de cravelha e de machina.</p> <p>Contra-baixos.</p> <p>Violetas.</p> <p>Violões.</p> <p>Clarins lisos e a pistão.</p>		<p>Cornetos lisos e de chaves.</p> <p>Clavieors.</p> <p>Ophicleides.</p> <p>Pistões.</p> <p>Ditos transpositores.</p> <p>Sax-horns.</p> <p>Trombones lisos e a pistão.</p> <p>Trompas lisas e a pistão.</p> <p>Arvores de campainhas simples e com armas.</p> <p>Caixas de guerra e de rufo, simples, e de parafuso com armas.</p> <p>Bombos simples de corda e de parafuso com armas.</p> <p>Pratos de todos os tamanhos.</p>
--	---	--

Anúncio de venda de instrumentos musicais do Almanak Laemmert (LAEMMERT, 1859, p. 26). Em vermelho a indicação de venda de "clarinetas e requintas do buxo e do ébano de 7 até 13 chaves".

**Terça-feira 21 de Junho de 1859.**

**BENEFICIO DE**

**CARLOTA MILLIET**

**OPERA EM 3 ACTOS**

**LINDA DE CHAMOUNIX,**

na qual tomão parte a Benenciada, Borghi Viatti, Comolli, Didot, Arnaud, Sardon, etc

No intervallo do 1º acto, por obsequio a Benenciada, Mme de La-Grango cantará uma peça de sua escolha: quintetto da opera *Troador de rabeca*, flauta, fagote, clarineta e piano, pelos Srs. Maugor, Canongia, Reis, Moura e Dionysiu Vega; o Sr. Elena, a padida, tocará na rabeca nmas variações sobre motivos da *Norma*.

O resto dos bilhetos encontra-se na loja do Sr. Paula Brito, praça da Constituição.

Como se sabe, nos diferentes países em que o instrumento é utilizado, temos grafias diferentes que, na maioria das vezes, identifica, senão o país, a linguagem utilizada.

Logo, se ouvimos ou lemos o instrumento ser indicado pela palavra clarinetto, sabemos que há relação com a Itália, sua língua e/ou sua cultura; se ouvimos ou lemos clarinet, sabemos se tratar de palavra de língua inglesa. Klarnet, por exemplo, é a designação para a língua Russa.

Tais diferenças nas denominações do instrumento em diferentes países – e, por conseguinte diferentes culturas – determina senso de pertencimento àqueles que desta palavra singular se utilizam.

Ora, na língua portuguesa utilizada no Brasil, a depender da região em que moramos, nos referimos a mandioca com os sinônimos macaxeira e/ou aipim. A fruta abóbora pode ser jerimum; a tangerina, pode ser mexerica ou bergamota; a cafifa pode ser pipa – apenas para citar alguns exemplos – e todos nos orgulhamos disso! Quando vemos alguém falando um sinônimo regional, sabemos que ela pertence a alguma microcultura brasileira.

Assim, como dito no início, pouco importam os aspectos etimológicos que permitem verificarmos correta a grafia clarineta ou clarinete na língua portuguesa. Podemos usar de forma correta qualquer uma. Porém, os aspectos histórico e cultural que se ligam a esse instrumento e ao seu desenvolvimento no Brasil – e em nossas manifestações culturais – são muito mais importantes: nenhuma outra cultura e nenhum outro país, senão no Brasil, se refere a esse instrumento com essa palavra – clarineta.

Portanto, usando a palavra clarineta exalta-se o sentimento de pertencimento à história e desenvolvimento desse instrumento no Brasil; também se acentuam características que nos unem – nós brasileiros e apenas nós – enquanto indivíduos imersos nas diferentes e ricas manifestações culturais de nosso país e que se mostram orgulhosos dessa história – ainda que de diferentes rincões.

Não há dúvidas, principalmente entre indivíduos que se desenvolveram a partir da escola inaugurada por Moura no Rio de Janeiro, que sempre se chamou o instrumento por clarineta. Verifica-se, sim, sentimento de pertencimento a esta tradição de desenvolvimento do instrumento que remonta à meados do Século XIX. Se nós não nos referirmos ao instrumento como clarineta, ninguém mais o fará e o termo tende a perecer e o aspecto cultural a desaparecer.

Mas, claro, deve haver liberdade em nossas escolhas. Importante mesmo é a dedicação de todos nós ao engrandecimento e desenvolvimento, em todas as áreas, do nosso instrumento – preferindo chamá-lo clarineta ou clarinete.

#### REFERÊNCIAS:

ACADEMIA DE BELAS ARTES (1883). Conservatório de Música. Antonio Luis de Moura. *Pedido de Material didático da aula de clarineta do Conservatório de Música*. Documento Manuscrito. Acervo Museu D. João VI. Notação: 2688.

BARBOSA, José Rodrigues (Editor). *Jornal do Comércio*. Seção 'Theatros'. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio, 20 de junho de 1859, p. 4.

COROMINA, Juan. *Breve diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1987.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

HOEPRICH, Eric. *The Clarinet*. New Haven and London: Yale University Press, 2008.

LAEMMERT, Eduardo. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Côrte e Província do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1856.

\_\_\_\_\_. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Côrte e Província do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1859.

LAWSON, Colin. *Single Reeds Before 1750. Clarinet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1938. Disponível em <http://portal.mec.gov.br/machado/arquivos/pdf/cronica/macr03.pdf>. Acessado em 04 de maio de 2009.

STANLEY, Sadie. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.



Laura Rónai

laura.ronai@unirio.br

Patricia Michelini

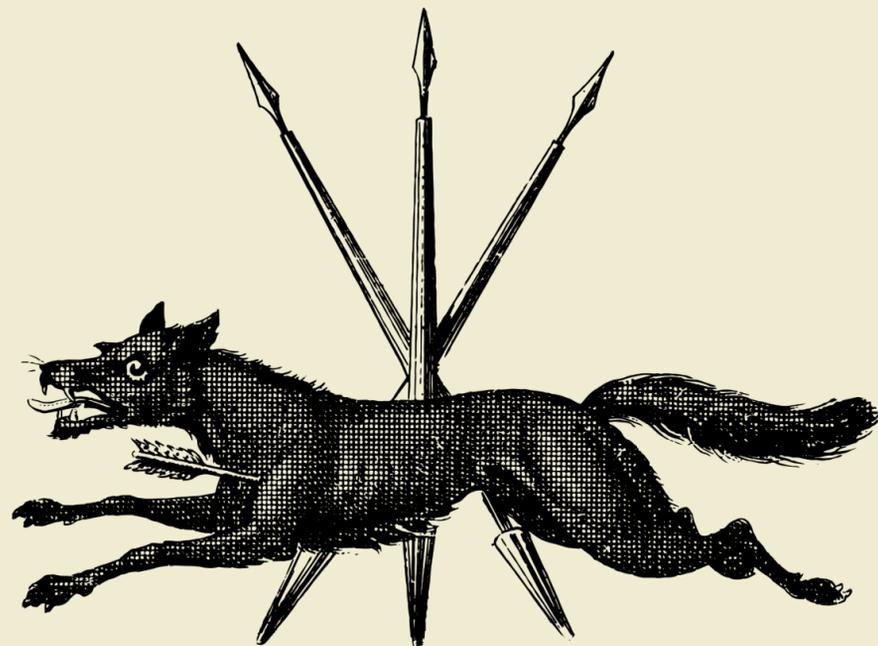
patriciamichelini@musica.ufrj.br

## Muito ajuda quem não atrapalha

**D**iz o velho ditado que o caminho do inferno está pavimentado de boas intenções. Na história da música, isso é bem verdade! O caminho do purgatório, também. E, às vezes, até o do paraíso. De fato, não há época na história da música em que luthiers não houvessem imaginado que eram capazes de fazer instrumentos melhores e mais eficientes do que seus colegas do passado, ou que compositores não estivessem convencidos de que conseguiriam melhorar peças escritas por seus antecessores. Já ouvimos falar que a preguiça é a mãe da invenção. Se isso é verdade, a arrogância é certamente a madrasta!

Sempre nos espantamos com a coragem dos *luthiers* do século XIX que tiveram a ousadia de descaracterizar violinos famosos como os de Amati, Stainer, Guarneri ou Stradivari, para que se conformassem aos ideais sonoros de sua época. Afinal, se reconheciam a qualidade insuperável desses instrumentos, até hoje tidos como os melhores já construídos, atingindo preços estratosféricos, como podiam imaginar que estivessem estruturalmente errados? E mais ainda, como conseguiam ter o topete de achar que ao modificarem esses instrumentos conseguiriam melhorá-los?

No caso do violino, foi a procura de um som maior, capaz de encher acusticamente as salas de concerto, e a vulnerabilidade das cordas de tripa – que tinham uma durabilidade relativamente pequena, sendo sujeitas às variações de temperatura e umidade e arrebatando com frequência –, que resultaram na adoção das cordas revestidas de metal. E finalmente, foram essas cordas de metal que resultaram na mudança estrutural do instrumento. A pressão que as cordas de metal exerciam sobre o violino criava rachaduras, e se nada fosse feito, acabaria por quebrar o corpo do instrumento. Para suportar essa pressão maior, foi mudado o formato do cavalete e o tamanho da alma do violino, e foi também alterado o ângulo do braço. Isso acabou transformando radicalmente a sonoridade do instrumento. Também para resolver o que era visto como



um inconveniente, o desconforto do violino no ombro, é que foram introduzidas a queixeira e a espaleira.

Mas nem o instrumento modificado e com o som mais potente das cordas de metal do século XIX parecia fazer suficiente barulho para quem procurava volume de som como qualidade primordial. A tentativa de aumentar a penetração do som do violino foi a centelha que gerou um híbrido dos mais esquisitos, o violinofone ou **VIOLINO DE STROH**. Inventado em 1899 por John Matthias Augustus Stroh (1828-1914), é uma versão modificada do violino que usa uma campana de metal semelhante à do trompete em vez de uma caixa de ressonância de madeira. A ideia era amplificar o som para as primeiras gravações fonográficas, nas quais o volume era um problema e a captação do som tinha um escopo limitado. Agora, se já é desconfortável segurar um violino “normal”, imagine segurar o violinofone, que é ainda mais desajeitado e pesado. Logo que a tecnologia de gravação melhorou, o violino de Stroh voltou rapidamente para sua caixa. Ainda assim, e apesar do som estridente, o violinofone chegou a receber a atenção de músicos célebres. O nosso Villa-Lobos foi um dos que escreveu para o instrumento, que utilizou nos poemas sinfônicos/ballets **UIRAPURU E AMAZONAS**. Mas nem com esse aval importante a carreira do violinofone deslanchou.

Independentemente dos desvios mais exóticos em relação à construção do violino “normal”, o fato é que o violino do século XVIII mudou muito desde a época de Stradivari. Como vimos, o violino moderno surgiu pela tentativa de “solução” de várias características que, no século XIX, passaram a ser vistas como defeitos do instrumento original. Mas se trouxeram vantagens, do ponto de vista de um novo conceito de sonoridade, essas mudanças trouxeram também desvantagens. O som suave de um violino barroco é mais redondo e flexível do que o do violino moderno. Seu arco curvo é capaz de tocar acordes com maior facilidade. A questão é que cada instrumento é adequado às exigências da

música de seu tempo, e essas exigências podem mudar. Hoje em dia muitos violinos do século XVIII alterados no século seguinte estão sendo novamente revertidos às suas características originais e brilham na execução da música contemporânea à sua manufatura.

Semelhantemente, na flauta transversal moderna, foi uma tentativa de solucionar o “problema” da desigualdade entre as oitavas que transformou o tubo da flauta e a sua furação, que passou de cônica para cilíndrica. O desejo de conseguir um som maior desembocou na adoção do instrumento de metal; a procura por maior agilidade acabou trazendo chaves ao instrumento. E assim a flauta, que era cônica, com uma única chave e feita de madeira, passou a ser um instrumento de metal cheio de chaves e de forma cilíndrica, mudando completamente as suas características sonoras. Foi um progresso? Sim, do ponto de vista do século XIX. Mas para tocar a música do século XVIII, uma flauta barroca funciona muito melhor.

Evidentemente, nenhum bônus vem desacompanhado de ônus. Toda vez que se muda uma característica de um instrumento, algo se ganha, mas algo se perde. A flauta moderna, que com certeza tem homogeneidade sonora muito maior entre as oitavas, perdeu em diversidade, em flexibilidade e até mesmo na beleza do som produzido. O violino tornou-se anatomicamente mais confortável, mas também perdeu em doçura e até nas possibilidades de produzir acordes, ao mudar de estrutura e de cordas e ao ter o arco curvo substituído por um reto.

Hoje em dia a ideia de que existe progresso no campo da confecção dos instrumentos é simplesmente tachada de equívoco. Sabe-se que houve transformações para adequar os instrumentos às novas demandas de cada período, mas essas transformações não implicaram necessariamente numa melhora. Se todas essas mudanças na confecção e na própria concepção sonora dos instrumentos podem ser consideradas trocas justas e facilitações que trouxeram, em última instância, benefícios aos seus instrumentistas de épocas posteriores, existem outras tentativas de facilitar a vida dos músicos que resultaram em desastres indiscutíveis. São o que popularmente designaríamos de... ideias de jerico! Algumas dessas modificações não resultaram num novo instrumento, com qualidades e defeitos diferentes, mas sim transformaram um pequeno problema em um grande problema.

Nesse sentido, o caso da flauta doce é exemplar: no século XX, depois de décadas e décadas de esquecimento, a

flauta doce finalmente foi resgatada de gavetas empoeiradas e trazida de volta à vida. Acontece que as costumeiras tabelas de digitações, aquelas que acompanham os exemplares modernos, estavam em outras gavetas: as dos tratados. Ao ser tocada como se fosse um oboé moderno, que era o instrumento que mais se assemelhava a uma flauta doce, ela revelava uma desafinação consistente: levantando-se os dedos um após o outro a partir da primeira nota, tal como no oboé, a quarta nota da escala saía desafinada. Foi a tentativa de corrigir essa “desafinação” que deu origem à famigerada flauta germânica, que dominou o ensino da flauta doce durante décadas e atrapalhou a vida de muita gente.

A correção deste suposto defeito, que fez com que o dedilhado da flauta doce se tornasse teoricamente mais simples, trouxe em sua esteira uma série de outras desafinações e falhas. Mas como a flauta doce remodelada desta maneira, chamada de germânica, parecia solucionar um problema, ela foi adotada como padrão e usada na musicalização e no ensino da flauta doce em geral, especialmente para crianças. Todo aluno começava com uma flauta doce germânica e, depois que já tocava bem, antes de pegar um instrumento de grande qualidade, precisava reaprender todo o dedilhado. E isso criava uma dificuldade muito maior do que aquela que seria aprender o dedilhado certo desde o início! Nos dias de hoje, nenhuma escola séria adota a flauta germânica, que está se tornando – assim esperamos! – um instrumento em extinção.

Outros instrumentos que pareciam ser ideias geniais tiveram vida ainda mais breve. É o caso da viola pomposa<sup>1</sup>, cuja invenção é frequentemente atribuída ao compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750). Caso isso seja verdade, provaria que é possível ser genial num campo da música, mas nem tanto em outro. A viola pomposa era maior do que uma viola comum, e tinha cinco cordas, ao invés das quatro habituais. Era pesada demais para ser apoiada sob o queixo, e bastante desajeitada. Não fez o menor sucesso com os músicos, e foi rapidamente substituída pelo cello.

Um instrumento também desbancado pelo cello e que teve vida muito breve foi o arpeggione, para o qual Franz Schubert (1797-1828) escreveu sua famosa *Sonata Arpeggione*<sup>2</sup>. Este instrumento era ainda mais exótico do que a viola pomposa: o corpo parecia de uma rabeça medieval, tinha seis cordas, afinadas como as de um violão, mas com

<sup>1</sup> Sobre a Viola Pomposa, pode-se saber mais em artigo de Zoltan Paulinyi, UNIMEM, Évora, Portugal: *Sobre o desuso e o ressurgimento da viola pomposa*.

<https://www.scielo.br/j/pm/a/cS7GwqrbTwpVqi4QYdmKpHz/>

<sup>2</sup> Um exemplo de seu som pode ser ouvido aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=A1Y9-ajhMGwhttps://www.youtube.com/watch?v=jzaDj7qWape>

um cavalete, como o violoncelo, e trastes no braço, como uma viola da gamba. Inventada em 1823 por Johann George Stauffer e Peter Steufelsdorfer, sobreviveu por menos de uma década e a única obra notável dedicada a ela que chegou ao nosso tempo é a sonata de Schubert já mencionada, hoje em dia executada em transcrições – geralmente no violoncelo (mas são comuns também as versões para violino, viola e até flauta transversal!).

E já que estamos falando de instrumentos de cordas graves, não podemos esquecer o octobaixo. Este foi um instrumento de cordas extremamente raro, desenvolvido em 1850 pelo *luthier* Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875). Era essencialmente um contrabaixo superdimensionado, com três cordas e um comprimento total de cerca de 3,5 metros. Devido ao tamanho, ele produzia sons muito graves, mas era tão grande que requeria um sistema de alavancas (e dois instrumentistas!) para ser tocado. Embora fosse impressionante em tamanho e alcance, o octobaixo nunca se firmou como um instrumento comum devido à sua dificuldade de execução e à falta de repertório específico. O fato de ser incrivelmente complicado de ser transportado também não ajudou muito. Imagine um contrabaixista tentando transportá-lo nos dias de hoje, em uma companhia aérea *low cost*....

Aqui até caberia mencionarmos o campeão dos instrumentos esquisitos, o Theremin, aquele instrumento que parece o uivo de um fantasma com unha encravada. Mas curiosamente, ultimamente o theremin tem encontrado defensores no campo da música eletrônica, ainda que esteja longe de ser universalmente adotado (ou mesmo tolerado!). Inventado na década de 1920 pelo físico russo Léon Theremin (1896-1993), este é um dos primeiros instrumentos musicais eletrônicos. O som é produzido sem que ele seja tocado fisicamente: o músico move suas mãos perto de duas antenas para controlar o volume e a altura do som. Embora o theremin tenha encontrado algum sucesso na música experimental e trilhas sonoras de filmes de ficção científica, ele nunca se encaixou no repertório de música clássica devido à sua dificuldade de controle e ao som peculiar, que muitas vezes é considerado um tanto “alienígena” para a música orquestral tradicional.

No campo dos teclados, várias ideias malsucedidas chegaram a ter uma existência breve apenas para desaparecer na bruma dos tempos. Mas existem também invenções que não chegaram a fazer um sucesso estrondoso... porém mantêm até hoje um público fiel. Um desses casos é o do

clavicórdio, um instrumento cheio de qualidades, mas com um defeito que o impede de ser mais popular: o seu volume de som é muito, muito baixinho. O clavicórdio é o instrumento favorito dos vizinhos, não incomoda ninguém. Em compensação, dentro deste escopo de som reduzido, ele oferece uma boa gama de dinâmica e consegue até produzir vibrato. Dizem que era o instrumento de teclas favorito de Bach, que o considerava mais sutil e expressivo do que os parentes mais barulhentos, o cravo e o órgão.

Durante séculos, ainda que não usufrísse de uma vida pública, o clavicórdio sempre deu um jeito de existir na privacidade dos lares. Clavicórdios foram fabricados sem interrupção do século XV até os dias de hoje, em modelos com pequenas variações entre si. Uma dessas variações mais curiosas é o **CLAVICÓRDIO TANGENTE** (ou piano tangente), um tipo de clavicórdio desenvolvido no século XVIII que pretendia combinar as características do clavicórdio tradicional e do piano. Ele usava tangentes (pequenos pedaços de metal) para percutir as cordas, de maneira semelhante ao cravo, mas permitia controle dinâmico, como um piano. No entanto, o clavicórdio tangente não conseguiu competir com o pianoforte, que oferecia um controle dinâmico superior e uma construção mais robusta, e acabou se tornando obsoleto.

O harmônio de sopro, também conhecido como harmônio de pedal, foi uma tentativa de criar um instrumento que combinasse as qualidades de um órgão de tubos com a portabilidade de um instrumento de teclado. Era tocado bombeando ar para dentro de tubos de metal através de um sistema de pedais, e pressionando teclas para abrir palhetas que criavam o som. Embora tenha sido popular em algumas igrejas e salas de música do século XIX, o harmônio de sopro nunca se firmou amplamente na música de concerto devido à sua limitação dinâmica e à qualidade de som menos atraente em comparação com órgãos de tubos tradicionais.

Um instrumento bem esquisito que chegou a ser fabricado ainda que em números modestos, foi o piano-girafa, uma tentativa de economizar espaço nos lares europeus durante o século XIX. Projetado para ser vertical, justamente com a forma de uma girafa, o piano ocupava menos espaço do que um piano de cauda tradicional. No entanto, a forma não convencional e a dificuldade de fabricação e afinação o tornaram impraticável e impopular, levando ao seu rápido desaparecimento. Existe um outro “parente” do piano que simplesmente não vingou: a [pianola](#),

ou piano mecânico, foi uma invenção do início do século XX que permitia que as pessoas tocassem música automaticamente por meio de rolos de papel perfurado. Embora inicialmente popular, a pianola caiu em desuso quando as gravações de música e os fonógrafos se tornaram mais acessíveis e populares. Ela é frequentemente vista como um exemplo de tecnologia que rapidamente se tornou obsoleta devido a avanços mais eficazes.

No século XIX, vários tipos de máquinas mecânicas para criar música, como pianos de rolo e orchestrions foram lançados no mercado, cada qual mais esdrúxulo do que o outro. Orchestrions tentavam simular o som obtido por uma orquestra de instrumentos diferentes, utilizando rolos perfurados ou dentados de diversos tipos. Um dos mais famosos foi o panharmonicon, um grande instrumento automático que usava cilindros com pinos (semelhante aos das caixas de música) para controlar a emissão de som. Era capaz de reproduzir uma variedade de sons orquestrais, como trompetes, flautas, clarinetes, percussão e outros. Incluía uma série de tubos, sinos, tambores e outros mecanismos e era acionado por um sistema de foles que fornecia ar aos tubos e movimentava os cilindros. Foi inventado em 1805 por Johann Nepomuk Mälzel (ou Maelzel) (1772-1838), uma espécie de Professor Pardal do passado, conhecido por ter construído um modelo de metrônomo que foi adotado no mundo todo. O panharmonicon era um instrumento de exibição, com um quê de circense. Seu inventor fazia *tournées* pela Europa para demonstrar suas qualidades e Beethoven chegou a escrever uma peça exclusiva para ele, “**A VITÓRIA DE WELLINGTON**”. Mas depois se irritou com Maelzel, brigou com ele e chegou a processá-lo para que não pudesse “tocar” a sua peça. Nem deveria ter se dado a este trabalho. O panharmonicon desapareceu do mercado por conta própria: era uma máquina extremamente complexa e grande, de regulagem complicadíssima e peso considerável.<sup>3</sup>

Aliás, a passagem do século XIX para o século XX parece ter sido a época mais fértil em ideias bizarras. Neste período, houve várias tentativas de criar versões maiores e mais graves de instrumentos de sopro, como o saxofone contrabaixo e a tuba subcontrabaixo. Esses instrumentos foram projetados para adicionar profundidade e potência às orquestras, mas não conseguiram seu lugar na música ocidental, por causa da complexidade de fabricação e das dificuldades técnicas para serem tocados e transportados. Inventado em 1856 pelo francês Pierre-Louis Gautrot (1812-

1882), o **SARRUSOFONE** foi criado para ser um substituto mais sonoro e potente do contrafagote. Apesar de ter sido usado ocasionalmente por compositores como Ravel e Strauss, o som do sarrusofone era francamente desagradável e pouco versátil. Ele acabou sendo substituído por instrumentos que cumpriam seu papel com mais eficiência e agradavam mais ao ouvido, como o saxofone... e o próprio contrafagote.

O desejo de aperfeiçoar o que já é bom atingiu também os acessórios de instrumentos de metal. Conforme nos relata o trompetista Maurício Narutis, no nosso século, um problema causado pela busca da perfeição diz respeito aos bocais de trompete. Ele explica:

Os bocais hoje são feitos, há pelo menos 20 anos, em CNC, que é um torno eletrônico. Nele você insere dados e é tudo feito na máquina, então o bocal sai perfeito, com uma borda perfeitamente redonda e a circunferência perfeita em 360 graus. Só que a gente não é perfeito, os dentes não são perfeitos, a arcada não é perfeita, a musculatura não é perfeita, você não tem nem a parte de cima e a de baixo do lábio iguais, e nem o lado direito e o esquerdo, iguais. Nós somos bem imperfeitos, então quando o bocal era feito num torno manual, sempre havia alguma diferença de um ponto para o outro. Quando você comprava um bocal, você o colocava numa posição e ia experimentando: ia girando o bocal e sempre tinha um lugar que encaixava com maior naturalidade. Aí você experimentava no outro dia, dava a mesma sensação e assim a cada dia você pensava: ‘ah não, então aqui é o melhor lugar realmente para encaixar o bocal!’ Você marcava ali em que ponto que estava, em que letra escrita no bocal que era aquela posição melhor e você sempre posicionava o bocal daquele jeito e funcionava melhor. Agora com essa perfeição, a gente não tem como encaixar o bocal na nossa imperfeição. Quando era feito à mão, também vinha com mais porosidade, o que ajudava na aderência. E hoje vem tão perfeitamente polido, que fica aquela coisa escorregando na boca, atrapalha demais. A quantidade de gente que compra e vende bocal multiplicou por 10, mas você tem dificuldade de encontrar aqueles, antigos, perfeitamente imperfeitos.

Como dizem nossos amigos anglo-parlantes: *if it ain't broke, don't fix it*. Ou, em bom português, não se mexe em time que está ganhando. E assim como a cada dia fica mais evidenciada a importância de termos uma postura menos evolutiva e mais respeitosa em relação ao passado, e aos poucos voltarmos nossos olhos e ouvidos para a sonoridade dos instrumentos originais, a cada dia fica mais patente a necessidade de nos referirmos sempre aos manuscritos originais e desconfiarmos das edições muito carregadas de opinião.

Pois o ímpeto de consertar o que não está estragado não se restringe aos instrumentos. Especialmente no que tange à música do barroco para trás, vemos muito o caso de transcrições que, na tentativa de facilitar passagens que o

<sup>3</sup>Para saber mais sobre este instrumento peculiar: <https://unheardbeethoven.org/search.php?Identifier=hess108>

editor avaliava como particularmente difíceis, se tornaram quase impossíveis de ler. Assim, é frequente o caso de ornamentos que nas mãos de editores ciosos foram transcritos literalmente. O editor achava que aqueles sinais gráficos em desuso seriam muito difíceis de ensinar aos músicos modernos e transcrevia literalmente cada notinha dos ornamentos. O problema é que a execução de um ornamento, para quem tem a mínima familiaridade com sua grafia, é praticamente automática, mas a leitura do ornamento transcrito é extremamente penosa.

No século XX, quando havia uma lacuna imensa entre a transmissão oral dessa música e sua execução, esse tipo de transcrição dominou o mercado editorial durante muitos anos. Essa música, assim como os instrumentos de antanho, havia ficado escondida em estantes empoeiradas durante anos, e seu renascimento foi acompanhado de diversas tentativas dos editores de “melhorarem” o texto dos autores originais. Comparem, por exemplo, as duas partituras abaixo, a original e a versão “melhorada” pelo editor:



4 **LA LIVRI.**

*Rondeau gracieux. Fin.*

*P.<sup>re</sup> Reprise.*

*2.<sup>e</sup> Reprise*

*2.<sup>e</sup> Rep.*

The original score for 'La Livri' by J.P. Rameau is presented in a single system with four systems of music. It features a treble and bass clef, a key signature of two flats, and a 3/8 time signature. The notation includes various ornaments and dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppp*. The piece concludes with a *Fin.* marking.

La Livri  
J.P. Rameau

*Andantino mosso.*

*p*

*string. e cresc.*

*pp*

The 'improved' edition of 'La Livri' is presented in a single system with four systems of music. It features a treble and bass clef, a key signature of two flats, and a 3/8 time signature. The notation is simplified, with dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppp*. The piece concludes with a *pp* marking and a *string. e cresc.* instruction.

Hoje se reconhece a importância de um músico sério recorrer sempre ao *urtext*, a edição original do autor, para não incorrer em equívocos na execução de peças frequentemente deturpadas por editores cícosos. Até peças de grandes compositores do século XIX, como Beethoven, passaram por essas intervenções calamitosas que acabavam distorcendo as ideias originais dos seus autores. Beethoven, aliás, parece ter sido um dos alvos prediletos dos picaretas, e tinha horror a arranjos de suas peças, o que não impediu que dezenas de arranjos de variáveis níveis de qualidade circulassem. Existem versões reduzidas para piano de seus quartetos de cordas, e até mesmo uma série de arranjos para quarteto de cordas de suas sonatas para piano. Eles existem numa **BELÍSSIMA VERSÃO** do compositor francês Pierre-Auguste-Louis Blondeau (1784-1865), mas o próprio Beethoven foi responsável por alguns desses arranjos. Sua **9ª SINFONIA**, uma verdadeira joia musical, foi retocada por ninguém menos do que Gustav Mahler (1860-1911), que resolveu alterar passagens, e adicionar partes para torná-la mais impactante.

No caso de Beethoven, não apenas suas obras sofreram modificações, como até mesmo sua reputação foi afetada pela manipulação de outras pessoas. Anton Schindler (1795-1864) é conhecido por ter efetuado alterações e interpretações nos diários de conversação (os cadernos que Beethoven usava para se comunicar após perder a audição) e em outras anotações. Muitas das edições e revisões feitas por Schindler nos documentos de Beethoven influenciaram a maneira como as futuras gerações entenderiam o compositor. Alegando ter sido amigo, assistente e confidente do mestre alemão, Schindler também perpetrou uma biografia de seu “ídolo” em que forjou eventos e distorceu a história. Um sujeito considerado medíocre e detestado por todos os amigos do compositor, fez toda uma carreira baseada na suposta intimidade que usufruía com Beethoven, chegando a roubar documentos e objetos do apartamento de Beethoven após a sua morte!

Schindler era um sujeito de caráter duvidoso e intenções péssimas. Então não é de surpreender que tenha agido como agiu. Mas gente da maior qualidade também “pisou na bola” com Beethoven. Wilhelm Furtwängler (1886-1954), por exemplo, um famoso regente alemão, fez suas próprias edições das sinfonias de Beethoven, modificando a orquestração e alterando as dinâmicas e os andamentos. Essas versões eram tão alteradas que foram

criticadas por desrespeitar a intenção original de Beethoven, e hoje são vistas como uma curiosidade histórica mais do que como edições utilizáveis. O famoso violinista Fritz Kreisler (1875-1962) também elaborou edições de algumas das sonatas para violino e piano de Beethoven que incluíam mudanças nas dinâmicas, andamentos e até “corrigiam” algumas notas. Embora feitas por um mestre do violino, essas edições foram e ainda são criticadas por não respeitarem a integridade das obras originais.

O mesmo se pode dizer das edições romantizadas das suítes de Bach para violoncelo realizadas por Pablo Casals (1876-1973): embora Casals tenha sido o responsável por redescobrir e popularizar essas suítes no século XX, suas edições introduziram articulações e dinâmicas que não estão presentes nos manuscritos de Bach. Estas adições refletem uma abordagem romântica e pessoal, o que não agrada nem um pouco os que preferem interpretações mais “autênticas” e fiéis ao período barroco.

Recentemente nos caiu em mãos um caso típico de transcrição infeliz. Estávamos ouvindo um aluno normalmente muito musical e com um bom instinto para o fraseado, que estava tocando uma **SONATA** de Georg Friedrich Händel (1685-1759). Ao ouvirmos o aluno, sem termos a partitura na mão para acompanhar a música, nos surpreendeu a execução rígida, em que as quíalteras da peça soavam extremamente mecânicas e até robóticas. Ao nos aproximarmos da partitura na estante, nos demos conta de que ele estava usando uma dessas terríveis edições facilitadas, de 1958, uma época em que a fidelidade ao pensamento do compositor não era um elemento levado em conta pela maioria das casas editoriais. Eis uma versão manuscrita do *Larghetto*:



E aqui, a versão do editor cioso:

**Sonata a - moll** Gitarre  
(Partitur)

Für Altbloßflöte (Querflöte, Oboe, Violine) und Gitarre

Georg Friedrich Händel, op.1, Nr.4  
(1685-1759)  
Gitarre-Continuo: Karl Scheit

**Larghetto**

Nesta versão o editor, ao ver na sonata de Handel a série de quiálteras, provavelmente achou que esse ritmo era muito difícil de entender e resolveu transcrever a peça, de 3/4 para 9/8, fazendo com que as quiálteras se tornassem parte estrutural da peça. Essa transcrição lamentável, além de falsear inteiramente o ritmo pretendido por Handel no movimento, roubava dele exatamente a sugestão de liberdade tão essencial à sua compreensão musical. Pois a coisa mais interessante e tocante nesse Larghetto é justamente o conflito entre o baixo implacável que marcha inexoravelmente até seu destino com um ritmo quase obstinado e as tentativas de voo para a liberdade, exemplificadas pela parte da flauta doce, e representadas justamente pelas cascatas de colcheias em quiálteras, que devem soar improvisadas, especialmente quando o baixo contínuo se cala.

Talvez os maiores exemplos de edições modernas que estraçalharam totalmente a notação da música original sejam aqueles dos cancioneiros portugueses do séc. XVI, publicados pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda, sob a curadoria de Manuel Morais. O respeitado musicólogo de fato estudou a fundo os manuscritos, tornando-se um dos maiores especialistas neste repertório. No entanto, sua tentativa de “desenhar” esta música para os intérpretes modernos resultou numa partitura absolutamente truncada, e francamente impossível de se ler e tocar.

Tomemos como exemplo o Cancioneiro Musical de Belém, publicado em 1988. O texto introdutório tem uma seção dedicada a explicar ao leitor os critérios adotados para o chamado “método de transcrição”. Na p.25, lemos:

A metodologia que seguimos na transcrição em notação moderna das canções deste Ms [manuscrito] foi basicamente a mesma que praticamos nas edições do CME, CMBN e CMBP<sup>4</sup>. Uma descrição detalhada de nosso sistema de transcrição – que assenta sobretudo na escola americana de musicologia – foi feita no nosso último trabalho [...]. Assim, parece-nos dispensável repetir aqui tudo o que escrevemos [...]

Nesta última frase, temos a impressão de que o zelo dispendido pelo editor na elaboração das transcrições esgotou toda sua paciência na hora de explicar a metodologia...

Bem, Morais prossegue, comentando sobre a questão das mensurações de compasso que, na Renascença, de fato têm significado diferente das modernas fórmulas de compasso. O autor aponta alguns entraves ao intérprete contemporâneo para a leitura da música original: um deles é o uso de figuras rítmicas brancas como base de pulsação (tal como a semibreve), prática que ficou obsoleta com a adoção da semínima como base métrica da grande maioria do repertório moderno. O uso das notas brancas fazia muito sentido no passado, quando a tinta para preencher as cabeças das figuras encarecia demais as publicações.

O outro obstáculo está relacionado à suposta falta de coincidência entre os acentos das palavras e os da música – condição que, segundo o autor, era chamada de “barbarismo” pelos teóricos do século XVI. Para sanar este desacerto, Morais optou por incluir fórmulas de compasso distintas em sequência, na tentativa de evidenciar a correta acentuação do texto, coincidindo sempre os inícios das frases às cabeças de compasso. Acontece que a barbaridade maior é tentar decifrar os compassos escolhidos – 10/8, 14/8, 5/8, misturados sem cerimônia com os compassos simples (como 3/4) que acontecem simultaneamente em outras vozes; nesse

<sup>4</sup> Respectivamente, *Cancioneiro Musical de Elvas*, *Cancioneiro Musical da Biblioteca Nacional de Lisboa* e *Cancioneiro Musical da Escola de Belas Artes de Paris*.

sistema, todas as barras de compasso ficam desencontradas, para desespero dos cantores.

Vejam os: a linha de uma das vozes da canção *Ay de mim, sin ventura!*<sup>5</sup> originalmente é assim:



Ela foi transcrita da seguinte forma, já inserida na grade, em uma versão para coro disponível na internet<sup>6</sup>:

Agora veja a transcrição de Manuel Morais:

Pergunte a um músico qual a versão preferida dentre as três: a menos que seja um especialista ou alguém disposto a desvendar o *facsimile*, certamente será a segunda, ainda que

<sup>5</sup> Você consegue ouvir um trechinho deste *villancico* na segunda faixa deste CD, em uma gravação dirigida pelo próprio Manuel Morais: <https://www.muzeikweb.nl/en/Link/DBX12593/M%C3%BAAsica-Portuguesa-maneirista-Cancioneiro-musical-de-Bel%C3%A9m>

<sup>6</sup> A edição foi elaborada por Fernando Gómez Jácome para o grupo vocal espanhol *Sólo Voces*. Está disponível neste endereço: [http://www.solovoces.com/sites/default/files/u100/listado\\_de\\_partituras/part\\_sv362.pdf](http://www.solovoces.com/sites/default/files/u100/listado_de_partituras/part_sv362.pdf)



esta não seja exatamente fiel à original. A versão de Morais é bem-intencionada, mas pouquíssimo funcional. Justiça seja feita: as observações tecidas pelo musicólogo no texto de apresentação são muito pertinentes e revelam sua erudição. Seu erro foi achar que um intérprete não seria capaz de chegar às mesmas conclusões a partir de uma transcrição limpa e com menos opinião.

É curioso constatar que a preocupação de muitos editores em revelar as intenções dos compositores acaba, na verdade, por revelar sua pretensão de serem mais capazes de transmitir as ideias originais do que os próprios autores.

Uma última vertente de “aperfeiçoadores de obras primas” são os compositores que resolvem fazer arranjos de obras de outros compositores que lhes parecem que ficariam melhor apresentadas em outras instrumentações. Exemplos deste tipo são abundantes e de vez em quando são muito bem-sucedidos: *Quadros de uma exposição*, de **MODEST MUSSORGSKY** (1839-1881), por exemplo, é uma obra tão famosa em sua versão orquestral de **MAURICE RAVEL** (1875-1937) quanto na original, para piano solo. Os concertos de **ANTONIO VIVALDI** (1678-1741) transcritos por **JOHANN SEBASTIAN BACH** se tornaram ainda mais apreciados nos séculos seguintes por terem o aval do mestre alemão. Mas ainda que as transcrições e versões sejam, de certa maneira, uma homenagem que um gênio faz a outro, às vezes elas falham no seu propósito inicial.

As versões de **HECTOR BERLIOZ** (1803-1869), **MAX REGER** (1873-1916) e **ALEXANDER SCHMALZ** (pianista acompanhador, professor da Universidade de Leipzig) para *Der Erlkönig*, de Franz Schubert, por exemplo, apesar da grandiosidade da escrita orquestral, causam um impacto emocional menor do que o **LIED ORIGINAL** para voz e piano. A versão de **FERENC LISZT** (1811-1886) para piano e a de **HEINRICH WILHELM ERNST** (1812-1865) para violino desta mesma obra são impressionantes, e certamente encantam os fãs de ambos os instrumentos pelo próprio virtuosismo da escrita, mas não têm a força do original. E as inúmeras versões “**ROCKEIRAS**” desta canção que se pretendem agressivas e chocantes, certamente não alcançam o nível de tensão da canção do compositor alemão.

Modest Mussorgsky, aquele mesmo que teve sua obra para piano *Quadros de uma exposição* tão bem orquestrada por Ravel, é um alvo favorito dos arranjadores. A própria

*Quadros de uma exposição*, além da versão famosa de Ravel, também existe em um arranjo menos imaginativo de **SIR HENRY WOOD** (1860-1944). O fato é que Mussorgsky tinha um estilo extremamente original e suas composições muitas vezes desafiavam as convenções harmônicas e estruturais da época. Após sua morte, muitas de suas obras foram revisadas por Nikolai Rimsky-Korsakov, que acreditava que elas precisavam de uma “melhoria” técnica. Essas revisões suavizaram muitos dos aspectos mais inovadores de Mussorgsky, e por muito tempo, as versões de **RIMSKY-KORSAKOV** foram as únicas disponíveis. No entanto, muitos críticos e músicos contemporâneos preferem agora as versões originais de Mussorgsky, considerando-as mais autênticas e expressivas.

Algumas transcrições fazem muito sucesso, mas depois de um tempo sua popularidade declina, enquanto a obra original mantém intacto o seu frescor. Esse é o caso das obras para órgão de Johann Sebastian Bach transcritas para orquestra por Leopold Stokowsky (1882-1977). Mal comparando, esses casos nos remetem a traduções de livros famosos, que de alguma forma ficam datadas com a passagem dos anos, enquanto as obras em sua língua original não parecem envelhecer. Não é por outra razão que obras literárias muito festejadas (como a Bíblia) incitam várias traduções: cada nova geração sente a necessidade de atualizar a linguagem da tradução, mas reconhecem que esses clássicos não perdem sua atualidade.

Modificações desnecessárias que maltratam instrumentos, invenções sonoras que são tão complicadas que apenas seu inventor consegue dominá-las, arranjos que pretendem deixar ainda mais empolgantes obras que já são perfeitas ou expandir peças que são notáveis justamente pelo seu poder de síntese, edições que tentam esmiuçar e explicar ideias que já estão bastante compreensíveis, transcrições que falham miseravelmente porque não entendem o âmago da peça em que se baseiam, são fenômenos diferentes, mas ensejados por uma mesma mentalidade, que não consegue sair de sua própria perspectiva e perceber que o objeto de sua admiração é capaz de falar por si, e que, às vezes, menos é mais.

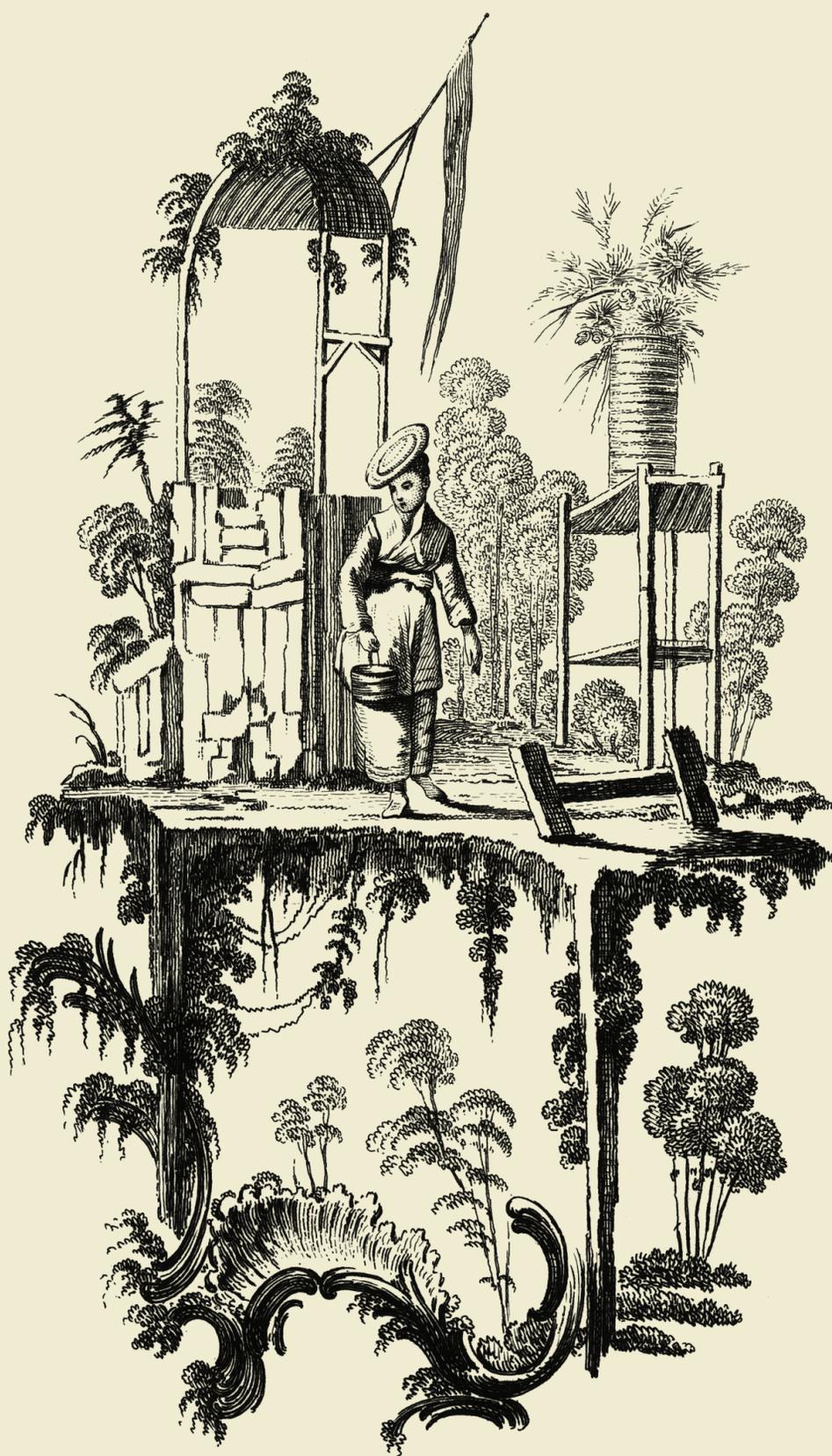
No entanto, ainda que a gente hoje se divirta com o ridículo de algumas dessas empreitadas e perceba claramente, através do filtro dos séculos, que elas estavam fadadas a dar errado, vale observar que o progresso em qualquer área nunca foi um caminho sem percalços, e que o respeito irrestrito à tradição não é necessariamente um bom

conselheiro. Sem a ousadia e a arrogância dos que acreditavam poder melhorar o que já estava perfeito, continuaríamos na Idade da Pedra.

A história da música clássica é rica em experimentações, inovações e, sim, algumas tentativas que não alcançaram o sucesso desejado (e outras que – vamos ser sinceras! – foram retumbantes fracassos!). Seja pela introdução de instrumentos novos e exóticos, arranjos ousados, ou revisões que não se mostraram eficazes, cada uma dessas histórias nos ensina que o progresso artístico é muitas vezes uma questão de tentativa e erro. Como dizem os franceses, não se faz uma omelete sem quebrar ovos (ou, em bom português, quem não arrisca, não petisca!).

Embora algumas dessas ideias tenham falhado ou se tornado obsoletas, e outras ainda nos façam gargalhar alto, elas também desempenham um papel importante na evolução da música. Essas tentativas frustradas ilustram a vontade constante dos músicos e compositores de explorar novos territórios e expandir os limites da expressão artística. Mesmo os “fracassos” fornecem valiosas lições e podem inspirar futuros sucessos, mostrando que a inovação é um processo contínuo de experimentação e aprendizado. As cincadas dos maiores músicos também servem para sermos mais lenientes com nossos próprios erros. Afinal, se até Bach e Mozart cometeram deslizes, a gente também pode errar um pouquinho, não é?

Em última análise, o que pode parecer um erro ou uma ideia absurda em seu tempo pode servir como uma peça fundamental no mosaico da história da música, lembrando-nos de que a arte é, acima de tudo, uma jornada em constante evolução. Quem sabe quais experimentos do presente serão vistos como precursores de novas formas de expressão no futuro, e quais constarão num artigo como os fiascos do século XXI?



# O oficleide do rio São Francisco Tesouro de Pirapora



A primeira vez que ouvi falar a palavra “oficleide” foi em 2002, numa aula de apreciação musical de Mauricio Carrilho, na Oficina do Choro, projeto embrionário que deu origem à Escola Portátil de Música. Nessa aula, o Mauricio apresentava gravações referenciais da história do choro, e uma dessas gravações foi a do tango brasileiro São João Debaixo d’Água, uma composição de Irineu de Almeida.

Essa gravação nos revela alguns detalhes interessantes, é considerada a estreia fonográfica de Pixinguinha, tocando flauta, então com 13 para 14 anos, e, além de Pixinguinha, também participava seu professor: Irineu Batina, que tocava um instrumento diferente, de nome curioso: oficleide. Me lembro muito bem do Maurício perguntando à turma: “alguém já ouviu falar em oficleide? Naquela época nós não tínhamos um smartphone para pesquisar o que era um oficleide, ver fotos, vídeos e etc. Poucos ali sabiam do que se tratava, e por isso Mauricio fez uma descrição do instrumento, que “tinha corpo de saxofone, bocal de trombone e que foi importante nos primórdios do choro, em função dos contracantos, mas que deixou de ser utilizado ainda no início do século XX”.

Quando ouvi aquela gravação, o som do oficleide me chamou muito a atenção, era diferente de tudo que eu já havia escutado, se diferenciava do som do trombone e do saxofone, mas me lembrava um pouco o som do bombardino, que é mais “aveludado”. Em seguida, o Mauricio apresentou uma outra gravação, da polca Qualquer Cousa, também do Irineu de Almeida, mas agora com solo de oficleide pelo autor. Ouvindo essa gravação pude perceber melhor a sonoridade e o domínio que Irineu tinha daquele instrumento. Depois da aula, Mauricio veio falar comigo: “Everson, você tinha que tocar oficleide, a gente tem

que arrumar um jeito de achar um instrumento pra você”. Eu ainda morava em Cordeiro, cidade do interior do estado do Rio, e voltei para casa com aquele som nos ouvidos e com essa frase do Maurício ecoando na minha cabeça. Durante muitos anos o som do oficleide não saiu da minha memória. Até que...

Em viagem a Florianópolis, no dia 16 de março de 2013, recebo uma mensagem do amigo Thiago Osório, tubista e músico da Banda do Corpo de Bombeiros, com um “olha isso!” seguido de um link para um anúncio de venda de um oficleide (fig. 1) no Brasil. Depois da paralisia inicial, consegui contatar o vendedor, e acertei a compra. Depois disso, de forma autodidata, comecei a estudar o instrumento e aos poucos fui me familiarizando com seus dedilhados e afinação peculiar.



Figura 1: Oficleide em mi bemol, *Gautrot Breveté*. (Fonte: Acervo do autor).

O instrumento que acabara de comprar era um oficleide alto (ou quinticlave), afinado em mi bemol, da fábrica Gautrot Breveté. O instrumento parecia ser proporcionalmente menor do que aqueles que se viam em livros e sites da internet. Ao observar mais atentamente a foto dos Chorões em Paquetá (fig. 2), e sabendo que a família do oficleide era formada pelos oficleides sopranos, em si bemol e dó; alto, em mi bemol e fá; baixo, em si bemol e dó; e contrabaixo, em mi bemol e fá; percebi que o instrumento utilizado por Irineu de Almeida era, de fato, maior do que o que tinha em

minhas mãos. Seria esse um oficleide baixo? E a resposta é: sim! O oficleide baixo era o mais comum da família e foi o instrumento utilizado pelos chorões para tocar as “baixarias”, que são aqueles contracantos melódicos, feitos por instrumentos graves, como oficleide, bombardino, trombone e violão.



Figura 2: Chorões em Paquetá. Irineu é o segundo da esquerda para direita, com o oficleide.

Com o passar dos dias, novas descobertas musicais e históricas ocorreram e, através das redes sociais, fiz contato com oficleidistas e luthiers de todo o mundo, principalmente da França, a fim de encontrar um oficleide baixo para seguir meus estudos com o instrumento. Depois desses contatos, em dezembro de 2014, recebo uma mensagem de um luthier dizendo que tinha um instrumento original disponível, completamente restaurado, um oficleide baixo em dó, da marca Gautrot Marquet. Este instrumento havia sido premiado durante a exposição universal de Paris de 1889, ganhando a medalha de ouro (fig. 3). Fiquei muito empolgado com a notícia e, entusiasmado, fechei o negócio.



Figura 3: Detalhe das inscrições na campana do oficleide.

Depois de alguns meses com esse “novo” instrumento, gravei em outubro 2015 o disco Irineu de Almeida e o oficleide: 100 anos depois (fig. 4), meu primeiro trabalho tocando oficleide, e o primeiro registro fonográfico do instrumento

no século XXI.

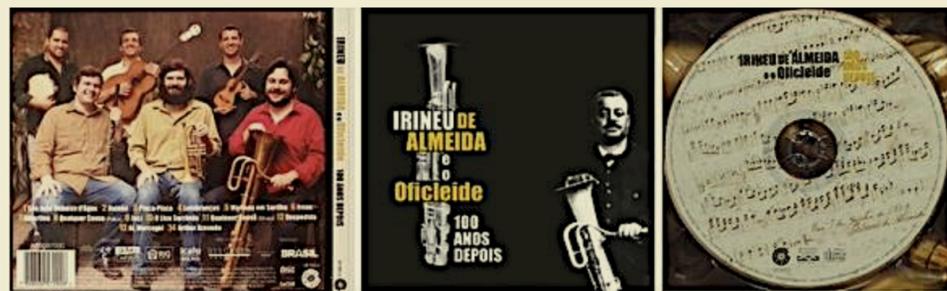


Figura 4: CD Irineu de Almeida e o Oficleide – 100 anos depois.

Nessa mesma linha de pesquisa, em 2019, iniciei o curso de mestrado profissional em música na UFRJ (PROMUS-UFRJ), e defendi a dissertação Irineu de Almeida e o oficleide: o resgate de um instrumento esquecido, que deu origem também a um caderno de partituras, com a obra completa de Irineu de Almeida (até então); e dez vídeos tocando parte desse repertório, utilizando o oficleide como solista. Acesse o link a seguir para saber um pouco mais sobre minha pesquisa:

[AQUI](#) 

De certa forma (e sem a menor pretensão disso), me tornei a principal referência do instrumento no Brasil, e, através dessa relação com o oficleide, me tornei personagem de uma história que tem tudo para ser uma boa “estória de pescador”, mas que é a mais pura verdade, e que vou narrar a seguir.

Em 14 julho de 2023, eu estava em Trancoso, na Bahia, quando vi uma publicação numa rede social com a seguinte pergunta: “alguém sabe o que é esse aparelho?”. Um detalhe é que nessa publicação havia várias marcações e comentários com meu nome: “olha Everson, é um oficleide”, “procura o Everson, ele sabe o que é”, “um oficleide, o Everson pode te ajudar”, e por aí vai...

Quando vi a foto do instrumento (fig. 5) logo me perguntei “o que aconteceu com esse oficleide?” Parecia ter saído de dentro de um galinheiro, ou estava exposto ao tempo, abandonado em algum quintal.



Figura 5: o oficleide, foto postada em rede social.

Num primeiro momento não dei muita atenção à descoberta, pois acreditava que seria impossível restaurar esse oficleide, devido ao grande desgaste que ele apresentava, e, por isso, não me interessaria um instrumento que não poderia mais ser tocado.

Daí que, naquela mesma noite, eu tive um sonho, e acredite ou não, eu encontrava um instrumento destruído, o restaurava e na primeira nota descobria que o instrumento era incrível, com um timbre único, doce, aveludado, com uma afinação perfeita e que eu viajava o mundo tocando com ele.

Acordei na manhã seguinte e contei o sonho para o meu irmão Aquiles. Ele de imediato me incentivou a escrever para a pessoa que fez a postagem. Tomei a iniciativa e enviei uma mensagem me apresentando e dizendo que o “aparelho” encontrado era um oficleide, um instrumento muito antigo que havia caído em desuso no início do século XX. Falei sobre minha pesquisa, deixei meu telefone para contato, e disse que gostaria muito de saber mais sobre a história desse oficleide encontrado. Em cinco minutos recebo uma resposta dizendo: “ô moço, estava esperando o seu contato”.

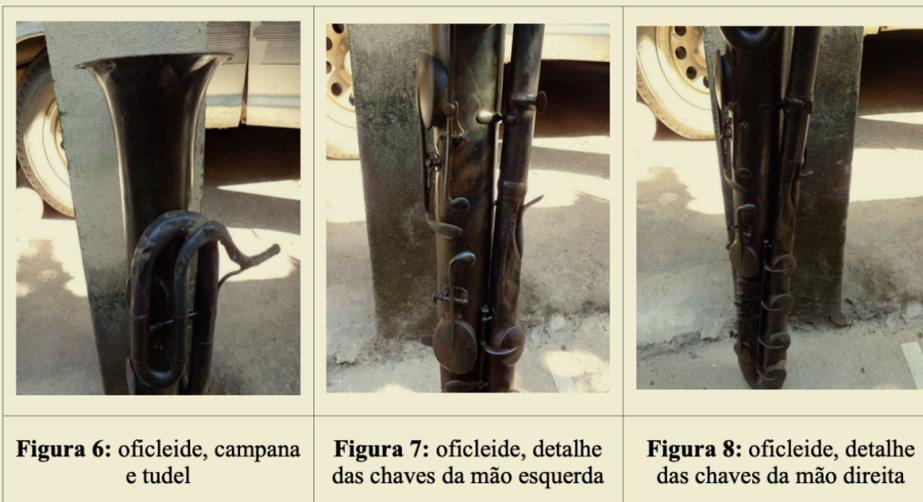
Do outro lado estava o “Johnson” (adiante explico as aspas no nome), um ribeirinho de Pirapora, Minas Gerais. Trocamos mais algumas mensagens e perguntei se poderia ligar, pois eu não estava acreditando na história que ele estava escrevendo.

Ligação feita, ele começa a narrar os fatos: “então moço, eu estava numa pescaria aqui perto do Riacho do Barro, no alto médio São Francisco, joguei a rede e ela enganchou em alguma coisa no fundo do rio, quando eu puxei com mais força a rede soltou e nela estava preso esse aparelho. De primeira, e olhando de longe, eu achei que era uma chaleira velha, mas depois, mais de perto, vi que era outra coisa, e eu tinha certeza que era algo especial. Levei pra casa e pedi pra minha esposa postar uma foto na internet, de modo que a gente pudesse tentar descobrir o que era esse aparelho, até que a turma começou a marcar muito o seu nome, e eu fui pesquisar sobre você e estamos aqui conversando agora”

Quando eu ouvi a história, não acreditei, pescar um instrumento qualquer dentro de um Rio (ainda mais no São Francisco), já seria algo surreal, inacreditável...agora, pescar um oficleide na rede? Isso é sim história de pescador! E como esse instrumento foi parar no fundo do Rio? Seria um naufrágio? Seria uma enchente, que arrastou alguma casa? Seria uma esposa que não aguentava mais o marido soprando aquele instrumento, e para acabar com seu

tormento o jogou no Rio? São muitas perguntas sem respostas. Nós conversamos mais um pouco e eu perguntei o que ele queria fazer com o instrumento, ele disse que para ele não tinha serventia, e que já tinha muita gente interessada e oferecendo um bom dinheiro. Eu contei um pouco da minha história, até que ele me interrompeu dizendo: “moço, eu já sei tudo sobre você...sei até que você viajou pra fora do Brasil e comprou um instrumento desse pagando em Euro”, eu comecei a rir e disse “é, hoje em dia não dá mais pra se esconder, né Johnson?”.

Eu pedi mais algumas fotos e disse que se ele não tivesse fechado negócio com outra pessoa, adoraria ficar com o instrumento, mas só se ele realmente pudesse ser restaurado. Depois de ver mais algumas fotos (fig. 6, 7 e 8), e um vídeo, foi possível ter esperança numa possível restauração. O instrumento estava sim, em mau estado, mas não faltava nenhum parafuso e nenhuma chave. A maior parte do trabalho (de forma ingênua) seria limpar, desamassar e desempenar o instrumento. Mas claro, eu não sabia como estava o metal, se havia desgaste a ponto de impossibilitar a restauração. Porém, são coisas que só poderia descobrir com o instrumento em mãos, afinal, eu não tinha a mínima ideia de quanto tempo aquele oficleide havia ficado submerso: 60, 80, 100 anos? Talvez mais?



Depois de mais de uma semana conversando com o tal de “Johnson”, fechamos o negócio, e o oficleide teria destino certo - o Rio de Janeiro.

Agora vou explicar porque das aspas no nome “Johnson”. O “Johnson” não se chamava Johnson, e sim Newton. Essa “estória” tá ficando boa! Ele disse que inventou o nome porque tinha medo de cair em algum tipo de golpe, e a pessoa querer rastrear o seu nome verdadeiro.

Depois de algumas risadas, eu e o Seu Newton continuamos as tratativas para trazer o instrumento para o Rio. Naquele momento eu não poderia viajar para buscar pessoalmente, então ele propôs de enviar por correio. Dito e feito, o

instrumento foi devidamente embalado e enviado (fig. 9 e 10).



Figura 9: O oficleide sendo preparado



Figura 10: o oficleide embalado para envio

O oficleide chegou na minha casa no dia 27 de julho de 2023 (fig 11). Exatamente como se estivesse saído do rio (tinha até areia). Para minha surpresa o instrumento era da marca Gautrot Breveté (a mesma marca do meu outro oficleide), e havia a inscrição da loja “A Africana - Figueiredo Barboza & Cia. Rua da Quitanda Nº 98 - Rio de Janeiro” (fig. 12). Esse instrumento já havia passado aqui pelo Rio.



Figura 11: O oficleide de volta ao Rio de Janeiro



Figura 12: detalhe da inscrição na campana

Pelas minhas pesquisas, em meados do século XIX, a casa A Africana vendia artigos diversos, de instrumentos musicais a material para cirurgia, odontologia, oftalmologia, engenharia, e etc (fig. 13). A loja existe até hoje, fica localizada na praça XV e vende artigos de tabacaria.

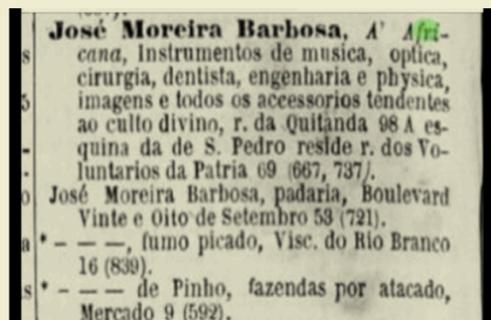


Figura 13: propaganda da loja A Africana, 1885.

Agora, de posse do instrumento, pude avaliar melhor os

danos que os anos debaixo d’água haviam causado. De fato, não faltava nenhum parafuso, mas em algumas partes o instrumento estava muito frágil e deteriorado, em especial na campana e no tudel, que estava completamente retorcido. Isso me deixou um pouco preocupado, pois poderia comprometer todo o processo de restauração. Bem, mas nesse momento tudo que eu tinha que fazer era buscar alguém que topasse essa empreitada, de “trazê-lo de volta à vida”, e me veio à cabeça o nome do meu amigo e luthier Marcelo Lacerda. Fiz contato com o Marcelo, e para minha surpresa, ele tinha acabado de se mudar para Araruama, no Rio de Janeiro. Conteí toda a história do instrumento, e ele me disse: “Ô, Everson, eu já estava pensando em me aposentar do ofício, mas depois de ouvir essa sua história eu tenho que pegar este instrumento como um desafio pessoal, quero parar de trabalhar como luthier e fechar esse ciclo com chave de ouro”. Em agosto de 2023 e eu entreguei o instrumento pessoalmente em suas mãos.

O processo de restauração de um instrumento é um trabalho que requer horas e horas de dedicação do luthier. No caso específico desse oficleide, o Marcelo teve que começar um instrumento praticamente do zero. Todas as partes foram dessoldadas, e o instrumento desmontado por completo (fig. 14). Ele ainda encontrou uma boa quantidade de areia dentro dos tubos internos do instrumento (fig. 15).



Figura 14: o oficleide completamente desmontado



Figura 15: areia acumulada nos tubos internos

A cada passo o Marcelo compartilhava áudios e fotos comigo, e mesmo à distância, fui acompanhando cada etapa dessa reconstrução. Uma das coisas que mais chamou a atenção do Marcelo foi que (de forma geral), o metal ainda era muito robusto, o que tornou possível tirar todos os amassados e mossas que havia por toda a extensão do corpo do instrumento, sem prejudicar e/ou comprometer a qualidade do latão.

O processo foi evoluindo e o instrumento começou a ganhar

forma (fig. 16 e 17).



Figura 16: tubo desamassado e alinhado



Figura 17: tubo já com as chaves montadas

O Marcelo deixou para o final os maiores desafios, que seriam a reconstrução da campana (fig. 18), que estava completamente danificada, a ponto de o metal ficar maleável; e o tudel, que ficou partido em 3 partes (fig. 19).



Figura 18: detalhe da campana



Figura 19: tudel completamente danificado

Para a campana o Marcelo tinha uma solução muito curiosa. Ele iria usar uma campana de trombone, recortar as laterais em forma de anel, e vestir na campana do oficleide (fig. 20 e 21). Essa operação só teria uma chance de ser feita, pois o Marcelo tinha apenas uma campana de trombone disponível para cortar, se algo desse errado, teria que tentar alguma outra solução que talvez não tivesse o mesmo resultado e acabamento. Já o tudel, o primeiro tubo ele não poderia usar as peças originais, pois estavam muito danificadas. Apenas o shank, que é uma peça pequena onde encaixamos o bocal. Para isso, o Marcelo foi juntando partes de outros instrumentos com a mesma conicidade do tubo do tudel original do oficleide, e, após algumas tentativas, conseguiu encontrar três partes com as exatas dimensões de que precisava (fig.22). O segundo tubo do tudel teve restauração e não precisou ser trocado, sendo

completamente remontado (fig.23).

Os dois grandes desafios foram superados e os resultados foram incríveis, muito além do que se esperava, como podemos ver nas figuras abaixo:



Figura 20: anel retirado da campana de trombone



Figura 21: instalação do anel na campana do oficleide



Figura 22: tudel restaurado



Figura 23: tudel completo

Também optou-se por não fazer nenhum tipo de polimento no instrumento, pois segundo o Marcelo, provavelmente a exposição a algum componente químico (naturalmente presente nas águas do rio São Francisco), em contato por um longo período com o metal do oficleide, pode ter mudado sua organização molecular, por isso, para dar um polimento e voltar à condição original do metal (geralmente da cor dourada), seria preciso fazer um polimento muito agressivo, isso diminuiria muito a espessura do metal, deixando-o muito fino e frágil, o que poderia prejudicar o desempenho e o resultado sonoro.

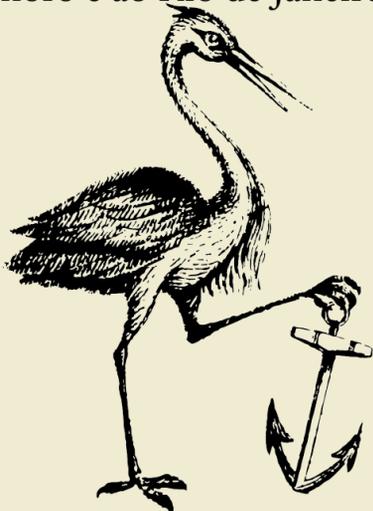
Nesse momento o instrumento estava pronto para ser remontado, com todas as peças alinhadas e desamassadas, como podemos ver na figura 24.





Figura 24: oficleide após restauração completa

No dia 09 de abril de 2024 (fig.25), juntamente com meu irmão Aquiles Moraes e meu amigo Marcus Thadeu da Conceição, testemunhas oculares da história, fomos até a casa/oficina do Marcelo Lacerda, em Araruama/RJ, para buscar o oficleide. O instrumento era incrível, exatamente como eu havia sonhado, um som escuro e doce, assim como as águas do Velho Chico, e como uma fagulha de tempo, fechei os olhos, respirei profundamente e ao sair o ar de meus pulmões, ia vibrando pelo instrumento as notas de Carinhoso, do mestre Pixinguinha. Naquele breve instante a música fluía, e o oficleide, que por mais de um século ficou silenciado nas profundezas de um rio, estava de volta, às rodas de choro e ao Rio de Janeiro.





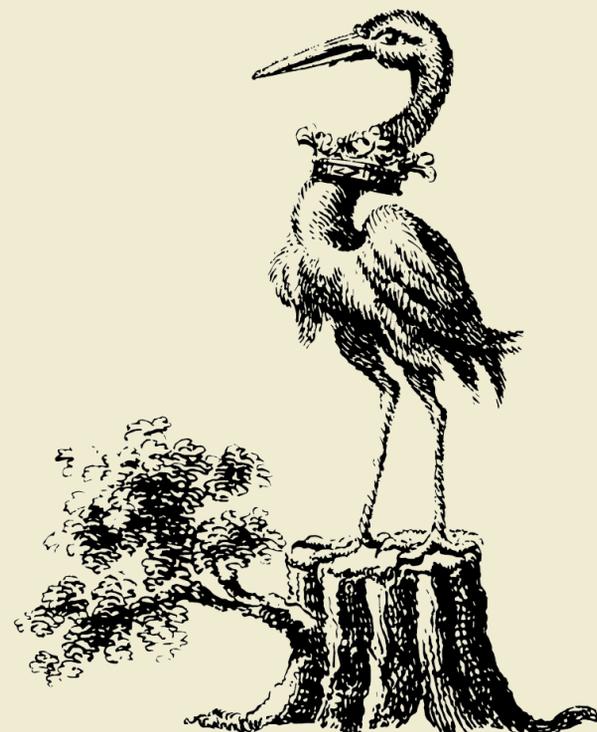
**Figura 25:** Amigos em Araruama/RJ, da esquerda para direita: Aquiles Moraes, Marcus Thadeu (segurando o oficleide *Gautrot Marquet*), o *luthier* Marcelo Lacerda e Everson Moraes (com o oficleide do rio São Francisco, completamente restaurado).

Em agradecimento ao Marcelo por todo cuidado e carinho ao longo do processo de restauração do instrumento, eu compus pra ele um maxixe intitulado “Araruama em Festa”. Essa foi a primeira gravação que realizei utilizando o oficleide do rio São Francisco. Você pode ver e ouvir através do link a seguir:

[ARARUAMA EM FESTA](#)



Se você acha que a história termina por aqui, se enganou! Alguns meses depois da restauração concluída eu recebo um áudio do seu Newton, com sua vou mansa dizendo: “pois é moço, cê sabe que eu tava lembrando de uma história do instrumento, e tem uma parte interessante. Um amigo nosso, pessoa gente boa, tinha perdido a prótese (dentadura) no rio, numa outra pescaria que a gente fez. Aí ele foi lá pra casa e eu falei pra minha esposa: Rosa, semana que vem se a gente pegar um peixe, eu vou comprar uma dentadura nova pro Parazinho. Aí aconteceu de pegar esse instrumento, essa Joia! Daí, na hora a gente levou ele no dentista.” Viva o tesouro de Pirapora e viva os mistérios do Velho Chico!





# Organizadores & Colaboradores



Doutora em música, **Laura Rónai** é responsável pela cadeira de flauta transversal na UNIRIO, pertence ao corpo docente do PROEMUS, além de coordenar a Orquestra Barroca da UNIRIO, que em 2025 completou 23 anos de existência ininterrupta. Coordena o projeto “Orquestra que Transforma”, em Tanguá. Organizou 7 Semanas de Música Antiga da UNIRIO, em parceria com o Centre de musique baroque de Versailles. Com a OBU realizou também duas óperas barrocas, junto à Oficina de Ópera dirigida por Carol McDavit.

Seu livro “Em busca de um mundo perdido” saiu pela Topbooks em 2008, sendo considerado um dos mais importantes volumes sobre flauta publicados no Brasil. Este livro será lançado em inglês pela Lexington Books em 2025. Atualmente escreve textos para a Revista da OSESP e é responsável por notas de programa da OSESP e da OPES.



Professora Adjunta de Flauta Doce da Escola de Música da UFRJ, **Patricia Michelini** é doutora em Música pela ECA-USP, onde desenvolveu tese sobre a história da flauta doce no Brasil. É criadora e integrante de grupos que tem como foco o repertório para flauta doce de diversos períodos históricos, como o Duo Flustres e os conjuntos Barroco Affettuoso e Galanteria. Integra a Orquestra Barroca da Unirio (OBU) desde 2014, celebrando uma parceria de muitas realizações com sua diretora, Laura Rónai. Como pesquisadora, participa regularmente de eventos científicos e artísticos relevantes para as áreas de Flauta Doce e Música Antiga. Com mais de trinta anos de docência, destaca-se como uma referência para o ensino de flauta doce e para a promoção de ações e projetos que valorizam a pesquisa, a pedagogia e a história relacionada ao seu instrumento. Na Escola de Música da UFRJ desde 2011, é docente do curso de Licenciatura e do Programa de Mestrado Profissional em Música (PROMUS), responsável pelo projeto de extensão Flauta doce em Sistema (2020-21) e pela curadoria do Festival de Música Antiga (2011-2015) e do Seminário de Flauta Doce (2015 e 2018).



**Átila de Paula** é cravista e pianista, estudou na UFRJ e foi bolsista da *Hochschule für Musik Karlsruhe* (Alemanha). Considerado um dos cravistas brasileiros mais ativos de sua geração, atuou com importantes orquestras e conjuntos como a Orquestra Sinfônica Brasileira, Petrobras Sinfônica, Orquestra Barroca da UNIRIO, Johann Sebastian Rio. Colaborou com artistas como Bruno de Sá, Katia Velletaz, Stéphanie-Marie Degand, Mira Glodeanu e Linus Roth, além de integrar produções do *Centre de Musique Baroque de Versailles* e do Festival Amazonas de Ópera. Atualmente, é professor da *Art School* do Instituto Cultural Brasil – Estados Unidos, em Manaus.



**Alessandra Alexandroff Netto** é Mestre em Música pelo PPGM-UFRJ (2023), *lato-sensu* em Educação Musical CBM-CEU (2014), *lato-sensu* em Artes - Unilassale (2007), Licenciatura em Música CBM-CEU (2013), Licenciatura em Pedagogia pela UNIABC (2003), e Bacharelado em Composição e Regência pelo Instituto de Artes - UNESP (1999). Atualmente é Assistente II na Direção do Instituto Helena Antipoff (IHA), anteriormente foi assistente II da Gerência de Educação da 2ª Coordenadoria Regional de Educação do Rio de Janeiro, professora de música no ensino fundamental da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Coordenadora e professora dos cursos online da Fundação Sopro Novo Yamaha e regente da Orquestra Sopro Novo Carioca. Foi tutora virtual no curso de Licenciatura em Educação Musical da UFSCAR. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: educação, educação inclusiva, música, canto coral e flauta doce.



Historiador e teórico da música, especializado em ópera francesa do século XVIII, **Benoît Dratwicki**, é diretor artístico do *Centre de musique baroque de Versailles* desde 2006. Benoît Dratwicki, que inicialmente estudou violoncelo e fagote no Conservatório de Metz e, posteriormente, musicologia na Sorbonne em Paris, é autor de várias monografias aclamadas pela crítica. Ele também preparou edições modernas de várias partituras barrocas e contribuiu para a realização de estreias modernas, gravações e apresentações de obras dramáticas da música barroca francesa. Desde 2006, atua como diretor artístico (2006-2009) e consultor de elenco (2010-) no *Palazzetto Bruzane*, Centro de Música Romântica Francesa em Veneza, além de ser diretor artístico do *Haydneum* (Centro de Música Antiga) em Budapeste (2020-2024). Por muitos anos, ele tem se dedicado à produção e à execução de obras significativas da história da música e do teatro musical.



**Eliara Puggina** é pianista e professora formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com doutorado em música pela UNIRIO, recebeu aprimoramento em performance pianística por Arnaldo Cohen e Linda Bustani. Desde então, atua principalmente como pianista colaboradora de cantores líricos e em grupos de óperas.

Participou de diversos grupos de câmara e trabalhou durante cinco anos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro como pianista, atuando na Orquestra Sinfônica, no Coro e com solistas nas óperas. Atuou em masterclasses como acompanhadora junto a cantores e professores nacionais e internacionais.

Seu repertório contempla centenas de apresentações desde 1980, incluindo cerca de 45 óperas, concertos sinfônicos, música de câmara e transmissões radiofônicas ao vivo pela Rádio MEC. Atualmente tem trabalhado como pianista preparadora nas produções de ópera junto aos solistas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. É pianista acompanhadora concursada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).



**Eliete Figueira Batista da Silveira** tem sua formação na Faculdade de Letras da UFRJ, onde alcançou os títulos de mestre e doutor em Língua Portuguesa. Posteriormente (2013-2014), realizou seu pós-doutorado na Universidade de Lisboa. É Professora da graduação e dos Programas de Pós-Graduação em Letras Vernáculas e do ProfLetras. Atualmente pesquisa a variação da língua e sua relação com a aquisição da linguagem e o ensino-aprendizagem da escrita. É associada permanente da Abralin (Associação Brasileira de Linguística) e da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística). Participa de eventos nacionais e internacionais, bem como publica em periódicos brasileiros e estrangeiros.



Técnico em Música pelo Colégio Pedro II (2015-2017), **Erick do Carmo** é habilitado em Flauta transversal. Bacharel em Flauta pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) (2018-2022). Licenciando em Música pela Unirio (2023-). Tem experiência atuando como professor em cursos livres de música de Campo Grande, RJ (2021-). Em sua formação, aderiu ao traverso barroco. Em masterclasses diversas, teve a chance de estudar com renomados intérpretes do estilo barroco, como Laura Rónai (Brasil), Rachel Brown (Inglaterra), Diana Baroni (Argentina) e Alexis Kossenko (França). Publicou ensaios no formato de colunas junto à revista da Associação Brasileira de Flautistas (Pattapio - 2020) e junto à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, na revista especializada em Música Antiga da Orquestra Barroca da Unirio (Conversa das Antigas - 2021).



**Everson Moraes** é trombonista da Orquestra Sinfônica da UFRJ, Bacharel em trombone pela UNIRIO e Mestre em Música pela UFRJ, onde defendeu a dissertação "IRINEU DE ALMEIDA E O OFICLEIDE: o resgate de um instrumento esquecido". Já trabalhou com importantes artistas da música popular brasileira, tais como Ney Matogrosso, João Bosco, Francis Hime, Maria Bethânia, Zeca Pagodinho, Mário Adnet, Nailor Proveta, dentre outros. Em 2013 adquiriu um oficleide centenário e iniciou um trabalho de resgate da história e da prática do oficleide na música brasileira, gravando em 2015 o disco "Irineu de Almeida e o Oficleide - 100 Anos Depois", lançado pela gravadora Biscoito Fino.



Doutor em Música – Execução Musical/Clarinetista pela UFBA, com Pós-Doutorado na área de Musicologia Histórica na Universidade Nova de Lisboa/Portugal, **Fernando José Silveira** é Professor Titular de clarineta e música de câmara do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO/RJ e professor colaborador/orientador do curso de Doutorado em Música da ECA/USP. Tem destacada carreira como clarinetista solista, camerista e docente pelas Américas, Europa e Ásia. Nos últimos anos, tem se dedicado também à pesquisa sobre temas relacionados à clarineta, às práticas interpretativas e à musicologia histórica, publicando artigos nos principais veículos brasileiros, nos EUA e na Europa.



**Kristina Augustin** é reconhecida pela sua ampla atuação como intérprete e divulgadora da viola da gamba no Brasil sendo seu nome citado no dicionário Novo Aurélio (século XXI) nos verbetes “viola da gamba” e “gambista”. Recebeu a Moção Aplausos da Câmara Municipal de Niterói pelo trabalho de divulgação da Música Antiga. Doutora em Música pela Universidade de Aveiro-Portugal e Mestre pela Unicamp, Kristina Augustin é licenciada em viola da gamba pelo *Birmingham Conservatoire* (Inglaterra) e possui especialização pela *Schola Cantorum Basiliensis* (Suíça). Integrou o conjunto Música Antiga da UFF durante 20 anos; criou o grupo Quadro Antiquo com o qual realizou três turnês pelo Norte/Nordeste, Minas Gerais e concertos em Lisboa, Aveiro, Santarém, Porto e Praga. Em 2015, apresentou-se com o trio Concerto a 3 no Palácio Foz (Lisboa), Cine Teatro Avenida (Castelo Branco) e na Biblioteca Joanina (Coimbra) através da aprovação do Edital “Conexão Cultura Brasil – Intercâmbios do MINC. É autora de três livros e vários artigos publicados. Sua discografia consta de um LP e oito CDs com os grupos Música Antiga da UFF, Camerata Antiqua de Curitiba e Quadro Antiquo dentre outras participações.



**Leandro Turano** é mestre e doutor em música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduou-se no Bacharelado em Música em dois cursos: um com habilitação em Regência (pela UFRJ) e outro com habilitação em Composição (pela UNIRIO). Também cursou a formação técnica em piano pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM).

Leandro busca uma experiência plural com o fazer musical. Atuou como pianista solista e camerista no repertório erudito tradicional, erudito contemporâneo e também popular brasileiro. Foi cravista da Orquestra Barroca da UNIRIO por alguns períodos e atua como regente coral há 18 anos em um trabalho voluntário. Foi compositor de algumas obras apresentadas em festivais nacionais e internacionais. Como professor, já lecionou aulas particulares e em grupo, além de ter sido produtor e revisor de material de apoio para a área de Educação Musical da Prefeitura do Rio de Janeiro. Há 11 anos também participa da gestão administrativa do Espaço Cultural BNDES.



**Luiz Mello** iniciou sua trajetória acadêmica na UFRJ, estudando violão clássico. Foi premiado com uma bolsa integral pelo Royal Conservatoire of Scotland para estudar na instituição, entre 2012 e 2016, onde teve seu primeiro contato com cordofones históricos. Estudou teorba como segundo instrumento de 2012 à 2015, retomando o instrumento na Orquestra Barroca da Unirio (OBU), conjunto que integra desde 2018. Atualmente tem se apresentado em duos, trios e solos, além de atuar como baixo contínuo na OBU e estar em processo de conclusão de mestrado na Unirio, sob orientação da professora Laura Rónai.



**Tom Moore** possui diplomas em musicologia de Harvard e Stanford. Estudou traverso com Sandra Miller em Nova York. Fundou o conjunto de câmara Le Triomphe de l'Amour, ativo de 1991 a 2016, e também se apresentou e gravou com outros grupos, incluindo Brandywine Baroque, Philomel e Mélomanie. De 2004 a 2007, foi professor visitante no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO e co-diretor de seu conjunto de música antiga, a Camerata Quantz. Gravou discos pelos selos Lyrichord e A Casa Discos. Como musicólogo, seu foco tem sido compositores e repertórios negligenciados do século XIX, particularmente mulheres e judeus; também escreve sobre música contemporânea, com muitas entrevistas com compositores internacionais. Seus textos foram publicados em periódicos nos Estados Unidos, República Tcheca, Brasil, Austrália, Nova Zelândia, Israel, Itália, Alemanha, Espanha, França, Países Baixos e Hungria. Artigos recentes apresentam sua pesquisa sobre compositoras da Paris do século XIX, incluindo Leonie Tonel, Maddalena Croff, Elisa Bosch, Laure Brice, Ida Boulee, entre outras. É ativo como tradutor, tendo livros publicados em traduções do alemão, italiano, francês, português e inglês. É chefe do departamento de Som e Imagem da Biblioteca Green, na Universidade Internacional da Flórida, em Miami.

# Ficha Técnica

Conselho Editorial

ARTUR ORTENBLAD  
ÁTILA DE PAULA  
CAÊ VIEIRA  
CARLOS BERTÃO  
LAURA RÓNAI  
PATRICIA MICHELINI

Editora chefe

LAURA RÓNAI

Projeto gráfico e diagramação

ÁTILA DE PAULA

Revisores / Tradutores de texto

ARTUR ORTENBLAD  
CAÊ VIEIRA  
CARLOS BERTÃO  
LAURA RÓNAI  
TOM MOORE

Volume 3 Edition 1  
Rio de Janeiro ◊ Manaus  
Abril 2025

## TERMO DE RESPONSABILIDADE

Os textos aqui reunidos são de responsabilidade exclusiva de seus autores;

Não representam necessariamente a opinião da revista.

Prazos para futuras submissões serão divulgados nas redes sociais da Orquestra Barroca da Unirio. Acompanhe!

 [ORQUESTRABARROCA.DAUNIRIO.5](#)

 [@ORQUESTRA\\_BARROCA\\_DA\\_UNIRIO](#)

 [ORQUESTRA BARROCA DA UNIRIO](#)

Fale com a gente!

[OBU.UNIRIO@GMAIL.COM](mailto:OBU.UNIRIO@GMAIL.COM)

Instituto Villa Lobos, Av. Pasteur, 436 fundos, Urca, RJ CEP 22.290-240