

Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Fernando Pereira Binder

NOMADH - Núcleo de Musicologia e Desenvolvimento Humano – fernandobinder@yahoo.com.br

Resumo: Esta comunicação estuda a introdução de concertos de música clássica em São Paulo na década de 1880. Analiso especificamente o surgimento do Clube Haydn em 1883 e uma série de concertos dados no mesmo ano por Vincenzo Cernicchiaro e Marieta Siebs. Através do conceito de cânone musical e a partir do material colhida na imprensa paulista que tratavam daqueles dois acontecimentos mostro como o Clube Haydn serviu para divulgar e cultivar as novas ideias sobre a música.

Palavras-chave: Cânone musical. Clubes e Associações Musicais. Música Clássica. Concertos. Século XIX.

Lessons in music civility: Cernicchiaro's concerts and Club's Haydn creation in São Paulo.

Abstract: This paper studies the introduction of classical music concerts in São Paulo in the late 1880s. Specifically it analyzes the Club Haydn's emergence in 1883 and a series of performances given in the same year by Vincenzo Cernicchiaro and Marieta Siebs. Through the concept of musical canon and from the material collected in Sao Paulo's press that dealt with those two events I show how the Club Haydn served to promote and cultivate new ideas about music.

Keywords: Musical Canon. Music Clubs and Associations. Classical Music. Concerts. 19th century.

1. Cânone Musical: Hierarquias e Fronteiras

Hoje não causa estranhamento o fato de a maioria das obras tocadas nas salas de concerto serem de compositores já mortos. Mas nem sempre foi assim. Ainda no início do século XIX “*toda a música ultrapassada estava bem morta, e seu interesse era nulo*” (CHAILLEY, 2000:28). O concerto¹ tem uma história e sua forma moderna surgiu com o conceito de “música clássica”, grandes obras escritas por grandes compositores do passado. Este artigo trata da introdução destas inovações em São Paulo no final do século XIX.

Segundo William Weber, o concerto como conhecemos hoje, pago e profissionalmente orientado, surgiu na Europa entre 1850 a 1860. Ainda que tal forma de apresentação remonte ao século XVIII, lá ela primava pelo amadorismo e foi uma atividade essencialmente comunitária (1977: 5-8). Já o conjunto de ‘grandes obras’ do passado se tornou hegemônico nas salas de concerto entre 1800 e 1870; foi neste período que ele se estabeleceram repertórios integrados, estáveis e internacionais de obras canônicas (1999: 341). Portadores de valor e autoridade, repertórios canônicos determinam “*preceitos de como*

o música funciona como disciplina, ditando como os indivíduos dentro de um campo aprendem, através da internalização de tais padrões, como não transgredi-lo” (BERGONEM apud WEBER, 1999: 339).

Weber reconhece três tipos de repertórios canônicos na história da música europeia: o especulativo, o pedagógico e o performático. Este último, foco deste trabalho, envolve apresentações públicas de *“obras antigas organizadas como um repertório definido e fonte de autoridade em relação ao gosto musical [...], o cânone performático é mais do que um repertório, é também uma força crítica e ideológica”* (WEBER, 1999: 339-341). Intellectualmente estes repertórios são explicados em termos de artifício técnico, repertório, crítica e ideologia. Assentada em atributos morais, espirituais e cívicos, a ideologia legitima as escolhas das obras: estando acima de interesses comerciais ou pessoais, os compositores possuem uma força moral purificadora ou regeneradora; obras e autores são tratados em termos religiosos, objetos espiritualizados de veneração que simbolizam *“os mais altos valores morais e espirituais de uma sociedade, assim como sua estabilidade”* (WEBER, 1999: 352-353).

Cristina Magaldi estudou a transplantação da “música clássica” de Paris para o Rio de Janeiro durante o Segundo Império. Lá os grandes compositores e grandes obras serviram como instrumento de distinção e coesão da elite carioca; por volta 1870 passou a ser associada ao progresso e à sofisticação; até então a música moderna era a ópera e, no geral, a música clássica era *“sinônimo de chatice”*, como ficara registrado na imprensa carioca (MAGALDI, 1995: 69). Nos conturbados anos que se seguiram à Guerra do Paraguai a música instrumental austrogermânica foi então mistificada como alta cultura; frutificando dentro de associações privadas ela tornou-se *“uma ferramenta crucial que ajudou a dar forma à identidade da elite local, garantindo-lhe não só uma posição de distinção social como também de superioridade cultural”* (idem: 67). O Clube Beethoven foi a mais prestigiosa destas associações; fundado em 1882, sua principal atividade era promover compositores germânicos, duas vezes por mês a associação oferecia concertos de música de câmara aos seus sócios, formado exclusivamente por homens, e reunindo os melhores profissionais cariocas (idem: 73-75).

2. Lazer Urbano e Concertos Musicais em São Paulo

Segundo Alzira Campos, São Paulo manteve-se predominantemente rural durante boa parte do século XIX. Por um lado, o impacto da implantação da Faculdade de Direito foi

mais restrito do que se costuma crer: se a presença dos estudantes impulsionou formas mais urbanas de diversão estas alcançavam um extrato muito pequeno da população. Por outro, mesmo na República Velha o “urbano [...] *embebeu-se longamente no rural*”: cotidiano e lazer sendo processos culturais de longa duração são pouco propícios ao balizamento em razão de mudanças políticas e culturais (2004: 253).

Será o sucesso da economia cafeeira e a “febre das ferrovias” que impulsionará a partir de 1860 o crescimento da capital, demandando do poder público intervenções nos antigos espaços rurais que os adaptassem às novas exigências indústrias e populacionais. O centro terá suas praças e avenidas² reurbanizadas e também ganhará um sistema de saneamento público. A elite criava para si novos espaços de lazer, uma cidade utópica, civilizada e aprazível, já operários eram segregadas nas áreas degradadas ao longo de ruas pouco asseadas e lodaçais na região da Mooca, Brás e Belenzinho (idem: 301-304).

Segundo Vitor Gabriel Araújo concertos musicais propriamente ditos, independentes de números teatrais ou poéticos e fora do ambiente doméstico, só surgiram em São Paulo na década de 1860 (1991: 64). Observando os programas de concerto que ele coletou nos jornais paulistano entre 1854 e 1875, percebe-se que, além da popularidade dos gêneros de música de salão, a preferência do público era pelo repertório das óperas e operetas francesas e italianas, cujos números mais famosos eram apresentados tanto em versões para canto e piano como em versões instrumentais (idem: 64-73). Compositores austrogermânicos raramente são mencionados naqueles programas, falta também notada nos catálogos das lojas de Henrique Luís Levy e Emilio Correia do Lago por Carlos Penteado Rezende. Segundo este último, só em maio de 1864 nomes como Chopin, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Gounod, Liszt e Mendelssohn apareceram: “*autores raramente citados numa cidade dominada por óperas, modinhas, lundus, polcas e quadrilhas, esses clássicos constituíam novidade*” (1954: 260).

O Clube Haydn foi fundado em 6 maio de 1883 e foi a primeira associação devotada especificamente à “música clássica” em São Paulo, mantendo durante quatro anos a primeira série de concertos regulares na cidade. Apesar das limitações locais o Clube fez executar pela primeira vez na cidade as sinfonias 1a. e 2a. de Beethoven, a sinfonia n.103 de Haydn, a abertura Ruy Blas de Mendelssohn e a abertura Don Juan de Mozart³. Em fevereiro de 1887 o Clube encerrou suas atividades, pouco antes de seu diretor de concertos e principal animador, o jovem compositor e pianista Alexandre Levy, partir para a Europa.

A notícia da fundação do Clube coincide com a presença em São Paulo do músico italiano Vincenzo Cernicchiaro – violinista do quarteto de cordas do Clube Beethoven - e da

cantora Marietta Siebs. Vindos do Rio de Janeiro eles deram seis concertos em São Paulo, dois em maio e quatro em junho, estes últimos agendados em maio, em decorrência do sucesso dos dois primeiros. Logo após à estreia da dupla, a 5 de maio de 1883, o jornal Correio Paulistano anunciava:

Ontem, à 1 hora da tarde, reuniram-se no salão da Casa H[enrique] L[uíz] Levy, cerca de trinta *diletantti*, afim de fundarem o Clube Haydn. Foram eleitos para a primeira diretoria os Srs.: Dr. Luiz Augusto Pinto, presidente; Luiz Levy, secretário, Dr. Augusto Olavo Rodrigues, tesoureiro, e Alexandre Levy, diretor de concertos. O fim deste Clube é introduzir entre nós o gosto pela música clássica e dar um concerto mensal.⁴

Se introduzir o gosto pela música clássica era o objetivo do Clube, pode-se concluir que tal gosto não existia, o que seria exagero, ou que existiria de modo incipiente, neste caso restrito ao âmbito doméstico e familiar, o que é corroborado pelas partituras que mencionadas por Penteado. Ressalte-se também o caráter amadorístico do Clube: são trinta *diletantti* que se reuniram para criar tal associação e foram músicos amadores que sustentaram as reuniões, maneira pela qual os concertos eram chamados. Portanto, do ponto de vista sociológico, o Clube Haydn estava mais próximo às associações de concerto do início do século XVIII, que àquelas organizações profissionalizadas dos meados do século XIX, como o Clube Beethoven, por exemplo.

O entusiasmo do jornalista d’A Província de São Paulo com a dupla Cernicchiaro e Siebs deixa claro que o panorama musical pouco modificara-se entre 1875, quando das últimas informações colhidas por Araújo, e 1883:

Foi um concerto magnífico [...] foi certamente um dos mais notáveis que temos lembrança nesta capital. Neste ponto de vista foi verdadeira novidade, pois nos deixou entrever um mundo para nós desconhecido, o vasto mundo do que se chama a arte clássica, a nobre e velha religião musical de que foram sacerdotes Gluck, Haydn, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Weber, e tantos outros. [...] A sala de concerto não estava completamente cheia, mas estava ali grossa patrulha de verdadeiros amadores [...] Vimos por lá muitos representantes característicos do que constitui o genuíno diletante de velha tempera, o puro amador alemão, destes que ao começar o trecho deitam os óculos para ouvir. [...] Tais concertos são para nós verdadeiros ensinamentos.⁵

Já o Correio Paulistano, que dera pouquíssima atenção ao primeiro concerto de Cernicchiaro e Siebs, parece querer desculpar-se da falta com um exagerado entusiasmo sobre o segundo concerto. Comentando a apresentação, o jornal chamou a atenção para a participação frenética do “*brilhante auditório, composto da elite da nossa melhor sociedade*”⁶ e, num arroubo de otimismo, afirmava que em São Paulo já “*se vai aclimatando o gosto pela verdadeira música – a música clássica*”. A Província de São Paulo também registrou a participação frenética da plateia e sobre as obras afirmava que “*a maior parte [...] pertencia*

mais ou menos aproximadamente ao gênero denominado música clássica, o que em todo caso quer dizer musica fina o[u] científica”⁷.

Primeira Parte	Segunda Parte
BEETHOVEN <i>Quarteto n.5 op.18 (I. allegro, II. minueto e IV.andante)</i> , quarteto de cordas CERNICCHIARO <i>Premier Regret, morceux de Salon</i> ; HAUSER, 2 ^{me} . <i>Danse original hongroise</i> WEBER <i>Der Freischutz</i> , grande ária para soprano PAGANINI <i>Le Stregue</i> , variação famoso para violino MEYERBEER <i>Racheli e Neftali</i> , canto sacro para soprano	LEVY, Trio n.1 op. 10 (allegro) para piano violino e violoncelo CERNICCHIARO <i>Chant de Cœur</i> , melodia e <i>Rondó do 1º. Concerto em si menor</i> BOCCHERINI Minueto do Quinteto CERNICCHIARO Andante e Polaca, <i>grand morceux de concert</i> , para violino CARLOS GOMES <i>Il Guarani</i> , ballata, para soprano

Quadro 1: Programa do Primeiro Concerto de Cernicchiaro e Siebs em São Paulo (Correio Paulistano, 05 de maio de 1883, ano XXIX, n.7999, p.3)

O programa do primeiro concerto, a 5 de maio, mostrado no quadro 1, ainda era organizado à maneira usual da primeira metade do XIX: “música clássica”, trechos de óperas, obras virtuosísticas e peças de danças⁸. As verdadeiras novidades daquele concerto foram o Quarteto n.5 op.18 de Beethoven, e o Allegro do Trio n.1 op. 10 de Alexandre Levy, obras mais propícias à audição com os “óculos deitados”. A posição destas duas peças, abrindo as duas partes do concerto, demonstra o seu status superior⁹.

Primeira Parte	Segunda Parte	Terceira Parte
MENDELSSONH <i>Abertura Ruy Blas</i> 2 piano a 8 mãos. PONCHIELLI <i>Figlioul Prodigio</i> , barítono BRAHMS <i>Danças Húngaras</i> , cello GUIRAUD <i>Melodrama de Piccolino</i> , quarteto de cordas	WIDOR <i>Serenade</i> para piano, harmônio, flauta, violino e cello GOUNOD <i>Ave Maria</i> , Soprano, piano, harmônio, flauta, cello	SAINT-SAËNS <i>Le Rouet d'Omphadale</i> , 2 pianos MASSENET <i>Ré di Lahore</i> , arioso para barítono AMBROISE THOMAS <i>Mignon, Célebre Duo</i> , barítono GLUCK <i>Gavote</i> , quarteto de cordas.

Quadro 2: Programa da Primeira Reunião do Clube Haydn a 25 de agosto de 1883 (A Província de São Paulo, 25 de agosto de 1883, ano IX, n.2530, p.1)

A necessidade de explicar o que é a “música clássica” - fina ou científica - reafirma a novidade desta forma de julgamento e valorização da música em São Paulo. O cronista d’A Província também deixa claro que nem todo o repertório foi dos “clássicos”: era “mais ou menos aproximadamente” clássico. Essa classificação hesitante poderia ser explicada como um erro na produção do texto escrito que acabou incorporado à forma

tipográfica; ainda assim tais termos, juntos ou sozinhos, mostram uma insegurança em definir o que seria esta “música clássica”. Nestas duas passagens acima também encontramos várias das justificativas ideológicas que legitimam o cânone musical: a música enquanto um objeto de devoção religiosa e portadora de propriedades educadoras - portanto cívicas, morais e espirituais -, definidas em termos como a verdade (a verdadeira música), autenticidade (o genuíno dileitante), a pureza (o puro amador alemão), a sofisticação (fino) e a sabedoria ou conhecimento racional (a ciência).

No entanto, nem todos os sócios parecem concordar com todos os atributos da “música clássica”, como mostra a polêmica em torno à nona reunião do Clube, a 28 de abril de 1884. Nesta ocasião uma canção popular de um “autor menor” foi cantada em “dueto” por uma *dilletanti* dentro da sala e uma doceira na rua:

No programa da última reunião deste Clube estava impresso o nome de um compositor em caracteres pequenos, para indicar que este não devia ser considerado no números dos clássicos. Entretanto, na composição da peça achava o autor música com tanta felicidade o tom popular que enquanto na sala a cantora procurava cativar o seu auditório, o lamento cantábile da romança achava um eco na rua, n'uma das doceiras que, inspirada pela melodia tão deliciosa e original, seguiu-a nota por nota.¹⁰

Se de um lado o repertório de canções tradicionais ainda tinha prestígio, insistindo em manter-se em formas modernas de fruição musical, por outro, um bocejo às escancaras durante a execução de um quarteto de Beethoven mostra o descontentamento com os “clássicos”. Tudo isso acabou registrado numa acalorada polêmica nas páginas dos jornais; no Correio Pauslitano uma carta assinada pelo “novo sócio” dizia:

Reina a discórdia no campo de Agramante. Os sacerdotes da Harmonia desarmonizam à porfia sobre as soporíferas propriedades da música clássica. [...] Houve um dia, nesta boa e leal cidade, um grupo de melomanos que lembrou-se de fundar o Clube Haydn, com o fim de propiciar a outros pacatos concidadãos, em doses mensais, um pouco das letárgicas beberagens destiladas pelos Haydn, Beethoven, etc. [...] Mas dia veio em que, entre aqueles adormecidos, algum houve, dotado da precisa coragem para bocejar as escancaras e confessar que aborrecia-se solenemente. O que se lhe fazer? Era [sua] natureza refrataria aos narcóticos e deixava-se muito mais impressiona[d]o pelas despreziosas modinhas *cá da terra onde canta o sábio* e pelo buliçoso saracotear ao som do requebrado e langoroso lundu do que pelas enfadonhas cantatas e pesadas oratórias de músicos esquecidos no pó das bibliotecas monásticas.¹¹

Um missivista mais exaltado que se identifica como “outro sócio” escreve à Província, exigia modinhas e lundus e o fim das “*letárgicas beberagens destiladas por aqueles grandes beocios que se chamaram Haydn, Beethoven e Mozart e tantos outros ilustres desconhecidos*”, exigia também a democratização do Clube, pois:

todos temos o direito de nos divertirmos sem precisarmos pedir o concurso e a licença de ricos fidalgos, que tem outros usos e outros costumes. Julgo que tanto direito de pertencer a uma sociedade de divertimento [...] não só o que vende o rubro

vinho como o que vende o mesmo rubro vinho de mistura com livros, amêndoas, conservas.”¹²

Tais testemunhos também deixam claro a opinião de uma parcela da população letrada em São Paulo: a “música clássica” era “chata”, também mostra o quanto de bajulação e/ou propaganda ideológica existiam nas primeiras afirmações feitas nos jornais.

Contudo, se bocejo dentro do teatro coloca em cheque os atributos da “música clássica”, o dueto entre a diletante e a doceira mostra a fragilidade das fronteiras entre o palco do teatro e a calçada da rua, o que ia na contramão do que pretendia a associação. Isso porque associar-se ao Clube Haydn era engajar-se num projeto musical bastante exclusivo: ao ingressante exigia-se boa conduta, posição social decente e a proposição da candidatura por um sócio. Verificadas estas exigências dava-se a eleição, nela bastavam apenas dois votos em contrário para a rejeição do candidato¹³. É contra esse caráter altamente excludente que o “outro sócio” reclama, deixando claro que o acesso ao Clube era destinado às classes altas e não às classes médias, tipificada ali na figura do pequeno comerciante. Ao garantir para si o acesso à “música clássica” a elite também deixava claro a quem caberia os atributos que ela, a música, possuía. Já ao invadir a sala de concertos a voz da doceira maculava a pureza da “música clássica”. Não espanta pois que a restrição imposta aos extratos populares também alcançasse o repertório: excertos de óperas italianas são raros, veja-se como exemplo o quadro 2, que mostra o programa da primeira reunião.

4. Conclusões

O concerto público e a “música clássica” são formas de fruição e valoração da música que possuem uma história. Em São Paulo tais formas foram introduzidas na década de 1860. Foi com a fundação do Clube Haydn, em 1883, que a “música clássica” ganhou a esfera pública, ou seja, quando se iniciou por meio de concertos regulares a difusão de um repertório canônico de grandes obras e grandes compositores do passado, portadores de valor e autoridade. Surgido com uma clara intensão elitista, o Clube terá um papel importante na delimitação de fronteiras entre gostos, repertórios e classes sociais. No entanto, mesmo entre os sócios, a defesa da “música clássica” não foi unânime e o processo de delimitação daqueles campos foi marcado por conflitos. Assim, o bocejo e o dueto registrados na nona reunião do Clube mostram a dificuldade de uma parte da elite paulistana em assimilar este novo repertório e o desejo de trazer para dentro desta nova forma de fruição musical, o concerto, um repertório de canções tradicionais.

Referências

ARAÚJO, Vitor Gabriel. *A crítica musical na imprensa paulista (1854 – 1875)*. São Paulo, 1991. 262f. Dissertação (Mestrado em História) Pontifícia Universidade Católica.

CHAILLEY, Jacques. *40000 ans de musique: L'Homme à découverte de la musique*. Paris: L'Harmattan, 2000.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile, dai tempi colonial sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Editora Fratelli Riccioni, 1926.

CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. Vida cotidiana e Lazer em São Paulo Oitocentista. In: PORTA, Paulo. *História da Cidade de São Paulo: A Cidade no Império 1823-1889 (vol. 2)*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 251-305.

Estatutos do Club Haydn. São Paulo: Typographia Garraux, 1884.

MAGALDI, Cristina. *Music in imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham: Scarecrow Press, 2004.

REZENDE, Carlos Pentead de. Cronologia musical de São Paulo (1800-1870). In: *IV Centenário da Fundação da Cidade de São Paulo: São Paulo em Quatro Séculos*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, v.2, 1954.

WEBER, William. *Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870*. *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, Vol. 8, No. 1, p.5-22, Jun 1977.

_____. The History of Musical Canon. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 336-355.

¹ Neste texto concerto refere-se espetáculo não à forma musical.

² Foram remodelaram-se o Jardim da Luz, o Largo do Arouche, a Avenida Tiradentes e a Praça da República.

³ As obras de Beethoven foram estreadas em versão sinfônica na 13^a. e 14^a. reuniões realizadas respectivamente em 25 de agosto e 29 de setembro de 1884. A sinfonia de Haydn foi executada na 20^a. reunião à 31 de março de 1885. As Aberturas de Mendelssohn e Mozart na 22^a. Reunião a 3 de julho de 1885.

⁴ Correio Paulistano, 07 de maio de 1883, ano XXIX, n.8001, p.1

⁵ A Província de São Paulo, 8 de maio de 1883, ano IX, n. 2439, p.2, grifo nosso

⁶ Correio Paulistano, 19 de maio de 1883, ano XXIX, n. 8013, p.2, destacado no original.

⁷ A Província de São Paulo, 20 de maio de 1883, ano IX, n. 2450, p.2

⁸ Sobre o surgimento e a transformação dos diferentes tipos de concerto ver Weber, 1977.

⁹ Sobre os tipos e a organização do programas de concerto ver o item *Repertory* in WEBER,1999: 341-349.

¹⁰ Correio Paulistano, 1 de maio de 1884, ano XXX, n. 8312, p.3. O programa desta reunião não pode ser identificado.

¹¹ Correio Paulistano, 3 de maio de 1884, ano XXX, n. 8312, p.2

¹² A Província de São Paulo, 04 de maio de 1883, ano IX, n. 2726, p.2

¹³ Respectivamente, artigos 3^o. e 7. do Estatuto.