

# OPÇÃO OU DESCONHECIMENTO? PANORAMA DA PRÁTICA INTERPRETATIVA LIGADA AO REPERTÓRIO VOCAL EXISTENTE NO BRASIL DE 1730 A 1850, SOB O PONTO DE VISTA DO REGISTRO FONOGRÁFICO BRASILEIRO, REALIZADO ENTRE 1957 E 2005.

ROBERTO SUSSUMO ANZAI<sup>1</sup>

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo traçar um panorama da prática interpretativa ligada ao repertório vocal que existiu no Brasil entre 1730 e 1850, sob o ponto de vista das mudanças estéticas e funcionais que esse gênero musical tem sofrido desde suas primeiras execuções, na década de 1950. Com base em levantamento por amostragem de registros fonográficos brasileiros, realizados entre 1957 e 2005, organizado em discografia e listas, localizamos e comparamos, por meio de fichas, obras que foram gravadas mais de uma vez por diferentes intérpretes e em épocas distintas. Essa comparação nos revelou uma diversidade de soluções de ordem prática e interpretativa que tem sido adotada por músicos brasileiros para a execução de um repertório que, durante décadas, foi considerado desconhecido. A escassez de referências histórico-musicais, indispensáveis para uma melhor compreensão da música setecentista e oitocentista, dificulta a prática interpretativa desse repertório e uma tradição musical que se perdeu ao longo do tempo faz com que não exista consenso entre as diferentes gravações de uma mesma obra. Este trabalho conclui que não existe uma escola de interpretação da música praticada no Brasil entre 1730 e 1850 e que, nos últimos 50 anos, por opção ou desconhecimento, cada músico tem adotado soluções particulares, de acordo com sua realidade musical disponível.

**Palavras-chave:** música vocal no Brasil do século XVIII e XIX; prática interpretativa; gravações.

## ABSTRACT

This study has as its objective the mapping out of a panorama of interpretative practice linked to the vocal repertoire, which existed in Brazil between 1730 and 1850, as it relates to the aesthetic and functional changes that this music has undergone since its first performances in the 1950's. From the survey carried out with Brazilian recordings done between 1957 and 2005, which have been organized in the discography and repertoire lists, we located and compared those that have been recorded more than once, by different interpreters and at distinct periods of time. This comparison disclosed a variety of solutions, both practical and performatic, which were adopted by Brazilian musicians to perform this repertoire, considered unknown for decades. The scarcity of historic and musical references, as indispensable as they are for the best understanding of the music of the 18th and 19th centuries, makes the interpretative practice of this repertoire more difficult, added to the loss of the musical tradition through time. For these reasons, there does not exist a consensus between the different recordings of the same piece. We conclude that a specific school of musical practice in Brazil between 1730 and 1850 does not exist and that in the last fifty years, as a result of their own option or out of ignorance, each musician or musical group has adopted his own particular solutions in accordance with the musical reality available.

**Keywords:** Vocal music in Brazil: 18th and 19th centuries, interpretative practices; recordings.

---

<sup>1</sup> Regente, arranjador e instrumentista, formado bacharel em música com habilitação em composição e regência pela UNESP – Universidade Estadual Paulista, onde atualmente é mestrando na área de musicologia, diretor musical em montagens e espetáculos no Teatro-Escola Célia Helena. Como regente, dirige corais e grupos vocais, tanto estáveis quanto em festivais. Como instrumentista (flautas doce e viola da gamba) é integrante do grupo Klepsidra de Música Histórica. Integra também o grupo Zabaione Musicale e o duo Saga Barroca atuando como flautista e cravista. Professor de Canto coral na Escola Superior de Música da Faculdade de Cantareira.

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasceu da observação da prática interpretativa da música antiga, em especial, da prática ligada ao repertório vocal que existiu no Brasil no período de 1730 a 1850, ao qual chamaremos de repertório vocal antigo brasileiro. O ponto de partida deste trabalho foi o estudo de dois textos – “Existe uma música colonial? Por uma escola de interpretação da música colonial do Brasil”, de Vitor Gabriel de Araújo, e “Considerações sobre a interpretação do repertório brasileiro colonial setecentista”, de Sérgio Pires, que fizeram parte do Colóquio Internacional: Música no Brasil Colonial, realizado em Lisboa, em outubro de 2000 – que discutem a questão da prática interpretativa da música antiga no Brasil sob o ponto de vista da realidade de cada agrupamento musical.

Pelo contato com esses textos foi constatada a inexistência de uma bibliografia específica sobre o assunto, dificultando possibilidades de abordagem sobre as questões relacionadas à prática interpretativa da música que existiu no Brasil entre os séculos XVIII e XIX. Além disso, o fato de não contarmos com uma tradição sistematizada dessa prática interpretativa, impossibilitando parâmetros comparativos entre interpretações atuais e as do passado, fez com que surgisse mais interesse ainda pelo assunto, o que resultou na pesquisa.

Assim, aborda-se neste artigo aspectos relacionados à prática interpretativa ligada ao repertório vocal antigo brasileiro sob o ponto de vista de músicos brasileiros que, nos últimos 50 anos, têm registrado esse repertório na forma de gravações em LP ou CD. Uma análise comparativa entre diferentes gravações de uma mesma obra revela-nos resultados sonoros variados, decorrentes de soluções particulares da prática interpretativa realizada possivelmente sobre uma mesma partitura que não contém informações musicais e organizacionais<sup>2</sup> mais precisas.

As condições em que se encontravam tais referências musicais influenciaram diretamente a produção sonora, uma vez que as primeiras execuções e gravações desse

---

<sup>2</sup> Chamamos de informações musicais e organizacionais toda sorte de dados adicionais referentes à execução da obra, além do discurso musical propriamente dito: indicação de formação instrumental, quantidade de instrumentos por naipe, quantidade de cantores, indicação de *tutti*, *solo*, etc.

repertório contaram com partes instrumentais e vocais transcritas diretamente da fonte, na forma de cópias informais, em geral, sem nenhuma preocupação editorial. Constata-se, nesse sentido, que, somente no final da década de 1990, ter havido um grande avanço no desenvolvimento editorial, passando a ter critérios e soluções editoriais mais claros e objetivos que contribuíram para a prática interpretativa do repertório vocal antigo brasileiro. A falta de uma tradição musical que proporcionaria a transmissão dessa prática interpretativa através de gerações<sup>3</sup>, aliada à escassez de informações musicais e organizacionais, frequentes em partituras dos séculos XVIII e XIX, resulta em pontos de vista e soluções interpretativas diversificadas sobre uma mesma obra. Além disso, analisando a história da música brasileira e a formação musical de nossos instrumentistas no último século, encontramos uma vivência da prática musical que prioriza o repertório europeu do final do século XIX e início do XX, praticamente relegando ao esquecimento a prática interpretativa do repertório brasileiro anterior ao século XIX.

Ao comparar o universo da música européia anterior ao século XIX com o repertório brasileiro com equivalência cronológica, constatamos que questões relacionadas à prática interpretativa estão igualmente presentes e encontramos outras que vão muito além do registro em partitura. Algumas partituras não apresentam informações musicais básicas suficientes, dificultando o trabalho do músico, que, por falta de conhecimento ou despreparo técnico, é obrigado a adaptar suas condições reais à obra a ser executada.

Inicialmente, um dos primeiros passos a serem tomados nesta pesquisa seria a audição de diferentes grupos brasileiros executando uma mesma obra, com posterior análise das soluções de ordem prática e interpretativa que cada um adotou. Pelo fato de o repertório vocal antigo brasileiro ser pouco executado, a solução adotada foi tomar como referência gravações em LP e CD, cujo rastreamento inicial desse repertório nos revelou uma quantidade significativa desse material sonoro.

Localizamos uma gravação em vinil (LP) datada de 1957, que consideramos ser o registro brasileiro mais antigo, e estipulamos como recorte os registros fonográficos

---

<sup>3</sup> Excetuando poucas orquestras centenárias que ainda mantêm a tradição musical e religiosa em algumas cidades em Minas Gerais, a exemplo da Orquestra Ribeiro Bastos e da Lira Sanjoanense, em São João del Rey, da Lira Ceciliana, em Prados, e da Orquestra Ramalho, em Tiradentes.

com data até o ano de 2005. Trata-se da gravação da *Missa Pastoril para a noite de Natal*<sup>4</sup>, de José Maurício Nunes Garcia, realizada pela Orquestra e Coro da Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro, com direção de Cleofe Person de Mattos e regência de Francisco Mignone.

O final da década de 1950 marca para Augustin (1999) o retorno da prática da música antiga européia ao Brasil e, graças a esse movimento de retomada, outros grupos dessa natureza surgiram no cenário musical brasileiro. Houve um crescente interesse dessa prática por parte de alguns grupos e solistas brasileiros que logo se propuseram a executar e registrar em LP também o repertório antigo brasileiro. Apesar das dificuldades de acesso ao material (partituras e referências literárias) e ter as condições mínimas para gravação, intérpretes brasileiros têm dedicado parte de seus trabalhos ao registro fonográfico e divulgação desse repertório praticamente recém-descoberto.

Paralelamente à descoberta dessa sonoridade outrora esquecida, inspirada no trabalho de Francisco Curt Lange, no final da década de 1940, houve, a partir de década de 1960, um movimento de pesquisadores e músicos que registraram em gravações o repertório recém-restaurado, aumentando, significativamente, o número de gravações. Nesse primeiro momento, o objetivo principal de tais pesquisadores e músicos era, simplesmente, divulgar o repertório recém-descoberto que possivelmente teria sido executado no Brasil, durante os séculos XVIII e XIX.

Apesar de não haver, até então, conhecimento musicológico suficientemente estruturado para que se pudessem estabelecer critérios estilísticos, estéticos e históricos sobre tal repertório, entre as gravações analisadas, foram encontrados registros sonoros realizados por pesquisadores, muitos deles criteriosos quanto à prática do repertório vocal antigo brasileiro.

Posteriormente, a partir década de 1990, pode-se redirecionar o pensamento sobre o repertório vocal antigo brasileiro com base na prática interpretativa, sob o olhar das novas tendências musicológicas que vêm ganhando espaço no mundo todo. Outro dado importante a se considerar é a substituição do sistema LP para CD que ocorreu no

---

<sup>4</sup> Missa Pastoril para a noite de Natal. Associação de Canto Coral. Regência: Francisco Mignone. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1957. 1 LP, série SC 10.119 / SBRXLD – 10039 / SBRXLD – 10040. (Monumentos da Música Clássica Brasileira – Música na Corte Brasileira, vol. 2).

final da década de 1990, proporcionando melhoria nas condições e possibilidades de gravação – fato observado na maioria dos títulos lançados como produção independente ou projetos institucionais.

E por fim, é conhecida a dificuldade de registrar-se em gravações um repertório tão específico quanto o abordado neste trabalho. Quando isso se torna possível, a quantidade de cópias é geralmente produzida em tiragem limitada. Além disso, foram encontrados títulos provindos de várias regiões do País, não havendo, nesse caso, uma preocupação em reunir a totalidade de gravações existentes no Brasil. Portanto, optamos por adotar uma amostragem, que julgamos seguramente ser representativa das gravações do repertório vocal antigo brasileiro.

Reunimos assim, gravações realizadas entre 1957 e 2005, totalizando 102 títulos, em LP e CD, que contivessem pelo menos uma faixa com o repertório analisado, organizados em forma de discografia, caracterizando a primeira etapa do trabalho. Em uma segunda etapa, listamos todas as gravações do repertório estudado e reunimos as obras que foram gravadas mais de uma vez. Consideramos três categorias entre formação vocal e instrumental: voz solista (ou solistas) com acompanhamento instrumental, coro *a capella* e coro acompanhado.

Por fim, a terceira etapa consistiu na audição dessas obras que foram gravadas mais de uma vez, estabelecendo como critério as gravações de uma mesma obra executada por diferentes grupos ou solistas e realizadas em épocas distintas. O resultado dessa audição mostra a diversidade de soluções de ordem prática e interpretativa que cada grupo ou intérprete tem adotado nos últimos 50 anos. Depois dessa constatação, surgiram algumas questões relacionadas a essa diversidade sonora:

- por que existem diferenças significativas de ordem prática e interpretativa nas gravações de uma mesma obra?
- quais seriam os motivos que teriam levado os músicos a adotar diferentes soluções práticas e interpretativas?
- teria existido algum critério para a escolha dessas soluções?
- seriam escolhas conscientes?

Com base nessas questões, levantamos algumas suposições. A primeira é que não havia informação musical e organizacional suficientemente clara e objetiva em partitura ou texto (com seus dados adicionais referentes à exequibilidade da obra) para que os diferentes intérpretes que gravaram um mesmo repertório pudessem estabelecer critério único dessa prática interpretativa.

A segunda suposição é que pelo fato de quase não haver no Brasil uma tradição ininterrupta da prática do repertório antigo<sup>5</sup>, as gerações de músicos que se interessaram por esse repertório acabaram adotando soluções individualizadas, levando em conta a vivência musical de cada intérprete. Além disso, existem regionalismos no Brasil, e diferentes realidades sociais, políticas e culturais influenciam até hoje as práticas interpretativas locais, acentuando essa diversidade de soluções.

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 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 e teatros.

A partir desse momento e principalmente na segunda metade do século XIX, a produção musical no Brasil sofre uma mudança substancial de concepção e pensamento. O repertório agora passa a ter uma nova abordagem, não mais funcional, mas 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

---

<sup>5</sup> Como aponta José Maria Neves em seu texto “Arquivos musicais brasileiros: preservar enquanto é tempo”.

vinda de músicos europeus, e ainda, o surgimento de conservatórios. Segundo Fonterrada (2005, p. 194-195)

“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” 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 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 de instrumentos modernos, assim como uma prática interpretativa diferenciada, resultando uma nova sonoridade.

Contrapondo 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 a 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.

Assim, 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 encontram<sup>6</sup>.

Sergio Pires em seu artigo *Considerações sobre a interpretação do repertório brasileiro colonial setecentista*, aponta que, ao analisar a discografia existente, deparou-se 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, 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 à 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 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-se 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.

Para Salomea Gandelman, “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

---

<sup>6</sup> 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.

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 sobre a tradição oral e nas convenções de época.

Já na 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 graças a 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 1730 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 – As gravações**

Para uma melhor análise do panorama da prática interpretativa do repertório vocal antigo brasileiro existente nos últimos 50 anos, conforme já dito, optamos por utilizar como referência registros fonográficos em LPs (*long-plays*) e CDs (*compact discs*) que contêm obras interpretadas por solistas e grupos brasileiros, gravadas entre 1957 e 2005.

Não foi pretendida a apresentação de uma listagem da totalidade de títulos gravados e existentes no Brasil. É conhecida a dificuldade em realizar gravações comerciais da música erudita no País e, muito mais, de um gênero musical tão específico como o ligado ao repertório vocal antigo brasileiro. Algumas das gravações reunidas nesta pesquisa contaram com iniciativas de empresas que subsidiaram projetos, e outras são produções independentes, concretizadas pelos recursos financeiros do próprio solista ou grupo. De qualquer maneira, a quantidade de cópias (tiragem) resultante é limitada, dificultando nosso acesso e pesquisa ao material. Além disso, foram encontrados títulos

provindos somente de algumas localidades do país, o que impossibilitou reunirmos gravações provenientes de todos os estados do território nacional. Portanto, optamos por adotar o sistema de amostragem de gravações, pois consideramos ser suficiente a quantidade de material consultado para o estudo proposto.

Tomamos como referência vários acervos, a maioria pertencente a coleções particulares, e pudemos reunir nesta pesquisa gravações realizadas entre 1957 e 2005, totalizando 102 títulos entre LPs e CDs que contêm, pelo menos, uma faixa do repertório proposto. Consideramos neste trabalho três categorias de formação vocal e instrumental: voz solista (ou solistas) com acompanhamento instrumental, coro *a capella* e coro acompanhado. Além disso, foram estabelecidos alguns critérios para a organização do material reunido, a saber:

- música vocal (solista ou coral) que supostamente era executada no Brasil no período entre 1730 e 1850;
- gravações desse repertório realizadas por intérpretes brasileiros (solistas e/ou grupos);
- data de gravação entre 1957 e 2005 que conste no LP ou CD.

Estabelecidos os critérios, a primeira etapa desta foi organizar o material reunido na forma de discografia, que nomeamos “**LISTAGEM DE LPS E CDS QUE CONTÊM OBRAS LIGADAS AO REPERTÓRIO VOCAL ANTIGO BRASILEIRO GRAVADO POR GRUPOS BRASILEIROS ENTRE 1957 E 2005**”. Tomando como base a forma de organização bibliográfica, os títulos foram listados da seguinte maneira:

TÍTULO DO CD/LP. Intérprete. Direção/regência. Local da gravação: Gravadora, Data de gravação. Mídia (CD ou LP), número de série. (Informações adicionais).

A segunda etapa consistiu em descrever o conteúdo do material reunido. Para isso, criamos o “**REPERTÓRIO DE OBRAS LIGADAS AO REPERTÓRIO VOCAL ANTIGO BRASILEIRO GRAVADO POR GRUPOS BRASILEIROS ENTRE 1957 E 2005**”, organizado em tabelas pelo programa *Word*, em ordem alfabética por sobrenome do

compositor, constando como informações adicionais o local e a data de seu nascimento e morte.

**SOBRENOME, Nome**

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

A tabela utilizada nesta pesquisa 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	BS
xxxx	xxxxxxxxx	xxxxxx	Xxxxxx: Xxxxxx	XXXX	X	XXXXX	X	X'XX"	

Com esses campos dispostos em colunas, foi possível listar o material pesquisado de modo que os dados registrados puderam ser comparados. Alguns títulos, no entanto, não preenchem todos os campos da tabela. Nesse caso, foram adotadas as seguintes abreviações: [S.l.] – sem local, [S.n.] – sem gravadora, [S.d.] – sem data de gravação, [ ] – sem referência e número de série, [ ] – sem tempo de duração.

Obra	Intérprete	Título	Local: Gravadora	Ano	LP CD	Série	Faixa	Duração	BS
xxxx	xxxxxxxxxxx	xxxxxxxxx	[S.l.] [S.n.]	[S.d.]	X	[ ]	X	[ ]	

No levantamento desse material, encontramos repetições de títulos, lançados em novas séries e relançamentos. Há, ainda, casos mistos, como a remasterização e atualização de um título, com a transformação do sistema LP em CD (cerca de duas décadas depois de sua gravação original) e o relançamento da mesma gravação com novo encarte contendo uma melhor elaboração do conteúdo textual e da resolução gráfica. Algumas gravações são simplesmente relançadas com diferentes títulos de capa

e/ou séries comemorativas. Contamos também com algumas séries completas, como o Acervo da Música Brasileira (2000) e com gravações históricas, como a Missa de Santa Cecília, composta pelo padre José Maurício Nunes Garcia, interpretada pela Associação de Canto Coral e Orquestra Sinfônica Brasileira, regida por Edoardo de Guarnieri, em 1959. Essa edição foi relançada em 1982, ainda em LP<sup>7</sup> e remasterizada e atualizada para o sistema de CD<sup>8</sup> em 1998, pelo selo FUNARTE.

Foram consultados títulos com selos comerciais, como o da Gravadora Eldorado, CBS, Festa etc. Contudo, grande parte do material pesquisado se apresenta na forma de produções independentes e/ou subsidiadas por algum projeto, como, por exemplo, as reconstituições do acervo musical de museus e instituições. Existem 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<sup>9</sup> (lançado pela Editora Abril Cultural em 1970).

Todos os LPs pesquisados foram gravados em 33 e 33 ½ RPM e percebe-se, ainda, uma evolução no sistema de gravação, passando, originalmente, do sistema “mono” para “estéreo” e “dolby”, processo de gravação que foi substituído no início da década de 1990 pelo *compact disc*. Com a utilização desse novo sistema, o CD, a apresentação visual da capa e o conteúdo interno do encarte passam por uma reestruturação. Os encartes, agora menores em tamanho, contam com outras possibilidades de realização visual, fazendo com que uma remasterização e atualização do processo de gravação de LP para CD venha a modificar o *layout* do produto.

---

<sup>7</sup> MISSA de Santa Cecília / José Maurício Nunes Garcia. Associação de Canto Coral. Direção Cleofe Person de Mattos. Orquestra Sinfônica Brasileira. Regência: Edoardo de Guarnieri. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. 1 LP, série MMB 82.024 / 61154202. (Documentos da Música Brasileira, vol. 15).

<sup>8</sup> MISSA de Santa Cecília. Associação de Canto Coral e Orquestra Sinfônica Brasileira. Regência: Edoardo de Guarnieri. Rio de Janeiro: Radio MEC, 1959. 2 CD, série ATR 32030 (Volume 1) e ATR 32037 (Volume 2). (Acervo Funarte da Música Brasileira, 1998).

<sup>9</sup> JOSÉ MAURÍCIO. Associação de Canto Coral. Regência: Cleofe Person de Mattos / Grupo Coral do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Regência: Walter Lourenção. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 LP, série CG 46. (Grandes Compositores da Música Universal).

Além disso, o conteúdo do encarte também pode ser reelaborado e melhorado. Outra particularidade encontrada nesta pesquisa 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, como, por exemplo, a Camerata Antiqua de Curitiba<sup>10</sup>, com o título mais antigo encontrado em LP, lançado em 1980.

Importante ressaltar que, com a utilização do sistema de gravação em CD, assim como as facilidades encontradas para produção em estúdio, essas gravações puderam ser realizadas em várias regiões do Brasil, o que nos revelou como as modificações na estrutura social, política e econômica no país influenciam a produção musical nos séculos XVIII e XIX, assim como o registro fonográfico entre 1957 e 2005.

### **Estudo comparativo**

No levantamento do material estudado, conforme já dito, foram encontradas obras que receberam mais de uma gravação, realizadas por diferentes intérpretes. Organizamos, então, uma listagem contendo obras que foram gravadas mais de uma vez entre 1957 e 2005 por diferentes grupos e em épocas distintas, totalizando 54 obras. Constatamos, no entanto, que muitas dessas gravações são na realidade relançamentos de um mesmo registro, portanto, não sendo consideradas nessa etapa, resultando como quantidade final 46 obras. Organizamos, dessa forma, o material contendo as diferentes gravações que chamamos de **“LISTAGEM DE DOIS OU MAIS REGISTROS DISPONÍVEIS DE OBRAS LIGADAS AO REPERTÓRIO ANTIGO BRASILEIRO GRAVADO POR GRUPOS BRASILEIROS ENTRE 1957 E 2005”**.

Nessa listagem, foram reunidas, ao todo, 46 obras, cada uma gravada mais de uma vez por diferentes grupos em épocas distintas, com um mínimo de duas gravações e o máximo de seis de uma mesma obra. A maioria do repertório gravado mais de uma vez consta da formação para canto solo (ou duo) acompanhado, contando com 28 obras. Treze são as obras para coro acompanhado e somente cinco para coro a

---

<sup>10</sup> CAMERATA Antiqua de Curitiba. Camerata Antiqua de Curitiba. Fátima Alegria, soprano. Direção Roberto de Regina. Curitiba: [S.n.], 1980. 1 LP, série FCC 003.

*capella*, sendo que uma delas – *Surrexit dominus* de Manuel Dias de Oliveira – teve três gravações, das quais uma apresenta instrumentos apoiando o coro. Nessa listagem, foram organizadas as gravações de uma mesma obra, numeradas de 1 a 46, separadas por autor.

### SOBRENOME, Nome

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

Obra 1	Intérprete	Título	Local: Gravadora	Ano	PCD	série	Faixa	Duração	OBS
XXXX	Xxxx Xxxx xx Xxxxxx	Xxxxx	Xxxxx: xxxx	XXXX	XX	xxxxx	XX	X'XX"	
XXXX	Yyyyy Yyyyy	Yyyyy	Yyyyy: Yyyy.	YYYY	YY	yyyyy	YY	Y'YY"	

Para melhor visualização das comparações, as diferentes gravações de uma mesma obra foram organizadas em uma única tabela, que chamamos de **“FICHAS COMPARATIVAS”**. Os critérios de análise e comparação adotados neste estudo foram estipulados com base na 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 / solo
- Formação instrumental / utilização de instrumentos de época
- Questões interpretativas
  - Andamento
  - Tonalidade utilizada
  - Ornamentação
  - Texto

### Ficha comparativa X

**Obra X:** *Título da obra*

**Compositor:** SOBRENOME, Nome

Local de nascimento, data – Local de morte, data

Registro	I	II
----------	---	----

Opção ou desconhecimento? Panorama da prática interpretativa ligada a repertório vocal existente no Brasil de 1730 a 1850, sob o ponto de vista do registro fonográfico brasileiro, realizado entre 1957 e 2005 (E)	Roberto Sussumo Anzai
---	-----------------------

<b>Intérprete</b>		
<b>LP/CD</b>		
<b>Título</b>		
	Faixa: Duração:	Faixa: Duração:
<b>Gravadora</b>		
<b>Série</b>		
<b>Local</b>		
<b>Data</b>		
<b>Formação vocal</b>		
<b>Instrumentação</b>		
<b>OBS.</b>		

No exemplo acima, a tabela comporta somente duas das gravações a serem comparadas – I e II, chegando até o número VI nesta pesquisa. O campo OBS. (Observações) foi destinado para anotações de questões interpretativas (andamento, tonalidade utilizada, ornamentação, texto etc.) que foram comparadas entre as diferentes gravações de uma mesma obra. Ao ouvir e comparar tais gravações, constatamos que cada execução possui características específicas, possibilitando o preenchimento desse campo de forma mais livre.

Para definir a diferença de andamento entre as diferentes gravações, adotamos o padrão BPM (batimentos por minuto); utilizamos um metrônomo digital como referência por considerarmos que são medidas aproximadas. Não foram realizadas anotações desse critério no campo OBS. quando as gravações apresentavam andamentos idênticos ou com variações insignificantes entre elas.

Para definirmos a diferença de tonalidades entre as diferentes gravações de uma mesma obra, adotamos a referência do diapasão em lá = 440 hertz, considerando que, em algumas gravações, grupos optaram por utilizar a afinação antiga do lá = 415 hertz. Devemos observar que em algumas comparações encontramos diferenças de meio tom entre as versões. Mesmo registrando a tonalidade com o padrão do lá = 440 hertz, devemos considerar que, em alguns casos, essa diferença pode ter sido causada pela variação de rotação entre os equipamentos de gravação ou execução, havendo, conseqüentemente, alteração na afinação e no andamento delas.

Também foram comparadas versões com diferentes resoluções de ornamentos, sendo que algumas delas foram listadas. Não foi anotada, porém, a

totalidade de diferenças entre ornamentação e texto existentes em todas as gravações, considerando que o objetivo principal dessa fase da pesquisa era apontar e constatar as diferenças na prática interpretativa entre os solistas e grupos.

Nessa fase do trabalho, foi possível obter um panorama da prática interpretativa ligada à música vocal antiga brasileira sob o ponto de vista da execução de grupos e solistas nos últimos 50 anos.

## **OBSERVANDO AS GRAVAÇÕES**

Alguns dos registros estudados nesta pesquisa possuem características de realização particulares, a exemplo de trabalhos gravados em estúdio, que contaram com condições ideais de equipamento e tratamento acústico, em contraste com gravações “ao vivo”, a exemplo de registros de concertos realizados em festivais de música. O intuito desta pesquisa não foi analisar o padrão do resultado sonoro das gravações ou seu nível técnico. A audição do material pesquisado visou, principalmente, a análise comparativa dos registros sonoros em LP e CD em diferentes gravações de uma mesma obra, realizadas por grupos brasileiros entre 1957 e 2005.

Com base na audição crítica focada na formação vocal / solo, formação instrumental / utilização de instrumentos de época, questões interpretativas (andamento, tonalidade utilizada, ornamentação e texto) – foi possível notar em diferentes gravações de uma mesma obra resultados sonoros variados, que dividiremos em dois grupos.

No primeiro, encontramos gravações de uma mesma obra que apresentam sonoridades semelhantes, com diferenças sutis de interpretação e formação vocal, além de contarem com formações instrumentais similares. Constatamos durante a audição comparada que diferentes execuções de obras com a formação para coro *a capella* e coro acompanhado tendem a seguir soluções musicais muito similares, com diferenças mínimas de organização entre os grupos e com soluções interpretativas muito semelhantes e de maneira geral, com andamentos próximos.

Supostamente, isso ocorre porque na maioria das gravações com essas formações foram utilizadas fontes (partituras e textos) que contêm informações musicais e

organizacionais<sup>11</sup> suficientes para garantir um padrão sonoro entre as diferentes gravações. Nesse caso, os grupos corais e instrumentais seguem a partitura dentro de um mesmo referencial escrito<sup>12</sup>, respeitando além da estrutura musical, a organização vocal e instrumental propostas pelo compositor.

O registro gráfico do repertório vocal antigo brasileiro tem passado por uma série de transformações desde as primeiras descobertas de manuscritos ocorridas no final da década de 1940. O mercado editorial brasileiro também evoluiu nos últimos anos, facilitando o acesso a partes e partituras vocais e instrumentais desse repertório. Mas nem sempre foi assim. A partir do momento em que um manuscrito era descoberto e se desejava realizar tal música, o intérprete (regente, instrumentista ou cantor) encontrava um primeiro problema: a leitura desse material que, em geral, era encontrado em condições precárias de conservação, exposto à ação da umidade, insetos, à condição inadequada de armazenamento etc. Também era muito comum encontrar partes instrumentais ou corais contendo grafias diferentes, provavelmente realizadas por diferentes copistas (músicos experientes ou aprendizes) e também, possivelmente, em épocas distintas.

Além disso, em geral, as partituras encontravam-se escritas com sistemas de claves antigas, contendo arcaísmos (convenções estruturais e musicais de época), dificultando o processo de leitura e compreensão musical por músicos menos preparados. A primeira medida adotada por músicos que encontraram uma partitura antiga era realizar uma cópia informal, mesmo correndo o risco de realizar partes contendo possíveis erros de cópia, tanto musical quanto do texto.

Um exemplo de diferentes gravações de uma mesma obra contendo resultados sonoros semelhantes é encontrado nos registros sonoros da obra *In Monte Olivetti*, do padre José Maurício Nunes Garcia, que apresenta três gravações contendo diferenças muito sutis entre elas. A formação entre as três é igual, isto é, formação de coros a *capella*, que diferem entre si no número de integrantes em cada grupo. Além disso, as

---

<sup>11</sup> São dados adicionais indispensáveis para a execução musical – informações sobre a instrumentação que será utilizada para a execução da obra, por exemplo.

<sup>12</sup> Esse referencial escrito pode ser um mesmo manuscrito (fonte original) ou ainda uma mesma versão ou edição de uma obra.

diferenças de andamento são praticamente insignificantes. No entanto, existe uma diferença de meio tom entre a gravação do Coro de Câmara Pró-Arte<sup>13</sup>, que registra a obra em Ré maior, e as gravações da Associação de Canto Coral<sup>14</sup> e do Coro do VI Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga<sup>15</sup> – que utilizam a tonalidade de Mi bemol maior.

Aqui cabe uma observação sobre a diferença de tonalidade entre as gravações. Convencionou-se na prática da música antiga, que a afinação utilizada seria a antiga, ou seja, utilizando a referência da nota lá em 415 hertz, que corresponde a meio tom abaixo em relação à afinação moderna (440 hertz) – postura adotada por muitos grupos e intérpretes brasileiros e estrangeiros. Teria o Coro de Câmara Pró-Arte adotado esse critério? Ou teria sido uma diferença de afinação provocada pela alteração de rotação dos equipamentos no momento da gravação e da execução da obra? Provavelmente, a segunda suposição pode ser contestada, uma vez que o registro foi realizado em 1998, já com recursos modernos de gravação, supondo-se que a escolha da tonalidade foi consciente.

Outro aspecto notado entre as diferentes gravações de uma mesma obra com sonoridades semelhantes, ocorre com o número de instrumentistas utilizados por naipe na orquestra, assim como o número de cantores na formação coral. Um exemplo claro acontece nas três gravações da obra *Dies Sanctificatus*, do padre José Maurício Nunes Garcia. As versões da Orquestra e Coro Vox Brasiliensis (regência Ricardo Kanji)<sup>16</sup>, do Coral dos Canarinhos de Petrópolis e a Orquestra Sinfônica da Escola de Música da

---

<sup>13</sup> MISSA de São Pedro de Alcântara, 1809: José Maurício Nunes Garcia. Coro de Câmara Pró-Arte. Regência: Carlos Alberto Figueiredo. Rio de Janeiro: [S.n.], 1998. 1 CD, série PRO-002.

<sup>14</sup> JOSÉ MAURÍCIO. Associação de Canto Coral. Regência: Cleofe Person de Mattos / Grupo Coral do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro. Walter Lourenção. São Paulo: Abril Cultural, 1970. 1 LP, série CG 46. (Grandes Compositores da Música Universal).

<sup>15</sup> VI FESTIVAL de Música Colonial Brasileira e Música Antiga: Francisco Gomes da Rocha, Ignácio Parreiras Neves, José Maurício Nunes Garcia. Orquestra do Festival, Regência: Sérgio Dias; Coro do Festival, Regência: Julio Moretzsohn; Coral Ars Nova, Regência: Carlos Alberto Pinto Fonseca; Orquestra de Câmara Pró-música de Juiz de Fora e Coral Pró-música de Juiz de Fora, Regência: Nelson Nilo Hack. Juiz de Fora: [S.n.], 1995. 1 CD, série CDA 959110.

<sup>16</sup> PERÍODO COLONIAL I. Orquestra e Coro Vox Brasiliensis. Regência: Ricardo Kanji. São Paulo: Gravadora Eldorado, [S.d.]. 1 CD, série 946137. (História da Música Brasileira).

UFRJ (direção Marco Aurélio Lischt)<sup>17</sup> e do Ensemble Turicum (direção Luiz Alves da Silva e Mathias Weibel)<sup>18</sup> possuem sonoridades semelhantes, assim como os andamentos.

Contudo, além da utilização de instrumentos de época pelo Ensemble Turicum, o que difere as gravações é a organização da estrutura do coro. A versão do Coro Vox Brasiliensis utiliza a estrutura coral SATB, com mais de um cantor por naipe. A gravação dos Canarinhos de Petrópolis também utiliza a sonoridade coral SATB, porém com as vozes de soprano e contralto cantadas pelo coro infantil. Já o Ensemble Turicum utiliza o quarteto solista SATB.

Qual teria sido o critério adotado pelos regentes em relação à escolha do número de cantores por naipe nessas obras? Sabemos da tradição de meninos cantores em trabalhos como o do Coral dos Canarinhos de Petrópolis. Isso provavelmente explica a opção desse grupo em utilizar a formação SA(coro infantil)TB. Além disso, a utilização de vozes infantis cantando as partes de soprano e contralto faz parte da formação musical dos meninos em seminários desde a criação das *scholae cantori*, que se expandiram com o papa Gregório, desde o final do século VI (FONTERRADA, 2005, p. 27).

Quanto à opção pela utilização de quarteto solista e coro, estudos realizados por PIRES (2001), com base nos escritos de Curt Lange, confirmam que os grupos corais do Brasil do século XVIII eram, de maneira geral, compostos por poucos integrantes – um cantor por naipe. Sabe-se, no entanto, que esse número podia aumentar significativamente quando o repertório era executado em grandes eventos. Supostamente, após a vinda da Corte portuguesa para o Brasil – trazendo músicos para integrarem a Capela Real do Rio de Janeiro, com um número crescente de eventos que contavam com grandes formações instrumentais –, os corais também começaram a ganhar um número maior de integrantes.

---

<sup>17</sup> TEMPUS NATIVITATIS: José Maurício Nunes Garcia / Canto Gregoriano. Coral dos Canarinhos de Petrópolis; Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ. Regência: de Marco Aurélio Lischt. Rio de Janeiro: [S.n.], 2003. 1 CD, série IMCP 001-B.

<sup>18</sup> MISSA Pastoril para a noite de Natal. Ensemble Turicum. Luiz Alves da Silva / Mathias Weibel. Zurich: [S.n.], 1999. 1 CD, série K617102.

Portanto, notamos que historicamente encontramos justificativas para adotar qualquer uma dessas opções – quarteto solista SATB, SA(coro infantil)TB ou coro misto SATB – pois todas são explicáveis, cabendo ao regente optar entre as possibilidades, tomando como base a realidade de seu grupo, desde que não haja especificações dessa natureza na partitura. O mesmo acontece em relação ao número de instrumentistas por naipe dentro dos grupos instrumentais que acompanham o coro. Ao compararmos diferentes gravações de uma mesma obra com essa formação, foi possível notar que não há consenso entre os grupos e os intérpretes sobre o número de instrumentos a serem utilizados, assim como o número de cantores por naipe do coro. Um exemplo é o *Responsório de Santo Antônio (Si quaeris Miracula)* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, que apresenta duas gravações. Em uma delas (*A Música das Minas Gerais do Século XVIII – Acervo Curt Lange do Museu da Inconfidência de Ouro Preto*<sup>19</sup>), encontramos a participação de uma orquestra composta por seis primeiros violinos, sete segundos, quatro violas, seis violoncelos, dois contrabaixos, duas trompas e dois oboés, e coro. Já na outra versão (*Compositores Mineiros – Música do Brasil Colonial*<sup>20</sup>), encontramos um reduzido grupo instrumental contendo um quinteto de cordas (um primeiro violino, um segundo, uma viola, um violoncelo e um contrabaixo), duas trompas, duas flautas, dois oboés, um fagote, contínuo (cravo e órgão). Os cantores solistas atuam em trechos específicos da obra, alternando com o coro.

Possivelmente contamos nessa obra com o material completo (partes completas do grupo instrumental e coral). Em se tratando da prática das orquestras que vêm desde a segunda metade do século XIX, imediatamente se pensava em uma orquestra moderna completa, com um número maior de instrumentos. Entretanto, se observarmos o já citado estudo de Pires (2001) sobre a formação instrumental e coral em

---

<sup>19</sup> A MÚSICA das Minas Gerais do Século XVIII. Orquestra Sinfônica da EMUFMG e Corpo Coral Estável da EMUFMG. Regência: Ângela Pinto Coelho. Ouro Preto: [S.n.], 1990. 1 LP, série 521.404.090. (Acervo Curt Lange do Museu da Inconfidência de Ouro Preto).

<sup>20</sup> COMPOSITORES Mineiros. Brasilessentia Grupo Vocal e Orquestra. Regência: Vitor Gabriel. São Paulo: Paulus, 1997. 1 CD, série 11562-2. (Música do Brasil Colonial).

Minas Gerais do século XVIII<sup>21</sup>, podemos notar que a formação instrumental e coral é reduzida, com poucos instrumentos e um cantor por naipe do coro. Essa possibilidade de grupo instrumental, contendo um número restrito de instrumentistas e cantores, é uma prática que vem sendo aplicada e difundida também por grupos estrangeiros.

Nota-se, portanto, que as gravações mais recentes utilizam tal possibilidade de organização instrumental com poucos instrumentos na orquestra, assim como o número reduzido de cantores no coro, em contraste com as primeiras gravações desse repertório que contava com a formação de uma orquestra moderna, que mantinha como referência sonora a formação musical com base em uma estética e estilos do classicismo e romantismo europeus.

No segundo grupo de resultados sonoros, observados durante a audição de diferentes registros sonoros de uma mesma obra, encontramos gravações que apresentam sonoridades com diferenças práticas e interpretativas de toda ordem. Em uma primeira análise foram observadas diferenças nas formações vocais e/ou instrumentais, além de variações entre os andamentos, tonalidades, organização estrutural da peça, diferenças entre as soluções de encaixe de texto à melodia etc. Fazendo uma análise mais apurada, encontramos diferenças entre as realizações de ornamentos, nas articulações e variações de notas em até trechos inteiros das gravações. Um exemplo de variações entre trechos encontra-se nas gravações da obra *Bajulans*, de Manuel Dias de Oliveira. Durante a audição, foram notadas diferentes resoluções no trecho final da obra, adotadas pelos grupos. São diferenças no tempo de resolução da cadência final. Para essa obra, concluímos que os grupos utilizaram edições de partitura com versões diferentes. Nesse caso, supõe-se que cada versão foi estruturada sobre uma partitura diferente. Possivelmente, cada edição foi realizada por diferentes copistas e em épocas distintas. O processo de edição de uma partitura realizada sobre manuscritos em partes cavadas está sujeito a erros durante a cópia. Provavelmente esse foi o caso.

---

<sup>21</sup> A partir dos escritos de Curt Lange, baseados em documentação de época, livros das irmandades religiosas e livros dos Senados das Câmaras das vilas das capitanias de Minas Gerais nas últimas décadas século XVIII.

Ainda nessa obra, a gravação realizada pela Orquestra e Coro Vox Brasiliensis<sup>22</sup> utiliza como apoio instrumental o órgão e o violoncelo dobrando a linha vocal do Baixo (como um baixo contínuo). Nessa versão, a obra inicia sem introdução e a parte vocal é garantida pelo quarteto vocal solista SATB, apoiado pelos instrumentos. Já a versão do Collegium Musicum de Minas<sup>23</sup>, mais lenta, utiliza o trecho inicial da obra como introdução com violas da gamba. O coro SATB entra em seguida e é apoiado pelo grupo instrumental até o final da execução.

Cabe aqui mais uma questão: teria existido algum critério para a utilização de instrumentos? Por que os grupos teriam utilizado instrumentações diferentes?

Na história do canto coral, o uso de instrumentos realizando o dobramento das vozes é uma prática comum. Ricardo Kanji optou por utilizar o apoio instrumental como baixo contínuo, com um instrumento de teclas como apoio do quarteto vocal. Já o Collegium Musicum de Minas possui um grupo instrumental maior, utilizando um grupo de violas da gamba como base para o apoio do coro. Em geral, os grupos de música antiga utilizam seus instrumentos disponíveis, possibilitando as mais diversas adaptações e combinações timbrísticas durante a execução de um repertório. Uma vez que as partituras em geral não indicam a formação instrumental, o grupo acaba optando pela formação mais adequada.

Encontramos outro exemplo de diferentes soluções da prática interpretativa na obra *Surrexit Dominus Vere*, de Manuel Dias de Oliveira, que conta com três gravações. Somente uma delas se utiliza de instrumentos como apoio das vozes (Collegium Musicum de Minas<sup>24</sup>), enquanto as demais são cantadas *a capella*. Somente a versão da Orquestra e Coro Vox Brasilienses<sup>25</sup> adotou o critério de quarteto solista (SATB). A versão do Coral

---

<sup>22</sup> PERÍODO COLONIAL I. Orquestra e Coro Vox Brasiliensis. Regência: Ricardo Kanji. São Paulo: Gravadora Eldorado, [S.d.]. 1 CD, série 946137. (História da Música Brasileira).

<sup>23</sup> SENHORA del Mundo. Collegium Musicum de Minas. Coordenação musical e de pesquisa: Domingos Sávio Lins Brandão. Belo Horizonte: Sonhos e Sons, 1998. 1 CD, série SSCD 021.

<sup>24</sup> NINGUÉM morra de ciúme. Collegium Musicum de Minas. Belo Horizonte: Sonhos e Sons, 1997. 1 CD, série SSCD015.

<sup>25</sup> PERÍODO COLONIAL I. Orquestra e Coro Vox Brasiliensis. Regência: Ricardo Kanji. São Paulo: Gravadora Eldorado, [S.d.]. 1 CD, série 946137. (História da Música Brasileira).

da Sociedade Manuel Dias de Oliveira<sup>26</sup> possui a repetição de um dos versos, ao contrário das outras duas gravações. Cada grupo solucionou a seu modo e compreensão a execução musical da palavra *Alleluia*. O Vox Brasiliensis<sup>27</sup> adotou a versão ligada. O Collegium Musicum de Minas<sup>28</sup> optou em cantar o *Alleluia* em *stacatto* enquanto o Coral da Sociedade Manoel Dias de Oliveira<sup>29</sup> executa em *marcato* o mesmo trecho.

Nesses casos, levantamos algumas suposições na tentativa de esclarecer tais diferenças. A primeira é que os intérpretes que realizaram essas gravações tinham acesso a um repertório musical e de referência<sup>30</sup> que não oferecia informações musicais precisas, abrindo uma margem a possibilidades interpretativas e resultados sonoros diferenciados. O fato de o repertório escrito conter somente o discurso musical e o texto a ser cantado, não significa que possamos ter certeza de como essa música soava no passado e como ela poderia soar no presente. Além disso, existe a possibilidade de ocorrer diferentes resultados sonoros que dependem da compreensão e interpretação de grafias antigas, de arcaísmos.

Provavelmente, no passado, questões como andamento, dinâmica, fraseologia, articulação, ornamentação, assim como questões relacionadas ao texto<sup>31</sup> – que não eram anotadas na fonte (ou partitura) original – eram resolvidas por uma geração de cantores e instrumentistas que possuía uma prática interpretativa baseada na tradição, isto é, uma *praxis* musical que não era escrita, uma vez que o procedimento era naturalmente subentendido e realizado, o que nos leva à segunda suposição, de que, além da escassez

---

<sup>26</sup> O ÓRGÃO da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes. Coral da Sociedade Manoel Dias de Oliveira. Regência: André Luis Pires. Tiradentes: Polygram, 1982. 1 LP, série ALP – 1982.

<sup>27</sup> PERÍODO COLONIAL I. Orquestra e Coro Vox Brasiliensis. Regência: Ricardo Kanji. São Paulo: Gravadora Eldorado, [S.d.]. 1 CD, série 946137. (História da Música Brasileira).

<sup>28</sup> NINGUÉM morra de ciúme. Collegium Musicum de Minas. Belo Horizonte: Sonhos e Sons, 1997. 1 CD, série SSCD015.

<sup>29</sup> O ÓRGÃO da Matriz de Santo Antônio de Tiradentes. Coral da Sociedade Manoel Dias de Oliveira. Regência: André Luis Pires. Tiradentes: Polygram, 1982. 1 LP, série ALP – 1982.

<sup>30</sup> Na ocasião das primeiras gravações praticamente não existiam referências bibliográficas ou fonográficas da forma como os grupos se organizavam e como eles executavam o repertório dos séculos XVIII e XIX.

<sup>31</sup> Podemos citar como exemplo a questão da pronúncia do latim, que é motivo de dúvida até o presente momento. Há solistas e grupos que optam pela pronúncia do latim clássico, enquanto outros, pelo latim eclesiástico ou romanizado, por exemplo.

de informações musicais, o músico do século XX que se propunha a executar ou gravar um repertório antigo não tinha conhecimento suficiente da sua *praxis*.

Além das questões musicais, o fato de algumas partituras não possuírem indicações de quais (e quantos) instrumentos deveriam ser utilizados no acompanhamento do cantor solista ou do coro faz com que parte dos intérpretes atuais adote critérios baseados na experiência musical individual. Essa prática, que em geral é baseada na formação européia com moldes da música do século XIX, faz com que o resultado sonoro se restrinja a soluções práticas com referências modernas. Diante desse quadro, provavelmente, a solução teria sido adotar procedimentos de ordem prática e interpretativa de acordo com a experiência e vivência musicais dos cantores, instrumentistas e regentes.

Entretanto, outro grupo de músicos, agora composto por músicos-pesquisadores, tem buscado a sonoridade antiga em referências de intérpretes e grupos estrangeiros, além de pesquisar o conteúdo histórico na musicologia através de tratados, assim como observar a prática transmitida por gerações. Esse grupo de músicos-pesquisadores tem contribuído para a redescoberta da prática interpretativa da música vocal antiga brasileira, propondo soluções e criando uma nova abordagem sonora.

Para maior compreensão dos aspectos que foram comparados nas gravações, serão abordadas a seguir as diversas formações dos grupos – vocal solista ou duo, coro a *capella* e coro acompanhado –, sob o ponto de vista das particularidades inerentes a cada uma.

A prática interpretativa ligada ao repertório vocal antigo brasileiro nos traz uma série de questões relacionadas à atuação do cantor solista e ao canto coral. No caso da atuação do cantor solista, a comparação entre as diferentes gravações de uma mesma obra torna-se tarefa difícil, uma vez que a história da formação do cantor no Brasil nos últimos 50 anos não segue uma única escola.

Embora a prática do canto no Brasil no século XIX tenha uma história semelhante à prática do instrumentista<sup>32</sup>, existem diferenças significativas entre as várias

---

<sup>32</sup> Ou seja, sob a forte influência dos cantores e professores de canto que vieram para o Rio de Janeiro para integrarem a Capela Real no início do século XIX.

escolas de canto, assim como entre as várias concepções técnicas, resultando em sonoridades distintas. O fato é que o canto solista no Brasil tem sido influenciado sobremaneira pelo *bel canto* italiano, pela ópera e suas companhias que, desde o século XIX, instalaram-se nos principais centros urbanos do país. Essa estética e sonoridade vocais aparecem nas primeiras gravações do repertório vocal antigo brasileiro, e datam do final da década de 1950. Consiste em uma maneira de cantar com forte influência do canto lírico, com muitos trejeitos e cores da ópera, principalmente a italiana. Entre outras características, o uso do vibrato é um recurso expressivo no canto lírico utilizado sem reservas no repertório do século XIX.

Na década de 1990, porém, esse recurso foi abolido da prática interpretativa do repertório antigo. Nessa maneira de cantar, são utilizados outros recursos expressivos da voz, que substituem o vibrato que se espera no repertório romântico, por exemplo. Além disso, deve-se lembrar que os locais onde aconteciam os eventos musicais no Brasil dos séculos XVIII e XIX eram, de maneira geral, pequenos, cabendo uma sonoridade compatível ao espaço. Atualmente, uma nova estética do canto tem sido pesquisada e aplicada no repertório antigo. Trata-se de uma voz que não utiliza o vibrato como se utilizaria no repertório romântico, nem faz-se o uso da voz branca. Convencionou-se utilizar um recurso de voz que é chamado de vibrato natural.

Em algumas gravações mais antigas, canções no idioma português carregam uma sonoridade do canto e técnica europeus, prejudicando a compreensão do texto. Já em gravações mais recentes, notamos a preocupação de intérpretes com essas questões de sonoridade e compreensão do texto.

A questão da pronúncia no texto na música vocal em português já era pensada por Mário de Andrade, na época em que, durante o Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado em 1937, foram aprovadas as *Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito*. O objetivo oficial desse congresso foi propor normas de dicção para o canto erudito. Nele, esperava-se pelos congressistas que a língua-padrão escolhida para os palcos brasileiros fosse também um fator de identidade e unidade nacional (CONGRESSO DA LINGUA... apud PEREIRA, 2004). Mário de Andrade acreditava que a “[...] timbração europeia do *bel canto* descaracteriza a voz brasileira,

como também as timbrações de qualquer outra maneira racial de cantar [...]” (ANDRADE apud PEREIRA, 2004, p. 116).

Ainda, segundo o autor, a boa dicção implicava cantar tal e qual se falava no Brasil, revelando o que se chamava de *timbre racial da fala brasileira*, não escondendo ou falsificando os fonemas nasais. Entre as gravações pesquisadas, foram localizadas interpretações das mais diferentes sonoridades e, entre elas, algumas tiveram preocupação com a clareza do texto, aproximando-se do canto popular. Um exemplo é encontrado no CD “*Modinha de amor / Lira d’Orfeu*”<sup>33</sup>, no qual nota-se a preocupação com o texto em português. Outro exemplo de preocupação e cuidado com a sonoridade e a pronúncia, agora do português antigo, encontramos no trabalho de Anna Maria Kieffer<sup>34</sup>.

Essa pesquisa também apresentou gravações de uma mesma obra que utilizaram diferentes tonalidades, provavelmente com o objetivo de valorizar o timbre das vozes solistas, adaptando-as a uma região mais adequada para a tessitura do cantor. As adaptações de tonalidades é uma prática comum, principalmente no repertório vocal popular e folclórico, levando-se em consideração a tessitura vocal do cantor e o instrumental disponível. Já no repertório vocal erudito moderno, essa prática deixou de existir desde o momento em que as composições passaram a ter uma estrutura musical totalmente definida, proposta pelo compositor e, por consequência, as partituras começaram a apresentar um número maior de informações mais precisas. Há, por exemplo, casos de gravações de uma mesma obra registradas com diferentes timbres vocais, com mudanças de tonalidade, sendo cantadas por soprano em uma delas, barítono e contrateno em outras, a exemplo da obra *Escuta, formosa Márcia*, de autor anônimo, contando com quatro gravações diferentes. Ana Maria Kieffer (soprano)<sup>35</sup> utiliza

---

<sup>33</sup> MODINHAS de amor / Lira d’Orfeo. Rosemeire Moreira, soprano; Juliana Parra, soprano; Maria Eugênia Sacco, virginal; Edilson Lima, guitarra francesa; Eric Martins, viola; Celso Cintra, pandeiro. São Paulo: Estúdio Banda Sonora, [S.d.]. 1 CD, série 199.018.341

<sup>34</sup> MARÍLIA de Dirceu. Anna Maria Kieffer, voz. Gisela Nogueira, viola e guitarra. Edelton Gloeden, guitarra. São Paulo: Tacape, 1985. 1 LP, série 527.404.204 A/B.

<sup>35</sup> VIAGEM pelo Brasil. Anna Maria Kieffer, canto; Gisela Nogueira, viola de arame; Edelton Gloeden, guitarra. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1990. 1 LP, série 187.900.596 A / 187.900.596 B.

a tonalidade inicial em Si b menor e Adélia Issa (soprano)<sup>36</sup> utiliza a tonalidade inicial em Ré menor. André Tavares (barítono)<sup>37</sup> também utiliza a tonalidade em Ré menor, cabendo a Pedro Couri Neto (contratenor)<sup>38</sup> a tonalidade em Sol # menor. Além disso, as gravações diferem na organização da estrutura, existindo variações entre a opção de repetição ou não das sessões, quais os versos a serem utilizados, utilização ou não de uma introdução instrumental, dobramento instrumental com a voz solista etc.

Nessa comparação, notamos também variações entre os andamentos 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 as repetições de versos.

Outra questão observada nas gravações é a relação da melodia com o texto, que aparece de forma singular, apresentando uma liberdade de adaptações da prosódia em função da melodia. Em algumas gravações, o texto acaba sendo prejudicado por uma interpretação que não favorece a acentuação natural do texto. Nas duas gravações de “*Dei um ai, dei um suspiro*”, de João Martins de Souza, encontramos diferenças entre as acentuações da palavra “saído”. Em uma das gravações, interpretada por Adélia Issa<sup>39</sup>, a palavra é acentuada corretamente com o primeiro tempo da frase musical (sa-í-do), porém existe uma modificação rítmica na frase melódica. A outra gravação, interpretada por Cláudia Habermann<sup>40</sup>, acentua a palavra de maneira incorreta (sa-í-do), porém é mantida a frase melódica sem modificação rítmica.

---

<sup>36</sup> MODINHAS Imperiais. Adélia Issa, voz; Alexandre Pascoal, piano. São Paulo: Estúdio Eldorado Ltda., 1980. 1 LP, série 44.800.384.

<sup>37</sup> MODINHAS. Capela Brasília. Diretor/cravo: Rodrigo Teodoro. Belo Horizonte: [S.n.], [S.d.]. 1 CD, série RTPCD01.

<sup>38</sup> PERÍODO COLONIAL II. Orquestra e Coro Vox Brasiliensis. Regência: Ricardo Kanji. São Paulo: Gravadora Eldorado, [S.d.]. 1 CD, série 946138. (História da Música Brasileira).

<sup>39</sup> MODINHAS Imperiais. Adélia Issa, voz; Alexandre Pascoal, piano. São Paulo: Estúdio Eldorado Ltda., 1980. 1 LP, série 44.800.384.

<sup>40</sup> MÚSICA profana no Brasil (Séculos XVIII e XIX). Klepsidra – Beatriz Chaves, Eduardo Klein, Tiche Puntoni; Cláudia Habermann, canto; Paulo Dias, percussão. São Paulo: [S.n.], 2002. 1 CD, série AA 0001.000.

Nota-se, portanto, que cada intérprete adapta a seu modo questões relacionadas à prosódia. Mas, se levarmos em consideração que o canto estrófico popular ou folclórico privilegia a acentuação musical, fazendo com que a acentuação do texto se adapte à melodia, e que as obras analisadas (modinhas) possuem também caráter popular, é possível que possamos contar com exemplos musicais contendo divergências entre as soluções. Há, sim, casos de intérpretes criteriosos que alteram células rítmicas e melódicas para que haja um melhor encaixe do texto na melodia. Em relação às estrofes, aparentemente não existe um único critério em relação à quantidade a serem utilizadas, nem o critério de escolha de quais seriam as eleitas. Um exemplo acontece na gravação da obra *Matais de incêndio*, de autor anônimo, gravada pelo grupo Orquestra e Coro Vox Brasiliensis<sup>41</sup>, sob a regência de Ricardo Kanji, que apresenta quatro estrofes, apesar das oito existentes no texto original. Em outro exemplo, agora comparado, a obra *Vejo, Marília, que o nédio gado*, de autor anônimo, conta com duas gravações<sup>42 43</sup> que utilizam textos diferentes, à exceção da primeira estrofe.

Existem canções com um número grande de estrofes e versos, cabendo ao intérprete a decisão de escolha de quantas e quais serão executadas. Essa escolha tem sido baseada em critérios pessoais e práticos, levando-se em consideração fatores que direcionam tais decisões. Com a perda de sua funcionalidade original, em que determinadas canções faziam parte de estruturas específicas<sup>44</sup>, tal repertório, que agora integra programas de concerto ou compõe uma das faixas de um registro sonoro, tende a mudar e se adaptar. A menos que a execução ou gravação de uma obra contendo um texto muito longo tenha o objetivo do estudo musicológico, interpretações de canções dessa natureza tendem a contar somente com algumas estrofes.

---

<sup>41</sup> PERÍODO COLONIAL I. Orquestra e Coro Vox Brasiliensis. Regência: Ricardo Kanji. São Paulo: Gravadora Eldorado, [S.d.]. 1 CD, série 946137. (História da Música Brasileira).

<sup>42</sup> MODINHAS. Capela Brasília. Diretor/cravo: Rodrigo Teodoro. Belo Horizonte: [S.n.], [S.d.]. 1 CD, série RTPCD01.

<sup>43</sup> MARÍLIA de Dirceu. Anna Maria Kieffer, voz. Gisela Nogueira, viola e guitarra. Edelson Gloeden, guitarra. São Paulo: Tacape, 1985. 1 LP, série 527.404.204 A/B.

<sup>44</sup> Podemos dar como exemplo canções que acompanhavam cerimônias religiosas ou festejos populares entre outros fins.

Nas obras para canto coral, percebe-se durante a audição de muitas gravações a questão da relação do regente com a sonoridade do grupo coral e seu resultado final. Encontramos gravações de grupos corais conduzidos por regentes e diretores musicais que apresentam um desempenho excelente com grupos instrumentais, mas que demonstram pouco conhecimento na prática vocal, principalmente no que se refere ao repertório anterior ao século XIX. As gravações mais antigas datadas do final da década de 1950 trazem o repertório vocal antigo brasileiro com uma sonoridade que corresponde à prática interpretativa da música europeia da segunda metade do século XIX. Essa sonoridade conta com o uso de vozes líricas, do vibrato e uma concepção estilística de uma época, a exemplo de gravações da Associação de Canto Coral, regidas por Cleofe Person de Mattos.

Contrapondo-se a esse trabalho com vozes líricas, encontramos gravações de grupos corais que utilizam vozes brancas, com a sonoridade de manifestações populares de cunho religioso<sup>45</sup>, pois muitas dessas gravações são registros de grupos que conservaram a tradição do canto do repertório litúrgico e paralitúrgico em igrejas nas cidades em que essa prática resistiu ao tempo, a exemplo da gravação *Semana Santa em São João del Rey: Música litúrgica brasileña de los siglos XVIII y XIX*<sup>46</sup>, com o registro de duas das orquestras centenárias de Minas Gerais: Orquestra Ribeiro Bastos e a Orquestra Lira Sanjoanese. Também foram encontradas gravações de coros que apresentam problemas de afinação decorrentes de uma emissão vocal deficiente.

A história do canto coral no Brasil remonta à prática do canto em instituições religiosas e educacionais que eram os únicos locais onde se praticava tal atividade. Até a década de 1960, grupos corais vinculados a outras instituições (empresas, clubes etc.) eram raros, assim como os grupos corais independentes. Somente os grupos vinculados a teatros e orquestras apresentavam uma proposta musical com valor puramente estético e artístico. O surgimento de escolas de música e a prática existente nas universidades

---

<sup>45</sup> Manifestações populares de caráter religioso que acontecem em algumas cidades brasileiras mantendo a tradição do canto coletivo, a exemplo de procissões, de modo geral.

<sup>46</sup> SEMANA SANTA em São João del Rey: Música litúrgica brasileña de los siglos XVIII y XIX. Orquestra Ribeiro Bastos, Regência: José Maria Neves; Orquestra Lira Sanjoanense, Regência: Pedro de Souza. São João del Rey: Tacuabé, 1977. 1 LP, série T/E 5 A AGADU / T/E 5 B AGADU.

têm proporcionado ao canto coral uma reestruturação em sua forma, conceitos e, principalmente, em sua prática e sonoridade.

Assim com a possibilidade de registro sonoro do repertório vocal antigo brasileiro que ocorreu desde o final da década de 1950, grupos corais de várias origens e formações têm se empenhado para realizar gravações. Observando esse material, pudemos constatar que os grupos corais nos últimos 50 anos têm desenvolvido seu trabalho de maneira individual, contando somente com a prática e a experiência de seus regentes, assim como com a vivência prática de seus cantores, resultando numa variedade de padrões sonoros. Concluímos, portanto, que cada agrupamento coral tem resolvido aspectos estilísticos e sonoros de acordo com sua realidade, criando uma gama de possibilidades sonoras.

A partir da década de 1990, encontram-se gravações corais com mudanças significativas na sonoridade. A música vocal do séc. XVIII e principalmente do XIX passa a fazer parte do repertório de grupos corais que já não são mais vinculados às estruturas musicais mantidas pela tradição da Igreja e o repertório passa a ser objeto de estudos. As universidades abriram espaço para a pesquisa e a divulgação desse repertório surgindo gravações, agora sob o olhar da pesquisa musicológica. Grupos como o *Ars Nova: Coral da Universidade Federal de Minas Gerais*, regido por Carlos Alberto Pinto Fonseca, *Brasilessentia*, regido por Vitor Gabriel de Araújo e *Calíope*, sob direção de Julio Moretzsohn, entre muitos outros, têm desenvolvido uma ampla pesquisa e divulgação da música do século XVIII e XIX.

Nessa direção, existem também projetos subsidiados por empresas que têm realizado gravações de acervos completos, como a série *Acervo da Música Brasileira – Restauração e difusão de partituras*, com o objetivo de registrar o acervo do Museu de Mariana. Além disso, existe um movimento mundial na pesquisa da música antiga, conduzido por uma nova geração de cantores, instrumentistas e regentes, com ênfase na pesquisa musicológica. Questões musicais e organizacionais estão passando por modificações na música antiga, a exemplo da utilização de instrumentos de época, aplicação de sistemas de afinação específicos, o uso de grupos reduzidos de instrumentistas e cantores, além de uma nova abordagem musicológica direcionada a textos, ornamentações, andamentos, articulações e fraseados. A evolução desse

desenvolvimento sonoro é observada, por exemplo, na comparação entre as primeiras e as mais recentes gravações dos *Festivais de Música Antiga* de Juiz de Fora, e no trabalho de Ricardo Kanji com a Orquestra e Coro *Vox Brasiliensis*.

O acompanhamento instrumental em obras com solistas ou corais aparece em várias gravações de maneira adaptada, principalmente quando o repertório traz uma partitura com pouca informação musical e organizacional. Em algumas dessas partituras, não se encontram, por exemplo, evidências de quais eram os instrumentos utilizados na época da concepção de uma determinada obra, assim como referências ou indicações de quais instrumentos deveriam ser utilizados durante a execução posterior.

Outra informação que não se encontra nas partituras é o número de instrumentos a serem utilizados por naipe, assim como o número de cantores do coro. À exceção de obras e peças com instrumentação definida pelo compositor, parte do repertório gravado possui adaptações das mais diversas. Encontramos em várias das gravações a utilização de instrumentos que pertencem à prática do repertório barroco europeu (flautas doce, violas da gamba e cravo) executando um repertório notadamente composto com referência do período pré-clássico e clássico europeus.

Aparentemente, não existe critério para definir quais seriam os instrumentos a serem utilizados para o acompanhamento do cantor solista ou coral. Alguns intérpretes utilizam o piano moderno como instrumento acompanhador, a exemplo do LP *Modinhas Imperiais*<sup>47</sup>, interpretada por Adélia Issa (soprano) e Alexandre Pascoal (piano). O violão, em sua concepção moderna, é utilizado por Nicolas de Souza Barros, por exemplo, na gravação *Modinhas do Brazil*<sup>48</sup>.

Outras gravações, no entanto, contam com a utilização instrumentos de época como o violino barroco, flauta *traverso*, oboé barroco, cravo etc. Além disso, existem gravações que utilizam a afinação 415 hertz, a exemplo do *Grupo Americantiga*, dirigido por Ricardo Bernardes. A opção pelo uso de instrumentos teclados como o cravo, pianoforte e virginal é feita de maneira livre, principalmente em gravações de modinhas e

---

<sup>47</sup> MODINHAS Imperiais. Adélia Issa, voz; Alexandre Pascoal, piano. São Paulo: Estúdio Eldorado Ltda., 1981LP, série 44.800.384.

<sup>48</sup> MODINHAS do Brazil. Viviane Farias, soprano; Sandra Lobato, soprano; Rosane de Almeida, cravo; Nicolas de Souza Barros, violão. Rio de Janeiro: Tacape, 1984. 1 LP, série 527. 404.055.

lundus. E em algumas das gravações de uma mesma obra que contém a formação de canto acompanhado, encontramos o apoio instrumental realizado por diferentes instrumentos como acontece nas quatro gravações de *Beijo a mão que me condena* de José Maurício Nunes Garcia. Na gravação *Na Corte de D. João VI (Música na Corte Brasileira – Vol. 3)*<sup>49</sup>, a melodia é acompanhada por cravo e violoncelo, como baixo contínuo. Já na versão do *Período Colonial II (História da Música Brasileira)*<sup>50</sup>, o acompanhamento é realizado pelo pianoforte. O violão é utilizado como acompanhamento dessa modinha na gravação do CD *Modinhas de Amor / Lira d’Orfeo*<sup>51</sup>, enquanto na gravação *Viagem pelo Brasil*<sup>52</sup>, encontramos a viola de arame.

Encontram-se também gravações que apresentam o uso de violas e guitarras, apesar de a partitura estar escrita originalmente para voz e instrumento de teclado, a exemplo da obra *Homens errados e loucos* de autor anônimo, contendo duas versões, uma acompanhada por violão<sup>53</sup> e a outra por virginal<sup>54</sup>. Há, ainda casos de verdadeiros arranjos com instrumentação totalmente adaptada, utilizando uma mistura de instrumentos antigos (flautas e violas da gamba) com instrumentos modernos (piano, cordas modernas etc.). Além disso, o uso de recursos percussivos se mostra muito livre,

---

<sup>49</sup> NA CORTE de D. João VI. Coro da Associação de Canto Coral, dir. Cleofe Person de Mattos; Coro da Rádio MEC, dir. Julieta Strutt; Orquestra Sinfônica da Rádio MEC, Regência: Alceo Bocchino. [S.l.]: Emi/Odeon, 1965. 1 LP, série SBRXLD 11303 e 11304 / SC 10.120 / 60.171.715 e 60.171.740. (Monumento da música clássica brasileira – Música na corte brasileira, vol. 3).

<sup>50</sup> PERÍODO COLONIAL II. Orquestra e Coro Vox Brasiliensis. Regência: Ricardo Kanji. São Paulo: Gravadora Eldorado, [S.d.]. 1 CD, série 946138. (História da Música Brasileira).

<sup>51</sup> MODINHAS de amor / Lira d’Orfeo. Rosemeire Moreira, soprano; Juliana Parra, soprano; Maria Eugênia Sacco, virginal; Edilson Lima, guitarra francesa; Eric Martins, viola; Celso Cintra, pandeiro. São Paulo: Estúdio Banda Sonora, [S.d.]. 1 CD, série 199.018.341.

<sup>52</sup> VIAGEM pelo Brasil. Anna Maria Kieffer, canto; Gisela Nogueira, viola de arame; Edelson Gloeden, guitarra. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1990. 1 LP, série 187.900.596 A / 187.900.596 B.

<sup>53</sup> MODINHAS do Brasil. Viviane Farias, soprano; Sandra Lobato, soprano; Rosane de Almeida, cravo; Nicolas de Souza Barros, violão. Rio de Janeiro: Tacape, 1984. 1 LP, série 527. 404.055.

<sup>54</sup> MODINHAS de amor / Lira d’Orfeo. Rosemeire Moreira, soprano; Juliana Parra, soprano; Maria Eugênia Sacco, virginal; Edilson Lima, guitarra francesa; Eric Martins, viola; Celso Cintra, pandeiro. São Paulo: Estúdio Banda Sonora, [S.d.]. 1 CD, série 199.018.341.

sem nenhuma preocupação aparente com critérios estipulados. O grupo Klepsidra<sup>55</sup> é exemplo dessa formação mais liberal.

Nesta pesquisa, selecionamos entre as 46 obras que foram gravadas mais de uma vez, aquelas que receberam o maior número de registros. A modinha *Acasos são estes*, de autor anônimo, e a *Xula Carioca*, de Antônio da Silva Leite, receberam seis interpretações cada. A modinha *Acaso são estes*, com a gravação mais antiga datada de 1968, apresenta as seguintes características: todas as gravações utilizaram o registro de soprano para executar o solo, com exceção do grupo Capella Brasília<sup>56</sup> que utilizou o registro de barítono como solista. Três grupos (Lira d'Orfeu<sup>57</sup>, Orquestra Vox Brasiliensis<sup>58</sup> e Adélia Issa<sup>59</sup>) utilizaram a tonalidade em Sol maior. Os outros três se utilizaram das tonalidades em Sol bemol maior (Collegium Musicum da Rádio MEC)<sup>60</sup>, Mi bemol maior (Anna Maria Kieffer)<sup>61</sup> e Ré bemol maior (Capela Brasília) respectivamente<sup>62</sup>.

À exceção do grupo Lira d'Orfeu, todos os demais não utilizam introdução. A Orquestra e Coro Vox Brasiliensis e o Capela Brasília utilizam a guitarra como

---

<sup>55</sup> MÚSICA profana no Brasil (Séculos XVIII e XIX). Klepsidra – Beatriz Chaves, Eduardo Klein, Tiche Puntoni; Cláudia Habermann, canto; Paulo Dias, percussão. São Paulo: [S.n.], 2002. 1 CD, série AA 0001.000.

<sup>56</sup> MODINHAS. Capela Brasília: Patrícia Chow, soprano; Carolina Ribeiro, alto; André Tavares, barítono, Guilherme de Camargo, guitarras; Michele Andreazzi, percussão. Diretor/cravo: Rodrigo Teodoro. Belo Horizonte: [S.n.], [S.d.]. 1 CD, série RTPCD01.

<sup>57</sup> MODINHAS de amor / Lira d'Orfeo. Rosemeire Moreira, soprano; Juliana Parra, soprano; Maria Eugênia Sacco, virginal; Edilson Lima, guitarra francesa; Eric Martins, viola; Celso Cintra, pandeiro. São Paulo: Estúdio Banda Sonora, [S.d.]. 1 CD, série 199.018.341.

<sup>58</sup> PERÍODO COLONIAL II. Orquestra e Coro Vox Brasiliensis. Regência: Ricardo Kanji. São Paulo: Gravadora Eldorado, [S.d.]. 1 CD, série 946138. (História da Música Brasileira).

<sup>59</sup> MODINHAS Imperiais. Adélia Issa, voz; Alexandre Pascoal, piano. São Paulo: Estúdio Eldorado Ltda., 1980. 1 LP, série 44.800.384.

<sup>60</sup> DO TEMPO do Império – Collegium Musicum da Radio Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro. Priscila Rocha Pereira, soprano. Collegium Musicum da Radio Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro: Festa, 1968. 1 LP, série IG 79004 DL.

<sup>61</sup> VIAGEM pelo Brasil. Anna Maria Kieffer, canto; Gisela Nogueira, viola de arame; Edelton Gloeden, guitarra. São Paulo: Estúdio Eldorado, [S.d.]. 1 CD, 584.043. (Da gravação de 1990).

<sup>62</sup> Provavelmente essas tonalidades foram pensadas com a afinação antiga, com a referência do lá = 415 hertz, correspondendo às tonalidades de Sol maior, Mi maior e Ré maior.

acompanhamento e outro utiliza a guitarra francesa. O Lira d'Orfeu acompanha a solista com guitarra francesa, enquanto que Anna Maria Kieffer se vale do violão. Adélia Issa é acompanhada ao piano e o Collegium Musicum da Radio MEC utiliza um violino, cravo e violoncelo. Anna Maria Kieffer, o grupo Lira d'Orfeu e o Capela Brasília organizam o mapa de execução com a forma **AB + A'B' + A''B''**. Já o Collegium Musicum da Radio MEC utiliza a forma: **A B A** e Adélia Issa adota a forma **A B**. Há uma variação de andamentos entre as gravações. Tomando como referência o andamento da primeira parte da canção (parte A), o andamento mais lento conta com 53 BPM (Collegium Musicum da Radio MEC) e o mais rápido com 96 BPM (Lira d'Orfeu). Já na segunda parte da canção (parte B) encontramos o andamento mais rápido com 152 BPM (com Anna Maria Kieffer) e o mais lento com 105 BPM (com Adélia Issa).

Já a *Xula Carioca*, ou *Chula Carioca*, gravadas seis vezes, apresenta três versões que utilizam solo de soprano (Coro da Rádio MEC<sup>63</sup>, Klepsidra<sup>64</sup> e Luiza Sawaya<sup>65</sup>). O Lira d'Orfeu<sup>66</sup> utiliza dois sopranos, o Capela Brasília<sup>67</sup>, **um soprano em uma contralto** e o Americantiga<sup>68</sup> alterna os textos com versões para duo de sopranos, contrapondo uma voz masculina. As versões possuem *ritornellos* e introduções utilizadas livremente. O grupo Lira d'Orfeu utiliza a composição de guitarra francesa e percussão

<sup>63</sup> NA CORTE de D. João VI. Dircea Amorim e Olga Maria Schroetter, sopranos; Juan Thibault e José Evergisto Netto, tenores; Coro da Associação de Canto Coral, dir. Cleofe Person de Mattos; Coro da Radio MEC, dir. Julieta Strutt; Orquestra Sinfônica da Radio MEC, Regência: Alceo Bocchino. [S.l.]: Emi/Odeon, 1965. 1 LP, série SBRXLD 11303 e 11304 / SC 10.120 / 60.171.715 e 60.171.740. (Monumento da música clássica brasileira – Música na corte brasileira, vol. 3).

<sup>64</sup> MÚSICA profana no Brasil (Séculos XVIII e XIX). Klepsidra – Beatriz Chaves, Eduardo Klein, Tiche Puntoni; Cláudia Habermann, canto; Paulo Dias, percussão. São Paulo: [S.n.], 2002. 1 CD, série AA 0001.000

<sup>65</sup> VENENO DE AGRADAR. Luiza Sawaya, soprano; Achille Picchi, piano. Caxias: [S.n.], 1998. 1 CD, série LS 9801.

<sup>66</sup> MODINHAS de amor / Lira d'Orfeo. Rosemeire Moreira, soprano; Juliana Parra, soprano; Maria Eugênia Sacco, virginal; Edilson Lima, guitarra francesa; Eric Martins, viola; Celso Cintra, pandeiro. São Paulo: Estúdio Banda Sonora, [S.d.]. 1 CD, série 199.018.341.

<sup>67</sup> MODINHAS. Capela Brasília. Diretor/cravo: Rodrigo Teodoro. Belo Horizonte: [S.n.], [S.d.]. 1 CD, série RTPCD01.

<sup>68</sup> COMPOSITORES brasileiros, portugueses e italianos do século XVIII. Americantiga Coro e Orquestra de Câmara. Regência: Ricardo Bernardes. São Paulo: Rádio Cultura FM, 2003. 1 CD, [ ]. (Série Relações Musicais, vol. II).

para apoio do canto. O Americanista utiliza a guitarra barroca, também com percussão. O Capela Brasília utiliza guitarras e percussão e o grupo da Rádio MEC utiliza a combinação de flauta, viola, violoncelo e violão. O Klepsidra utiliza a flauta doce e o cravo. Não existe um padrão entre as gravações em relação ao andamento, assim como a organização da estrutura da canção.

As diferenças sonoras existentes entre as gravações de *Acasos são estes* e entre as gravações de *Xula Carioca* revelam soluções práticas e interpretativas de toda a ordem, resultantes de concepções estéticas particulares a cada grupo. Pelo fato de supostamente as partituras não conterem informações musicais e organizacionais que estabelecessem uma única forma de execução, os grupos puderam, cada um à sua maneira, criar possibilidades sonoras, utilizando livremente recursos instrumentais disponíveis. Além disso, o critério de escolha da estrutura das peças (utilização de introdução, repetição de textos, escolha de estrofes etc.) também foi estabelecido livremente, assim como a escolha de naipe dos solistas, com suas respectivas adaptações de tonalidade. Essas obras se aproximam do universo popular, com um caráter criativo e improvisatório muito forte, proporcionando infinitas possibilidades de atuação prática e interpretativa. Nessa obra, todos os critérios de autenticidade e fidelidade à obra são questionados, uma vez que a única referência existente é a melodia, que se aproxima da música popular e folclórica, que, em geral, utiliza a transmissão oral para o aprendizado.

A conclusão desta pesquisa é que não existiu consenso sobre a prática interpretativa ligada ao repertório vocal antigo brasileiro, até o momento em que esse repertório passa a ser objeto de estudo de pesquisadores ligados a universidades, além de instrumentistas e grupos que têm atuação musical com olhar na musicologia. Com base na análise comparativa entre diferentes interpretações de uma mesma obra, podemos levantar uma questão principal: por que existem diferenças significativas de ordem prática e interpretativa nas gravações de uma mesma obra? Outras questões: quais seriam os motivos que teriam levado músicos a adotar diferentes soluções práticas e interpretativas? Teria existido algum critério para a escolha dessas soluções? Seriam escolhas conscientes?

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A prática interpretativa ligada ao repertório vocal antigo brasileiro tem passado por uma série de mudanças nos últimos 50 anos, fato que pode ser constatado no registro fonográfico existente nesse período. Os fatores que influenciaram essas mudanças são decorrentes da evolução do pensamento estético e prático adotados por intérpretes e grupos brasileiros para a execução desse repertório, resultado do desenvolvimento que o movimento da música antiga no mundo inteiro teve nos últimos anos. Recentes descobertas musicológicas e as atuais tendências interpretativas do repertório antigo, lideradas por uma nova geração de músicos europeus e americanos, têm gerado um repensar estético e estilístico no repertório vocal antigo brasileiro.

Nesse sentido, nos resultados obtidos nesta pesquisa não podemos desconsiderar a influência do desenvolvimento da prática da música antiga europeia na evolução da prática interpretativa no Brasil, e como esse referencial sonoro e estético tem sofrido mudanças significativas, principalmente nas últimas décadas. O entendimento dessa nova concepção e dessa sonoridade tem sido percebido principalmente em gravações mais recentes, realizadas por intérpretes e grupos brasileiros que direcionaram o olhar para essas novas tendências na música antiga.

O fato de existirem diferentes interpretações registradas em LP e CD de uma mesma obra reforça a idéia de que as gravações analisadas e comparadas nesta pesquisa foram concebidas com base em pontos de vista interpretativos particulares, sem um critério único. Além disso, revelam que a prática interpretativa ligada ao repertório vocal antigo brasileiro tem sido abordada, por vários motivos, de diferentes formas nos últimos 50 anos, quebrando a idéia de que existe somente uma única maneira (e autêntica) de se executar tal repertório, possibilitando novas abordagens sonoras.

Assim que o repertório da música antiga europeia foi difundido no Brasil na década de 1950, músicos e pesquisadores brasileiros se interessaram pela sonoridade que fugia dos padrões românticos do século XIX aos quais estavam habituados. Nesse

primeiro momento, o objetivo principal de tais músicos e pesquisadores era simplesmente divulgar o repertório recém-descoberto que possivelmente era executado no Brasil nos séculos XVIII e XIX. Apesar de não haver até então conhecimento musicológico suficientemente estruturado para que se pudessem estabelecer critérios estilísticos, estéticos e históricos sobre tal repertório, entre as gravações analisadas foram encontrados registros realizados por pesquisadores, muitos deles criteriosos quanto à prática do repertório vocal antigo brasileiro.

Pela escassez de material existente (bibliográfico e sonoro), a tendência natural era seguir o único modelo proposto naquele momento, criando uma referência que era seguida sem reservas, com base em um cânone de possibilidades interpretativas da música antiga européia. No caso do repertório vocal antigo brasileiro, é possível constatar em diferentes gravações de uma mesma obra, uma diversidade de resultados sonoros obtidos por intérpretes e grupos que têm se dedicado à pesquisa, à execução e à divulgação desse repertório ao longo desses 50 anos. Revela-se nessa constatação uma série de soluções práticas e estilísticas que vai muito além das escassas informações contidas em partituras ou cópias informais que foram veiculadas a partir da década de 1940, com o trabalho de Curt Lange. Somente após as primeiras investidas musicológicas ligadas a grupos coordenados por pesquisadores e aos núcleos de pesquisa das universidades é que questões práticas e interpretativas passaram a ser vistas como objeto de estudo e começaram a apresentar soluções mais efetivas e coerentes.

No panorama da prática interpretativa, o que se julgava “autêntico”, dentro dos padrões preestabelecidos nos antigos critérios adotados por intérpretes e grupos com abordagem empírica, pode ser contestado à medida que podemos encontrar na história da música brasileira alguns pontos que suscitam discussões e apontam para diferentes possibilidades interpretativas. As diferentes gravações de uma mesma obra indicam que condições internas e externas relacionadas à partitura têm induzido músicos a desenvolverem, cada um à sua maneira, questões musicais e organizacionais.

Assim, o fato de não contarmos com uma tradição musical interpretativa no Brasil faz com que esse resultado sonoro passe a ter diferentes enfoques, oriundos das diversas escolas e tendências musicais adotadas por músicos brasileiros pelo menos nos últimos cem anos. Com a análise comparativa das gravações, foi possível traçar um

panorama da prática interpretativa ligada ao repertório vocal antigo brasileiro, assim como apontar as condições em que os intérpretes nos últimos 50 anos possivelmente encontraram ao se deparar com um repertório vocal antigo brasileiro recém-descoberto e até então praticamente desconhecido.

No entanto, faz-se necessário lembrar do empenho que alguns intérpretes tiveram por ocasião das primeiras gravações, pesquisando um repertório sem nenhuma referência anterior, na tentativa de proporcionar condições mínimas de entendimento de uma sonoridade desconhecida. Apontamos nesta pesquisa algumas condições que esses músicos e pesquisadores pioneiros na música vocal antiga brasileira encontraram.

Em primeiro lugar, o material disponível (partituras) utilizado para a realização das gravações em geral não apresentava informações técnicas e dados adicionais suficientes para que o intérprete ou grupo realizasse o repertório em total acordo com a possível concepção original do compositor. Seja na forma de cópias informais, *fac-símiles* ou alguma edição – dentre suas diversas formas –, os intérpretes têm se deparado com um material incompleto, contendo informações imprecisas e até inexistentes, cabendo ao cantor, instrumentista ou regente a tarefa de decidir quais seriam as soluções interpretativas mais adequadas.

O material utilizado para a execução desse repertório contava com partituras encontradas em partes cavadas e continham pouca informação musical, suficiente para a compreensão do discurso sonoro. Tratava-se de cópias manuscritas realizadas por diferentes copistas – e, possivelmente, em épocas diferentes – que, em geral, apresentavam toda sorte de problemas editoriais. Era comum encontrar erros de cópia entre as partes, falta de discriminação de qual ou quais vozes ou instrumentos deveriam ser utilizados, inexistência de indicação de andamento, dinâmica, fraseologia, utilização de arcaísmos... Além disso, era comum encontrar partes deterioradas pela ação do tempo e pelo armazenamento inadequado, ação da umidade, de insetos e deterioração do material devido ao excesso de manuseio durante décadas.

Todo esse quadro que dificultava a leitura e a compreensão da música era acentuado quando se constatava a ausência de uma ou mais partes de uma obra. Com todas essas adversidades encontradas, em geral, o que podia ser feito era adotar critérios para a execução e, mesmo não tendo disponível nenhuma referência musical em textos

ou partituras, recorria-se à tradição oral, muitas vezes modificada com o passar dos anos ou até mesmo esquecida.

O segundo aspecto relacionado às condições existentes para a execução do repertório vocal antigo brasileiro trata-se da questão do *instrumentarium* que existiu no Brasil entre 1730 e 1850 e os instrumentos disponíveis aos grupos por ocasião das gravações. A inexistência ou a indisponibilidade de instrumentos específicos ou “de época” no Brasil durante a época das gravações fizeram com que ocorresse um processo de adaptação do repertório, por vezes de maneira efetiva, com a substituição de instrumentos, nem sempre similares aos originais. A escolha de um determinado instrumento para a execução do repertório vocal antigo brasileiro estava vinculada principalmente à sua existência, assim como a disponibilidade do instrumentista. Com a “popularização” da modinha, por exemplo, foi possível adequar a formação do *instrumentarium* às necessidades dos grupos que realizaram as gravações, assim como utilizar tonalidades que favorecessem a tessitura vocal do cantor no momento da gravação.

No terceiro aspecto relacionado às condições para a execução do repertório vocal antigo brasileiro, encontramos questões ligadas ao regionalismo da produção musical que nos revelam particularidades locais, que vão desde o momento da concepção do repertório, às condições locais da prática e da execução, além do material humano que produzia, copiava e executava tal repertório. Questões relacionadas à tradição interpretativa também podem ser percebidas em defasagem, uma vez que condições às quais os atuais instrumentistas vivem são totalmente diferentes de quando as obras foram compostas e executadas.

Outro aspecto a ser considerado é que não há, de forma alguma, como ignorar mais de 150 anos de música que foi produzida e executada após 1850 – recorte do período estudado. Por mais que se pense em repertório autêntico, não há como desconsiderar as mudanças sofridas pela prática interpretativa, assim como na sonoridade, que nos separa cronologicamente dos séculos XVIII e XIX. Certamente há influência direta no entendimento musical do repertório antigo em função de toda história e sonoridade que os intérpretes do século XX tiveram como referência e formação. Não podemos deixar de apontar também que o padrão referencial musical do ouvinte (público)

também passou por esse processo e foi modificado no decorrer desses anos. Além disso, existe um padrão sonoro que é imposto, como afirma Araújo:

Esse “sotaque europeu” que se impinge ao repertório brasileiro é em grande medida, fruto da “reserva de mercado” feita por certos intérpretes, gravadoras, produtoras e distribuidora de discos da chamada “música historicamente bem fundamentada” (nenhuma delas, bem entendido, gravando no Brasil) que determina padrões sonoros para a música do século XVIII e XIX. [...] essa indústria segue cânones dos modelos europeus, impondo seus modelos interpretativos nos ensinando e nos fazendo crer que há uma forma correta e melhor de se trazer à luz qualquer texto musical desses séculos em questão, mesmo e inclusive textos musicais latino-americanos e luso-americanos. [...] E que para fazer a velha música, há uma maneira nova: meios vocais e instrumentais que procuram resgatar os verídicos procedimentos musicais de uma época. Essa vanguarda da antiguidade recusa-se a admitir outros procedimentos, tachando-os de mal informados historicamente ou, o que é irônico, simplesmente de antigos (2001, p. 433).

Mesmo após a influência de músicos europeus no Brasil, que eram ligados ao movimento de retorno à música antiga no mundo, como já foi dito, a formação de nossos instrumentistas estava diretamente ligada a padrões e modelos da prática interpretativa europeia da segunda metade do século XIX. Somente a partir das últimas décadas do século XX é que se pode efetivamente pensar e aplicar de forma coerente os conceitos e sonoridades da música antiga.

Atualmente, existem duas correntes de músicos que se aproximam do repertório antigo brasileiro. A primeira conta com músicos que, em sua maioria, tiveram formação voltada para a música erudita e, de um modo geral, sofrem influência direta da tradição europeia e também da norte-americana, resultando uma sonoridade fundamentada em esquemas e formas ligados a uma concepção estética semelhante ao repertório sinfônico e operístico europeus do final do século XIX e início do século XX, que têm um objetivo bem claro: a especialização e o virtuosismo instrumental ou vocal.

Outra corrente é formada por grupos de músicos que estão intimamente ligados ao retorno da música antiga, com seus instrumentos de época como cravo, flautas doces e violas. Tais grupos sofreram influência (também europeia e norte-americana) do retorno dessa prática musical que ocorreu no mundo inteiro. No Brasil, esse movimento foi resultante da vinda de imigrantes europeus que iniciaram um movimento de música antiga em escolas e igrejas. Mais tarde, a vinda de músicos europeus que já estavam

engajados na prática da música do passado em seus países de origem provocou um movimento significativo no meio musical brasileiro e, por meio de concertos e cursos, a música antiga européia influenciou gerações de instrumentistas. Músicos brasileiros, por sua vez, foram estudar na Europa e nos Estados Unidos com o objetivo de aprender e aperfeiçoar a prática interpretativa desse repertório antigo. Tanto a primeira, quanto a segunda vertentes nos mostram grupos de músicos que se deparam com um repertório vocal antigo brasileiro até então desconhecido e sem tradição, ao contrário de trabalhos existentes, principalmente na Europa, que mantêm uma prática interpretativa da música antiga, que vem sendo referência na pesquisa musicológica.

Em relação ao conceito de autenticidade na música vocal antiga brasileira, não há como considerá-lo em uma prática interpretativa que não encontra referências históricas e musicais precisas e unânimes. As investidas nessa prática interpretativa têm sido intensas nos últimos anos, por meio de trabalhos de pesquisa realizados por músicos e pesquisadores conceituados no cenário musical brasileiro. No entanto, com base na observação dos registros sonoros, foi possível constatar que essa prática mostra uma fragilidade no entendimento musical, beirando o desconhecimento, revelando uma gama de sonoridades às quais não é possível estabelecer critérios de autêntico ou inautêntico.

Com a realização deste trabalho, primeiramente, foi possível constatar a escassez de uma bibliografia que possa abordar de forma clara e objetiva aspectos relacionados à prática interpretativa ligada ao repertório vocal antigo brasileiro, apesar de várias investidas na área da musicologia histórica nos últimos anos. Todo trabalho de resgate, restauração e difusão do repertório dos séculos XVIII e XIX é de suma importância, pelo fato de se tentar fazer soar novamente uma música que, na realidade, não é possível ser totalmente recuperada. Apesar do sistema de registro em partitura tentar se aproximar o máximo da sonoridade da época, é impossível executar ou ouvir com exatidão o que soava em igrejas, salões e teatros dos séculos XVIII e XIX, uma vez que toda sorte de situações e condições nos afastam de certezas sobre essa prática interpretativa.

Em suma, a presente pesquisa, pretendeu-se mostrar que não existe, até o momento, um consenso em relação a critérios práticos e interpretativos na música vocal antiga brasileira. Apesar de efetivas, as várias correntes que abordam o repertório vocal

antigo brasileiro divergem de opinião quanto à formação e à concepção estético-estilística das obras. A diversidade dos grupos com suas soluções musicais e organizacionais apontadas confirmam a inexistência de um consenso quanto à prática interpretativa do repertório vocal antigo brasileiro, abrindo um leque de possibilidades no âmbito das realizações musicais, resultando em sonoridades particulares.

Além disso, poder-se-iam estabelecer parâmetros ligados à fidelidade ou liberdade dentro da prática interpretativa se existisse uma tradição brasileira ligada a essa prática. O que constatamos, tomando como base a observação das gravações, é que existem duas correntes de intérpretes ligados ao repertório vocal antigo brasileiro. O primeiro é composto por intérpretes e grupos que têm adotado critérios empíricos, baseados em soluções de ordem prática e principalmente funcional, e o segundo é formado por músicos e pesquisadores criteriosos, que se baseiam em pesquisas, referências bibliográficas e tradição oral.

Este trabalho conclui que não existiu e ainda não existe uma escola brasileira de interpretação da música praticada nos séculos XVIII e XIX, e que a *praxis* desse repertório vem sofrendo modificações significativas, desde o final da década de 1950, principalmente pela evolução que o movimento da música antiga vem passando no mundo. As diferentes versões de uma mesma obra revelam uma infinidade de soluções práticas e interpretativas que surgiram de um repertório sem informações suficientes para se estabelecer um critério interpretativo único. Dentro desse panorama da prática interpretativa ligada ao repertório vocal antigo brasileiro, podemos questionar a real necessidade de se estabelecer esse critério único, uma vez que contamos com histórias e realidades muito distintas, manifestadas em um regionalismo cultural que persiste até os dias atuais, resultando uma riqueza de possibilidades sonoras.

Assim, levando-se em consideração todas as condições analisadas nesta pesquisa, tomar qualquer decisão dentro de uma prática interpretativa requer, portanto, um posicionamento em que se devem estabelecer critérios – quaisquer que sejam – proporcionando a realização desse repertório com discernimento e inteligência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ANDRADE, **Mário de**. **Modinhas imperiais**. São Paulo: Martins, 1964.

ANÔNIMO. **Arte de muzica para uzo da mocidade brasileira**. Rio de Janeiro: Typographia de P. Plancher, 1823.

APRO, Flávio. **Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2004.

ARAÚJO, Vitor Gabriel de. Existe uma música colonial? Por uma escola de interpretação da música colonial do Brasil. In: **A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL: COLÓQUIO INTERNACIONAL**. Lisboa, 9-11 de outubro de 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 427-436.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT). **NBR 6023: informação e documentação: referências: elaboração**. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.

\_\_\_\_\_. **NBR 10520: informação e documentação: citações de documentos: apresentação**. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.

\_\_\_\_\_. **NBR 14724: informação e documentação: trabalhos acadêmicos: apresentação**. Rio de Janeiro: ABNT, 2005.

AUGUSTIN, Kristina. **Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1999.

BINDER, Fernando Pereira; CASTAGNA, Paulo Augusto. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. **Revista Eletrônica de Musicologia**. v.1, n.2. Dezembro de 1996. Disponível em: <[http://www.rem.ufpr.br/REM v.1.2./vol.1.2/ teoria.html](http://www.rem.ufpr.br/REM%20v.1.2./vol.1.2/teoria.html)>. Acesso em: 11 fev. 2008.

BISPO, Antonio Alexandre. Tendências e perspectivas da musicologia no Brasil. **Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia**. São Paulo, ano 1, n. 1, 1983, p. 13-52.

CASTAGNA, Paulo. **Musicologia brasileira e portuguesa: a inevitável integração**. Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia. São Paulo, n. 1, p. 64-79, 1995.

CENTRO CULTURAL PRÓ-MÚSICA. **Uma contribuição de 25 anos à história da música antiga no Brasil**: Centro Cultural Pró-Música. Juiz de Fora: Ed. EFJE, 2000.

COSTA, Rodrigo Fernando da. **Princípios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução**. Lisboa: Tipografia da Academia Real de Sciencias 1820/1824. 2º. vol., v.II, p.190.

COTTA, André Guerra. Considerações sobre o direito de acesso a fontes primárias para a pesquisa musicológica. In: III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan. 1999. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p. 71-92.

\_\_\_\_\_. O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais. In: III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan. 1999. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p. 367-374.

DART, Thurston. **Interpretação da música**. Tradução Mariana Czertok. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990.

DIAS, Odette Ernest. M. A. **Reichert**: um flautista belga na corte do Rio de Janeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1990.

DUPRAT, Regis. **Garimpo musical**. São Paulo: Novas Metas, 1985.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 14. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FAGERLANDE, Marcelo. **Padre José Maurício: o método de pianoforte do Padre José Maurício Nunes Garcia / Marcelo Fagerlande**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Rio Arte, 1996.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Editar José Maurício Nunes Garcia**. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, 2000.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios**: um ensaio sobre a música e educação. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

GRIER, James. **The critical editing of music**: History, method, and practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 267p.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O diálogo musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

\_\_\_\_\_. **O discurso dos sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

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

IKEDA, Alberto. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. In: I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 63-68.

KENYON, Nicholas (Ed.). **Authenticity and early music** – A Symposium. Inglaterra: Oxford University Press, 1989.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 331p.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira**. Porto Alegre: Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.

\_\_\_\_\_. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX.** 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LIMA, Edílson de. **As modinhas do Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LUCAS, Elisabeth. Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro. In: I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. **Anais.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 69-74.

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

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e comunicação na linguagem da música.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

MATTOS, Cleofe Person de. **José Maurício Nunes Garcia: biografia / Cleofe Person de Mattos.** Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996.

MELLO E SOUZA, Laura. (Org.). **História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NEVES, José Maria. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. Recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana. In: I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 de janeiro de 1997. **Anais.** Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 137-163.

NEVES, José Maria. Arquivos musicais brasileiros: preservar enquanto é tempo. **Piracema,** Rio de Janeiro, ano 1, n.1, p. 136-145, 1993.

OLIVEIRA, Jmary. Reflexões críticas sobre a pesquisa em música no Brasil. **Em Pauta,** [S.l.], ano 4, n. 5, p. 3-11, 1992.

PACHECO, Alberto Vieira. **Cantoria joanina: A prática vocal carioca e a influência da corte de D. João VI.** Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes. Campinas: UNICAMP, 2007.

PEREIRA, Maria Elisa. **Mário de Andrade ensaiando a unidade do Brasil: um estudo sobre o canto nacional.** Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes. São Paulo: Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2004.

PINTO, Luís Álvares. **A arte de solfejar.** Recife: Pe. Jaime Diniz, 1771/1977. Coleção pernambucana,

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

SCHENKER, Heinrich. **The art of performance**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SCHWARTZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARTZ, Roberto. **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 180p.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 21. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 2000.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em seis lições**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1996.

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. A informação nos sistemas de ensino. **Art**. Salvador, n. 22, p. 25-29, dez. 1995.

TACUCHIAN, Ricardo. **Pesquisa musicológica no Brasil e vida musical contemporânea**. Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, [s.l.], ano 1, n. 1, p. 95-108, 1994.

TAVARES DE LIMA, Rossini. **Vida e época de José Maurício**. São Paulo: [s.n.], 1941.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992. v. 1.

\_\_\_\_\_. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998. 368 p.

\_\_\_\_\_. **As origens da canção urbana**. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 1997.

VALENÇA, José Rolim. **Modinha: raízes do povo – um projeto cultural das Empresas Dow**. São Paulo: [s.n.], 1985.