

OPÇÃO OU DESCONHECIMENTO?
ASPECTOS INVESTIGATIVOS SOBRE A INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA VOCAL NO
BRASIL ENTRE A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII E A PRIMEIRA METADE
DO SÉCULO XIX, SOB O PONTO DE VISTA DO REGISTRO FONOGRAFICO ENTRE
1957 E 2005.

*Roberto Sussumo Anzai**
*Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna***

RESUMO: Esta pesquisa tem como objetivo principal traçar um panorama da prática interpretativa da música antiga no Brasil sob o ponto de vista das mudanças estéticas e funcionais que este gênero musical tem sofrido desde o final da década de 1950. A partir do levantamento de registros fonográficos brasileiros realizados entre 1957 e 2005, que contêm repertório vocal praticado no Brasil entre 1750 e 1850, localizamos e comparamos obras que foram gravadas mais de uma vez por diferentes grupos e em épocas distintas. Essa análise nos revelou uma diversidade de soluções de ordem prática e interpretativa. Este trabalho conclui que não existiu uma escola de interpretação da música antiga brasileira e que nos últimos cinquenta anos, por opção ou desconhecimento, cada músico tem adotado soluções particulares de acordo com sua realidade musical disponível.

PALAVRAS-CHAVE: Música vocal no Brasil; século XVIII e XIX; prática interpretativa; gravações.

ABSTRACT: This research has, as its main objective to map out a panorama of interpretative practice of early music in Brazil as it relates to the aesthetic and functional changes that this sort of music has undergone since the end of the 1950's. From the survey carried out through Brazilian phonographic records done between 1957 and 2005. Those records contain a vocal repertoire in as it was performed in Brazil between 1750 and 1850, we located and compared works that had been recorded various times by different groups at distinct periods of time. This analysis disclosed a variety of solutions both in practical and performing order. This work concludes that a school of interpretation for early Brazilian music did not exist and also that in last the fifty years, out of their own option or due to unfamiliarity, each musician has adopted their own particular solutions in accordance with the musical reality available.

KEYWORDS: Vocal music in Brazil; 18th and 19th centuries; interpretative practice; records.

INTRODUÇÃO

O repertório musical que era executado no Brasil entre 1750 e 1850 tem passado por várias denominações, tais como “barroco mineiro”, “música colonial brasileira”, chegando até os termos “música antiga” e “música historicamente fundamentada”. Esses vários nomes, que foram modificados no decorrer dos últimos anos têm gerado uma série de discussões a respeito da adequação dessa nomenclatura com a realidade do repertório em questão. Falar em música barroca ou música colonial aplicados ao repertório brasileiro pode ser considerado um equívoco, como aponta Vitor Gabriel em seu artigo *Existe uma música colonial? Por uma escola de interpretação da música colonial do Brasil*, afirmando que não existe por aqui uma tradição musical como na Europa, os períodos cronológicos nas artes não são coincidentes, havendo uma defasagem estético-cultural na produção realizada no Brasil, e que a diversidade

* Aluno do programa de Pós-graduação em música pelo Instituto de Artes da Unesp

** Professor Doutor do Instituto de Artes da Unesp

ou multiplicidade de técnicas e estilos é que deve ser considerado como problematização para a música brasileira de qualquer período. Gabriel aponta ainda, a inexistência de uma escola de interpretação da música colonial no Brasil.

A prática musical no Brasil desse período que ocorria nos centros urbanos e que era de maneira geral ligados ao status e à riqueza, estava voltada principalmente à função a que se destinava: essencialmente à música como objeto litúrgico ou militar e à música como entretenimento. Os músicos locais tinham o importante papel de executar o repertório recém-chegado da Europa, assim como a música que era aqui concebida para pontuar, por exemplo, uma missa festiva ou um ofício fúnebre. Existe pouca referência de quem eram os intérpretes dessa música, qual era o nível técnico dos mesmos e como era executado o repertório vocal brasileiro, exceto por algumas referências literárias. Para Fonterrada, a educação musical neste período estava ligada às formas e ao repertório europeu, assim como preceitos básicos de organização e ordenação de conteúdos, evoluindo de estruturas mais simples às mais elaboradas, utilizando a repetição, memorização e a averiguação de aprendizado (FONTERRADA, 2005, p.193). Segundo Claver Filho, Curt Lange também não consegue explicar a origem do ensino e a prática da música na região (Minas Gerais), e aponta a possibilidade de tal aprendizado ser “conseqüência imediata de análise e da interpretação de forma, tectônica, harmonização e contraponto, praticados no trabalho diário, seja copiando músicas, seja executando-a”. Sabe-se, no entanto, que os padres e os ricos da época eram quem importavam a música escrita e os instrumentos da Europa, principalmente de Portugal e que com o surgimento das irmandades de música no século XVIII, grupos acabaram se organizando em pequenas orquestras e corais e desenvolviam intensa atividade em festas de todo gênero.

O fato é que a música que invadiu igrejas e as casas carregava uma sonoridade européia, com seus modelos sonoros diversos, que iam do Renascimento ao Classicismo, passando por influências do Barroco italiano, fazendo uso de procedimentos pré-clássicos e clássicos e de assimilações da ópera italiana. Já é sabido que muito do repertório composto na Europa acabava caindo nas graças de músicos que aqui estavam pouco tempo depois de suas primeiras execuções e isso certamente acabou por influenciar a produção musical que acontecia nos grandes centros nos séculos XVIII e XIX, principalmente em Minas Gerais e Rio de Janeiro. Dada essa influência, encontramos composições que muitas vezes apresentavam encadeamentos harmônicos e sucessões melódicas que lembram composições européias.

A produção e execução da música nos período setecentista e oitocentista no Brasil acontecia principalmente nos centros economicamente emergentes na época, a exemplo de Minas Gerais. O ouro e outros minerais foram responsáveis pela ostentação de riqueza sem limites em várias cidades e povoados, originando um grande movimento social e cultural. Muitas edificações foram erigidas e ornamentadas com ouro, e a arte que era inspirada em obras européias também foi adaptada aos modelos e situações locais. Para tanta ostentação arquitetônica houve um correspondente na música. A produção musical ficava a cargo de músicos locais, que em geral possuía pouca ou praticamente nenhuma formação. Alguns músicos vinham da Europa, mas a maioria do repertório era composto e executado por mulatos e negros¹ que se destacavam entre os que aprendiam a tocar nas orquestras dos senhores e nos grupos existentes nas igrejas, sobretudo em determinados centros urbanos de Minas Gerais.

Com a vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808, fugida dos exércitos de Napoleão Bonaparte, o centro econômico e cultural que no século XVIII instalara-se na região

¹ Como aponta Bruno Kiefer em seu livro *História da Música Brasileira*, referindo-se ao negro-escravo-músico-erudito (ou semi-erudito), e que músico aqui significa: executante de música européia, importada ou criada aqui (KIEFER, 1977, p.14).

de Minas Gerais, foi transferido no século XIX para o Rio de Janeiro. Na tentativa de trazer para cá um pouco do universo social e cultural que acontecia no Velho Continente, houve um grande movimento de artistas, em especial músicos vindos da Europa, que atuaram principalmente na corte aqui instalada. A música que outrora tinha sua execução praticamente restrita à Igreja com sua funcionalidade litúrgica e a música para simples entretenimento que acontecia nas casas, deu lugar à música de concerto. A sonoridade que invadia igrejas e casas passa a ter lugar de destaque em salas de concerto, nos teatros.

A partir desse momento, e principalmente na segunda metade do século XIX, a produção musical que acontecia no Brasil, sofre uma mudança substancial de concepção e pensamento. O repertório agora passa a ter uma nova abordagem, não mais funcional, mas agora estética, relegando praticamente ao total esquecimento aquela música que até então soava somente nas igrejas e casas, visão que nos foi trazida até os dias de hoje. Algumas hipóteses podem nortear a sucessão de fatos que originaram o esquecimento parcial ou total do repertório em questão. A mais plausível é que com a vinda de músicos europeus, assim como o surgimento de conservatórios² e escolas de música que ocorreu entre o final do século XIX e começo do século XX, e principalmente com grande influência do pensamento romântico, um novo ideal da prática interpretativa acabava de se instalar. Com esse modismo, houve a necessidade de afirmação de um repertório que representava uma nova maneira de compreender e executar a música, que tinha como referência grandes nomes do virtuosismo moderno da Europa, resultando em uma total negação do repertório antigo, da música que aparentemente não mais servia ao gosto do público. Além disso, o novo repertório exigia a utilização instrumentos modernos, assim como uma prática interpretativa diferenciada, resultando em uma nova sonoridade.

Contraopondo a essa difusão do repertório “moderno”, houve um movimento de resgate ao repertório “antigo” principalmente na Europa, com o intuito de trazer à luz a sonoridade que fora esquecida. Esse movimento mundial, que contou com nomes como Arnold Dolmetsch, foi responsável pelo retorno da prática da música antiga e utilização de instrumentos de época. Seguidores dessa prática surgiram em vários lugares do mundo, e no Brasil esse movimento teve iniciativas pontuais que ganharam força a partir da década de 1960. Desde as primeiras investidas no campo da Musicologia Histórica, iniciadas na década de 1940 com o trabalho de pesquisa e restauração de obras compostas nos períodos seiscentistas e setecentistas em Minas Gerais pelo musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange, intérpretes brasileiros têm esbarrado em questões relacionadas aos procedimentos musicais interpretativos de época que vão muito além do registro do evento musical em partitura. O melhor andamento a ser seguido, a ornamentação adequada, o uso de sistemas de afinação específicos e a utilização ou não de instrumentos de época são algumas entre muitas questões que grupos de música antiga se deparam quando estão diante de uma partitura descoberta e restaurada. Por falta de informação técnica específica, escassez de material de consulta e referência de época escritos no Brasil, muitas vezes a melhor solução adotada tem sido seguir modelos e padrões musicais de grupos estrangeiros que executam repertório europeu com equivalência cronológica, sem levar em consideração as condições técnicas e locais em que os grupos europeus e brasileiros se encontravam nos séculos XVIII e XIX e como os atuais grupos se encontram³.

² Segundo Fonterrada, “No campo especializado no ensino da música surge, no Rio de Janeiro, o Conservatório Brasileiro; em São Paulo, é fundado o Conservatório Dramático e Musical. Na mesma rota dos então recentes conservatórios europeus e americanos, e que tinha em seu corpo docente muitos professores de formação humanística européia, perfeitamente alinhados com o que lá se produzia e pensava” (FONTERRADA, 2005, p. 194-195)

³ As reais condições em que os grupos brasileiros de música antiga são organizados, isto é, com falta de instrumentos específicos e a formação de um grupo que não condiz ao modelo estrangeiro, são algumas das realidades encontradas.

Sergio Pires em seu artigo *Considerações sobre a interpretação do repertório brasileiro colonial setecentista*, aponta que ao analisar a discografia existente deparou com “certa variedade na formação”, referindo-se ao número de componentes dos grupos, assim como aos tipos de instrumento utilizados (antigos ou modernos) e questiona se deveríamos ser rigorosos quanto à utilização somente de instrumentos de época para interpretar tal música, mesmo correndo o risco de ouvi-la pouquíssimas vezes, dada à escassez de instrumentos e instrumentistas especializados no Brasil. Alguns grupos de música antiga brasileiros, porém, acabam adaptando o modelo estrangeiro, criando novas possibilidades interpretativas e sonoras que vão desde a substituição de instrumentos de época muito específicos por outros mais acessíveis, até adaptações musicais visando a exequibilidade do repertório, resultando numa sonoridade com “sotaque” brasileiro.

Dentro desse panorama da música antiga no Brasil, uma das questões que mais tem sido abordada é a opção entre a fidelidade ou a liberdade de interpretação do repertório antigo brasileiro e quais são as soluções que têm sido adotadas. Segundo Joseph Kerman, toda *performance* é histórica por si só, e critérios interpretativos muitas vezes só podem ser analisados utilizando recursos tecnológicos, sendo o mais eficaz ouvir as próprias gravações para compreendê-las – comentários de Cortot, Hofmann e Scharbel que não são muito claros a respeito de suas próprias concepções artísticas. Salomea Gandelman afirma que: “ao contrário do que muitos pensam a interpretação musical não é um processo apenas intuitivo, mas também de uma intensa reflexão e decisões de complexidade filosófica. Em sua forma mais geral, o problema da interpretação tem sido uma preocupação cada vez mais recorrente na Estética nas últimas décadas”. Segundo a autora, a interpretação da música anterior a 1600, só pode ser comparada apoiando-se em pesquisas na tradição oral e nas convenções de época. Já a abordagem da música barroca, apesar da liberdade na realização do baixo contínuo, existe a indicação detalhada de ornamentações (a exemplo de Couperin). A partir de 1750, já não é possível se falar em “tradições perdidas”, pois as informações nas partituras de Haydn, Mozart e Beethoven já são suficientemente detalhadas. E a partir de Thomas Edison, com a invenção do fonógrafo em 1877, passou-se a ter a possibilidade de registro da prática interpretativa. Traçando um paralelo com a música praticada no Brasil entre 1750 e 1850, e levando-se em consideração que a *práxis* envolve a tradição oral e as convenções de época, encontramos um repertório diversificado, com obras registradas em partes que muitas vezes não apresentam informações suficientes para o músico, que vão desde a falta de discriminação de quais instrumentos deveriam ser utilizados, até apresentação de arcaísmos na grafia musical, dificultando sua compreensão.

A PESQUISA

Para uma melhor análise do panorama da prática interpretativa da música antiga no Brasil nos últimos cinquenta anos, optamos em utilizar registros fonográficos em LPs (Long-Plays) e CDs (Compact-Discs) que contém o repertório que era praticado no Brasil entre 1750 e 1850. A audição de uma mesma obra gravada por diferentes grupos e/ou épocas distintas revela uma diversidade de soluções de ordem prática e interpretativa, que englobam desde a formação instrumental, até mudanças de tonalidade, ornamentação e andamento. Levando-se em conta que, de um modo geral, não encontramos informações suficientes nas partituras para a sua realização, levantamos algumas questões: Haveria uma proximidade e/ou familiaridade dos intérpretes com os instrumentos que executam? Haveria um conhecimento suficiente do repertório e dos recursos instrumentais existentes na ocasião de primeiras execuções desse

repertório? Seriam opções conscientes ou desconhecimento por parte dos músicos dentro do universo interpretativo dessa música antiga?

Para esta pesquisa utilizamos um material consultado em vários acervos, a maioria de coleções particulares. Chamamos aqui de “REPERTÓRIO DE OBRAS VOCAIS EXISTENTES NO BRASIL ENTRE A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XVIII E A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX, GRAVADAS POR GRUPOS BRASILEIROS ENTRE 1957 E 2005”. Alguns critérios foram adotados para a reunião desse material:

- Música vocal (solista ou coral) que foi executada no Brasil entre 1750 e 1850;
- Gravações desse repertório realizadas por intérpretes brasileiros (solistas e/ou grupos);
- Período de gravação registrado no selo (LP ou CD) entre 1957 e 2005.

Não propomos aqui a listagem da totalidade de títulos gravados existentes no Brasil, uma vez que o nosso objetivo é traçar um panorama interpretativo da música no período de 1957 a 2005, e consideramos ser suficiente a quantidade de material consultado para o estudo proposto, na forma de amostragem.

No levantamento desse material encontramos repetições de títulos, com a mesma gravação apresentada na forma de novas séries e relançamentos. Há ainda, casos mistos como a remasterização e atualização de um título do sistema LP para CD (cerca de duas décadas depois de sua gravação original) e o relançamento da mesma gravação com novo encarte contendo uma melhor elaboração de conteúdo textual e resolução gráfica. Algumas gravações são simplesmente re-lançadas com diferentes títulos de capa e/ou séries comemorativas. Contamos com algumas séries completas, como o Acervo da Música Brasileira (2000) e com gravações antológicas, como a Missa de Santa Cecília do Padre José Maurício Nunes Garcia, interpretada pela Associação de Canto Coral e Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Edoardo de Guarnieri em 1959. Esta edição foi relançada em 1982, ainda em LP e remasterizada e atualizada para o sistema de CD em 1998, pelo selo FUNARTE.

Foram consultados títulos com selos comerciais, como a Gravadora Eldorado, CBS, Festa, etc., mas a grande parte do material se apresenta na forma de produções independentes e/ou subsidiadas por algum projeto. Há ainda, registros de concertos realizados em festivais (a exemplo das gravações de concertos nos Festivais Internacionais de Música Colonial Brasileira e Música Antiga realizados em Juiz de Fora, MG) e um título da coleção Grandes Compositores da Música Universal (lançado pela Editora Abril Cultural em 1970). Todos os LPs foram gravados em 33 a 33 ½ RPM, e percebe-se ainda uma evolução no sistema de gravação, originalmente “mono”, passando para “estéreo” e “dolby”, processo de gravação que foi substituído no início da década de 1990 pelo Compact Disc. Com a utilização do novo sistema, o CD, a apresentação visual passa por uma reestruturação. Os encartes, agora menores, contam com outras possibilidades visuais, fazendo com que uma remasterização e atualização do sistema de um LP para CD venham a modificar o lay-out do produto. Outra particularidade foi a regionalização dos locais em que ocorreram as gravações: São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Poucos títulos foram gravados em outros estados, a exemplo da Camerata Antiqua de Curitiba, LP lançado em 1980.

O repertório de música foi organizado em tabelas pelo programa Word, separadas em ordem alfabética por sobrenome de compositor, constando como informações adicionais, como o local e data de nascimento e morte.

SOBRENOME, Nome

Local de nascimento, data – Local de morte, data.

Figura 1. Identificação do autor.

A tabela utilizada contém os seguintes campos: Obra – Intérprete – Título do LP/CD – Local da gravação e gravadora – Data da gravação – LP ou CD – Série – Faixa – Duração – Observações.

Obra	Intérprete	Título	Local: Gravadora	Ano	LP CD	série	Faixa	Duração	OBS
Xxxxx	XXXXXXXXXX	XXXXXXX	XXXXXX: XXXXXX	XXXX	XX	XXXXXXX	XX	XX'XX''	

Figura 2. Tabela – campos.

Com esses campos dispostos em colunas, foi possível listar o material coletado de maneira que os dados puderam ser registrados e comparados. Alguns títulos, no entanto, não apresentam um ou mais itens dos campos da tabela. Neste caso, foram adotadas as seguintes abreviações: [S.l.] – sem local; [S.g.] – sem gravadora; [S.d.] – sem data de gravação; [S.s.] – sem referência e número de série; [S.m.] – sem minutagem.

Obra	Intérprete	Título	Local: Gravadora	Ano	LP CD	série	Faixa	Duração	OBS
Xxxxx	XXXXXXXXXXXX	XXXXXXXXXX	[S.l.] [S.g.]	[S.d.]	XX	[S.s.]	XX	[S.m.]	

Figura 3. Tabela – abreviações.

Depois de realizado o levantamento do material, pudemos listar diferentes gravações de uma mesma obra. Constatamos que muitas delas são relançamentos de uma mesma gravação sendo, portanto descartadas nesta etapa. Os critérios de análise e comparação adotados para este estudo foram estipulados a partir da audição e comparação entre as gravações, tendo em vista a organização estrutural e musical que cada grupo optou em utilizar dentro do período cronológico proposto:

- Formação vocal ou solística;
- Formação instrumental / utilização de instrumentos de época
- Questões interpretativas (Andamento, tonalidade utilizada, Ornamentação, Adequação/adaptação textual)

ESTUDO COMPARATIVO

Exemplo I: Comparando a obra “Bajulans” de Manoel Dias de Oliveira em duas gravações:

OLIVEIRA, Manoel Dias de
S. José del Rei, c.1735 – 1813

Obra	Intérprete	Título	Local: Gravadora	Ano	LP CD	série	Faixa	Duração	OBS
<i>Bajulans</i>	Orquestra e Coro Vox Brasiliensis - Regência: Ricardo Kanji	Período Colonial I (História da Música Brasileira)	São Paulo: Gravadora Eldorado	[S.d.]	CD	946137	29	1' 03''	
<i>Bajulans (Moteto)</i>	Collegium Musicum de Minas. Preparação do coro: Iara Regina Fricke Matte. - Coordenação Musical e de Pesquisa: Domingos Sávio Lins Brandão	Senhora del Mundo Collegium Musicum de Minas	Belo Horizonte: Sonhos e Sons	1998	CD	SSCD 021	4	1'43''	

Figura 4. Diferentes gravações de uma mesma obra.

Análise com a ficha comparativa:

Obra: *Bajulans (Moteto)*

Compositor: OLIVEIRA, Manoel Dias de
S. José del Rei, c.1735 – 1813

Registro	I	II
Intérprete	Orquestra e Coro Vox Brasiliensis - Regência: Ricardo Kanji	Collegium Musicum de Minas. Preparação do coro: Iara Regina Fricke Matte. - Coordenação Musical e de Pesquisa: Domingos Sávio Lins Brandão
LP/CD	LP	CD
Título	Período Colonial I (História da Música Brasileira)	Senhora del Mundo Collegium Musicum de Minas
	Faixa: 29 Duração: 1'03''	Faixa: 4 Duração: 1'43''
Gravadora	Eldorado	Sonhos e Sons
Série	946137	SSCD 021
Local	São Paulo	Belo Horizonte
Data	[S.d.]	1998
Formação vocal	Quarteto solista SATB	Coro SATB
Instrumentação	Órgão Violoncelo Fagote	Violas da Gamba Flautas doce Rabecão
OBS.	Sem introdução 74 BPM DIFERENÇA NO TRECHO FINAL	Com introdução instrumental (comp. 1 a 13) 74 BPM DIFERENÇA NO TRECHO FINAL

Figura 5. Ficha comparativa.

A gravação realizada pela Orquestra e Coro Vox Brasiliensis utiliza como apoio instrumental órgão e violoncelo dobrando a linha vocal do Baixo (como contínuo). A obra inicia sem introdução. Já a versão do Collegium Musicum de Minas, utiliza o trecho inicial da obra como introdução com violas da gamba. O coro entra em seguida e é apoiado pelo grupo instrumental até o fim. Encontramos diferenças no trecho final, e constatamos que os grupos utilizaram versões de partitura com edições diferentes.

Exemplo II: Comparação de *Escuta formosa Márcia*, de autoria anônima:

SEM AUTORIA / ANÔNIMO

Obra 35	Intérprete	Título	Local: Gravadora	Ano	LP CD	Série	Faixa	Duração	OBS
<i>Escuta formosa Márcia</i>	- Anna Maria Kieffer, meio-soprano - Gisela Nogueira, viola de arame - Edelson Gloeden, guitarra	Viagem pelo Brasil	São Paulo: Estúdio Eldorado	[S.d.]	CD	584.043	5	[S.m.]	Da gravação de 1990
<i>Escuta formosa Márcia</i>	Capela Brasílica: Patrícia Chow, soprano; Carolina Ribeiro, alto; André Tavares, barítono, Guilherme de Camargo, guitarras; Michele Andreazzi, percussão. - Direção/cravo: Rodrigo Teodoro	Modinhas	Belo Horizonte: [S.g.]	[S.d.]	CD	RTPCD01	14	[S.m.]	Colhidas em São Paulo por Spix e Martius
<i>Escuta formosa Márcia (SP)</i>	Orquestra e Coro Vox Brasiliensis - Regência: Ricardo Kanji	Período Colonial II (História da Música Brasileira)	São Paulo: Gravadora Eldorado	[S.d.]	CD	946138	6	1' 19''	Anônimos – Canção recolhida por C.P.F. von Martius entre 1817 – 1820
<i>Escuta formosa Márcia</i>	- Adélia Issa, voz - Alexandre Pascoal, piano	Modinhas Imperiais	São Paulo: Estúdio Eldorado Ltda.	1980	LP	44.80.0384	A 2	1'38''	

Figura 6. Diferentes gravações de uma mesma obra.

Análise com a ficha comparativa:

Obra: *Escuta formosa Márcia*

Compositor: SEM AUTORIA / ANÔNIMO

Registro	I	II	III	IV
Intérprete	- Anna Maria Kieffer, meio-soprano - Gisela Nogueira, viola de arame - Edelton Gloeden, guitarra	Capela Brasileira: Patrícia Chow, soprano; Carolina Ribeiro, alto; André Tavares, barítono, Guilherme de Camargo, guitarras; Michele Andreazzi, percussão. - Direção/cravo: Rodrigo Teodoro	Orquestra e Coro Vox Brasiliensis - Regência: Ricardo Kanji	- Adélia Issa, voz - Alexandre Pascoal, piano
LP/CD	CD	CD	CD	LP
Título	Viagem pelo Brasil	Modinhas	Período Colonial II (História da Música Brasileira)	Modinhas Imperiais
	Faixa: 5 Duração: [S.m.]	Faixa: 14 Duração: [S.m.]	Faixa: 6 Duração: 1'19''	Faixa: A 2 Duração: 1'38''
Gravadora	Estúdio Eldorado	[S.g.]	Gravadora Eldorado	Estúdio Eldorado Ltda
Série	584.043	RTPCD01	946138	44.80.0384
Local	São Paulo	Belo Horizonte	São Paulo	São Paulo
Data	[S.d.]	[S.d.]	[S.d.]	1980
Formação vocal	Soprano solo	Barítono solo	Contratenor solo	Soprano solo
Instrumentação	Violão Viola de arame	Guitarra	Guitarra	Piano
OBS.	65 / 91 BPM S1b m / REb Sem introdução AA'+ BB'+CC' + instr. + AA'+ BB'+CC' Com repetições ornamentadas	85 BPM SOL# m / SI Com introdução AA'+ BB'+CC' + AA'+ BB'+CC'	70 BPM RE m / FA Com introdução AA+ BB'+CC'	70 BPM RE m / FA Sem introdução AA+ BB+CC

Figura 7. Ficha comparativa.

Nesta comparação notamos oscilações de andamento, diferentes tonalidades para uma melhor adequação às tessituras vocais e a utilização de diferentes instrumentos para o acompanhamento da voz. A criação e utilização de uma introdução ficaram a critério dos grupos, assim como a estrutura e repetições utilizadas.

A partir da análise comparativa entre diferentes interpretações de uma mesma obra, pudemos levantar uma questão principal: Qual seria o motivo pelo qual encontramos essas diferentes soluções práticas e interpretativas nos registros fonográficos?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A não ser por alguns núcleos de pesquisa em música ligados às Universidades ou grupos com atuação historicamente fundamentada, poucos são os músicos com formação regular que conhecem o repertório antigo brasileiro, em especial o que era executado entre 1750 e 1850. São duas as vertentes de músicos que têm se aproximado desse repertório antigo. A primeira conta com músicos que em sua maioria têm sua formação voltada para a música erudita, e que de um modo geral, sofrem influência direta da tradição europeia e norte-americana, o que acarreta em uma estética musical fundamentada em esquemas e formas que têm um objetivo bem claro: a especialização e o virtuosismo instrumental ou vocal. Essa característica se evidencia nas gravações onde a estética e resoluções musicais são muito evidentes, a exemplo das grandes formações orquestrais dos primeiros registros das décadas de 1950-60, em que encontramos uma concepção estética chegando até ao virtuosismo vocal,

como se fosse um repertório operístico do final do século XIX e início do século XX. Outra vertente nos é apresentada por grupos de músicos que estão intimamente ligados ao retorno da música antiga, com seus instrumentos de época como o cravo, flautas doce e violas. Muito sob a influência (também européia e norte-americana) do retorno dessa prática musical, a exemplo de Arnold Dolmetsch, um dos músicos pioneiros na busca dessa sonoridade antiga.

Tanto a primeira vertente quanto a segunda nos mostra grupos de músicos que acabam se deparando com um repertório até então desconhecido e sem uma tradição, ao contrário de grupos existentes principalmente na Europa que mantêm uma prática interpretativa da música antiga, em geral ininterrupta. O resultado dessas tentativas mostra uma fragilidade no entendimento musical, beirando ao desconhecimento da prática desse repertório, e por haver pouca referência sobre o assunto, intérpretes acabavam adotando soluções particulares, a partir da vivência musical individual.

A conclusão deste trabalho, é que não existiu uma escola brasileira de interpretação da música praticada por aqui nos séculos XVIII e XIX, e que a *práxis* desse repertório vem sofrendo modificações significativas desde o final da década de 1950.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, MÁRIO DE. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.
- APRO, FLÁVIO. *Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone*. 2004. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
- CROWL JR., HARRY I. *A presença da música portuguesa no Brasil Colônia*. I Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, 1994.
- DART, THURSTON. *Interpretação da música*; tradução, Mariana Czertok. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.
- DUPRAT, REGIS. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- FAGERLANDE, MARCELO. *PADRE JOSÉ MAURÍCIO: O método de piano-forte do Padre José Maurício Nunes Garcia / Marcelo Fagerlande*. Prefácio Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Rio Arte, 1996.
- FIGUEIREDO, CARLOS ALBERTO. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. 2000. Tese (Doutorado). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- FONTEERRADA, MARISA TRENCH DE OLIVEIRA. *De tramas e fios: um ensaio sobre a música e educação*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- GABRIEL, VITOR. *Existe uma música colonial? Por uma escola de interpretação da música colonial do Brasil*. *A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL: COLÓQUIO INTERNACIONAL*. Lisboa, 9-11 de outubro de 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001. p. 427-436.
- GRIER, JAMES. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HASKELL, HARRY. *The early music revival: a history*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, Inc., 1996.

KERMAN, JOSEPH. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KIEFER, BRUNO. *História da Música Brasileira: Dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

PIRES, SÉRGIO. *Considerações sobre a interpretação do repertório brasileiro colonial setecentista*. *A MUSICA NO BRASIL COLONIAL: COLÓQUIO INTERNACIONAL*. Lisboa, 9-11 de outubro de 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.437-452.

TARUSKIN, RICHARD. *The pastness of the present and the present of the past*. *AUTHENTICITY AND EARLY MUSIC: A SYMPOSIUM*. Nicholas Kenyon. Oxford University Press, 1988.