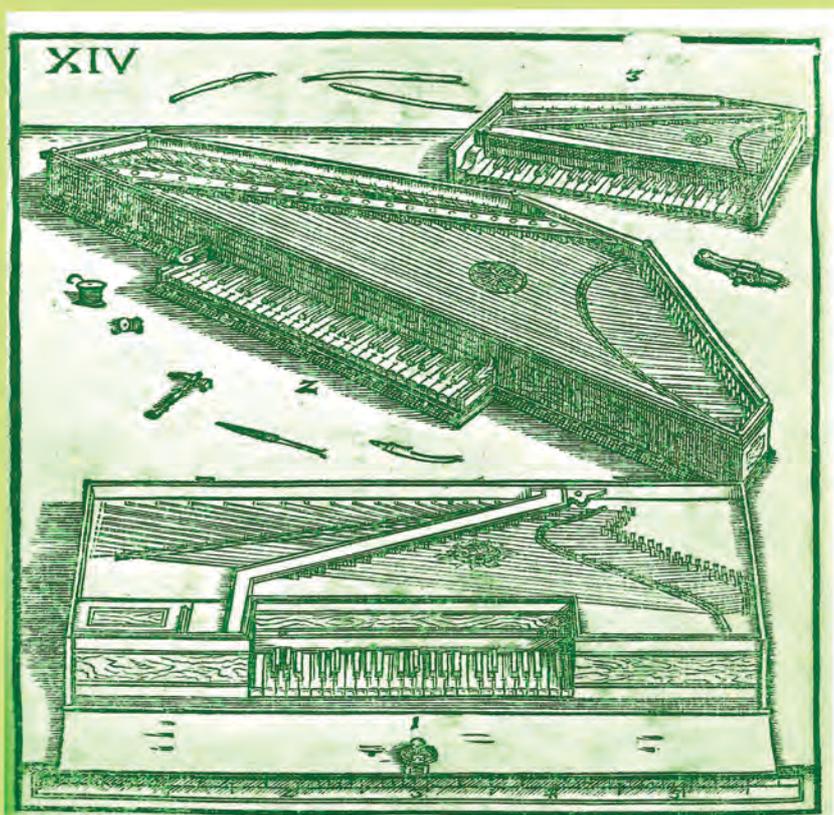


Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Música - PPGM e PROMUS

XIV Semana do Cravo

Anais



XIV
Semana do
Cravo
Anais

RIO DE JANEIRO, 06 A 08 DE NOVEMBRO DE 2017
ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ - PPGM / PROMUS

Catálogo: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

S471s Semana do Cravo (14. : 2017, Rio de Janeiro, RJ)
Anais [recurso eletrônico] / XIV Semana do Cravo 6 à 8 de novembro
de 2017 ; realização: Programa de Pós-graduação em Música, Programa
de Pós-graduação Profissional em Música da UFRJ ; Marcelo Fagerlande (Ed.),
Mayra Pereira (Co-Ed.). _ Rio de Janeiro: UFRJ. Escola de música, 2018.

ISBN: 97-85-65537-14-8

Modo de acesso: disponível online em PDF

<http://promus.musica.ufrj.br>

<https://ppgm.musica.ufrj.br/>

Download e impressão em PDF permitido

1. Cravo (Instrumento musical). I. Fagerlande, Marcelo (Ed.). II. Pereira,
Mayra (Co-Ed.). III. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música.
Programa de Pós-graduação em Música (PPGM). Programa de Pós-graduação
Profissional em Música (PROMUS).

CDD (20. ed.) 786.2

XIV
Semana do
Cravo
Anais

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA DA UFRJ
ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ

ISBN 978-85-65537-14-8



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: *Roberto Leher*

Vice-reitora: *Denise Fernandes Lopez Nascimento*

Pró-reitor de Pós-Graduação e Pesquisa: *Leila Rodrigues da Silva*

Pró-Reitor de Graduação: *Eduardo Gonçalves Serra*

Pró-Reitora de Extensão: *Maria Mello de Malta*

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Decana: *Flora de Paoli Faria*

ESCOLA DE MÚSICA

Diretora: *Maria José Chevitaresh*

Vice-diretora: *Andrea Adour*

Diretor Adjunto de Graduação: *David Alves*

Diretor Adjunto do Setor Artístico: *Marcelo Jardim*

Diretor Adjunto dos Cursos de Extensão: *Ronal Silveira*

Coordenador do Curso de Licenciatura: *Andrea Adour*

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música: *Pauxy Gentil-Nunes*

Coordenador do Programa de Pós-Graduação Profissional em Música: *Aloysio Fagerlande*

SEMANA DO CRAVO

Coordenador: *Marcelo Fagerlande*

Comissão Organizadora: *Clara Albuquerque, Eduardo Antonello e Marcelo Fagerlande*

Comissão Científica: *Carlos Alberto Figueiredo, João Vidal, Marcelo Fagerlande, Paulo Peloso e Pauxy Gentil-Nunes*

Editor dos Anais da XIV Semana do Cravo: *Marcelo Fagerlande*

Co-editora dos Anais da XIV Semana do Cravo: *Mayra Pereira*

Capa: *Marcelo Fagerlande*

REALIZAÇÃO



SUMÁRIO

Apresentação	9
Transcrições	11
Carlos Alberto Figueiredo	13
As transcrições de obras sacras de José Maurício Nunes Garcia: o <i>Ingemisco</i> do <i>Requiem</i> 1816 (Artigo)	
Marcelo Fagerlande	23
Originais e transcrições: a liberdade de um repertório para dois cravos (Artigo)	
Instrumentos	29
Erasmus Estrada	31
Mietke e o cravo Francês (Resumo)	
Mayra Pereira	33
Evidências da importação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro: do período colonial ao final do primeiro reinado (Artigo)	
História	43
Patricia Michelini Aguilar	45
Os pioneiros da flauta doce em São Paulo e no Rio de Janeiro no século XX (Artigo)	
Maria Aida Falcão Santos Barroso	55
O cravo no Recife e o Movimento Armorial (Artigo)	
Ensino	63
Luciana Câmara Queiroz de Souza	65
O cravo e as mudanças curriculares do bacharelado em instrumento da UFPE (Artigo)	
Clara Fernandes Albuquerque	71
Reflexões sobre o ensino de cravo no curso de extensão da Escola de Música da UFRJ (Artigo)	

APRESENTAÇÃO

Desde sua criação, em 2004, a Semana do Cravo tem promovido o encontro de discentes, docentes e público em torno do instrumento. Os participantes vêm de diferentes regiões do país, das instituições de ensino que oferecem cursos de cravo, seja na esfera federal, estadual ou municipal.

A estrutura do evento contempla não somente recitais com alunos e eventualmente com professores, mas também o debate acadêmico, através de mesas redondas e palestras. São abordados diversos aspectos relacionados ao cravo, frutos das pesquisas envolvendo o instrumento e assuntos afins. O foco principal tem sido a investigação e o resgate de sua História, principalmente no Brasil, e aspectos da didática e da interpretação no instrumento. A Semana do Cravo homenageia com frequência nomes brasileiros e estrangeiros, que contribuíram de modo significativo para o desenvolvimento das atividades artísticas e didáticas em torno do instrumento no Brasil. Foram eles: Roberto de Regina (ver http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=1891:2016-09-27-12-53-54&catid=55:destaques&Itemid=86), Huguette Dreyfus, Jacques Ogg e Helena Jank (ver <https://ppgm.musica.ufrj.br/2017/11/06/4278/>).

A publicação dos Anais da XIV Semana do Cravo é motivo de alegria para todos nós e atende ao anseio de muitos participantes dos últimos anos. A presente edição ilustra a pluralidade dos assuntos que vem sendo debatidos, como demonstram os artigos aqui contidos. Iniciamos com textos sobre transcrição – com foco em José Maurício Nunes Garcia, Johann Sebastian Bach, François Couperin e Joseph Bodin de Boismortier. Seguimos com pesquisas sobre instrumentos musicais: um artigo sobre a importação no Rio de Janeiro, do período colonial ao final do primeiro reinado e uma comunicação sobre o cravo francês e o construtor Michael Mietke. A História também está presente, com um artigo sobre o cravo no Recife e o Movimento Armorial e outro sobre a flauta doce – instrumento tão familiar a todos os cravistas – e seus pioneiros em São Paulo e no Rio de Janeiro, no século XX. Finalmente, dois trabalhos apresentam reflexões sobre o cravo e as mudanças curriculares do bacharelado em instrumento na UFPE e sobre o ensino do instrumento no curso de extensão da Escola de Música da UFRJ.

Agradecemos o empenho de todos os participantes e dos Programas de Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ (PPGM e PROMUS), que tanto colaboraram para o

sucesso desta nova empreitada. Que nossa publicação possa contribuir de modo efetivo para as reflexões sobre o cravo e sua prática atual em nosso país.

Marcelo Fagerlande
Coordenador da Semana do Cravo

TRANSCRIÇÕES

As transcrições de obras sacras de José Maurício Nunes Garcia: o *Ingemisco do Requiem 1816*

Carlos Alberto Figueiredo

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Universidade Federal de Goiás
cafigcarlos@gmail.com

Resumo: A *Missa dos Defuntos*, ou *Missa de Requiem* (CPM 185), de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), foi composta em 1816. Essa foi a primeira obra do compositor a ser publicada, tendo sido editada por Alberto Nepomuceno (1864-1920) e impressa pela Irmãos Bevilacqua, em 1897. A partitura resultante apresenta as vozes com uma redução da orquestra para órgão ou harmonium. Essa edição estabelece uma vertente importante na tradição de transmissão desse *Requiem*, através de fontes manuscritas e impressas, introduzindo diversas inovações significativas, características de toda essa tradição. Destacarei nesta comunicação duas transcrições instrumentais feitas a partir do *Ingemisco*, seção do *Dies Irae* do *Requiem*, e publicadas nas primeiras décadas do século XX.

Palavras-chave: Transcrições. José Maurício Nunes Garcia. *Ingemisco* do *Requiem 1816*.

Transcriptions of sacred works by José Maurício Nunes Garcia: the *Ingemisco* of the *Requiem 1816*

Abstract: The *Mass for the Dead* or *Requiem Mass* (CPM 185), by José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), has been composed in 1816. This has been the first work of the composer to be published, edited by Alberto Nepomuceno (1864-1920) and printed by Irmãos Bevilacqua, in 1897. The edition presents the voices with a reduction of the orchestra for organ or harmonium. This edition establishes an important tradition in the transmission of this *Requiem*, both in manuscript and printed sources, introducing many significant innovations, characteristics of this tradition. This paper will highlight two instrumental transcriptions of the *Ingemisco*, section of the *Dies Irae*, both published in the first decades of the 20th Century.

Keywords: Transcriptions. José Maurício Nunes Garcia. *Ingemisco* of the *Requiem 1816*.

As obras dos compositores sempre estiveram sujeitas a modificações estruturais, seja pelas mãos do próprio autor ou de outros agentes da tradição, copistas ou editores. Tais interferências podem ser da ordem de orquestrações ou reorquestrações, reduções para instrumentos de teclado ou transcrições para outros meios vocais ou instrumentais. As obras sacras de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) não fogem à regra, e encontramos inicialmente grande quantidade delas que sofreram modificações estruturais, como as descritas acima. A questão das transcrições, foco desta mesa-redonda, será apresentada de forma mais detalhada neste texto, com apresentação de alguns exemplos.

Inicialmente, menciono a chamada *Missa da Purificação de Nossa Senhora* (GARCIA, 1897), que representa, na verdade, uma nova obra, resultante do arranjo ou transcrição para três vozes masculinas e órgão, feito em 1897, por Miguel Pereira da Normandia (fl.1873-1898), a partir de duas obras originais do compositor: a *Missa em Fá*, de 1808, e um *Credo*, de 1820. Essa missa inclui ainda um Ofertório e o moteto *Felix Namque*.

Infelizmente, as obras originais estão desaparecidas e não é possível avaliar o nível e as características das modificações feitas por Normandia, um músico ligado à Capela Imperial e professor do Liceu de Artes e Ofícios, no final do século XIX.

Na década de 1940, a revista *Musica Sacra*, da Vozes de Petrópolis, dedicou várias separatas a obras de José Maurício (GARCIA, 1941, 1942a, 1942b, 1943a, 1943b, 1944, 1947, 1948a, 1948b e 1949). Todas essas publicações da revista *Musica Sacra* têm caráter nitidamente prático, alterando as obras, através de arranjos e transcrições de vários tipos, que não especificarei aqui.

Abordarei mais detalhadamente nesta comunicação as modificações no processo de transmissão da *Missa dos Defuntos*, ou *Missa de Requiem* (CPM 185), de José Maurício Nunes Garcia, composta em 1816. Essa foi a primeira obra do compositor a ser editada e impressa, em 1897, pela Irmãos Bevilacqua, do Rio de Janeiro, a partir do trabalho editorial feito por Alberto Nepomuceno (1864-1920) sobre o material musical, que resultou nas vozes com uma redução da orquestra para órgão ou harmonium.

A edição de 1897 do *Requiem* de 1816 estabeleceu uma vertente importante na tradição de transmissão dessa obra, através de fontes manuscritas e impressas, introduzindo diversas variantes significativas em vários níveis, características de toda essa tradição. Destacarei neste estudo duas transcrições instrumentais, feitas na primeira metade século XX, do *Ingemisco*, subseção do *Dies Irae*, um solo para soprano:

Ingemisco (Andante)

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

Andante Cantabile (*Ingemisco*).

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

Ivan d'Hunac é o pseudônimo de João Itiberê da Cunha (1870-1953), poeta e compositor paranaense, e Gustav Fritzsche (1893-1969) um violinista alemão que chegou ao Brasil com os músicos de seu quarteto em 1939, no mesmo momento em que eclodiu a Segunda Guerra Mundial na Europa. Tal fato obrigou sua permanência em nosso país até 1944, fim do conflito.

As modificações geradas pelas transcrições instrumentais do *Ingemisco* afetam a linha melódica, a harmonia e a textura do acompanhamento, além de uma ampliação, como veremos adiante.

Nos primeiros compassos da introdução da ária, já vemos algumas modificações semelhantes nas duas transcrições, com um adensamento da textura, que se tornou mais pianística:



Ex. 1a - Edição de Alberto Nepomuceno – c.1-9.



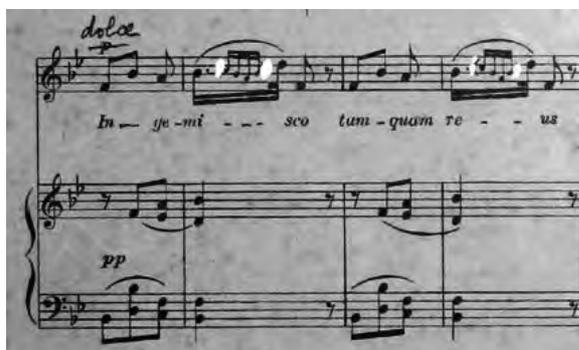
Ex. 1b - Transcrição de Ivan d'Hunac – c.1-9.



Ex. 1c - Transcrição de Gustav Fritzsche – c.1-9.

Nos primeiros compassos do solo vocal, observamos que a transcrição de d'Hunac retoma a textura original de Alberto Nepomuceno, colocando a melodia na região mais aguda. A transcrição de Fritzsche coloca a melodia no violino, como seria de se esperar, e também mantém a textura do acompanhamento, com pequenas nuances. Ambos os transcritores

alteram a configuração rítmica dos c.11 e 13 e eliminam os grupetos, mantendo o segundo uma variação ornamental no c.13.



Ex. 2a - Edição de Alberto Nepomuceno – c.10-13.



Ex. 2b - Transcrição de Ivan d'Hunac – c. 10-13.



Ex. 2c - Transcrição de Gustav Fritzsche – c. 10-13.

Nos exemplos 3a e 3b, segunda frase do solo vocal, as modificações mais substanciais ocorrem na transcrição de Fritzsche, que cria uma linha melódica na parte intermediária do acompanhamento, bem como notas para os graves, no pentagrama inferior do piano.



Ex. 3a - Edição de Alberto Nepomuceno – c.14-17.



Ex. 3b - Transcrição de Gustav Fritzsche – c. 14-17.

Nos exemplos 4a e 4b, terceira frase do solo vocal, ocorre pequena variação melódica logo ao início da linha do violino da transcrição de Fritzsche:



Ex. 4a - Edição de Alberto Nepomuceno – c.18-21.



Ex. 4b - Transcrição de Gustav Fritzsche – c. 18-21.

Nos exemplos 5a, 5b e 5c, ambas as transcrições apresentam textura mais densa para o piano e ainda incluem ou modificam notas alterando a harmonia do trecho, como é o caso da nota Lá bemol nos compassos 22 e 23:



Ex. 5a - Edição de Alberto Nepomuceno – c.22-25.



Ex. 5b - Transcrição de Ivan d'Hunac – c. 22-25.



Ex. 5c - Transcrição de Gustav Fritzsche – c. 22-25.

Nos exemplos 6a, 6b e 6c, a densidade do piano é ainda maior, principalmente na transcrição de Fritzsche:



Ex. 6a - Edição de Alberto Nepomuceno – c.33-36.



Ex. 6b - Transcrição de Ivan d'Hunac – c. 33-36.



Ex. 6c - Transcrição de Gustav Fritzsche – c. 33-36.

Nos exemplos 7a e 7b, observemos a melodia original do solo do soprano com reforço de oitavas, na transcrição de d'Hunac:



Ex. 7a - Edição de Alberto Nepomuceno – c.37-40.



Ex. 7b - Transcrição de Ivan d'Hunac – c. 37-40.

Os exemplos 8a e 8b trazem a coda que encerra o *Ingemisco*, porém ampliada com dois compassos, conforme os compassos 64 e 65 da transcrição de Fritzsche:



Ex. 8a - Edição de Alberto Nepomuceno – c.58-65.

Ex. 8b - Transcrição de Gustav Fritzsche – c.58-67.

Considerações finais

As duas transcrições aqui analisadas, feitas a partir da versão para soprano e harmônio da edição de Alberto Nepomuceno, exploraram coerentemente as características dos instrumentos para as quais foram feitas: piano solo e violino com acompanhamento de piano. Porém, esse objetivo foi ultrapassado ao serem inseridas notas estranhas à harmonia original e

a ampliação da coda final na segunda transcrição. É interessante observarmos as semelhanças entre algumas das soluções encontradas pelos dois transcritores, gerando a conclusão inevitável que a segunda transcrição, feita em 1940, utilizou ideias da primeira, feita antes de 1934.

Referências

Impressas

GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de Requiem (1816) para sólos e coros com acompanhamento de orchestra*. Reduzida para órgão ou harmônio por Alberto Nepomuceno. Precedida de um esboço biográfico do autor pelo Visconde de Taunay. Rio de Janeiro: Irmãos Bevilacqua, 1897.

_____. *Andante cantabile (Do Ingemisco da Missa de Requiem) si bemol-maior para Piano e Violino*, transcrição e revisão de Gustav Fritzsche. São Paulo: E.S. Mangione, 1940.

_____. *Ave Maris Stella*. *Música Sacra*, Petrópolis, v.2, n.10, p.189, out. 1942.

_____. *Ave Maria das Matinas do Natal*. *Música Sacra*, Petrópolis, v.9, n.3, p.58, mar. 1949.

_____. *Hino das Matinas das Festas de SS. Virgem Maria*. *Música Sacra*, Petrópolis, v.3, n.6, p.109, jun. 1943.

_____. *O magnum mysterium*. *Música Sacra*, Petrópolis, v.4, n.12, p.229-231, dez. 1944.

_____. *1º. Responsório das Matinas de Natal*. *Música Sacra*, Petrópolis, v.7, n.12, p.239, dez. 1947.

_____. *2º. Responsório das Matinas de Natal*. *Música Sacra*, Petrópolis, v.8, n.1, p.18, jan. 1948.

_____. *3º. Responsório das Matinas de Natal*. *Música Sacra*, Petrópolis, v.1, n.12, p.229-232, dez. 1941.

_____. *5º. Responsório das Matinas de Natal*. *Música Sacra*, Petrópolis, v.8, n.1, p.18, jan. 1948.

_____. *Tantum Ergo*. *Música Sacra*, Petrópolis, v.3, n.1, p.9, jan. 1943.

_____. *Verbum caro factum est: 8º. Responsórios do Natal*. *Música Sacra*, Petrópolis, v.2, n.11, p.209-211, nov. 1942.

_____. *Andante (do Ingemisco da Missa de Requiem)*, transcrição e adaptação de Iwan d'Hunac [João Itiberê da Cunha]. [Rio de Janeiro]: Casa Vieira Machado, s.d.

Manuscritas

2ª. *Missa / Para o dia da Purificação de N. Senhora / Composta pelo Padre Mestre / José Maurício / em 1808 / a 4 vezes / Arranjada a 3 vezes pelo Professor / Miguel Pereira da Normandia / 1897 / Cathedral*. Partitura copiada. [Missa em Fá]. CPM 3, 53, 103, 122. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM-20, 1897. Disponível em http://acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM20.htm. Acesso em 15 Nov. 2017.

Originais e transcrições: a liberdade de um repertório para dois cravos

Marcelo Fagerlande

Universidade Federal do Rio de Janeiro

fagerlande@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda a seleção do repertório para uma gravação de dois cravos, e discorre sobre suas características. As obras escolhidas, da autoria de J. S. Bach, F. Couperin e J. B. de Boismortier, são transcrições ou versões de originais escritos para instrumentos diferentes daqueles em que são interpretados. Em um dos casos a instrumentação não foi especificada pelo autor e em outro a versão apresentada, a original, diverge daquela mais conhecida atualmente. O aspecto que une as peças é a liberdade de transmissão de uma obra musical, que estava presente no século XVIII e que também pode ser um recurso atual do intérprete.

Palavras-chave: Transcrição. Original. Dois cravos. J. S. Bach. F. Couperin. J. B. de Boismortier

Originals and transcriptions: the freedom of a repertoire for two harpsichords

Abstract: This article covers the selection of the repertoire for a recording of two harpsichords, and discusses its features. The chosen works, by J. S. Bach, F. Couperin and J. B. de Boismortier, are transcriptions or versions of originals written for other instruments than those on which they are performed. In one case the instrumentation was not specified by the author and in another the version presented, the original, diverges from that one most known currently. The aspect that unites the pieces is the freedom of transmission of a musical work, which was present in the 18th century and that can also be a current resource of the interpreter.

Keywords: Transcription. Original. Two harpsichords. J. S. Bach. F. Couperin. J. B. de Boismortier.

Uma difícil tarefa para o intérprete é a escolha do repertório que irá apresentar, seja em concertos ou em gravações. Desde o surgimento da indústria fonográfica, muitos tiveram a chance de eleger suas obras ou autores prediletos, enquanto outros se viram sujeitos às imposições de agentes ou produtores. Uma característica comum nas gravações de música barroca, mais especificamente, é a grande predominância de repertórios “enciclopédicos”, dedicados a integrais de um certo compositor, ou ao registro de obras completas. Encontram-se também, por outro lado, programas temáticos, com autores e obras variadas. Neste caso, a mistura de compositores e obras remete ao programa habitualmente ouvido em uma sala de concertos. Um dos primeiros intérpretes de música barroca a realizar gravações, a cravista Wanda Landowska, dedicou sua produção fonográfica às duas vertentes, sendo que em seu *Temple de la Musique Ancienne*ⁱ privilegiava os eventos temáticosⁱⁱ.

É interessante observar que a escolha de um autor único ou da integral de uma certa obra a ser gravada nem sempre foi necessariamente determinada por questões artísticas, mas pelo simples fato de que, no tempo em que proliferavam as grandes lojas

de discos, esta era a melhor maneira de organizar os produtos nas estantes para a venda! A mesma lógica continuou, de certo modo, a ser empregada nos meios eletrônicos.

Ao longo de todo o século XX, a indústria de discos de música de concerto chegou a um ponto em que grande parte do repertório foi gravado. Assim, enquanto atualmente alguns intérpretes ainda se propõem a registrar obras já exaustivamente gravadas, outros vêm tentando encontrar diferentes caminhos, menos óbvios. A busca por um repertório que tenha sido pouco ou nada ouvido, que ofereça alguma novidade, que crie algum estímulo diferente para o público, tem motivado um bom número de intérpretes.

Minhas experiências discográficas contêm ambas as linhas mencionadas, mas a ideia de oferecer ao ouvinte um repertório variado, com diferentes autores reunidos em torno de um conceito, sempre me agradou. Assim, após gravar com Ana Cecilia Tavares a integral de uma obra emblemática de Bach a dois cravosⁱⁱⁱ, me pareceu natural buscar um repertório que pudesse exibir o caráter orquestral que dois cravos oferecem, e que proporcionasse ao ouvinte o prazer de escutar nesses instrumentos peças concebidas originalmente para outros. Foi assim que chegamos às obras em nosso mais recente álbum^{iv}.

Três mestres do século XVIII fazem parte do disco: Johann Sebastian Bach, François Couperin e Joseph Bodin de Boismortier. As obras desses compositores incluídas são versões que ilustram a liberdade de transmissão dessas criações, o que tanto ocorria na época em que foram compostas, como acontece hoje em dia. Uma obra musical pode existir através de várias versões, mas chamamos de original aquela que é fruto da primeira redação do compositor. Uma versão inicial, entretanto, ao sofrer modificações — quando é reescrita para um instrumento ou grupos de instrumentos diferentes daqueles pretendidos originalmente, por exemplo — é conhecida como transcrição^v.

Assim, interpretamos de Bach dois concertos: o *Brandenburgo* n.º 6, originalmente escrito para cordas, em uma *transcrição* atual, e o dó maior para dois cravos, em sua versão *original*, ou seja, sem o acompanhamento de cordas, acrescido posteriormente. Nesta segunda obra de Bach, encontramos uma ideia de *transcrição*, como veremos adiante. De Couperin incluímos a *Apoteose de Corelli*, uma *triosonata* composta sem instrumentação definida, interpretada em uma versão a dois cravos, sugerida pelo próprio compositor (1725). Aqui estão presentes os dois conceitos: trata-se de um *original*, mas também encontramos o mesmo tipo de liberdade característico

de uma *transcrição*. Da autoria de Boismortier interpretamos inédita *transcrição* de uma dança instrumental extraída de seu *ballet comique Don Quixote*.

Transcrições aconteceram com frequência, em diversos períodos da História da Música, servindo a diferentes propósitos; e certas obras de J. S. Bach são alguns dos melhores exemplos de como podem ser realizadas. Até a invenção dos meios eletrônicos, as obras orquestrais transcritas para instrumentos de teclado, mais especificamente, desempenhavam uma importante função: consistiam no único meio disponível para o deleite de um repertório que, do contrário, não poderia ser ouvido em um ambiente doméstico. Hoje em dia as transcrições são realizadas não mais por esse motivo, mas pelo prazer de ouvir e tocar determinada obra em um instrumento específico.

A primeira obra que interpretamos faz parte da coleção *Concerts avec plusieurs instruments*, que J. S. Bach compôs nas primeiras décadas do século XVIII, e que ficou conhecida na posteridade como *Concertos de Brandenburgo*, uma vez que de seu manuscrito autógrafo consta a dedicatória ao margrave de Brandenburgo. O título original, contudo, descreve mais apropriadamente seu conteúdo: uma coletânea de seis concertos em que este gênero é explorado através de um vasto e ousado espectro de instrumentos de orquestra da época^{vi}.

Interpretamos o Concerto n.º 6, em seis partes, concebido originalmente para dois grupos de cordas graves que dialogam: duas violas e um cello, de um lado, e duas violas da gamba e um violone, de outro. A transcrição de Kenneth Gilbert para dois cravos respeitou a textura original da obra, distribuindo de um modo geral as violas às mãos direitas de cada cravo, e os baixos às mãos esquerdas, respectivamente^{vii}.

A música italiana no período barroco dominava a cena musical e era uma referência, ultrapassando os limites de sua própria região. Nos dois concertos de Bach apresentados neste álbum, podemos facilmente reconhecer a fonte italiana de inspiração. Já a música barroca francesa surge como reação à música italiana, e não foram poucas as discussões sobre qual delas seria a mais admirada.

François Couperin, um dos mais ilustres nomes da música francesa, não estava alheio à música italiana e, a partir de 1690, assim como todo compositor em Paris no final do século XVII, escreve algumas sonatas inspiradas naquelas de Corelli. Décadas mais tarde, em plena maturidade, publica duas obras consideradas monumentos de sua música de câmara: *A Apoteose de Corelli* e *A Apoteose de Lully*, em 1724 e 1725, respectivamente. Também chamadas de *Sonades*, as duas obras, de caráter

programático, foram dedicadas aos dois grandes representantes da música italiana e francesa, e descrevem suas chegadas ao Parnaso. Ao fim da *Apoteose de Lully*, Apolo convence os dois músicos de que a reunião dos gostos francês e italiano deve fazer a perfeição na música. A paz se estabelece no Parnaso, portanto^{viii}.

Couperin normalmente não era específico a respeito da instrumentação em sua música de câmara^{ix}. Quanto às *Apoteoses*, no prefácio da edição de 1725, o compositor sugere que “podem ser executadas a dois cravos” e observa que as executa em família e com seus alunos, “com muito sucesso”^x. Justifica preferir esta versão, ao considerar ser mais fácil reunir dois cravistas do que músicos de outros instrumentos. Não sendo necessário nenhum ajuste para a versão de dois cravos, nossa tarefa ao interpretar a *Apoteose de Corelli* consistiu em apenas seguir a orientação do autor: da partitura em trio, no original, toca-se o primeiro soprano e o baixo em um dos cravos e o outro soprano e o mesmo baixo, dobrado, no outro cravo

O *Concerto a due cembali* de J. S. Bach, que continua o programa, é a primeira versão do Concerto em dó maior para dois cravos e cordas, ou seja, da obra catalogada como BWV 1061. Esta versão com acompanhamento de cordas, a mais conhecida atualmente, só sobreviveu através de cópias a partir de 1750, e foi publicada pela primeira vez em 1846. Considerada uma versão alternativa, é provável que seja do próprio Bach.

Já a versão que apresentamos, escrita para dois cravos solo, é considerada a *original*, tendo sobrevivido por meio de um manuscrito de Anna Magdalena Bach (BWV 1061a), completado e revisto pelo próprio compositor. Tanto o título, como o estilo da composição e sua textura não deixam dúvidas quanto à intenção do compositor em ter os dois cravos sem acompanhamento. Este concerto é bastante semelhante, na sua concepção, a outra obra – o Concerto Italiano, BWV 971 – e ambos podem ser considerados como *transcrições* imaginárias de um concerto para um ou mais instrumentos solistas e orquestra, em que ficam evidentes as características do gênero italiano, como a oposição clara e contrastante entre as seções *tutti* e *solo*^{xi xii}.

Encerramos o programa com uma *transcrição* que realizei com Maria Aída Barroso, da *Chaconne* que finaliza a obra *Don Quichotte chez la Duchesse*, de J. B. de Boismortier^{xiii}. Este *ballet comique*, estreado em Paris em 1743, é uma alegre e despreziosa versão musical do clássico da literatura universal. Utilizamos, na transcrição para dois cravos, os mesmos procedimentos recomendados por Couperin, já mencionados.

A liberdade inerente ao processo criativo de um compositor, que lida de formas diferentes com sua própria obra, ora modificando uma frase ou toda uma seção, ora alterando o meio pelo qual deseja ouvir sua criação, também pode e deve se estender ao intérprete. Isto aconteceu no século XVIII, como vimos, e pode acontecer atualmente. Couperin menciona em alguns de seus textos as qualidades do cravo: “um brilho e uma clareza que não se encontra em outros instrumentos”^{xiv}. Neste álbum decidimos interpretar em dois cravos as obras escolhidas, não mais por necessidade, mas por convicção destas e de tantas outras qualidades de nosso instrumento.

Referências

BAUMONT, Olivier. *François Couperin: le musicien des rois*. Paris: Gallimard, 1998.

COUPERIN, François. *Concert Instrumental sous le titre D’Apotheose Composé à la mémoire immortelle de l’incomparable Monsieur de Lully*. À Paris, chés L’Auteur, proche la Place des Victoires...1725

DÉLOT, Alain. In: EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne*. Paris : Musicales Actes Sud / Cité de la Musique, 2011.

MARTY, Daniel. In : EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne*. Paris: Musicales Actes Sud / Cité de la Musique, 2011.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: edição do autor, 2014.

GILBERT, Kenneth. *Prefácio à edição de Concerto Brandenburghese n.6 BWV 1051, per 2 Clavicembali a due manuali*. Trascrizione di Kenneth Gilbert. Bolonha: Ut Orpheus edizioni, 2001.

HELLER, Karl e SCHULZE, Hans-Joachim. *Prefacio à edição de Concerto a due Cembali senza ripieno 1061a de J. S. Bach*. Herausgegeben von Karl Heller / Hans-Joachim Schulze. Kassel: Bärenreiter, 1985.

HIGGINBOTTOM, Edward. Couperin, F. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. Vol. 4, p. 860-871

WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach: the learned musician*. Nova York, Londres: W.W. Norton & Company, 2000.

ⁱ Sala de concertos construída pela cravista nos fundos do terreno de sua casa em St.-Leu-la-Forêt, a 20 km de Paris, inaugurada em 1927 e onde até 1938 aconteciam anualmente séries de concertos, masterclasses e gravações.

ⁱⁱ DÉLOT e MARTY, 2011.

ⁱⁱⁱ A Arte da Fuga, Clássicos Editorial, 2010.

^{iv} Originais e Transcrições, distribuição Tratore, 2017.

^v FIGUEIREDO, 2014.

^{vi} WOLFF, 2000.

^{vii} GILBERT, 2001.

^{viii} BAUMONT, 1998.

^{ix} HIGGINBOTTOM, 1980.

^x «...L’Apothéose de Corelli et le livre complet de Trios [...] peuvent s’exécuter à deux clavecins [...] Je les exécute dans ma famille et avec mes élèves , avec une réussite tres heureuse [...] » COUPERIN, F., 1725.

^{xi} HELLER e SCHULZE, 1985.

^{xii} Estas obras para cravo solo ou para dois cravos assemelham-se, em sua textura, a uma redução de orquestra, em que estão presentes os *tutti* orquestrais bem como os solos.

^{xiii} Transcrição realizada a partir da edição completa elaborada por Marcelo Fagerlande e Maria Aida Barroso para a montagem da *ópera-ballet* no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, em agosto / setembro de 2005.

^{xiv} « ..le clavecin a dans son espèce un brillant, et une netteté qu’on ne trouve guères dans les autres instrumens... » COUPERIN, 1725.

INSTRUMENTOS

Mietke e o cravo Francês

Erasmu Estrada
Pesquisador independente
arsmeus@gmail.com

Resumo: Os três cravos de Michael Mietke (1600-1719) que chegaram até nós se caracterizam por possuir, como muitos cravos franceses do século XVII, oitavas de largura mais estreita do que a que podemos observar em instrumentos do mesmo período construídos em outras regiões européias. Embora músicos alemães como Friedrich Agricola (1720-1774) já tivessem observado as vantagens para a performance em instrumentos de teclas mais estreitas, a produção fora da França de instrumentos com esta característica se limitou no início do século XVIII ao norte dos territórios alemães. Tendo esta evidência como ponto de partida, minha fala propõe que o tamanho da tecla observável nos teclados de cravos e espinetas franceses tem em parte sua origem em aspectos músico - culturais derivados das novas correntes de pensamento político, econômico e social na corte francesa de Louis XIII. Essas novas idéias levaram o monarca a repensar o papel da dança na corte, o que provavelmente teve um impacto considerável na relação do cortesão com os movimentos do seu corpo e no uso do mesmo na hora de tocar um instrumento musical.

Palavras-chave: Organologia. Cravo. Teclado. Tamanho da tecla. Dança.

Mietke and the French harpsichord

Abstract: The three extant harpsichords by Michael Mietke (1600-1719) display, just as a large number of 17th century French instruments, a shorter octave span than that of keyboard instruments of the same period built in other European regions. Although the advantages in performance of the narrower keys had been observed in the 18th century by German musicians such as Friedrich Agricola (1720-1774) instruments with such keys could only be found, apart from France, in the Northern German territories. Taking this evidence as a departure point I propose in this presentation that music-cultural issues derived from changes in political, economic and social thought in the court of Louis XIII might be behind the modification of the size of the keys experienced by French harpsichords and spinets during the 17th century. These changes might have led the king to rethink the role of dance at court, something that was probably to reshape the relationship between the courtier and his bodily movements as well as its use in instrumental performance.

Keywords: Organology. Harpsichord. Keyboard. Key size. Dance.

Evidências da importação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro: do período colonial ao final do primeiro reinado

Mayra Pereira

*Departamento de Música/Universidade Federal de Juiz de Fora
mayrapereira@gmail.com*

Resumo: Este artigo pretende delinear um panorama geral das importações de instrumentos musicais no Rio de Janeiro, do período colonial ao final do primeiro reinado, a partir da análise de documentos alfandegários de diversas naturezas expedidos tanto em Portugal quanto no Brasil e de periódicos cariocas de cunho comercial, identificando os instrumentos frequentemente comercializados, destacando a terminologia incomum usada para alguns instrumentos e traçando, ainda, um paralelo com a dinâmica da importação e exportação de itens musicais em Portugal.

Palavras-chave: Instrumentos musicais. Importação. Documentos alfandegários. Rio de Janeiro. Portugal.

Evidence of the importation of musical instruments in Rio de Janeiro: from the colonial period to the end of the first reign

Abstract: This article intends to delineate a general panorama of the importation of musical instruments in Rio de Janeiro, from the colonial period to the end of the first reign, from the analysis of customs documents of various natures shipped in Portugal and in Brazil and from Rio de Janeiro periodicals of a commercial nature, identifying frequently traded instruments, highlighting the unusual terminology used for some instruments and also tracing a parallel with the dynamics of the importation and exportation of musical items in Portugal.

Keywords: Musical instruments. Importation. Custom documents. Rio de Janeiro. Portugal.

A dinâmica da importação e exportação de bens materiais no porto do Rio de Janeiro do período colonial ao final do primeiro reinado foi consideravelmente documentada através de registros alfandegários das mais diversas naturezas, expedidos tanto em Portugal quanto no Brasil. Dentre os itens mencionados, instrumentos e acessórios musicais figuraram com certa frequência e, embora se tenha conhecimento das limitações impostas por estes registros, ainda assim estes mostram-se fontes preciosas para a pesquisa musicológica brasileira.

A dificuldade em se utilizar esta documentação encontra-se no fato de que ela é seccionada e está depositada em arquivos variados luso-brasileiros e, por essa razão, ou pela falta de rigor e regularidade de sua emissão na época, não se tem significativa abrangência de anos corridos nos registros. Além disso, a imprecisão da notação empregada em relação aos itens musicais e a ausência de dados acerca do consumidor final torna “quase impossível quantificar sua recepção e determinar exatamente quais eram, para onde se destinavam e quem eram as pessoas e instituições que os consumiam” (CASTAGNA, 2011, p. 385).

Por outro lado, a partir destas fontes documentais pode-se extrair valores absolutos e relativos dos preços dos instrumentos na época, os nomes pelos quais os

instrumentos seriam conhecidos pelo funcionário da alfândega da época e, conseqüentemente, a terminologia empregada naquela região, naquele período, e alguma ideia de oferta e demanda quando comparada à diversidade de instrumentos importados e exportados (OLDHAM, 1956, p. 98).

Por estes motivos, este texto pretende apenas delinear um panorama geral das importações de instrumentos musicais no Rio de Janeiro, do período colonial ao final do primeiro reinado, fazendo ainda um paralelo com a dinâmica da importação e exportação destes bens na metrópole portuguesa, a partir de periódicos cariocas de cunho comercial do século XIX e de dois tipos de documentos alfandegários, emitidos tanto em Portugal quanto no Rio de Janeiro: 1) os que registram exatamente a importação e/ou a exportação de produtos, normalmente indicando data, procedência, preço e quantidade em um determinado ano ou período – *Mapas, Relações, Resumos e Balanças Comerciais*; 2) e os que contêm normas precisas para avaliação dos gêneros sob o ponto de vista fiscal – *Pautas e Registros*.

A exportação e importação de instrumentos musicais em Portugal

Durante todos os reinados portugueses do século XVIII ao início do XIX, Portugal travou uma boa relação com as principais e mais renomadas nações construtoras de instrumentos musicais. O conteúdo dos três conjuntos documentais alfandegáriosⁱ localizados até o momento referentes ao trânsito de itens musicais nos portos portugueses do século XVIII e dos seis conjuntosⁱⁱ do início do século XIX demonstra a importação pelos portugueses de produtos musicais vindos das regiões da Alemanha, Áustria, França, Inglaterra, Espanha, Itália e Países Baixos (Tab. 1).

O conteúdo sintetizado na Tab. 1 evidencia algumas questões. A primeira que nos chama atenção é a escassez de registros sobre a importação de instrumentos italianos no reino português. Sabe-se que, desde a primeira metade do século XVIII, um processo de italianização se instaurou nos modelos musicais portugueses, culminando na contratação de Domenico Scarlatti (1685-1757), sob o reinado de D. João V, e de David Perez (1711-1778) e de cantores italianos, já no governo de D. José I. Assim, seria coerente relacionar as práticas musicais da época com uma certa preferência de escolas construtivas instrumentais. No entanto, o que as fontes documentais revelam é um grande apreço por parte dos portugueses pelos acessórios musicais italianos, nomeadamente as cordas de viola e de rabeca, em contraposição aos instrumentos musicais, onde apenas referências a oboés foram localizadas.

Surpreende-nos igualmente, as poucas e não detalhadas menções aos instrumentos ingleses, já que a aliança político-comercial entre estas duas nações foi sempre exaltada.

Excetuando-se os pianofortes e as trompas, os documentos consultados não citam quais instrumentos seriam os comercializados.

	Alemanha	Áustria	França	Inglaterra	Espanha	Itália	Países Baixos
1740					cordas de viola	cordas de viola	
1750							
1760	violeta						
1770	clarins rabecas trompas				cordas de viola	oboés cordas de viola bordões de rabeca cordas de rabeca	
1780	fagote clarins flautas transversais rabecas trompas		rabecas		cordas de viola	cordas de viola cordas de rabeca	flautas transversais fio de manicórdio
1790	clarins flautas doces flautas transversais rabecas trompas cavaletes para rabecas fio de manicórdio		flautas doce flautas	pianofortes		cordas de viola cordas de rabeca	fio de manicórdio
1800	fio de manicórdio música impressa						
1810		pianofortes		trompas (instrumentos)		cordas de viola	
1820	flautas órgãos pianofortes rabecas (instrumentos) fio de manicórdio música impressa	pianofortes	órgãos	pianofortes (instrumentos) fio de manicórdio			rabecas

Tab. 1 – Itens musicais importados por Portugal e suas regiões europeias exportadoras citados em documentos alfandegários do século XVIII e início do século XIX.

É interessante também constatar, em contrapartida, a forte presença de instrumentos da região alemã, incluindo a Áustria que, desde a segunda metade do século XVIII até o final da década de 1820, constam nos balancetes oficiais. Além dos renomados pianofortes austríacos, destaca-se uma grande variedade instrumental, abarcando também partes de instrumentos para reparo ou construção, acessórios musicais e ainda música impressa.

Embora desavenças e conjunturas de guerra tenham afastado a França das relações comerciais com Portugal, algumas especialidades construtivas francesas em termos de instrumentação constam nas listagens pesquisadas, como é o caso das flautas, rabecas e órgãos. O mesmo se dá com a Espanha, que apesar dos anos de dominação e das pendências territoriais com Portugal, era uma das principais regiões exportadoras de cordas de viola. Já dos Países

Baixos, cuja história é também marcada por períodos de conflitos com a metrópole e domínios portugueses, foram apenas mencionadas as importações de flautas, rabecas e fios de manicórdio, não sendo apontada, curiosamente, a presença de outros instrumentos característicos da escola construtiva desta região, como os cravos.

Os cravos são, aliás, um dos instrumentos que não aparecem em nenhum dos documentos localizados, seja nos *Mapas, Relações, Resumos* ou *Balanças*, seja nas *Pautas*. Possíveis justificativas são a comprovada existência de bons construtores no país, como Mathias Bostem e a família Antunes, e a relação entre o específico repertório para tecla português e seus instrumentos. Todavia, pode-se também atribuir a ausência deste instrumento, assim como a de tantos outros, à imprecisão das fontes documentais da época. Como mencionado anteriormente, ainda que houvesse o controle do comércio ultramarino por parte das repartições das alfândegas, das outras entidades aduaneiras autônomas do reino de Portugal, da Junta do Comércio e também de outras organizações responsáveis pelo registro destas movimentações, como os Ministérios dos Negócios Exteriores, sabe-se da impossibilidade de um total regulamento sobre todas as transações comerciais e da inexatidão e generalização na elaboração dos documentos oficiais.

Por fim, cabe ressaltar um dos mais curiosos instrumentos musicais frequentemente mencionados na documentação localizada e que não pôde ser incluído na Tabela 1 por não haver alusão à sua procedência: o berimbau, idiofone que se conhece hoje como berimbau-de-boca. Este figura nas Pautas do século XVIII e nas Relações do século XIX sempre avaliado em grandes quantidades, como o maço e a grosa, o que indica uma grande demanda em sua comercialização e, conseqüentemente, uma forte presença do instrumento no meio musical do império português. Ainda, dada a natureza das fontes primárias consultadas, que tem explicitado em seus próprios títulos o movimento de importação e reexportação na praça portuguesa – *Pauta e Alvará de sua confirmação do Consulado Geral da **sahida**, e entrada na Casa da Índia* (grifo nosso), e *Relação dos preços Medios das Fazendas por **Entrada das Nações e venda para os Portos de Ultramar*** (grifo nosso) –, pode-se especular duas possíveis procedências dos berimbaus. Por serem idiofones originários da Ásia (HENRIQUE, 2008, p. 52), onde havia colônias de Portugal naquela época, é muito provável que estes instrumentos fossem adquiridos pela metrópole portuguesa ou virem de outras regiões europeias e reexportados tanto para suas outras colônias quanto para outros países europeus.

A importação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro

Pode-se determinar dois períodos de movimento de importação no porto carioca a partir da análise dos registros localizados. O primeiro estende-se até o ano de 1807, período da adoção do exclusivo metropolitano, e dentre o qual foram localizados onze conjuntos documentais alfandegáriosⁱⁱⁱ.

A documentação aduaneira estudada traz somente os principais portos de saída de Portugal, que são o de Lisboa e o do Porto, ou então não indica a procedência das mercadorias, deixando ainda uma lacuna sobre a exata origem dos instrumentos e acessórios comercializados na época. Evidencia também a grande variedade de instrumentos musicais presentes na cidade carioca antes da instalação da corte de D. João, conforme é demonstrado na Tab. 2. Haja vista a importância da dinâmica mercantil protagonizada pela cidade naquela conjuntura colonial, este fato confirma a hipótese de que o Rio de Janeiro já possuía uma vida musical significativa, correspondente inclusive ao seu desenvolvimento comercial e político.

Instrumentos	1700	1710	1720	1730	1740*	1750	1760*	1770	1780	1790	1800
Adufes											x
Assobios											x
Berimbaus / Marimbaus	x				x		x				x
Caixas de Tambor					x						
Charamelas					x						x
Cítaras					x						x
Clarins / Trombetas	x				x		x			x	x
Cravos			x							x	x
Espinetas											x
Fagotes							x			x	
Flautas							x			x	x
Flautins							x				
Gaitas de roda											x
Gaitas para rapazes											x
Guitarras										x	
Harpas					x						x
Machetes											x
Orgãos											x
Pandeiros											x
Pianofortes											x
Rabecas					x		x			x	x
Rabecões											x
Realejos											x
Sacabuchas					x						
Saltérios										x	
Trompas							x			x	x
Violas					x		x			x	x

Tab. 2 – Instrumentos musicais importados pelo Rio de Janeiro listados em documentos alfandegários até 1807.

O segundo período de importação de instrumentos musicais inicia-se a partir de 1808 e é caracterizado pela transladação da corte portuguesa e consequente abertura dos portos às nações amigas. Ao contrário do que se poderia esperar, poucos foram os documentos alfandegários encontrados do período de permanência da corte portuguesa no Rio

de Janeiro, sejam emitidos pelo porto carioca ou pelos portos estrangeiros, levando-se em consideração o número de documentos localizados do primeiro período. Eles totalizam seis conjuntos documentais alfandegários^{iv}.

Além dos referidos documentos, os jornais de cunho comercial impressos no Rio de Janeiro – *Semanário Mercantil* (SM), *Diário Mercantil* (DM), *Folha Mercantil* (FM), *Jornal do Comercio* (JC) – demonstram, curiosamente, que não foram acrescentados muitos instrumentos diferentes dos que já existiam anteriormente no mercado carioca (Tab. 3).

Instrumentos	1808*	1810*	1820	1830
Assobios			x	
Berimbaus		x		
Caixas de guerra			x	
Castanholas			x	
Clarinetas			x	
Clarins ou Trombetas			x	
Cornetas			x	
Cravos			x	
Espinetas			x	
Fagotes			x	
Flautas / Flautas de canudos / Flautas de bomba			x	
Gaitas de foles			x	
Gaitas para rapazes			x	
Guitarras			x	x
Harpas			x	
Machetes			x	
Orgãos e realejos			x	
Pandeiros			x	
Pianofortes		x	x	x
Pratos			x	
Rabecas			x	
Rabecões			x	
Timbales			x	
Trompas			x	
Triângulos			x	
Violas			x	x
Violões			x	

(*) Nestes anos foi apenas utilizado o termo “instrumentos musicais”.

Tab. 3 – Instrumentos musicais importados pelo Rio de Janeiro listados em documentos alfandegários – a partir de 1808.

Após 1808, é curioso observar que não foram acrescentados muitos instrumentos novos aos registros; apenas as castanholas, clarinetas, cornetas, gaitas de foles, pratos, timbales, triângulos e violões passaram a ser citados somente nos finais dos anos 20. Contudo, não se pode excluir a possibilidade de que todos estes instrumentos ou alguns deles já poderiam fazer parte do meio musical carioca, visto que os documentos alfandegários muitas vezes mostram-se resumidos e imprecisos. Em contrapartida, outros instrumentos como os adufes, charamelas, cítaras, gaitas de roda, sacabuxas e saltérios desapareceram das pautas alfandegárias, o que também não pode ser relacionado somente ao declínio de uso.

Além disso, as fontes primárias analisadas revelam uma problemática de terminologia que envolve alguns instrumentos no período de estudo. Dentre os vários termos citados, merece ser destacado o emprego de uma nomenclatura desconhecida até o momento. As “flautas de

canudos” podem indicar tanto flautas doce e flautas transversais, sendo o termo canudo sinônimo *corp de recharge*. As “flautas de bomba” dizem respeito às flautas transversais, e a expressão bomba refere-se ao mecanismo utilizado na cabeça do instrumento para regular a afinação. As “gaitas de roda” remetem à viela de roda e, finalmente, as “gaitas para rapazes” possivelmente indicam um simples instrumento de sopro (PEREIRA, 2013, p. 260).

Cabe ainda mencionar que além da variedade apresentada, as fontes consultadas também evidenciam as grandes quantidades de alguns dos instrumentos importados, o que ocorre especialmente com os berimbaus, de forma semelhante à dinâmica da importação e exportação portuguesas. Estes são certamente os instrumentos que mais nos chamam atenção, pois a importação em abundância demonstrada pelas fontes consultadas indica a inserção deste idiofone no meio musical carioca, refletindo uma influência direta da metrópole.

Finalmente, devem ser mencionadas as regiões estrangeiras das quais a praça carioca recebia mercadorias. Durante o século XVIII e no início do século XIX, grande parte dos gêneros importados vinha de Portugal ou de lá eram reexportados, o que torna muito difícil a definição da exata procedência dos itens, já que os documentos alfandegários referem-se no máximo aos portos de saída, que eram exclusivamente portugueses. Com a abertura dos portos, em 1808, tem-se o fim do monopólio comercial exercido pela metrópole portuguesa e, sobretudo após a independência do Brasil na década de 1820, os registros de cargas de navios passam a ser mais transparentes, indicando a direta procedência dos produtos, como se percebe através das listagens fornecidas pelos periódicos comerciais cariocas (Tab. 4), que explicitam que, além de Portugal, a Alemanha, Áustria, Estados Unidos da América, França, Itália, Países Baixos e Inglaterra comprovadamente enviavam instrumentos e acessórios musicais para o Rio de Janeiro.

Instrumentos	Regiões Manufatureiras Europeias						
	Alemanha	EUA	França	Itália	Países Baixos	Portugal	Reino Unido
Clarinetas			x				
Fagotes			x				
Flautas			x	x			
Guitarras			x			x	
Orgãos						x	
Pianofortes	x	x	x		x		x
Timbales			x				
Triângulos			x				
Trombetas			x				
Trompas			x				
Violas						x	
Acessórios							
Cordas de Guitarra	x					x	
Cordas de Viola							x

Fontes: SM, 1824; DM, 1824-1827; FM, 1825; JC, 1828-1829.

Tab. 4 – Relação de produtos musicais importados pelo Rio de Janeiro e suas regiões de procedência listados pelos periódicos – anos de 1824 a 1829.

Considerações Finais

Dentro do extenso período que se estende dos primórdios dos tempos coloniais ao final do primeiro reinado, foi levantado um grande conjunto de fontes primárias que revelou dados significativos sobre a importação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro. Constatou-se uma grande variedade de instrumentos musicais na cidade desde antes da transladação da corte portuguesa, o emprego de uma terminologia desconhecida e inusitada, e características semelhantes na dinâmica de importação entre Portugal e Brasil.

Referências

Impressas

CASTAGNA, Paulo. A circulação de itens materiais referentes à prática musical na América Portuguesa. In: MOURA, Denise Aparecida Soares de; CARVALHO, Margarida Maria de; LOPES, Maria Aparecida. *Consumo e abastecimento na história*; trabalhos apresentados no colóquio Internacional Consumo e Abastecimento na História, realizado em maio de 2008 na Universidade Estadual Paulista Campus de Franca. São Paulo: Alameda, 2011. p.385-411.

COLEÇÃO DAS LEIS DO BRASIL DE 1829. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1877.

DIARIO MERCANTIL. Rio de Janeiro, 1824-1827. Biblioteca Nacional: Seção de Obras Raras, PR-SOR 99.

FOLHA MERCANTIL. Rio de Janeiro, 1824-1825. Biblioteca Nacional: Seção de Obras Raras, PR-SOR 98.

HENRIQUE, Luís L. *Instrumentos Musicais*. 6a Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 1827-1830. Biblioteca Nacional: Seção de Periódicos. Localização: PRC-SPR 1.

OLDHAM, Guy F. Import and Export Duties on Musical Instruments in 1660. *The Galpin Society Journal*, vol. 9, jun., 1956, p. 97-98.

PEREIRA, Mayra. *A circulação de instrumentos musicais no Rio de Janeiro – do período colonial ao final do primeiro reinado*. 2013. Tese (Doutoramento) – Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Manuscritas

BALANÇA GERAL DO COMMERCIO DO REYNO DE PORTUGAL COM AS NAÇOENS ESTRANGEIRAS no anno de 1777. Biblioteca Nacional – Seção de Manuscritos – Localização: 11, 4, 006.

BALANÇA GERAL DO COMMERCIO DO REYNO DE PORTUGAL COM AS NAÇOENS ESTRANGEIRAS em o anno de 1787. Biblioteca Nacional – Seção de Manuscritos – Localização: 11, 4, 007.

BALANÇA GERAL DO COMMERCIO DO REYNO DE PORTUGAL COM AS NAÇOENS ESTRANGEIRAS em o anno de 1796. Biblioteca Nacional – Seção de Manuscritos – Localização: 11, 4, 009.

BALANÇA GERAL DO COMMERCIO DO REYNO DE PORTUGAL COM AS NAÇOENS ESTRANGEIRAS no anno de 1797. Biblioteca Nacional – Seção de Manuscritos – Localização: 11, 4, 011.

BALANÇA GERAL DO COMMERCIO DO REYNO DE PORTUGAL COM AS NAÇOENS ESTRANGEIRAS no anno de 1798. Biblioteca Nacional – Seção de Manuscritos – Localização: 11, 4, 014 e 11, 4, 015.

BALANÇA GERAL DO COMMERCIO DO REYNO DE PORTUGAL COM AS NAÇOENS ESTRANGEIRAS no anno de 1799. Biblioteca Nacional – Seção de Manuscritos – Localização: 11, 4, 017 e 11, 4, 018.

MAPPA do Commercio entre os Estados de S. M. Fidelissima e os Portos de Trieste e Veneza, Anno de 1823 e Anno de 1825. ANTT - JCom, Maço 312, Caixa 622.

MAPPA do Commercio entre os Estados de Sua Magestade Fidelissima El Rey Meu Senhor e os Portos de Trieste desde o 1^o de Janeiro até 31 de Dezembro 1816 inclusive. ANTT - MNE, Correspondência dos Consulados Portugueses, Trieste, Cx. 323 e Cx. 324.

MAPPA do Commercio entre os Estados de Sua Magestade Fidelissima El Rey Meu Senhor e os Portos de Trieste Anno 1817 e 1818. ANTT - MNE, Correspondência dos Consulados Portugueses, Trieste, Cx. 323 e Cx. 324.

MAPAS do comércio e navegação entre Portugal e os Países Baixos. ANTT - MNE, Diversos, Cx. 189.

MAPPA OU RELLAÇÃO de todas as fazendas e Generos, vindos dos Portos, nella declarados, que pela Alfandega da Cidade do Rio de Janr^o, foraó despachados no Anno de 1802. Arquivo Nacional. Fundo/Coleção: Vice-Reinado – Alfândega do RJ, Código do Fundo: D9, Seção de Guarda: CODES, Caixa: 495, Pacote: 02, Data: 1714-1807.

NOVA PAUTA PARA ALFÂNDEGA DO RIO DE JANEIRO. Arquivo Nacional. Fundo/Coleção: Vice-Reinado – Alfândega do RJ, Código do Fundo: D9, Seção de Guarda: CODES, Caixa: 495, Pacote: 02, Data: 1714-1807.

PAUTA E ALVARA : de sua confirmação do Consulado Geral da sahida, e entrada na Casa da India, feita com a assistencia dos escrivães do mesmo Consulado, homens de negocio da Meza do Bem-Commum os mais peritos, e assistencia do Corretor da Fazenda Real, que ha de ter principio no primeiro de Janeiro do anno de 1744. Lisboa: Na Regia Officina Typografica. Localização: 245-I-14.

REGISTRO DE CARTAS RÉGIAS, Ano de 1721. Arquivo Nacional. Fundo / Coleção: Secretaria do Estado do Brasil (Registro das Cartas, Provisões, Ordens Régias e Alvarás...); Cód. Fundo: 86; Seção de Guarda: SDE; Cód. 85, Data: 1715-1724.

REGISTRO DOS GENEROS de varias fazendas que se despachò nesta Alfandega do Rio de Janeiro, e delas se tira a Dizima feita no anno de 1700 [...] e confirmada

p. S. Magde. no Anno de 1701. Arquivo Nacional. Fundo/Coleção: Vice-Reinado – Alfândega do RJ, Código do Fundo: D9, Seção de Guarda: CODES, Caixa: 495, Pacote: 02, Data: 1714-1807.

RELAÇÃO das Fazendas e Generos, que vindos dos portos Estrangeiros se despacharão na Alfandega da Cidade do Porto no anno de 1824. ANTT - JCom, Maço 314, Caixa 625.

RESUMO da Exportação de Mercadorias deste Porto para os de Portugal, Brazil, durante o anno de 1821. ANTT - JCom, Maço 312, Caixa 622.

RESUMO da Exportação de Hamburgo e Altoná em 24 navios p.a Portugal, e 23 p.a o Brazil, durante o anno de 1822. ANTT - JCom, Maço 312, Caixa 622.

ⁱ *Pauta e Alvará de sua confirmação do Consulado Geral da sahida, e entrada na Casa da Índia, 1744; Pauta da Avaliação das Fazendas por Sahida que pagão ao Consulado da Alfândega do Porto & suas Annexas, 1767; Balança Geral do Commercio do Reyno de Portugal com as naçoens estrangeiras, 1777, 1787, 1796-99.*

ⁱⁱ *Relação dos preços Medios das Fazendas por Entrada das Nações e venda para os Portos de Ultramar no Anno de 1814; Relação dos Preços dos Generos abaixo declarados entrados das Naçoens no pres.e anno de 1816; Mappas do Commercio entre os Estados de Sua Magestade Fidelissima El Rey Meu Senhor e os Portos de Trieste, 18f16-17, 1823-27; Mappas e Relações dos portos da Inglaterra para Portugal, 1817-18, 1821-24; Resumos da Exportação de Mercancias do Porto de Hamburgo para os de Portugal, 1821-22, 1824; Relação das Fazendas e Generos, que vindos dos portos Estrangeiros se despacharão na Alfandega da Cidade do Porto, 1824; Mapas do comércio e navegação entre Portugal e os Países Baixos, 1825*

ⁱⁱⁱ *Registro dos Generos de varias fazendas que se despachão nesta Alfandega do Rio de Janeiro, e delas se tira a Dizima feita no anno de 1700 (...) e confirmada p. S. Magde. no Anno de 1701; Registro de Carta Régia, 1721; Pauta e Alvará de sua confirmação do Consulado Geral da sahida, e entrada na Casa da Índia, 1744; Pauta da Avaliação das Fazendas por Sahida que pagão ao Consulado da Alfândega do Porto & suas Annexas, 1767; Saídas do Consulado do Porto, 1778; Balança Geral do Commercio do Reyno de Portugal com os seus dominios – Rio de Janeiro, 1796-1803; Exportação de Lisboa para o Rio de Janeiro, 1799; Exportação do Porto para o Rio de Janeiro, 1799 e 1800; Nova Pauta para Alfândega do Rio de Janeiro; Mappa ou Rellação de todas as fazendas e Generos, vindos dos Portos, nella declarados, que pela Alfandega da Cidade do Rio de Janro foraõ despachados no Anno de 1802; Avaliações de generos para pagamento de Reais Direitos, os quaes não tem a Pauta que prezente e serve e governo na Alfa do Rio de Janeiro, 1804.*

^{iv} *Balança Geral do Commercio do Reyno de Portugal com os seus dominios – Rio de Janeiro, 1808, 1810, 1813, 1815-1816; Relação dos preços Medios das Fazendas por Entrada das Nações e venda para os Portos de Ultramar no Anno de 1814; Mappa do Commercio entre os Estados de Sua Magestade Fidelissima El Rey Meu Senhor e os Portos de Trieste, 1816-1818; Rellação das fazendas que forão despachadas para o Reino unido do Brasil no segundo semestre de 1820; Rellação das Fazendas despachadas nesta Mesa do Consulado do Porto e Fragatas para o Rio de Janeiro, 1824-1825, 1827-1831; Nova pauta geral das avaliações para o despacho dos generos e mercadorias pela Alfandega desta Corte, 1829.*

HISTÓRIA

Os pioneiros da flauta doce em São Paulo e no Rio de Janeiro no século XX

Patricia Michelini Aguilar
Universidade Federal do Rio de Janeiro
patriciamichelini@gmail.com

Resumo: Neste artigo reunimos informações sobre os flautistas e professores que reestabeleceram a flauta doce no ambiente musical dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, a partir da década de 1950. Comentamos inicialmente a atuação do flautista e professor Hans-Joachim Koellreutter em ambos os estados; em seguida, nossa atenção dirige-se às iniciativas de Maria Aparecida e Ernst Mahle, João Dias Carrasqueira, Helle Tirlir, e de Ricardo Kanji, Ruy Wanderley e Helder Parente. O artigo é um recorte da tese de doutorado sobre a história da flauta doce no Brasil recém-defendida pela autora.

Palavras-chave: Flauta doce. Flauta doce brasileira. Koellreutter. Mahle. Tirlir.

Recorder pioneers in São Paulo and Rio de Janeiro in 20th century

Abstract: In this article we present information about the recorder players and teachers who reestablished the recorder in the musical scene of São Paulo and Rio de Janeiro, from 1950 on. At first, we discuss the performance of flutist and teacher Hans-Joachim Koellreutter in both states; then we draw attention to the initiatives of Maria Aparecida and Ernst Mahle, João Dias Carrasqueira, Helle Tirlir, and Ricardo Kanji, Ruy Wanderley and Helder Parente. This article is part of a Doctoral dissertation with focus on the recorder history in Brazil, recently defended by the author.

Keywords: Recorder. Brazilian recorder. Koellreutter. Mahle. Tirlir.

Assim como na Europa, a história da flauta doce no Brasil pode ser compreendida em duas etapas. O instrumento surgiu em fins do século XIV, desenvolveu-se ao longo do XV e esteve em pleno uso na Europa durante os séculos XVI, XVII e boa parte do XVIII. No Brasil, foi utilizada nas missões jesuítas, sobretudo nos séculos XVI e início do XVII; há também indícios de que tenha sido empregada na música religiosa e urbana de diversos estados.

Desde meados do século XVIII, a flauta doce deixa de ser utilizada em ambientes profissionais de música, para então ressurgir como um instrumento de interesse histórico ao final do séc. XIX. Nesta segunda fase de sua trajetória, ela cumpre, a partir da década de 1930, duas funções: artística, para realizar o repertório renascentista e barroco que estava sendo redescoberto, bem como o novo repertório escrito para ela; e pedagógica, como ferramenta para a iniciação musical, sobretudo de crianças. No Brasil, depois de um período em que praticamente não se tem notícias, a flauta doce volta ao cenário musical ao final da década de 1940 pelas mãos de imigrantes europeus- em especial alemães- que aqui aportaram.

Neste artigo falaremos dos principais flautistas e professores que foram pioneiros desta segunda etapa da história da flauta doce em São Paulo e no Rio de Janeiro. Eles

deixaram um enorme legado, pelo tanto de alunos que formaram, pelos métodos e materiais que produziram ou importaram, pelos instrumentos que trouxeram. Os reflexos de suas ações se fazem sentir até hoje em ambientes diversos.

O primeiro grande impulsionador das atividades com flauta doce em São Paulo e no Rio de Janeiro foi Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Nascido na Alemanha, ele chegou ao Brasil em 1937, instalando-se no Rio de Janeiro, e aqui permaneceu até o fim de sua vida.

Desde muito jovem tinha uma postura irrequieta, questionadora. Sua primeira experiência com a flauta foi em consequência de um breve período em que ficou recluso em sua casa, como castigo às traquinagens praticadas na escola. O menino encontrou no armário uma antiga flauta do século 19, do exército austríaco, e sozinho foi descobrindo como tocá-la. Já adulto, foi estudar flauta transversal com Gustav Scheck (1901-84), que foi também um dos pioneiros da flauta doce nas décadas de 1920 e 30. Scheck estudou flauta doce e traverso com Willibald Gurlitt, em Friburgo (Alemanha). Eve O'Kelly (1990, pp.6-7) afirma que “Scheck e Gurlitt treinaram muitos da próxima geração de flautistas doces, os pioneiros do movimento da música antiga e, em particular, do repertório para flauta doce do século XX”. Dentre seus alunos estavam o flautista e professor Ferdinand Conrad, que esteve no Brasil na década de 1960, e o flautista, compositor e professor Hans-Martin Linde, maior referência de flauta doce na Alemanha.

A vivência que teve do repertório renascentista e barroco na Europa gerou reflexos em suas atividades como intérprete e professor no Brasil, sobretudo no incentivo à realização e análise de obras destes períodos, então raramente executadas por aqui.

Após uma temporada no Rio, Koellreutter se mudou para São Paulo em 1949. Por indicação de Theodor Heuberger, passou a dirigir, em 1952, a *Escola Livre de Música*, vinculada à *Sociedade Pró-Arte de Artes, Ciências e Letras*, e que em 56 passaria a se chamar *Seminários de Música Pró-Arte*. Koellreutter permaneceu na direção até 1958. Além de São Paulo, ao longo da década de 1950 foram fundados os *Seminários de Música Pró-Arte* nas cidades de Piracicaba (1953), Salvador (1954) e Rio de Janeiro (1957), sendo que este último está em atividade até os dias de hoje, porém desde 1974 sem vínculo com a instituição de origem.

Koellreutter já havia criado, em 1950, o *Curso Internacional de Férias Pró-Arte*, em Teresópolis, cidade da região serrana fluminense, após ter tido a boa experiência de lecionar em 1949 no famoso Curso de Verão de Darmstadt, na Alemanha. Este foi o pioneiro dos muitos cursos e festivais de férias que viriam a ocorrer por todo o país. Nas palavras de

Cidinha Mahle, "eram cursos maravilhosos, onde vinham professores de uma porção de lugares, especialmente da Alemanha" (apud HUSSAR, 2012, p.187). Foram nos cursos de Teresópolis que muitas atividades relacionadas à flauta doce ocorreram.

A *Pró-Arte* de São Paulo era uma escola extremamente progressista, alinhada com as tendências vanguardista alemãs. Lá, Koellreutter pôde desenvolver uma metodologia de ensino muito diferente dos modelos vigentes nos conservatórios brasileiros, fortemente influenciados pelos métodos tradicionais do Conservatório de Paris. Koellreutter mantinha uma relação de igualdade com seus alunos, sem a habitual hierarquia mestre-discípulo; considerava-os colegas de profissão, interessava-se pelas suas opiniões e fazia-os criar e improvisar. A música renascentista e barroca era fortemente incentivada; logo a flauta doce passou a ser utilizada pelos alunos em sessões de leitura e interpretação de obras daqueles períodos.

Dentre os inúmeros músicos que passaram pela *Pró-Arte*, está o casal Ernst e Cidinha Mahle. Ernst Mahle nasceu em Stuttgart em 1929. Estudou flauta doce na escola, quando tinha sete anos, em sua cidade natal. Na época, usava uma flauta *Bärenreiter* de sistema germânico, que ele guarda até hoje. Mahle veio para o Brasil na década de 1950; conheceu Koellreutter e passou a estudar na *Pró-Arte*.

Maria Aparecida Romera Pinto Mahle nasceu em Piracicaba em 1931. Cidinha, como é chamada, começou a estudar piano em sua cidade natal; resolveu aprofundar os estudos na *Pró-Artes* de São Paulo. Como o professor que procurava não estava disponível, foi estudar regência coral com Koellreutter. Ela recorda que vários na classe de regência tocavam flauta doce¹. Cidinha frequentou os cursos de Teresópolis e, após uma conversa com Koellreutter, propôs a criação de uma escola de música nos moldes da *Pró-Arte* em Piracicaba, ao que ele respondeu que designaria Mahle para ajudá-la. A empreitada acabou por aproximar definitivamente os então amigos Cidinha e Mahle, que se casaram em 1955.

A *Pró-Arte Escola Livre de Música de Piracicaba*² foi inaugurada em 09 de março de 1953, precisamente com um concerto de um quarteto de flautas doces da *Pró-Arte* de São Paulo, formado por Mahle, Sandino Hohagen, Henrique Gregori e um quarto integrante de quem eles não se recordam o nome, todos alunos de regência de Koellreutter. Em depoimento a Sheila Hussar e Rosemeire Ducatti, em 2011, Cidinha conta que “nesse dia, pela primeira vez, ouviram flauta doce aqui em Piracicaba” (HUSSAR, 2012, p.188).

Praticamente desde a inauguração da escola a flauta doce foi usada como base dos cursos de iniciação musical. Como não havia instrumentos disponíveis nessa época no Brasil (eles eram obrigados a trazer da Europa), Mahle e Cidinha primeiramente encomendaram a

um torneiro em Piracicaba que fizesse uma cópia e, claro, a iniciativa não foi bem sucedida. Depois entraram em contato com o dono da fábrica *Jog*, em Rio Claro (interior de SP), que passou a fornecer as flautas a partir de 1954³.

Cidinha conta que começou a estudar flauta doce por necessidade. Em 1955 o grupo em que Mahle tocava tinha um concerto marcado e um dos integrantes avisou que não poderia comparecer. Como não havia ninguém para substituir, Cidinha ganhou uma flauta do Mahle e passou a estudar 3 a 4 horas por dia. "Eu era muito disciplinada, estava tocando direitinho", diz ela, orgulhosa. Apresentaram uma peça de Leopold Mozart. Daí em diante, não parou mais de estudar.

Mahle conta que ele era autodidata, mandava trazer métodos e estudava sozinho. Na Escola de Música de Piracicaba, começou a introduzir melodias folclóricas com flauta doce. Depois se interessou por outras escalas, como as escalas mouras e modais. Escreveu sua *Sonatina Modal*, para flauta doce soprano e piano, com fins didáticos; já a *Sonatina 1970*, para a mesma formação, escreveu para ele próprio tocar. Conta que havia encomendado um gravador, novidade na época; quando chegou, gravou a parte do piano da sonatina para ficar tocando junto a parte da flauta!

Cidinha escreveu seu método, **Primeiro caderno de flauta block** (originalmente, Primeiro caderno de flauta doce), para servir como material de apoio das aulas de iniciação musical da escola. Em 1959 ela quis publicá-lo ("porque na época só era possível fazer cópias manuscritas") e o ofereceu à Editora Vitale. O editor achou que seria difícil alguém se interessar por um método de flauta doce. Disse que publicaria desde que o nome fosse trocado para "Flauta Block", considerado mais apelativo, e que ela cedesse os direitos autorais. Assim, ela nunca recebeu nada pelas edições subsequentes de seu método, que alcançou um enorme sucesso.

O casal Mahle tem grande importância na história da flauta doce do Brasil. O método de Cidinha foi usado por praticamente todas as escolas de música de São Paulo e também de outros estados. Trata-se de um material extremamente cuidadoso, com exercícios progressivos e músicas que acompanham o desenvolvimento da leitura musical. Ernst Mahle escreveu várias obras para flauta doce que hoje fazem parte do repertório básico do instrumento. Foi também um dos primeiros a elaborar arranjos didáticos para grupos com flautas doces, incluindo música folclórica brasileira. Pela *Escola de Música de Piracicaba* passaram várias professoras que seriam pioneiras no ensino de flauta doce nas cidades em que atuaram, como Nair Romero (que é prima de Cidinha), Shinobu Saito, Josette Feres e Marisa Fonterrada. Mahle e Cidinha continuam ativos na gestão da escola.

Ricardo Kanji foi outro importante flautista que passou pelos *Seminários de Música Pró-Arte*, tanto como aluno dos cursos de verão em Teresópolis como lecionando em São Paulo. Nascido em 1948, integra uma segunda geração de flautistas doces no país; mas sua importância para a história deste instrumento é enorme. Ele foi um modelo artístico para gerações de estudantes, e também formou inúmeros flautistas, tanto no Conservatório Real de Haia, onde lecionou por 22 anos, como, mais recentemente, no Brasil. Tendo estudado diretamente com Frans Brüggen, acabou fazendo uma espécie de ponte para a escola técnica holandesa, representada por aquele flautista.

Kanji toca também traverso e flauta transversal moderna. Este último instrumento ele estudou com o flautista João Dias Carrasqueira (1908-2005), que também foi um dos pioneiros no ensino de flauta doce no Brasil.

Nascido em Paranapiacaba, cidade da região paulista da Serra do Mar, João Dias Carrasqueira aprendeu flauta com um de seus quatro irmãos, José Maria Dias (seu pai, o português Antonio Dias Carrasqueira, era mestre-de-banda). Em São Paulo desde os 8 anos, fez carreira como flautista de orquestras de rádio, grupos de choro e música popular, mas também como músico de orquestras clássicas e como professor de flauta.

Embora não se conheça detalhes de sua formação em flauta doce (provavelmente foi autodidata), sabemos de pelo menos duas escolas onde lecionou este instrumento: o *Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos* (Conservatório de Tatuí) e a *Faculdade Santa Marcelina*, durante a década de 1970. Em ambas as instituições, também sua filha, a pianista Maria José (Zezé) Carrasqueira, ensinou flauta doce, o que nos leva a supor que ela tenha aprendido o instrumento com o pai.

João Dias Carrasqueira formava um duo com a cravista Alda Hollnagel, com quem executou a integral das sonatas de J.S.Bach para flauta. Esta série de concertos lhe valeu o prêmio da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) como Melhor Recitalista do Ano de 1966. Segundo Zezé Carrasqueira, em depoimento a Martha Ozzetti, “ele e dona Alda formaram uma dupla até ela falecer. Durante a vida dele, ela foi a grande companheira musical. Eles desenvolvem uma relação muito próxima, e era muito bonito ver os dois tocando, como eles ensaiavam, era incrível!” (OZZETTI, 2006, pp.18-19). Assim, o professor Carrasqueira tinha uma relação intensa com a música barroca, e é possível que tenha transmitido esta paixão também a seus alunos de flauta doce.

Praticamente todos os flautistas doces de São Paulo da geração seguinte passaram por um destes pioneiros ou por seus alunos. Embora nenhum deles- Koellreutter, Mahle, Carrasqueira- tenha tido formação específica em flauta doce, e muito menos dispusessem de

bons instrumentos, eles souberam estimular seus estudantes a buscar melhor formação e a apreciar um instrumento que era quase desconhecido, e cuja trajetória estava fora do circuito profissional.

No Rio de Janeiro, o movimento da música antiga começou a se estabelecer com a chegada do violista búlgaro Borislav Tschorbov e da pianista e cravista ucraniana Violetta Kundert, em 1949. Neste mesmo ano, Borislav fundou o *Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC*, o único do gênero no país, que esteve ativo até 1990.

No início da década de 1950, a enfermeira Helle Landsberger chegou ao Rio com o propósito de passar dois anos aqui. Helle era apaixonada por música. Havia estudado flauta doce na escola, em Berlim, e logo se juntou a Borislav e Violetta no *Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC*. Foi no âmbito do grupo que ela encontrou Frederico Tirler, um comerciante que tocava viola da gamba e dividia a paixão pela música. Frederico e Helle casaram-se em meados dos anos 50. Frederico tinha quatro filhas de uma união anterior, da qual era viúvo; Helle assumiu a criação das meninas, e logo vieram mais dois meninos da união do casal. Preocupada com a educação das crianças, inaugurou em sua casa, no ano de 1960, um curso que seria o embrião de sua futura escola. E assim, em 1963, com o auxílio de amigos alemães, fundou a *Sociedade Escolar e Beneficente Corcovado*, colégio bilíngue que continua ativo no bairro de Botafogo.

Helle Tirler foi professora de flauta doce pioneira no Rio de Janeiro. Sua formação musical veio da pedagogia Waldorf adotada na escola em que estudou em Berlim. Embora não tenha sido possível implantar essa linha pedagógica no *Corcovado*, Helle fez questão de incluir e dar valor ao ensino de artes em sua escola.

Segundo o flautista Helder Parente⁴, Helle era muito instintiva, musical, porém não tinha grande embasamento técnico na flauta, como, aliás, era comum entre os primeiros professores de flauta doce que aqui atuaram. "Mas era uma pessoa muito entusiasmada e entusiasmante!". Helder foi aluno e colega de Helle no *Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC*, assim como o flautista, regente e professor Ruy Wanderley.

Natural de São Paulo, foi nesta cidade que Ruy Wanderley adquiriu sua primeira flauta doce, de marca brasileira (provavelmente *Jog*). No início da década de 1960, mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar música sacra. Rapidamente teve contato com a família Tirler e, a partir de 1965, quando se mudou definitivamente para o Rio, passou a fazer aulas com Helle. Neste mesmo ano ela o convidou para integrar o *Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC*.

Nessa época, Ruy já tinha uma flauta soprano *Moeck*, e posteriormente encomendou uma flauta contralto do construtor alemão *Kurt Novinsky* (1903-1974), que ele aguardou por dois anos para ficar pronta. Helle Tirler também tinha uma flauta deste construtor, que era seu principal instrumento. Nesta década de 1960 havia ainda uma senhora, chamada Silva Hummel, que era professora de flauta doce da Escola Alemã e importava flautas, sobretudo as suíças Küng. Em depoimento a Daniele Barros (2004), Helder Parente relata: "Silva Hummel importava flautas Küng. Na época era o grande *tchan*. Dava aula também no Rio. Como ela ia muito à Inglaterra também tinha flautas Dolmetsch".

Na década de 1960, Ruy integrou ainda o *Conjunto Roberto de Regina*, dirigido pelo cravista pioneiro carioca. Ruy teve papel fundamental na formação e disseminação da flauta doce no Rio. Ele se orgulha dos vários alunos que formou, muitos deles hoje atuando profissionalmente com a flauta doce. Além de lecionar, Ruy ainda elaborou incontáveis arranjos e adaptações para grupos de flautas doces, que ele generosamente disponibiliza a quem solicitar.

Depois de sua passagem pelo *Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC*, Helder Parente passou uma temporada na Áustria, onde estudou no *Instituto Orff*. De volta ao Brasil, passou a dar aulas em várias escolas, como o *Conservatório Brasileiro de Música* e a *Pró-Arte*. A partir daí, viajou por todo o Brasil: durante doze anos, lecionou nos festivais de música de Curitiba, onde era responsável pelas aulas de danças renascentistas e flauta doce. No Nordeste, esteve em Natal e Salvador, onde trabalhou com o grupo *Anticália*, além de muitas outras cidades, sempre em cursos de especialização, em que revezava metodologia Orff, dança e flauta doce.

Helder influenciou praticamente todos os flautistas doces que tiveram contato com ele. Com sua personalidade irrequieta, seu humor peculiar, cativava a todos a sua volta. Era também um músico completo: tocava, além da flauta doce, flauta traverso, viola da gamba, percussão, cantava e narrava muito bem, qualidades que ficaram aparentes em sua atuação no grupo *Quadro Cervantes*. Foi, durante muitos anos, docente da *Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro* (UNIRIO), onde lecionou no curso de Licenciatura. Helder nos deixou em março deste ano (2017), mas sua música e seu legado para a flauta doce no Brasil são enormes.



Fig.1: Cidinha e Ernst Mahle



Fig.2: Helle Tirler, Helder Parente e Ruy Wanderley, em foto do acervo do *Conjunto de Música Antiga da Rádio MEC*.

Referências

AGUILAR, Patricia Michelini. *A flauta doce no Brasil: da chegada dos jesuítas à década de 1970*. 2017. 257 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

AUGUSTIN, Kristina. *Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil*. Rio de Janeiro: K. Augustin, 1999.

BARROS, Daniele Cruz. *A flauta doce no século XX: o exemplo do Brasil*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2010.

HUSSAR, Sheila Christine Freire de Matos. *Uma história musical de Piracicaba: memória e tradição*. Piracicaba, 2012. 217 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, 2012.

O'KELLY, Eve. *The Recorder Today*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

OZZETTI, Marta Regina. *João Dias Carrasqueira: um mestre da flauta*. Belo Horizonte, 2006. 58 f. Artigo apresentado para obtenção do título de Mestre em Música. Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

¹ Ernst e Cidinha Mahle concederam entrevista à autora em junho de 2016.

² A *Pró-Arte Escola Livre de Música* mudou posteriormente seu nome para *Escola de Música de Piracicaba*. Hoje, chama-se *Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle*.

³ A fábrica *Jog* foi, durante muito tempo, a única a fornecer flautas doces no Brasil. Infelizmente, os instrumentos eram (e ainda são) de péssima qualidade; Helder Parente relatou um problema ocorrido com a madeira de uma determinada leva de instrumentos da empresa que acabou causando inchaço nos lábios dos flautistas.

⁴ Helder Parente concedeu entrevista à autora em outubro de 2016.

O cravo no Recife e o Movimento Armorial

Maria Aida Falcão Santos Barroso
Universidade Federal de Pernambuco
maidabarroso@gmail.com

Resumo: Este trabalho relata os passos iniciais de uma pesquisa que pretende traçar um histórico da introdução do cravo no Recife através do Movimento Armorial e apontar as características de obras compostas para o instrumento, tanto como solista quanto como instrumento de orquestra. Introduzido à vida cultural do Recife a partir dos anos 70, o cravo encontra, ao lado da viola sertaneja, seu lugar na sonoridade da música armorial. A pesquisa documental é realizada em fontes jornalísticas, programas de concertos, encartes de LPs e depoimentos dos artistas envolvidos. Fundamentada nas pesquisas realizadas por Gatti, Costa e Nóbrega, este trabalho traz o entendimento de que as obras originadas no Movimento Armorial deram direcionamento estético a diversas composições para o cravo no Brasil.

Palavras-chave: Cravo. Movimento Armorial. Recife.

The harpsichord in Recife and the Armorial Movement

Abstract: This work reports the initial steps of a research that intends to trace a history of the introduction of the harpsichord in Recife through the Armorial Movement and to point out the characteristics of composite works for the instrument, both as a soloist and as an orchestral instrument. Introduced to Recife's cultural life from the 70's, the harpsichord finds, alongside the viola sertaneja, its place in the sonority of armorial music. Documentary research is conducted in journalistic sources, concert programs, LP inserts and testimonials of the artists involved. Based on research carried out by Gatti, Costa and Nóbrega, this work understand that the music originated in the Armorial Movement gave aesthetic direction to many compositions for the harpsichord in Brazil.

Keywords: Harpsichord. Armorial Movement. Recife.

Ao longo dos últimos 40 anos o cravo vem figurando no meio musical recifense, marcando presença em concertos, oficinas, festivais de música antiga e composições de música pernambucana. Atualmente o Recife possui 2 instituições que oferecem, em caráter oficial, cursos de cravo. O Conservatório Pernambucano de Música oferece formação em nível técnico desde 1999 e o Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco, em nível superior a partir de 2009. O fato de duas instituições públicas ofertarem o curso em uma mesma cidade traz o interesse em investigar os caminhos que trouxeram o cravo à vida cultural do Recife.

Em uma breve pesquisa documental realizada nos arquivos do Diário de Pernambuco¹ é possível constatar que até meados dos anos 60 o cravo não é citado como um instrumento presente na vida cultural do Recife. No entanto, a partir de 1968 há um crescimento exponencial das citações ao instrumento nos jornais da cidade. Esse crescimento não foi um fator isolado, pois coincidiu tanto com o trabalho incessante do cravista Roberto de Regina em torno de sua divulgação a partir do Rio de Janeiro (ALBUQUERQUE, 2008,

apud CAMARA, 2014), quanto com a popularização alcançada por sua utilização em arranjos musicais de artistas envolvidos com movimentos da música popular da época, como Tropicália e Jovem Guarda. (GATTI, 2014).

Mas, apesar desses elementos que o popularizaram à época, a presença do cravo no Recife tomou rumos próprios com o surgimento, em 1970, do Movimento Armorial, integrando-o de maneira peculiar à cultura pernambucana.

O Movimento Armorial e a música

Em 04 de agosto de 1970, o Diário de Pernambuco apresentou breve reportagem sobre a criação da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, que seria apresentada ao público em evento comemorativo dos 40 anos do Conservatório Pernambucano de Música. Segundo a reportagem, o maestro Cussy de Almeida, idealizador da orquestra, afirmava que ela foi criada com o objetivo de “divulgar, através de concertos oficiais para o povo em geral, cultura da música barroca e nordestina” (Governo..., 1970, p.1C-3). Para o maestro, a denominação armorial devia-se ao fato de estar sendo desenvolvido naquele momento “um profundo estudo da música nordestina, sob a direção do escritor Ariano Suassuna, diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE” (idem, 1970, p.1C-3). Ainda de acordo com a reportagem, esse estudo que visava estabelecer uma ligação entre o barroco e a cultura nordestina de raízes populares foi considerado de tal importância que o Conservatório Pernambucano de Música decidiu ligar sua orquestra ao movimento.

O estudo a que se referia Cussy de Almeida vinha sendo realizado sob o comando do professor Ariano Suassuna com a intenção de criar uma nova estética com repercussão nas artes e na literatura do Nordeste. Os estudos musicais eram feitos em reuniões periódicas no “Seminário de Criação e Interpretação Musical Nordestina, realizado em caráter permanente [...], sob os auspícios do Departamento de Extensão Cultural da UFP [sic]” (Orquestra..., 1970, p.2C-5). No que diz respeito à música, em entrevista concedida a Manuel Neto (1970, p.3C-5) Suassuna informava sobre a realização de concertos com enfoque em música do século XVIII. Citava ainda a colaboração de professores do então curso de música da Escola de Belas Artes da UFPE: Luis Soler, José Carillon e o Padre Jaime Diniz, musicólogo que possibilitou a apresentação moderna do *Te Deum* do compositor colonial pernambucano Luis Alvares Pinto. Mas o grande diferencial viria em breve, com uma série de composições de “Música Armorial” por autores como Capiba, Guerra Peixe, Clovis Pereira, Cussy de Almeida, Jarbas Maciel, entre outros. Para Ariano, “com êles, estamos procurando, e vamos mostrar, uma música erudita nordestina, baseada em raízes populares” (NETO, 1970, p.3C-5).

Ainda na mesma entrevista, o compositor Jarbas Maciel falava sobre o trabalho de pesquisa que era realizado:

A volta às raízes populares nordestinas nos coloca em contacto com a música renascentista e barrôca, para não falar das constantes medievais, veiculadas pela música sacra que os missionários faziam misturar-se à música primitiva dos índios catequizados. Tudo isso está curiosamente preservado nos verdadeiros “fósseis musicais” que estamos encontrando na música nordestina do Sertão, do Agreste e da Zona da Mata. (NETO, 1970, p.3C-5)

Maciel apontava ainda o direcionamento estético que seria tomado por essa música. Segundo ele, ela teria inspiração em elementos rítmicos negros tais como maracatu e xangô e o uso de contraponto e harmonia modal. Para o compositor, “o elemento primordial em composição armorial será, sempre, o contraponto modal, a harmonia modal nordestina resultando sempre do entrelaçamento das vozes” (idem, 1970, p.3C-5). Com relação à dificuldade técnica advinda da escolha de estruturas modais que ele não considerava “suficientemente gerais” para a criação do novo estilo proposto por Suassuna, Maciel afirmava: “basta aprendermos a cantar com nossos cantadores e rabequistas” (*ibidem*, 1970, p.3C-5).

Em 18 de outubro de 1970 aconteceu o lançamento oficial do Movimento Armorial, em concerto realizado pela Orquestra Armorial de Câmara na Igreja de São Pedro dos Clérigos. No texto de apresentação do programa, Suassuna comentava os significados contidos na palavra Armorial:

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregar-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre o metal ou, por outro lado, esculpido em pedra, com animais fabulosos cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas.

Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavalaria era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos cantadores – toques ásperos, arcaicos, cerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do Século XVIII. (SUASSUNA, 1970, s/n)

Ao contrário do que poderia parecer, Suassuna via na criação armorial uma estética popular, moderna e desvinculada de amarras puramente academicistas:

Outra coisa que é necessário salientar é que, ao falarmos no Barroco, por exemplo, não estamos pregando nenhuma volta romântica, sentimental e falsa ao passado. Queremos que a Arte Armorial seja expressão do nosso Povo e do nosso tempo: não, porém, com uma concepção estreita de realismo dogmático, nem com as novidades

falsas da “vanguarda”, nem com o retorno e o culto meio mórbido do passado morto. Quando falamos na importância da áspera Arte primitiva ou do violento Barroco primitivizado da Cultura brasileira, é porque descobrimos certas identificações entre o modo de criar e de interpretar do nosso Povo, com seus Instrumentos rústicos e poderosos, e certos elementos e formas dessas Culturas que hoje nos parecem remotas, mas que pressinto estarem muito mais próximas da Arte que se anuncia para o futuro do que essas formas de arte pós-renascentistas e puramente greco-latinas, esse academicismo do qual, sem talvez, disso se aperceberem até as “vanguardas” contemporâneas fazem parte. (SUASSUNA, 1775, s/n)

Assim teve início a jornada da música armorial. Nela, o cravo figuraria ao lado dos violinos e das flautas fazendo, na fase do movimento compreendida entre 1970 e 1975 que Suassuna nomeou de “Experimental” (COSTA, 2007), alusão às sonoridades da viola sertanejaⁱⁱ, das rabecas e dos pífanos.

O cravo da Orquestra Armorial

Em 1971 o governo do Estado de Pernambuco adquiriu um cravo da marca Wittmeyer, importando-o diretamente da Alemanha. Com relação à sua aquisição, Cussy de Almeida afirmou: “o cravo preencherá uma lacuna no ambiente musical de Pernambuco, onde não existe nenhum instrumento dessa espécie” (Fittipaldi..., 1971, p. 1C-5). Segundo o maestro, o instrumento “é portátil, podendo facilmente ser locomovido quando das apresentações, fora do Recife, da OAC.” (idem, 1971, p. 1C-5).

A estreia ficou a cargo da pianista Ana Lúcia Garcia e o instrumento foi assim anunciado na edição de 21 de julho do Diário de Pernambuco:

Cravo: Instrumento musical de cordas e teclado, predecessor do piano, onde as cordas são percutidas por linguetas. Entenderam? Se não, basta saber que segunda-feira próxima haverá espetáculo da Orquestra Armorial de Câmara no ‘Nosso Teatro’ e ali será apresentado o Cravo pela primeira vez.

Ana Lúcia Garcia é que irá manipular esse antiquíssimo instrumento que tem muito da viola sertaneja, de som metálico envolvente. Trata-se de apresentação da Armorial dentro do programa ‘Concertos para a Juventude’, em convênio do Conservatório Pernambucano de Música e a Universidade Federal de Pernambuco. (Armorial..., 1971, p.1C-3)

Após o concerto, o mesmo jornal noticiou: “A viola sertaneja teve ontem, uma apreciação diferente por um irmão de trabalho, o Cravo, precursor do piano, e que está mais para a viola do nosso sertão que para qualquer outro instrumento” (Guinés..., 1971, p. 1C-10).

É nessa aproximação com a sonoridade da viola sertaneja que o cravo seria utilizado nas composições armoriais. Esse paralelo, no entanto, não é recente pois desde o século XIX o cravo vem figurando ao lado da viola sertaneja como opção para acompanhamento de obras musicais de cunho popular como as Modinhas. Sobre isso, Patricia Gatti esclarece:

“Existe um traço da musicalidade brasileira no cravo pelo seu nexo timbrístico dado pelas cordas de metal, com seu som brilhante e metálico, que pode ser identificado em outros instrumentos usados na música brasileira popular como o bandolim, o cavaquinho, a viola caipira e a rabeca. Essa aproximação se revela no próprio espectro dos harmônicos, na caracterização do colorido sonoro do cravo em relação a esses instrumentos, que suscita as possibilidades de parcerias ou duetos como cravo e viola ou cravo e rabeca e o equilíbrio dinâmico natural.” (GATTI, 2014, p. 239)

É nesse contexto que o cravo figurará nas composições armoriais na fase Experimental do Movimento.

Composições armoriais e novas perspectivas

Identificamos claramente, nas composições armoriais em que há utilização do cravo na instrumentação, elementos que caracterizam essa estética: imitação da sonoridade da viola caipira, inclusive com a utilização de dobramentos ou a indicação na instrumentação da possibilidade de substituição; presença constante das escalas modais, com destaque para a popularmente denominada “escala nordestina”, com quarto grau aumentado e sétima abaixada; larga utilização de notas pedais e ostinatos rítmicos; presença de ritmos e gêneros próprios da música tradicional do Nordeste, como Coco, Baião, Aboio, Caboclinhos, etc, (NOBREGA, 2007).

Podemos verificar, no exemplo 1, um trecho da peça Cantiga – Para Orquestra Armorial, de Clovis Pereira. O trecho selecionado, do compasso 21 ao 26 demonstra o dobramento entre o cravo e a viola numa fusão textural que mistura seus timbres, com a presença de notas pedais, *ostinato* rítmico, sínopes e a escala de Ré com quarta aumentada e sétima abaixada. Nesse trecho os instrumentos estão acompanhados apenas do contrabaixo com *ostinato* rítmico sobre a nota ré e percussão.

The image shows a musical score for two staves: V10 (Viola) and Crav. (Cravo). The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 21 to 26 are shown. The V10 staff features intricate sixteenth-note patterns, often beamed together, with some notes marked with accents. The Crav. staff has a more rhythmic, ostinato-like pattern with sustained chords and some sixteenth-note runs. The bottom staff (bass clef) shows a simple, rhythmic accompaniment with sustained chords.

Ex. 1: Partes de cravo e viola de 10 cordas, compassos 21 a 26.

Fonte: BARZA, Sergio Nilzen (org.) Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos. Partituras Editadas / Conservatório Pernambucano de Música Vol. 2. Recife: CEPE, 2915. Pag. 107

O Exemplo 2 apresenta um trecho do Kyrie, da Missa Sertaneja de Cussy de Almeida. Nele a indicação de instrumentação deixa a possibilidade de cravo e/ou viola sertaneja para a execução das partes.

Ex. 2: Partes para cravo e/ou viola sertaneja.

Fonte: BARZA, Sergio Nilzen (org.) Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos. Partituras Editadas / Conservatório Pernambucano de Música Vol. 1. Recife: CEPE, 2015. Pag. 49-50

Embora as composições com cravo tenham ficado restritas à fase Experimental do Movimento Armorial, após diferenças irreconciliáveis sobre os rumos musicais do movimento que levaram o afastamento de Cussy de Almeida e da Orquestra Armorial de Câmaraⁱⁱⁱ, abriu-se caminho para a criação de uma estética do cravo brasileiro. Gatti (2014) aponta esse caminho ao analisar as obras de José Eduardo Gramani e Ricardo Matsuda e a clara herança armorial em grupos como o Anima.

A criação musical e, elaboração conjunta [*grupo Anima*] partia da pesquisa em repertórios com várias referências, tais como: da música histórica, principalmente medieval e renascentista ibéricas; de linguagens da música da tradição oral brasileira; da aproximação do universo do movimento Armorial; bem como da música popular, além de execuções de composições autorais de integrantes.” (GATTI, 2014, pág. 133)

Assim como os autores pesquisados por Gatti, há uma série de compositores de gerações posteriores ao Armorial investindo numa estética em que a imagética do sertão e as sonoridades próprias do universo nordestino se moldam a novas técnicas composicionais, buscando um novo caminho. Dentre eles, o compositor e professor da UFPE Nelson Almeida. Sua peça *A Caça*, composta em 2010, embora já desvincilhada do rótulo “armorial”, apresenta ainda elementos característicos dessa estética, como pode ser visto no Exemplo 3: uso de escala mista de Ré com terça maior, sexta menor e sétima menor, o desenho rítmico do baião, a melodia composta em pequenos fragmentos com imitação e a presença da síncope.

O próprio compositor diz não se importar com os rótulos referentes ao estilo. Ele afirma, com relação a uma outra obra^{iv} de 2013: “bom, aí eu fiquei pensando porque não fazer uma música com as minhas raízes culturais – que se quiser chamar de Armorial, chame – mas pulando pra música da atualidade, pra música de hoje” (ALMEIDA, apud SANTOS, 2015 p.44).

The image shows a musical score for the piece 'A CAÇA' by Nelson Almeida, composed in 2010. The score is divided into two systems. The first system, titled 'A Estrofe I', is for Flauta doce Contralto, Violoncello, and Cravo. The second system, titled 'a.) Verso 1', is for Flauta doce, Cello, and Cravo. The score includes various musical notations such as trills (tr), dynamics (mf, p), and articulation (detaché).

Ex. 3: A CAÇA, para cravo, flauta doce e cello, de Nelson Almeida, 2010
 Fonte: editoração do autor.

Embora o cravo tenha figurado no Movimento Armorial apenas em sua fase embrionária, de 1970 a 1975, sua utilização em algumas composições trouxe importante contribuição ao conjunto de obras para o instrumento no Brasil. Ao mesclar elementos da música tradicional europeia a elementos da música brasileira, o Armorial abriu caminho para o desenvolvimento de novas obras que exploram as características timbrísticas do cravo, influenciando novas gerações de compositores e difundindo essa estética por outras regiões do país. Para além da composição, a aquisição do cravo para a Orquestra Armorial fomentou o interesse no instrumento abrindo caminho para a posterior implantação dos cursos e a formação de cravistas em Pernambuco.

Referências

Armorial realizará Concerto. *Diário de Pernambuco*, Edição 00165. Recife: 1º Caderno, p.3, 21 de julho de 1971. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/17551 (Acesso em 07 out 2017)

BARZA, Sergio Nilzen (org.) *Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco, 45 anos*. Partituras Editadas / Conservatório Pernambucano de Música, 3 Vol. Recife: CEPE, 2015.

CAMARA, Luciana. O ensino de cravo na UFPE: expectativas e desdobramentos. In: *Claves*, nº 10. João Pessoa: UFPB, 2014.

COSTA, Luís Adriano Mendes. *Movimento Armorial: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega*. Dissertação (Mestrado Literatura e Interculturalidade) Universidade Estadual da Paraíba – Campina Grande: UEPB, 2007.

Fittipaldi tem roteiro da Sinfônica para 1971. *Diário de Pernambuco*, Edição 00009. Recife: 1º Caderno, p.5, 12 de jan, 1971. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/11475 (Acesso em 07 out 2017)

GATTI, Patricia. *Cravo Caboclo. Uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular – dois estudos de caso*. Tese de Doutorado. Campinas: IA – UNICAMP, 2014.

Governo de Pernambuco cria uma nova orquestra. *Diário de Pernambuco*, Edição 00182. Recife: 1º caderno, p.3, 04 de ago. 1970. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/6522 (Acesso em 07 out 2017)

NETO, Manuel. “Arte e Literatura nordestina: nôvo ritmo com Ariano, Maciel e Da Paz”. Entrevista. In: *Diário de Pernambuco*, edição 00102. Recife: 3º Caderno, p.5. 3 de mai 1970. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/3710. (Acesso em 07 de outubro de 2017)

NÓBREGA, Ariana Perazzo da. “A música no movimento armorial”. In: *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*. São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_APN_obrega.pdf (Acesso em 07 out 2017).

Orquestra Armorial vai ao Pátio. *Diário de Pernambuco*, Edição 00241. Recife: 2º caderno, p.5, 14 de out. 1970. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/8635 (Acesso em 07 out 2017).

SANT’ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência. Marília: Ed. UNIMAR, 2000.

SANTOS, Virgínia Cavalcanti. *Uma descrição sonora contemporânea do imagético tradicional armorial como subsídio para abordagens interpretativas do ciclo de canções “Visagem” de Nelson Almeida*. Dissertação de Mestrado. Natal: UFRN, 2015.

SUASSUNA, Ariano. “A Música e o Movimento Armorial”. In: *Orquestra Armorial*. Contracapa do LP. Recife: Conservatório Pernambucano de Música. São Paulo: Continental, 1975.

_____. “Arte Armorial”. In: *Três Séculos de Música Nordestina – Do Barroco ao Armorial – Orquestra Armorial de Câmara do Conservatório Pernambucano de Música*. Programa de Concerto. Recife: UFPE: Secretaria Federal de Cultura, 18 out. 1970.

ⁱ O Diário de Pernambuco é o único jornal de grande circulação em Pernambuco disponibilizado na Hemeroteca Digital Brasileira (<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>).

ⁱⁱ Viola sertaneja ou viola caipira. Instrumento de 10 cordas de grande difusão no Brasil. Ao longo da pesquisa as duas denominações são encontradas, sendo a primeira mais frequente no Nordeste, de tamanho igual ao violão e a segunda mais frequente no Centro-Sul, de tamanho menor e cintura mais proeminente (SANT’ANNA, 2000).

ⁱⁱⁱ A esse respeito, consultar o artigo “Cussy de Almeida e o Armorial”, de Ariano Suassuna. Folha de São Paulo, 16 de outubro de 1977, 1º Caderno, pág. 3.

^{iv} “Visagem” (2013), ciclo de canções baseado em texto de Ariano Suassuna.

ENSINO

O cravo e as mudanças curriculares do bacharelado em instrumento da UFPE

Luciana Câmara Queiroz de Souza
Universidade Federal de Pernambuco
luciana.cqsouza@ufpe.br

Resumo: O currículo do bacharelado em instrumento da UFPE está em reformulação. As mudanças ora em discussão visam atender demandas legais e institucionais, em sintonia com as reivindicações dos alunos e as mudanças no mercado de trabalho. Os objetivos do presente artigo são apresentar brevemente os pontos centrais das mudanças previstas e debater como o ensino de cravo na UFPE se insere neste processo. Algumas das mudanças propostas tocam na questão da revisão do modelo conservatorial de ensino – aquele com separação estrita entre teoria e prática musicais e com ênfase na excelência individual do instrumentista. De que forma o ensino do cravo pode promover maior interação entre teoria e prática, a criatividade através da composição e da improvisação, e o desenvolvimento das novas linguagens musicais? Qual o mercado de trabalho para um bacharel em cravo no Brasil? Quais as ferramentas necessárias para que o graduando se insira e amplie esse mercado de forma crítica e transformadora?

Palavras chave: Cravo – ensino. Reforma curricular. Modelo conservatorial.

Harpichord instruction and the changes in the curriculum of the bachelor's degree in musical instrument

Abstract: The curriculum of the bachelor's degree in musical instrument at the UFPE is being reshaped. The aim of the reform under discussion is to meet legal and institutional demands, keeping the focus on the students' needs and the market place. In this paper I briefly present the main points of the reform and discuss the harpichord course at UFPE in this context. The need to reassess the conservatory model – by which it is meant the separation between musical theory and practice and the emphasis on the individual virtuosity – is part of some of the changes proposed. In which ways can the harpichord course promote greater interaction between theory and practice, creativity by means of composition and improvisation, and the development of new musical languages? What is the market for a harpichordist with a bachelor's degree in Brazil? Which tools does a graduate student need to find and expand his or her place in the market in a critical and transformative way?

Keywords: Harpichord – tuition. Curriculum reform. Conservatory model.

Introdução

A semana do Cravo da UFRJ tem se mostrado um espaço privilegiado para a troca de ideias e experiências sobre a performance ao cravo, sobre o ensino do instrumento e sobre pesquisas que têm por temas sua história, seu repertório e sua relevância social. Neste contexto, achei pertinente trazer à discussão o atual processo de reformulação do currículo do bacharelado em instrumento do Departamento de Música da UFPE. Minha intenção foi usufruir do debate com os colegas presentes ao encontro para, assim, aprofundar as questões relativas ao ensino do cravo e à presença deste instrumento nos cursos de bacharelado e licenciatura em música da UFPE.

Neste artigo eu, primeiramente, exponho de maneira sucinta as motivações para a reforma e os pontos atualmente em debate. Em seguida, discuto as possíveis implicações das mudanças pretendidas para os cursos com cravo, considerando o tipo de inserção que o instrumento tem hoje em dia no mercado de trabalho.

Motivações

A necessidade constante de adequação a novas normas legais e institucionais está na base de qualquer justificativa de reforma curricular. No entanto, para além da questão normativa ressalto três aspectos que orientam as discussões ora em curso.

O primeiro aspecto diz respeito à inadequação do modelo conservatorial. Por modelo conservatorial entende-se aquele no qual o processo de ensino é individualista, o programa de estudos está amplamente calcado no repertório virtuosístico e o ensino da teoria é dissociado do ensino da prática.ⁱ Por certo, o domínio do instrumento, demonstrado na performance de qualidade de repertório variado, segue sendo o principal objetivo do curso. No entanto, são objetivos também o desenvolvimento do senso crítico e da criatividade. A ideia de que o mestre transmite os conhecimentos necessários para a boa execução musical, ideia esta fortemente presente no modelo conservatorial, limita a reflexividade e o senso crítico. O foco exacerbado no repertório de concerto tradicional, aliado a uma leitura da partitura pretensamente fiel ao texto e às intenções do compositor, deixa pouco espaço para a criatividade. Faz-se necessário inserir no currículo atividades que quebrem com a rigidez do modelo conservatorial e integrem mais objetivamente componentes teóricos e práticos.

É interessante comentar brevemente a inserção do cravo neste contexto. Isso porque o cravo caiu em desuso na virada do século XVIII para o XIX, não sendo, portanto, objeto de estudo durante o período em que a tradição romântica de ensino conservatorial se estabeleceu. Com a retomada de interesse pelo instrumento no século XX o cravo foi inserido num modelo de ensino distinto daquele no qual ele floresceu. Esse fato produz continuidades e rupturas relevantes para uma discussão sobre reforma de currículo e consequentes modificações dos métodos de ensino.

Houve, sem dúvidas, uma adequação ao modelo conservatorial na medida em que o foco da formação do cravista é a performance solística e, em menor medida, camerística de repertório tradicional e consagrado. Manteve-se, portanto, a percepção de que a prática individual do repertório estabelecido seria a via para se comprovar conhecimento e domínio do instrumento. Há, no entanto, uma ruptura naquelas situações em que a improvisação é

requerida, como por exemplo em baixo contínuo, cadências, variações e ornamentações. Esses são conhecimentos integrantes da formação do cravista nos quais não apenas ideias musicais, mas notas e harmonias são acrescentadas pelo instrumentista. A formação clavecinística, portanto, já comporta elementos de flexibilização em relação ao padrão conservatorial.

Um segundo aspecto motivador para a reforma é a ausência, no currículo atual, de componentes que contemplem a pedagogia do instrumento e a pesquisa em música. É amplamente conhecido o fato de que o ensino do próprio instrumento de formação e a carreira acadêmica são dois dos campos mais amplamente procurados por bacharéis em instrumento.ⁱⁱ A despeito disso, o currículo atual do bacharelado em instrumento da UFPE não oferece nenhuma disciplina ou atividade que possibilite, ainda que de forma introdutória, a reflexão e a prática de conhecimentos pedagógicos ou de pesquisa.

Aqui também vale mencionar outro ponto diferenciador da formação do cravista. Trata-se do emprego de conhecimentos gerados pela musicologia e pela pesquisa em performance historicamente informada. Em maior ou menor grau estudantes dos chamados instrumentos históricos têm que lidar com pesquisa na área, uma vez que a visão predominante hoje é a de que o repertório histórico deve ser interpretado com conhecimento de informações da época sobre performance e composição. Essa prática geralmente propicia interesse no estudo da música histórica europeia e brasileira para fins musicológicos e de performance.

O terceiro ponto diz respeito à força estética e criativa das manifestações culturais locais. Os gêneros musicais regionais, como baião, frevo e maracatu, estão fortemente presentes nas atividades do departamento, seja na prática dos grupos musicais formados por iniciativa dos alunos, seja na atuação de grupos permanentes do próprio departamento. A experimentação artística com esses gêneros vai desde a performance de obras consagradas até a criação de música autoral com inspiração nos ritmos regionais. Integrar essas práticas ao perfil curricular que estamos discutindo é necessário, não só para ampliar o espectro de atuação profissional do egresso, mas para inserir as diretrizes pedagógicas do curso de bacharelado em instrumento na vida cultural local. Essa inserção está de acordo com o marco teórico da reforma em discussão, focado, entre outros aspectos, na abertura da universidade como um todo aos saberes local e comunitário.ⁱⁱⁱ

Pontos em discussão

Alguns aspectos já discutidos pelo Núcleo Docente Estruturante (NDE) visam atender as duas primeiras motivações apresentadas acima. Trata-se da flexibilização do repertório e da inclusão da pedagogia do instrumento e da pesquisa no currículo.

A flexibilização do repertório tem por fim tirar o foco exclusivo da música tradicional solística, possibilitando a inclusão de música autoral e de arranjos de obras da chamada música popular. Entende-se que o conhecimento e domínio do repertório de concerto é uma parte fundamental da formação do bacharelado, mas não é a única. A possibilidade de incluir música autoral e arranjos no repertório não apenas beneficia aquelas alunas e aqueles alunos que já trazem essa prática de sua atuação profissional fora do curso, permitindo que aperfeiçoem e diversifiquem sua produção, mas também tem o potencial de expandir o campo de atuação daquelas e daqueles que não têm formação ou prática prévia.

No meu caso em particular a inclusão de arranjos implicaria num outro nível de aquisição de conhecimento dentro do processo de ensino e aprendizagem, uma vez que eu não tenho formação específica neste tipo de prática musical. Ainda dentro da questão da flexibilização do repertório considero necessário fomentar a composição de música nova para cravo por parte dos compositores do departamento de música da UFPE.

Já a pedagogia do instrumento e a pesquisa em música vão ser curricularizadas, com vistas a aperfeiçoar o que é feito informalmente ou extracurricularmente, preparando melhor para o mercado de trabalho. A forma de inclusão dos dois campos do conhecimento no currículo ainda está em discussão. Algumas das soluções apontadas até o momento serão discutidas adiante.

Um último ponto que eu gostaria de comentar não tem relação direta com as motivações descritas na seção anterior. Antes, ele é fruto das especificidades de nossa área, em particular do cravo, e da carência de mão de obra qualificada. Trata-se da formalização de uma orientação na manutenção do instrumento do aluno. Nós, cravistas, estamos acostumados a lidar regularmente com a manutenção de nossos instrumentos particulares e dos de nossas instituições. É, portanto, imprescindível para a atividade profissional do cravista ter autonomia para resolver problemas recorrentes de manutenção. A orientação necessária para tal, juntamente com o incentivo à participação da aluna e do aluno na manutenção regular do instrumento da instituição, serão incluídos no programa de curso de cravo. Espero complementar essa orientação por meio de ações extencionistas que tragam ao Departamento construtores e técnicos em manutenção de cravo para oferecer oficinas aos alunos.

Ensino do instrumento e pesquisa

Entre as estratégias até agora discutidas para a inserção do ensino da performance instrumental e da pesquisa no currículo estão a criação de disciplinas, que é uma forma tradicional de inclusão de conhecimentos em uma estrutura curricular. É o caso da possibilidade de oferta de uma disciplina eletiva dedicada à introdução à pesquisa em música.

Estão em discussão, também, formas menos tradicionais de integração destes conhecimentos na estrutura do curso. Uma possibilidade é o emprego de processos de aprendizado mais colaborativos, nos quais alunas e alunos de um mesmo instrumento ensinem uns aos outros ou ministrem aulas do seu instrumento a colegas que tocam outro instrumento. Alguns professores do departamento já adotam a primeira destas opções. Considera-se, também, a possibilidade de integração da performance com a pesquisa na forma de módulos, ou seja, projetos de música de câmara multidisciplinares que envolvam a pesquisa de um tema relacionado ao programa em estudo e a orientação performática em si. Visa-se, com isso, relacionar de forma concreta os diversos saberes teóricos e práticos presentes na performance musical.

Debates

Nos debates que se seguiram à minha fala foi levantada a questão da dificuldade em se implementar amplamente algumas das propostas, especialmente aquelas que fogem do padrão curricular tradicional, como é o caso do módulo multidisciplinar. Há também a impossibilidade de se garantir que todos os docentes aplicarão métodos de ensino como aqueles chamados aqui de colaborativos.

As propostas serão ainda objeto de discussão com o corpo docente do departamento. Haverá, certamente, necessidade de adequação de todas as partes envolvidas. Espera-se que os diálogos e as futuras mudanças a serem incluídas nos programas de curso gerem ampla e elevada reflexão. Sem essa reflexão não há transformação possível.

No caso específico da música de câmara a inadequação do formato atual, em semestres sequenciados e estanques, é consenso entre os professores que ministram a disciplina. A experiência com módulos multidisciplinares é vista como uma alternativa que daria mais dinamismo à disciplina, gerando potencialmente nos alunos um interesse renovado pela música de câmara.

Um outro ponto levantado diz respeito à flexibilização do repertório e enfatiza a necessidade de não se adotar uma espécie de nova rigidez. Neste particular vale ressaltar que

a flexibilização proposta visa abrir o leque de possibilidades e não restringir. Como está atualmente não há respaldo no currículo para o emprego de repertórios fora do tradicional nos programas de curso. Em geral houve por parte da audiência da XIV Semana do Cravo o reconhecimento da importância de se estender o repertório de formação dos bacharelados à música autoral e ao arranjo de música popular.

Referências Bibliográficas

BARBEITAS, F. T. Do conservatório à universidade: o novo currículo de graduação da Escola de Música da UFMG. *Revista da ABEM*, v. 7, p. 75–81, 2002.

CERQUEIRA, D. L. Perspectivas profissionais dos bacharéis em piano. *Revista eletrônica de musicologia*, v. XIII, Janeiro, 2010.

_____. O curso de Bacharelado em Música na Universidade Federal do Maranhão: desafios de uma nova proposta. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. *Anais...Natal: 2013*

FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia*. Saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

LOURO, A. L. Professores universitários e mercado de trabalho na área de música: influências e abertura para o diálogo. *Revista da ABEM*, v. 8, p. 101–105, 2003.

PEREIRA, M. V. M. *Ensino superior e as licenciaturas em música (pós diretrizes curriculares nacionais 2004): um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares*. Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2012.

SANTOS, B. DE S. *A universidade no século XXI: para uma reforma democrática e emancipatória da Universidade*. São Paulo: Cortez, 2011.

ⁱ Essa questão certamente não é nova. Barbeitas (2002), em sua explanação sobre o novo currículo da escola de música da UFMG, enfatiza a necessidade de superar a visão romântica de solista propagada pelo conservatório. Para uma discussão sobre o modelo conservatorial e sua presença no ensino superior de música no Brasil ver Pereira, 2012. Nas páginas 123-124 há uma descrição das principais características deste modelo.

ⁱⁱ Há pesquisas que levantam em detalhes tal situação. Louro (2003), em sua reflexão acerca da atuação do professor instrumentista em nível superior e as possibilidades de inserção dos alunos no mercado de trabalho, reafirma o tradicional encaminhamento dos bacharéis em instrumento para o ensino da performance instrumental. No caso dos bacharéis em piano ver, por exemplo, Cerqueira, 2010. Este mesmo autor, em artigo de 2013 que discute as bases do novo curso de bacharelado em instrumento da UFMA, lembra a disparidade entre o que é oferecido nos cursos de bacharelado e o que é exigido do profissional músico, apresentando estratégias curriculares e de ensino semelhantes às analisadas por nós.

ⁱⁱⁱ A ideia de inserção democrática da universidade no mundo é defendida brilhantemente por Santos (2011). Ver também Freire (2015).

Reflexões sobre o ensino de cravo no curso de extensão da Escola de Música da UFRJ

Clara Fernandes Albuquerque
Universidade Federal do Rio de Janeiro
claralbuquerquecravo@gmail.com

Resumo: Neste artigo, realizamos uma breve reflexão acerca das aulas de cravo oferecidas no Nível Básico no Curso de Extensão da Escola de Música da UFRJ, descrevendo inicialmente as características do Curso de Extensão, realizando um breve histórico da presença do cravo na UFRJ, e finalmente, abordando a criação do curso de cravo na extensão, seus objetivos, o perfil do alunado, o conteúdo das aulas, e os pontos positivos e negativos ao longo dos seis anos de curso. Em vista dos quase vinte anos da presença do cravo na instituição, e dos seis anos de aulas de cravo no Curso de Extensão, esperamos continuar fazendo parte desta história, contribuindo para a formação musical dos alunos, incentivando e preparando os futuros alunos de cravo da Graduação e Pós-Graduação da instituição, e, quiçá, futuros cravistas profissionais do Brasil.

Palavras-chave: Ensino. Cravo. Extensão. Nível Básico.

Reflections on teaching harpsichord in the extension course of the School of Music of UFRJ

Abstract: In this article, we present a brief reflection about the harpsichord classes offered at the Basic Level in the Extension Course of the School of Music of UFRJ, initially describing the characteristics of the Extension Course, making a brief history of the presence of the harpsichord at UFRJ, and finally, addressing the creation of the course in the extension, its objectives, the student profile, the content of the classes, and the positives and negatives over the course of six years. In view of the almost twenty years of the presence of the harpsichord in the institution and the six years of harpsichord classes in the Extension Course, we hope to continue to be part of this history, contributing to the musical formation of the students, encouraging and preparing future students of harpsichord Graduation and Post-Graduation of the institution, and, perhaps, future professional harpsichordists of Brazil.

Keywords: Teaching. Harpsichord. Extension. Basic Level.

O Curso de Extensão em Nível Básico

A extensão, como consta no site da Escola de Música da UFRJ, é entendida como um processo educativo, cultural e científico, que forma um tripé indissociável com o ensino e a pesquisa, com o objetivo de ampliar a relação entre a Universidade e a sociedade, atendendo às suas demandas. Através deste tripé, também visa-se disponibilizar educação continuada ao público interno da universidade, caracterizado pelos discentes, docentes e técnico-administrativos (Escola de Música da UFRJ, 2018). Dentro da Extensão, além dos projetos idealizados e desenvolvidos pelos professores da instituição, há também o oferecimento do ensino de música para a comunidade nos níveis Musicalização Infantil, Básico e Intermediário. Atualmente, este ensino atende a aproximadamente 300 alunos, nos diferentes

níveis e faixa etárias.

O nível Básico, onde no presente momento são disponibilizadas as aulas de cravo, foi aprovado em Portaria nº 43 de 27 de Dezembro de 1999, e de acordo com informações do site da Escola de Música da UFRJ, tem por objetivos:

- Promover o estudo da música para os alunos com nenhum ou pouco conhecimento musical;
- Proporcionar a formação necessária ao desenvolvimento das reais potencialidades do educando, incentivando-o ao prosseguimento dos estudos musicais;
- Propiciar a aprendizagem através dos elementos básicos e essenciais da linguagem musical;
- Enfatizar a prática instrumental voltada para a performance musical;
- Formar alunos de nível básico em instrumento, provendo-lhes um programa educacional que lhes possibilite estarem aptos às atividades primárias de execução e interpretação (Escola de Música da UFRJ, 2018).

No Nível Básico cuida-se, portanto, da formação musical inicial do aluno. Este Nível se divide em Adulto e Infante Juvenil. Neste último, a idade mínima é de 08 (oito) anos e máxima de 16 (dezesesseis) anos, e os alunos devem estar regularmente matriculados em Escolas de Ensino Regular. O ingresso é realizado mediante uma prova de seleção teórica, de periodicidade anual, que possui por objetivo avaliar a proficiência do candidato em conteúdo musical elementar (Escola de Música da UFRJ, 2018).

Por meio de um pagamento semestral, os alunos têm a oportunidade de cursar disciplinas como Linguagem Musical, em caráter obrigatório, e as opcionais Prática de Conjunto Instrumental, Prática de Canto Coral e História da Música. Os alunos também podem cursar um instrumento, mediante a disponibilidade de vagas. Estas vagas são preenchidas de acordo com a colocação do aluno na prova de admissão, e com a oferta dos professores dos diversos departamentos da Escola de Música. Os instrumentos oferecidos em 2017 foram violino, viola, violoncelo, contrabaixo, harpa, piano, violão e cravo.

A duração do curso é de quatro anos, divididos em oito períodos semestrais sequenciados. As aulas são semanais, e acontecem nas dependências da Escola de Música da UFRJ, nos turnos da manhã, tarde e noite. As avaliações são semestrais, por disciplina. Ao fim de quatro anos, se o aluno obtém aprovação em todos os semestres, e sua frequência é de no mínimo 75%, ele recebe um Certificado e Histórico Escolar do Curso Básico (Escola de Música da UFRJ, 2018).

Desde julho de 2015 até o momento, as aulas de música na Extensão estão sendo coordenadas pelos professores Ronal Silveira e Aline Silveira. Nesta gestão, houve uma

reorganização do curso, um aumento da oferta de disciplinas, e sobretudo, um crescimento substancial do número de alunos. Para atender a este quantitativo, alunos dos cursos de Licenciatura em Música da UFRJ foram selecionados como monitores, e vêm dando aulas principalmente na Musicalização Infantil e no Nível Básico. Alguns professores externos à UFRJ também foram contratados. A remuneração, tanto dos monitores quanto destes professores, é realizada através de um acordo de cooperação com Fundação Universitária José Bonifácio.

A presença do cravo na UFRJ. Um breve histórico

A presença do cravo na UFRJ está intimamente ligada ao nome do professor Marcelo Fagerlande. Tendo ingressado em 1995 por meio de concurso público na Escola de Música da UFRJ, após dois anos como professor substituto, e estimulado pelo professor Paulo Peloso, Fagerlande começou a oferecer neste mesmo ano a disciplina de Prática de Baixo Contínuo para os alunos da graduação em música. A oferta desta disciplina foi de uma enorme importância para a criação e aproximação de um público interessado no instrumento dentro da comunidade universitária. Em 1999, o professor Marcelo Fagerlande criou a disciplina de Cravo B, isto é, opção de instrumento complementar aos cursos de Licenciatura e Bacharelado em outros instrumentos. Nesta disciplina dá-se um enfoque maior ao repertório solístico, e é oferecida uma formação técnica mais específica para um público diretamente interessado na execução do instrumento. No segundo semestre de 2003 foi implantada a Habilitação em Cravo na área de Práticas Interpretativas do Programa de Pós-Graduação, e em 2005 foi implementado o Curso de Bacharelado em Cravo em nível de Graduação (Fagerlande, 2018; Plataforma Lattes, 2018; Albuquerque, 2011).

Desde 1995, além das aulas regulares, foram realizadas na Escola de Música diversas atividades em torno do instrumento, tais como recitais, cursos de extensão, encontros com artistas, *masterclasses*, e óperas. No projeto “Ópera Barroca”, criado por Marcelo Fagerlande, foram levados à cena Dido e Eneas em 1996, Orfeu de Monteverdi em 1997, e La Purpura de la Rosa, em 1999. Também num projeto da Escola de Música, Fagerlande dirigiu Don Quixote nas Bodas de Comacho, em 2011. Destacamos finalmente a “Semana do Cravo”, criada em 2004, organizada e coordenada por Marcelo Fagerlande, auxiliado desde 2012 por Clara Albuquerque e Eduardo Antonello, que em 2017, teve sua XIV edição. A Semana do Cravo é um evento de enorme importância no cenário cravístico do Brasil. Seus

recitais, cursos, palestras, e mesas redondas têm reunido participantes de vários estados brasileiros, bem como do exterior, dentre alunos e professores de instituições de ensino profissionalizante (Fagerlande, 2018; Plataforma Lattes, 2018; Albuquerque, 2011). Finalmente, em 2013, na comemoração do décimo ano da Semana do Cravo, ocorreu uma mesa redonda para o lançamento da publicação “Tratados e Métodos de Teclado – Sancta Maria, Frescobaldi, Couperin e Rameau”, de autoria de Ana Cecília Tavares, professora da CEP-Escola de Música de Brasília, de Maria Aida Barroso, professora da UFPE, de Mayra Pereira, musicóloga e professora da UFJF, de Clara Albuquerque, cravista acompanhadora da UFRJ, e de Marcelo Fagerlande, professor da UFRJ, de quem foi também a coordenação e organização. O livro faz parte da linha editorial do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e sua produção contou com o auxílio da FAPERJ. A publicação é composta de traduções para o português, com acréscimos e comentários editoriais, de quatro tratados de cravo fundamentais para a prática historicamente informada do instrumento, e por isso mostra-se uma contribuição de inestimável valor para a área (Fagerlande et al., 2013).

Em 2010, a Escola de Música da UFRJ deu mais um grande passo na valorização da Prática Historicamente Informada, acrescentando e implementando em seu quadro de músicos funcionários o cargo de Cravista Acompanhador. Em concurso público para o cargo de técnico músico, cravista acompanhador, ingressa na Universidade a cravista Clara Albuquerque, ex-aluna de Marcelo Fagerlande, tendo cursado com ele Cravo B, Prática de Baixo Contínuo, Bacharelado em Cravo e Mestrado em Musicologia. Em 2012, ocorre o segundo concurso, ingressando neste mesmo cargo Eduardo Antonello, com formação similar, ex-aluno de Fagerlande, sendo seu Mestrado em Práticas Interpretativas - Cravo. A partir de então, os alunos têm a oportunidade de serem regularmente acompanhados ao cravo em suas aulas, ensaios, provas e recitais. Além disso, diversas obras, históricas e contemporâneas, já foram realizadas pela orquestra da UFRJ – a ORSEM – com a utilização do cravo (Plataforma Lattes, 2018; Albuquerque, 2011).

Também no ano de 2012, teve início a oferta de aulas de cravo no curso de Extensão Nível Básico da UFRJ por Clara Albuquerque, sendo 2017, portanto, o sexto ano de oferta ininterrupta de vagas.

As aulas de cravo no Nível Básico do Curso de Extensão da UFRJ

O projeto de criação para o Curso de Cravo na Extensão, que foi aprovado em reunião do departamento de instrumentos de teclado e percussão, e reunião de Congregação em 16 de dezembro de 2011, apresentava como objetivos: Formar o cravista desde a musicalização; propiciar o primeiro contato com o instrumento e suas especificidades, diferenciando-o sobretudo em relação ao piano; oferecer a formação básica no instrumento, preparando o aluno para dar seguimento aos estudos no curso intermediário, e profissionalizante posteriormente. O projeto também descrevia que as habilidades a serem desenvolvidas nas aulas seriam a leitura musical, a compreensão da harmonia e forma das peças a serem trabalhadas, a articulação, os andamentos; a reginação; os arpejos, e a ornamentação.

Conforme dito anteriormente, as aulas tiveram início no primeiro semestre de 2012, com dois alunos. Como as vagas não constaram em edital, aos alunos com boa classificação na prova de ingresso que não obtiveram a vaga para piano foi oferecida a possibilidade de fazer aulas de cravo. Desta forma, o conhecimento do instrumento e seu repertório não era prévio, mas se deu ao longo das aulas. Este processo continuou ocorrendo até 2016. Em 2017 ingressou o primeiro aluno com interesse inicial em cravo, pois a admissão ocorreu após reunião com os pais dos alunos para explicação sobre o cravo. Desde o início do curso, foram admitidos dois alunos em 2012; um em 2013; dois em 2014. No ano de 2014 havia cinco alunos de cravo e dezessete de piano. No início de 2015, mais um aluno ingressou. Entretanto, no segundo semestre deste mesmo ano, houve uma desistência e uma transferência para o curso de cravo em Brasília, ficando o curso com quatro alunos. Em 2016 a professora esteve de licença maternidade. Após a licença, permaneceram três alunos, pois ocorreu um trancamento. Em 2017, um aluno se mudou do país, e um aluno interrompeu o curso por falta de teclado para estudo. Entretanto, mais duas vagas foram abertas. Sendo assim, 2017 encerrou-se com três alunos.

Como o curso de cravo atende o Nível básico infanto-juvenil e o adulto, atualmente a faixa etária vai dos 10 aos 30 anos. As aulas são individuais, semanais, com uma hora de duração. No início da aula, o aluno realiza um exercício. Ele toca as notas de Dó a Sol em sequência, ascendente e descendente, com as mãos separadas, em três diferentes articulações: *legato*, *non legato* e *legato* de duas em duas notas. Os objetivos deste exercício são: adequar a posição e a forma das mãos; treinar as diferentes articulações para posterior

aplicação nas peças; habituar-se ao mecanismo do cravo, e à resistência do teclado; desenvolver uma boa sonoridade no instrumento.

Nas aulas, são discutidas questões técnicas e musicais, e elaboradas estratégias para estudo em casa. Os aspectos específicos de trabalho nas aulas são: o peso do toque; a posição das mãos; a articulação; o prolongamento de notas; o caráter e o andamento das peças; a regulação. Os aspectos gerais desenvolvidos nas aulas são: a leitura de partitura – alturas e subdivisão rítmica; o compasso e acento métrico; a manutenção do pulso e do andamento; a forma musical. O repertório trabalhado consiste de pequenos minuetos; pequenas danças; prelúdios; sonatinas; suítes simples, em sua maioria dos séculos XVII e sobretudo XVIII. Os métodos utilizados são *Ma Première Année de Clavecin*, de Armelle Choquard; *The Amsterdam Harpsichord Tutor*, de Kees Rosenhart, *O Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach*, de J. S. Bach, e as *Suites, Lições e Peças para Cravo*, de H. Purcell. Em casa, os alunos estudam com um teclado eletrônico, pois o investimento num cravo é alto, e raramente ocorre no momento em que o aluno está iniciando sua formação musical.

Ao longo destes seis anos, foram observados aspectos positivos e negativos no processo de aprendizagem musical ao cravo no Nível Básico. Em 2015, numa análise realizada naquele momento, foram salientados como aspectos positivos: uma articulação mais intuitiva dos alunos, a capacidade de executar um repertório mais complexo pouco a pouco, uma melhor compreensão das peças, a persistência no curso, apesar das dificuldades. E como aspectos negativos notou-se a irregularidade no estudo e as dificuldades em teoria musical, percepção e leitura. Após mais dois anos, já em 2017, notamos como positivo que o exercício feito no início das aulas tem gerado ao longo dos anos alunos com uma mão bem formada e com um bom *touché*, isto é, um bom toque e sonoridade, ainda que alguns também façam aulas de piano, não idealmente, devido ao maior peso das teclas deste instrumento. Observamos também que o estudo no teclado é eficaz, e por isso, a ausência do cravo em casa não é determinante neste estágio da formação. Além disso, notamos que não há resistência ou estranhamento ao cravo e seu repertório, pelo contrário. Os alunos se encantam com o instrumento e seu processo de aprendizagem, mesmo aqueles que não tiveram contato prévio. As aulas de Linguagem Musical no nível Básico oferecidas pela professora Clara Albuquerque também somaram positivamente. Evidenciou-se que as aulas de teoria e

percepção musical são imprescindíveis para uma leitura satisfatória e uma boa compreensão musical das obras.

Como aspectos negativos, observamos que a articulação realizada pelos alunos, ainda que correta, soa um pouco “escolar”, isto é, não tão intuitiva ou a serviço da expressividade neste estágio de desenvolvimento musical. Constatamos também que o estudo em casa é muito irregular, assim como a frequência nas aulas, o que prejudica o desenvolvimento musical de forma geral. Sobre a evasão, evidenciamos a dificuldade de quatro alunos em conciliar os estudos musicais com os escolares, seja por admissão no nível Médio, preparação para o ENEM, o horário integral etc. Ocorreram duas transferências de moradia, e um aluno não possuía instrumento para estudo. Infelizmente, sem nenhum instrumento, mesmo que o teclado eletrônico, o estudo se torna enfadonho, não progride, e fica inviável. Finalmente, sentimos de nossa parte a necessidade de uma ampliação do repertório, inclusive com peças de outros estilos e períodos.

Conclusão

A história do cravo na Escola de Música da UFRJ vem sendo escrita há quase vinte anos, e ao longo destes tem rendido muitos frutos. Nada mais natural que o ensino e a prática deste instrumento também se fizessem presentes no Curso de Extensão, onde já podemos avaliar os seus ganhos, e os desafios ao trabalho realizado. Esperamos que a prática do instrumento se amplie cada vez mais nesta instituição, e que possamos continuar somando esforços neste intuito, contribuindo efetivamente para a formação musical dos indivíduos, estimulando e preparando os futuros alunos de cravo da Graduação e Pós-Graduação da UFRJ, e quiçá, os futuros profissionais cravistas do Brasil.

Referências

ALBUQUERQUE, Clara F. Proposta para a Implementação do Curso de Cravo nos Cursos de Extensão da Escola de Música da UFRJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 16 de Dezembro de 2011.

Escola de Música da UFRJ. Disponível em <http://www.musica.ufrj.br>. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

MARCELO FAGERLANDE. Site. Disponível em <http://www.marcelofagerlande.com.br/pt/>. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

Plataforma Lattes. Marcelo Moraes Rego Fagerlande. Disponível em <http://lattes.cnpq.br>. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

UFRJ | Escola de Música | PPGM | PROMUS

Plataforma Lattes. Eduardo Antonello Lavigne de Almeida. Disponível em <http://lattes.cnpq.br>. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-65537-14-8