



UIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ERNESTO SILVA E REIS

**ACERVO DE PARTITURAS DA FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE
MATTOS:**
**UMA BUSCA POR FONTES DOCUMENTAIS DE ATIVIDADES DE GRUPOS
ORQUESTRAIS NA BAHIA NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX**

Salvador
2015

ERNESTO SILVA E REIS

**ACERVO DE PARTITURAS DA FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE
MATTOS:**

**UMA BUSCA POR FONTES DOCUMENTAIS DE ATIVIDADES DE
GRUPOS ORQUESTRAIS NA BAHIA NA PRIMEIRA METADE DO
SÉCULO XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Execução Musical – Regência.

Orientador: Prof. Dr. José Maurício Valle
Brandão

Salvador

2015

R375 Reis, Ernesto Silva e

Acervo de partituras da Fundação Gregório de Mattos: uma busca por fontes documentais de atividades de grupos orquestrais na Bahia na primeira metade do século XX/Ernesto Silva e Reis. _ Salvador, 2015.

138 f. : il.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. José Maurício Valle Brandão

1. Regência (Música) 2. Orquestra 3. Partituras I. Título

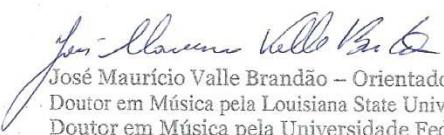
CDD 781.45

ACERVO DE PARTITURAS DA FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE
MATTOS: UMA BUSCA POR FONTES DOCUMENTAIS DE ATIVIDADES
DE GRUPOS ORQUESTRAIS NA BAHIA NA PRIMEIRA METADE DO
SÉCULO XX

ERNESTO SILVA E REIS

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em Música, Escola de Música da Universidade Federal
da Bahia.

Aprovada em 05 de agosto de 2015.


José Maurício Valle Brandão – Orientador, UFBA
Doutor em Música pela Louisiana State University (EUA)
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia


Angelo Rafael Palma da Fonseca
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia


Lucas Robatto
Doutor em Música pela The University of Washington

Ao Espírito, esse “Senhor dos elos perdidos”...

E, aos Espíritos que tomam para si a responsabilidade de animar a busca pelo conhecimento em prol da marcha progressiva da Humanidade...

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiro àqueles que animaram o início desta jornada incentivando-a e motivando-a até o final, minha companheira de todas as horas Ivana Ribeiro Correia e a minha grande amiga Cristiane Amaral de Jesus.

Em seguida, quero agradecer àqueles que viabilizaram a partida rumo a ela, em particular ao meu amigo e colega, que comprou a idéia do meu projeto de estudo aceitando orientá-lo, o professor Dr. José Maurício Valle Brandão.

Quero agradecer também àqueles amigos e colegas que, de uma maneira ou de outra, prestaram grandes contribuições durante todo o processo de desenvolvimento da pesquisa que culminou com a feitura deste trabalho, são eles: João Liberato, Dra. Maria da Conceição Costa Perrone.

E, por fim, mas não menos importantes, quero agradecer à minha mãe, Maria do Perpétuo Socorro Silva e Reis, pelas oportunidades a mim oferecidas, e àqueles que me apoiaram diuturnamente neste plano durante toda essa jornada, meus filhos Pedro Victor e Sophia.

A todos o meu muito obrigado!

REIS, Ernesto Silva e. **Acervo de partituras da Fundação Gregório de Mattos:** Uma busca por fontes documentais de atividades de grupos orquestrais na Bahia na primeira metade do século XX, 131 f. Il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

RESUMO

O presente trabalho traz um levantamento do repertório produzido para orquestra, datado da primeira metade do século XX, encontrado no acervo de partituras da Fundação Gregório de Mattos, em Salvador, Bahia, e apresenta algumas das obras para orquestra que dele fazem parte. Essas obras são submetidas à análise crítica, contextualizando-as e buscando validar a sua importância e representatividade no cenário musical baiano, bem como demonstrar a existência e atividade de grupos orquestrais neste período.

Palavras-chave: Repertório. Orquestra. Partituras. Regência. Salvador.

REIS, Ernesto Silva e. **Acervo de partituras da Fundação Gregório de Mattos:** Uma busca por fontes documentais de atividades de grupos orquestrais na Bahia na primeira metade do século XX, 131 f. Il. 2015. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

ABSTRACT

This paper presents the 20th century first half orchestral scores gathered in the Fundação Gregório de Mattos' archives in Salvador, Bahia. Furthermore, critical analysis of some orchestral scores in its historical context helps us to demonstrate about the importance of the orchestral business activity in the city of Salvador at that time.

Keywords: Repertory. Orchestra. Scores. Conducting. Salvador.

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – <i>Melodia em sol menor</i>	33
Exemplo 2 – <i>A la Fontaine</i>	34
Exemplo 3 – <i>Mimosa geisha</i>	35
Exemplo 4 – <i>Quanta dor!...Valsa</i>	35
Exemplo 5 – <i>Saudade dos meus filhos</i> – Valsa lenta	35
Exemplo 6 – <i>A Caiana – Allegretto I</i>	44
Exemplo 7 – <i>A Caiana – Mesto</i>	45
Exemplo 8 – <i>A Caiana – Appassionato</i>	45
Exemplo 9 – <i>A Caiana – Mesto, non lento</i>	46
Exemplo 10 – <i>A Caiana – Vivo</i> – 1 ^a parte da melodia	46
Exemplo 11 – <i>A Caiana – Vivo</i> – 2 ^a parte da melodia	46
Exemplo 12 – <i>A Caiana – Allegretto II</i> – verso I.....	47
Exemplo 13 – <i>A Caiana – Allegretto II</i> – verso II	47
Exemplo 14 – <i>A Caiana – Bailado – Allegretto final</i>	48
Exemplo 15 – <i>Ouvir estrelas</i>	49
Exemplo 16 – <i>Ouvir estrelas</i> – Primeira estrofe	50
Exemplo 17 – <i>Ouvir estrelas</i> – Segunda estrofe	50
Exemplo 18 – <i>Ouvir estrelas</i> – Terceira estrofe.....	50
Exemplo 19 – <i>Ouvir estrelas</i> – Quarta estrofe	50
Exemplo 20 – <i>Uma tarde na Tijuca</i>	52
Exemplo 21 – <i>Uma tarde na Tijuca - Allegretto</i>	53
Exemplo 22 – <i>Uma tarde na Tijuca – Allegretto tranquillo</i>	53
Exemplo 23 – <i>Romanza – Moderato</i>	54
Exemplo 24 – <i>Romanza</i>	54
Exemplo 25 – <i>Romanza</i>	54
Exemplo 26 – <i>Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Violoncelos</i>	60
Exemplo 27 – <i>Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Clarinetes</i>	60
Exemplo 28 – <i>Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Violinos</i>	60
Exemplo 29 – <i>Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Violinos</i>	60
Exemplo 30 – <i>Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Violinos</i>	61
Exemplo 31 – <i>Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Violinos</i>	61
Exemplo 32 – <i>Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Flautas</i>	62
Exemplo 33 – <i>Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Clarinetes</i>	62
Exemplo 34 – <i>Atalá – Sinfonieta Opus 137 – Oboés</i>	62
Exemplo 35 – <i>Atalá – Sinfonieta, IIº Tempo</i>	62
Exemplo 36 – <i>Atalá – Sinfonieta, IIº Tempo – Primeiro tema</i>	63
Exemplo 37 – <i>Atalá – Sinfonieta, IIº Tempo – Variação do primeiro tema</i>	63
Exemplo 38 – <i>Atalá – Sinfonieta, IIº Tempo – Violinos I</i>	63
Exemplo 39 – <i>Atalá – Sinfonieta, IIº Tempo</i>	64
Exemplo 40 – <i>Atalá – Sinfonieta, IIº Tempo – Fagotes</i>	64
Exemplo 41 – <i>Atalá – Sinfonieta, IIº Tempo – Clarinetes em Bb</i>	64
Exemplo 42 – <i>Atalá – Sinfonieta, IIº Tempo – Violinos I</i>	64
Exemplo 43 – <i>Atalá – Sinfonieta, IIIº Tempo – Violinos I</i>	65
Exemplo 44 – <i>Atalá – Sinfonieta, IIIº Tempo – Violinos I</i>	65
Exemplo 45 – <i>Atalá – Sinfonieta, IIIº Tempo – Violinos I e Oboés</i>	65
Exemplo 46 – <i>Atalá – Sinfonieta, IIIº Tempo – Violinos I e Flautas</i>	66
Exemplo 47 – <i>Atalá – Sinfonieta, IIIº Tempo – Violinos I e Flautas</i>	66

Exemplo 48 – <i>Atalá</i> – Sinfonieta, VIº Tempo – Flautas e Clarinetes em Bb.....	67
Exemplo 49 – <i>Atalá</i> – Sinfonieta, VIº Tempo – Violoncelos e Contrabaixos.	68
Exemplo 50 – <i>Atalá</i> – Sinfonieta, VIº Tempo – Violinos I.....	68
Exemplo 51 – <i>Atalá</i> – Sinfonieta, VIº Tempo – Violinos I e II.	68
Exemplo 52 – <i>Atalá</i> – Sinfonieta, VIº Tempo – Violinos I e II.	68
Exemplo 53 – <i>Atalá</i> – Sinfonieta, VIº Tempo – Violinos I.....	69
Exemplo 54 – <i>Atalá</i> – Sinfonieta, VIº Tempo – Violinos I.....	69
Exemplo 55 – <i>Atalá</i> – Sinfonieta, VIº Tempo – Fagotes.	69
Exemplo 56 – <i>Amor, Canção eterna</i> – Flauta.	71
Exemplo 57 – <i>Amor, Canção eterna</i> – Violinos.	71
Exemplo 58 – <i>Amor, Canção eterna</i> – Violinos.	71

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Selo impresso no papel utilizado para copiar a obra <i>Ravissante – Gavotte</i>	34
Figura 2 - Recorte da imagem digitalizada da parte de violino da obra <i>L'amour</i>	37

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Obras orquestrais do acervo da Fundação Gregório de Mattos..... 26

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
1.1 ABORDAGEM, SELEÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO MATERIAL	14
1.2 ESTRUTURA DO TRABALHO.....	16
2 DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA.....	18
2.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	18
2.2 OUTRAS FONTES DOCUMENTAIS.....	20
2.2.1 A partitura	22
2.3 O ACERVO DE PARTITURAS DA FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS	23
2.4 REFERENCIAL TEÓRICO UTILIZADO PARA O ESTUDO	28
2.5 CRITÉRIOS UTILIZADOS PARA A SELEÇÃO DO MATERIAL	29
2.6 ORGANIZAÇÃO E DIVISÃO DAS PARTITURAS	30
3 AS PRIMEIRAS DUAS DÉCADAS DO SÉCULO XX.....	32
3.1 OUTRAS MÚSICAS DO REPERTÓRIO DO MESMO PERÍODO.....	33
3.2 CONTEXTO HISTÓRICO E SUAS POSSÍVEIS IMPLICAÇÕES SOBRE O REPERTÓRIO	39
4 A DÉCADA DE 1920 E INÍCIO DOS ANOS TRINTA DO SÉCULO XX	42
4.1 OUTRAS MÚSICAS DO REPERTÓRIO DO MESMO PERÍODO.....	49
4.2 CONTEXTO HISTÓRICO E SUAS POSSÍVEIS IMPLICAÇÕES SOBRE O REPERTÓRIO	55
5 DO FINAL DA DÉCADA 1920 AO FINAL DA DÉCADA 1940	59
5.1 OUTRAS OBRAS DO REPERTÓRIO DO PERÍODO	70
5.2 CONTEXTO HISTÓRICO E SUAS POSSÍVEIS IMPLICAÇÕES SOBRE O REPERTÓRIO	72
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS	81
APÊNDICE A – QUADRO DE OBRAS PARA ORQUESTRA DO ACERVO DA FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS	85
APÊNDICE B - MELODIA EM SOL MENOR.....	89
APÊNDICE C – A CAIANA – BAILADO SERTANEJO.....	90
APÊNDICE D – ATALÁ – SINFONIETA OPUS 137.....	100
ANEXO A – MELODIA EM SOL MENOR – MANUSCRITO (P. 1-2)	134
ANEXO B – A CAIANA – BAILADO SERTANEJO – MANUSCRITO (P. 1).....	136
ANEXO C – ATALÁ – SINFONIETA OPUS 137 – MANUSCRITO (P. 1-2)	137

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho é o resultado de uma busca sobre o repertório para orquestra e a prática interpretativa utilizada para a execução do mesmo na primeira metade do século XX na cidade de Salvador. Mas, por que fazer um estudo sobre este repertório? Qual a validade ou relevância do mesmo para a área de execução musical, no caso específico, a área de regência?

Faz parte do senso comum, no que se refere à atividade musical, que aquilo que mais representa o executante é o seu repertório. Não é à toa que ao ser apresentado a alguém como tal a primeira pergunta que surge, quando não se está diante do instrumento para que lhe seja solicitado tocar algo, é: quais as músicas que você toca, ou qual é o seu repertório que você toca?

Uma variante da situação que envolve a primeira pode servir de resposta para a pergunta quanto a relevância do estudo sobre o repertório específico do qual trata este trabalho: Você toca tal música? Esta pergunta é o indício de que existe um repertório, ou tradição de repertório, que serve de referência para legitimar, reconhecer um determinado indivíduo como executante em determinado grupo social.

Partindo do pressuposto que o regente é um executante que tem como instrumento direto não um objeto inanimado, mas um grupo de instrumentistas com formação e cultura musical variadas, o qual, por sua vez, faz parte de um contexto social e econômico que regula a sua atividade musical, é natural esperar deste diretor uma visão ampla. Visão esta que lhe permita compreender não só o alcance da sua atividade no contexto atual, mas também que esta atividade hoje é fruto de um desenvolvimento, uma construção social que se reflete tanto no repertório quanto no fazer musical, tendo em vista as particularidades locais.

A idéia de que o regente deva ter uma formação cultural ampla e abrangente não é nova. Segundo Günter Schuller (1997, pág. 67), Johann Matherson, em seu *Der Volkommene Capellmeister*, de 1739, “caracteriza o maestro do seu tempo – no mínimo o regente ideal – com um artista amplamente educado, que era tão conhecedor da literatura, poesia, pintura, filosofia e linguagens como dos vários reinos do domínio da música: harmonia, contraponto, orquestração, composição e a arte do canto.”

O recorte histórico foi alicerçado na aparente falta de atividade musical de conjuntos instrumentais, ou na ausência de registros oficiais em publicações especializadas da atividade dos mesmos, somado a uma também aparente ausência da participação de conjuntos de cordas, combinados ou não a instrumentos de sopro, nas atividades musicais do período. Tal fato *a priori* seria incoerente com o posterior surgimento da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia com o seu efetivo composto por músicos baianos, pois é sabido que a formação do músico de orquestra demanda tempo e dependeria de uma tradição que houvesse mantido viva essa prática. Um hiato de tempo como o presumido pela ausência desses registros nos moldes supracitados inviabilizaria por anos a implementação de uma orquestra que contasse com a participação de músicos da terra.

Assim, a busca pelo repertório do período em questão foi realizada com o intuito de analisar a tradição que envolvia a prática musical, do ponto de vista técnico e interpretativo, e assim tentar compreender o fazer musical através do papel cultural exercido pelos grupos musicais na dinâmica da sociedade soteropolitana do período a partir do seu repertório. E, como a proposta era fazer um estudo de repertório, a primeira coisa que precisava ser feita era justamente encontrar um repertório que pudesse ser analisado do ponto de vista musical, e, se possível, associado a algum grupo musical que atuasse de forma regular.

A partir da ciência quanto à existência de um acervo de partituras na Fundação Gregório de Mattos fazer o levantamento sobre as condições, integridade e quantificação do mesmo, bem como da qualidade das informações contidas nele ou sobre ele passam a ser ponto inicial da pesquisa de campo.

A pesquisa tornou-se muito proveitosa, pois revelou um rico acervo de partituras e partes para orquestra. Este acervo possui, inclusive, um “Índice analítico” das suas partituras, que foi uma ferramenta de grande valia no processo de estudo, separação e catalogação do material utilizado neste trabalho.

1.1 ABORDAGEM, SELEÇÃO E ORGANIZAÇÃO DO MATERIAL

Para seleção e organização do material dentro deste trabalho foram usados alguns critérios de abordagem, cuja escolha teve por função primordial manter a análise e discussão acerca do material alinhada e direcionada para o enfoque principal da questão: a Execução Musical. Mesmo que para isso fosse necessário lançar mão de ferramentas ou conhecimentos reconhecidos como de outras áreas do conhecimento como a antropologia, a sociologia, a

historia, etc. Também não constitui opção para este trabalho uma leitura musicológica do material encontrado, pois, apesar de estar pisando na seara desta disciplina, não intentamos fazer uma leitura que extrapolasse a simples busca de um repertório que fosse executável e que assim pudesse ilustrar, do ponto de vista prático, a música executada no período. Mesmo reconhecendo as limitações quanto à possibilidade de fazer generalizações por se tratar de um único acervo, uma coleção particular. Deixando assim a busca por ilações ou significados para essa prática e seu desdobramento social a quem de direito: a Musicologia.

Se em alguns momentos foram levantados questionamentos acerca dos desdobramentos sociais das práticas musicais e seu repertório, bem como do significado dos mesmos quanto aos eventos sociais nos quais eram apresentados à sociedade soteropolitana, é simplesmente almejando que ulteriores publicações dos resultados de estudos musicológicos realizados por quem de direito possa vir a respondê-los. Tendo em vista que estes seriam de grande valia para o entendimento do repertório e, consequentemente, sua interpretação.

Assim, os parâmetros utilizados para a seleção e organização das partituras que foram utilizadas neste trabalho como fonte primordial de estudo foram, em primeiro lugar, as informações obtidas através das próprias ou retiradas do “Índice analítico”, tais como: título da obra, nomes, datas, dedicatórias, marcas no papel, tipo de papel, caligrafia, etc. Que foram os parâmetros usados na primeira abordagem feita do material como um todo, na tentativa de identificar o período histórico ao qual ele pertencia, pois esse era um fator determinante na escolha do recorte histórico para o estudo.

Em segundo lugar, para organização das obras selecionadas foram considerados aspectos musicais tais como: melodia, harmonia, estrutura formal, instrumentação e orquestração das peças. Os conceitos que envolvem estas ferramentas utilizadas para a análise musical e estilística têm por referencial a música européia ou tradicional, já que eles foram desenvolvidos pela própria tradição européia. E, a justificativa para essa escolha encontra-se no fato da busca ser por uma prática musical nos moldes de uma orquestra sinfônica européia, através de um repertório especificamente composto para esse tipo de conjunto.

Desta forma, buscou-se utilizar, o mais das vezes, o aparato técnico-musical desenvolvido e reconhecido pela academia, do qual ela faz uso corrente – análise estilística, da estrutura formal e harmônica – e desta forma, e nesse contexto específico, o legitima. Quando essas ferramentas são forçadas ou extrapoladas, o são de forma proposital e

deliberada, tendo em vista as limitações naturais das mesmas. Se a linguagem tem limitações para descrever o fazer no geral, muito mais para descrever algo tão complexo quanto o fazer musical.

Por último, identificado o período histórico ao qual pertenciam as orquestrais, ou que pudessem ser consideradas como tais, do Acervo da Fundação Gregório de Mattos, e verificado que todas elas pertenciam à primeira metade do século XX, período proposto pelo estudo, viu-se a possibilidade de agrupá-las em blocos. Tal subdivisão em blocos veio em decorrência do estudo e análise do material, cuja observação permitiu perceber similaridades que os aproximava, permitindo, a partir de algumas partituras que serviram de referência, localizá-los quanto às subdivisões propostas para o período histórico em questão.

1.2 ESTRUTURA DO TRABALHO

O presente trabalho foi desenvolvido em quatro capítulos, os quais são precedidos por uma introdução e enfeixados pelas considerações finais perfazendo um total de seis partes. O primeiro destes capítulos trata do desenvolvimento da pesquisa, partindo da revisão bibliográfica, com breves discussões sobre as limitações das abordagens sobre o tema e indo até a forma pela qual o material foi dividido e será apresentado e analisado nos capítulos posteriores. Há também neste capítulo a discussão sobre outras fontes documentais, bem como as suas limitações para o estudo em questão, a apresentação do conteúdo do acervo da Fundação Gregório de Mattos, além da explicação sobre o referencial teórico utilizado para análise das partituras selecionadas.

Como a proposta deste trabalho é ser um estudo sobre repertório, nos três capítulos subseqüentes serão apresentadas as obras selecionadas do acervo da Fundação Gregório de Mattos com o intuito de ilustrar a atividade orquestral na primeira metade do século XX. A divisão em três capítulos acompanha a divisão temporal feita do conjunto das obras, tendo por critério os aspectos técnicos e musicais explanados no primeiro capítulo. Os três capítulos possuem a mesma estrutura em três tópicos, a saber: O título com a delimitação do período histórico; Outras músicas do repertório do mesmo período; Contexto histórico e suas possíveis implicações sobre o repertório.

Sob o título do capítulo se apresenta a obra que serviu de referência para o período em questão, tendo em vista a possibilidade de datá-la com alguma margem de acerto, a partir de aspectos estilísticos e musicais. No segundo tópico são apresentadas composições, não só que

possuam elementos que venham a ratificar aspectos característicos do repertório daquela época, mas também ampliar e mostrar a diversidade dentro da unidade do repertório dentro do recorte temporal apresentado. Já no terceiro tópico é apresentado um breve contexto histórico com o qual se buscam relações com o fazer musical, discutindo possíveis interferências técnicas e estilísticas que porventura possam ter exercido sobre o mesmo com o intuito de surpreender, ou pelo menos discutir, possíveis lacunas interpretativas encontradas nas próprias partituras.

2 DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA

A pesquisa se inicia com a revisão da literatura sobre o tema, mas a bibliografia que trata da música na cidade de Salvador na primeira metade do século XX, além de escassa, não aborda o repertório do ponto de vista musical. Não há análise ou apresentação de trechos musicais, nem comentários sobre a estrutura formal das obras ou outros aspectos técnicos das mesmas. Também não se encontram abordagens interpretativas ou estilísticas do repertório do período. São fontes que, na sua grande maioria, se limitam a fornecer uma apresentação dos fatos pertencentes à vida musical de Salvador, e sumárias informações sobre os seus protagonistas.

2.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A partir de 1950, com a criação dos Seminários de Música da Universidade da Bahia, atual Universidade Federal da Bahia, e com a fundação da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia, há o estabelecimento em Salvador de um grupo fixo de instrumentistas obedecendo à configuração de uma orquestra nos moldes europeus. Os professores que vieram da Europa para integrar o corpo docente do recém fundado Seminários de Música, bem como a sua orquestra, eram insuficientes para preencher todas as vagas de músico necessárias para que esta última se configurasse como tal. No entanto, essas vagas foram preenchidas e a orquestra, após a sua fundação, passa a desenvolver as suas atividades de forma regular, o que leva a crer que as vagas de instrumentistas que não haviam sido preenchidas pelos professores recém chegados da Europa o tinham sido por brasileiros, provavelmente, baianos.

Quem eram esses músicos e qual a tradição musical que os havia formado? Quais os registros existentes das atividades de grupos que pudessem ser chamados de orquestra após destruição pelo fogo do Teatro São João, centro da atividade artística e cultural da Cidade do Salvador, em 6 de junho de 1923? (BOCCANERA, 2008, p. 143) Enfim, qual o repertório executado por estes grupos na primeira metade do século XX na Cidade do Salvador? Existem registros da atividade de compositores locais? E também partituras ou partes para orquestra deste repertório ou de repertório europeu ou americano? À primeira vista todas as evidências trazem respostas negativas para estas perguntas.

Segundo o verbete do Oxford Music Online, *Brazil: South American republic*, não há registro de atividade de compositores no Brasil nas duas primeiras décadas do século XX. No

mesmo encontra-se uma alusão à *Série brasileira* de Alberto Nepomuceno, de 1892, e depois segue afirmando que a mais importante figura da música brasileira após 1920 foi Villa-Lobos. Só faz referência a música na Bahia quando trata do Grupo de Compositores da Bahia, fundado em 1966, e do qual fazem parte: Ernst Widmer, Jamary Oliveira, Lindenberg Cardoso, Fernando Cerqueira, Walter Smetak e Milton Gomes.

Outros livros que tratam da música no século XX, como a *Encyclopédia de música do século XX* (GRIFFITHS, 1995), o *Twentieth-Century Music: A history of musical style in modern Europe and America* (MORGAN, 1991), ou mesmo aqueles em cujo título a música brasileira está contemplada, como o *Música contemporânea brasileira* (NEVES, 1977), não fazem sequer uma referência à música produzida na Bahia na primeira metade do século XX.

Encontra-se uma referência à música escrita por um compositor baiano neste período na qual são fornecidas algumas descrições sobre a obra, tipo de repertório e formação para a qual a mesma havia sido escrita no livro sobre Silvio Deolindo Fróes: *Fróes: Um notável músico baiano* (BRASIL, 1976). Neste livro a autora, Hebe Machado Brasil, apresenta breve histórico das obras de Fróes, informando quando foram escritas e/ou executadas, quem as edita, qual o autor do texto, quando há um, a quem havia sido dedicada, etc. Estas informações são seguidas de trechos das partituras. Do ponto de vista musical, foi o material mais rico encontrado. Apesar de não apresentar qualquer análise das obras nem fazer relação com o contexto histórico a que pertencem.

Por outro lado, de acordo com o artigo “A Escola Normal de Música da Bahia de Pedro Irineu Jatobá e o Curso de Música de Zulmira Silvany”,

As atividades musicais desenvolvidas nas primeiras décadas do século XX, na cidade de Salvador, eram realizadas principalmente pelas bandas filarmônicas que atuavam nesta cidade. Esses conjuntos estavam presentes em vários momentos da sociedade soteropolitan visando ensinar, executar música, entreter os espectadores, promover eventos e a inserção social dos seus participantes, entre outras funções. (MENDES; BLANCO, 2008, p. 119)

E ainda:

Outro tipo de atividade musical que acontecia nessa época eram os Concertos que aconteciam de acordo com o grupo instrumental disponível na ocasião. Geralmente as apresentações aconteciam com um grupo musical reduzido, um conjunto de câmara composto por instrumentos de cordas como violino, viola, violoncelo, acompanhados por um pianista. As peças que eram executadas pelos conjuntos de câmara eram adaptações das obras

originais ao instrumental disponível. (MENDES; BLANCO, 2008, p. 119-120).

Essas informações, acrescidas das que noticiam as apresentações das filarmônicas e das companhias internacionais de ópera na cidade de Salvador no início do século XX, retratam uma vida cultural mais rica nesta capital do que aquela inicialmente retratada pela maior parte das obras de história da música. Sendo, tal descrição, mais condizente com a quantidade de teatros e cines-teatro em funcionamento em Salvador neste período, pois, conforme nos informa Silio Boccanera (2008, p. 56-73), havia o Teatro São João, o Teatro São Pedro, o Politeama Baiano, o Teatro Guarani, e o Cine-Teatro Olímpia.

No entanto, nenhuma dessas fontes esclarece a questão de como essa música era executada, de que grupo ou formação musical era utilizado para realizá-la. Há a informação de que muitas companhias de óperas se apresentaram nos teatros de Salvador, mas não foram encontrados registros exatos quanto ao número de músicos que as compunham neste período, por exemplo.¹

2.2 OUTRAS FONTES DOCUMENTAIS

A busca das respostas para as perguntas acima suscitadas leva naturalmente a outra: que tipo de fonte documental pode respaldar ou, se não esclarecer de todo, lançar uma luz sobre a atividade musical de grupos orquestrais na Cidade do Salvador na primeira metade do século XX?

A primeira abordagem ou aproximação do tema apresentada por alguns autores faz uso dos arquivos de jornais da época, onde os concertos, bem como as atividades das escolas de música em atividade no período, eram anunciados. Trata-se de material riquíssimo do ponto de vista musicológico e de capital importância enquanto registro histórico da sociedade soteropolitana da época, mas, por outro lado, é insuficiente para nos revelar, mesmo de maneira incompleta, de que maneira a música era de fato executada, ou de como os programas

¹ Quanto a esta especiosa questão o Professor Dr. Lucas Robatto, *in* “Os primórdios do Teatro São João desta cidade da Bahia (1806-1812)”, fazendo de antemão a ressalva de que “A natureza da documentação não permite uma abordagem direta às atividades artísticas realizadas no teatro, pois contém basicamente informações administrativas e Financeiras ...”, alude que “Já na sua primeira temporada (1812-1813), o Teatro São João empregava em sua folha de pagamento uma companhia portuguesa de artistas com ao menos 16 artistas ...” Sendo que, “A música era dirigida pelo *mestre da muzica* Antonio Joaquim de Moraes, que além de organizar uma orquestra de ao menos 16 músicos - que se apresentaram ao menos 50 vezes nesta temporada - ainda era responsável pela preparação dos cantores italianos (Giovanni Oliveto, Roza Fiorini e Michelle Vacanni), contratação de músicos extras (músicos de corporações militares), além de ser responsável por atividades técnicas tais como a manutenção e afinação de instrumentos, a compra de papel de música e a cópia de partituras.”

dos concertos eram montados e quais a duração dos mesmos, do ponto de vista de um estudo de repertório.

Uma fonte desta natureza que deve ser tratada com reservas, mas não desconsiderada, é o testemunho de Silio Boccanera, que foi diretor do Teatro São João, o qual, incumbido pelo governo do estado de escrever a história do referido teatro, em comemoração ao seu centenário em 1912, descreve o declínio desta instituição no final do século XIX inicio do século XX. Assim, acaba por traçar um panorama da atividade musical neste período, com o fim das atividades das companhias de ópera, e, consequentemente, suas orquestras, e com a transformação dos teatros da cidade em cines-teatro e cassinos.

Infelizmente não foram encontrados registros pormenorizados das atividades das companhias de ópera, nem contratos nos quais estas atividades fossem discriminadas no material ora pesquisado. Também não foram achados registro exato, contratos ou livros contábeis com informações sobre a quantidade de músicos contratados, conforme citado anteriormente. Talvez esses registros existam e ultimamente seja possível estabelecer o valor pago pelos serviços musicais prestados por músicos, além de fornecer informações precisas sobre como os estrangeiros pertencentes às companhias de ópera eram alojados na Cidade do Salvador.

De qualquer sorte, as fontes supracitadas também não respondem, por exemplo, como os músicos eram agrupados, quantas partes e quantos para cada uma delas? Para responder essas perguntas seria preciso fontes musicais: partituras. Pois, mesmo sendo a partitura, nesse sentido, o mapa do tesouro e não o tesouro em si, ela é um indício do tipo de material musical que era composto ou arranjado, de como as musicais eram distribuídas entre os músicos, e da competência musical necessária para executá-las. Além de documentos que descrevessem a atividade das orquestras com tais riquezas de detalhes.

Tendo por base o grupo de cordas como ponto de partida do desenvolvimento do grupo instrumental que hoje é conhecido como orquestra sinfônica, que tipo de atividade musical e qual o repertório utilizado nessas atividades que possibilitou a manutenção de uma tradição musical a qual permitiu, posteriormente, a criação da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia?

Então, esta pergunta e a busca por um tipo de fonte que pudesse fornecer outra abordagem do tema, mesmo que não viesse a responder a todas as perguntas já formuladas, direcionou as pesquisas para esta outra fonte documental: a partitura.

2.2.1 A partitura

A partitura, como hoje a conhecemos, é fruto de um longo processo de desenvolvimento da escrita de música, ou melhor, da tentativa de registrar em papel o fazer musical. Mas também desde os primórdios da notação musical reconhecem-se as grandes limitações que envolvem o processo de notação desta prática.

A notação dos cantos gregorianos, por exemplo, era tida com um auxiliar da memória, e não substituía os anos de treinamento e aprendizado daquele repertório. A partir desse período começam a surgir os tratados que visavam explicar como os símbolos da notação musical deveriam ser lidos e interpretados. A profusão desses tratados no período barroco é digna de nota, principalmente aqueles dedicados a ornamentação, ponto fulcral para interpretação das obras deste período. Como o *L'art de toucher le clavecin*, de François Couperin, por exemplo.

Mas, o processo de desenvolvimento desta ferramenta de registro do fazer musical não pode ser dado por terminado. Ela continua a evoluir durante os séculos seguintes e ainda hoje, pois está atrelado ao próprio desenvolvimento da linguagem musical e dos processos estilísticos inerentes à música. Além disso, há as discussões sobre a própria música e quanto à sua natureza, que estão fora do propósito deste trabalho, bem como novos instrumentos e tecnologias aplicadas a esta antiga arte, que por sua vez trazem soluções e geram outras necessidades de registro e transmissão. É tão grande a profusão de novos símbolos que atendam às necessidades de comunicação dos compositores que é de praxe em música contemporânea a partitura vir acompanhada de uma bula, com a função de explicar a simbologia específica utilizada pelo compositor naquela obra. Mas, nada disso garante que a música venha a ser executada exatamente como foi imaginada pelo compositor.

Então, a limitação da partitura enquanto reveladora do fazer musical, do ponto de vista dos grupos e suas peculiaridades de execução, pode ser tratada de forma similar a maneira pela qual Mircea Eliade (2010, p. 20) analisa os artefatos dos paleoantropídeos, considerando que:

Uma ferramenta, pré-histórica ou contemporânea, só pode revelar sua intencionalidade tecnológica: tudo aquilo que seu produtor ou seus

possuidores pensaram, sentiram, sonharam, imaginaram, esperaram em relação a ela nos escapa.

Portanto, não existe, na abordagem feita neste trabalho, a pretensão de transformar a partitura em algo absoluto e de caráter revelador quanto à música ou a prática musical. Desta forma, a partitura, material utilizado aqui como fonte primária, não é vista como o retrato fidedigno do modo pelo qual a música era de fato executada, mas é, por assim dizer, uma espécie de carta de intenções diante da possibilidade de fazê-lo daquela maneira. Inclusive, deve-se lembrar que muitas vezes, as lacunas da notação, quanto à execução ou realização de algumas obras, exigem escolhas por parte do intérprete que devem ser feitas com base em conhecimento técnico e muitas vezes na tradição, aliados à difícil arte do bom senso.

E é sob essa ótica que o acervo de partituras da Fundação Gregório de Mattos² é considerado, nesta pesquisa, como fonte documental principal na investigação da prática orquestral da primeira metade do século XX.

2.3 O ACERVO DE PARTITURAS DA FUNDAÇÃO GREGÓRIO DE MATTOS

Segundo informação encontrada no “Índice Analítico” de partituras manuscritas da Fundação Gregório de Mattos, esse era o acervo do antigo Arquivo Municipal da Cidade do Salvador, sendo hoje o acervo desta instituição constituído por um conjunto de partituras manuscritas e outro de partituras impressas.

O conjunto formado pelas partituras impressas é constituído quase que integralmente de partituras para piano, o que ratifica a importância desse instrumento na cena musical do início do século XX, bem como o consumo de música para o mesmo³. Já entre as partituras

² Criada em 1986, a Fundação Gregório de Mattos é um órgão da Prefeitura Municipal, com administração indireta, direcionado para o setor cultural da cidade, e cuja missão é formular e executar a política cultural do Município do Salvador. Dentro da estrutura governamental municipal, está vinculada atualmente à Secretaria de Desenvolvimento, Turismo e Cultura (Sedes), sendo responsável pela administração de espaços culturais soteropolitanos, como o Museu da Cidade, a Casa do Benin, o Arquivo Histórico Municipal e o Espaço Cultural da Barroquinha. No Arquivo Histórico Municipal de Salvador encontra-se a documentação acumulada pelo antigo Senado da Câmara, na era Colonial, e da Câmara Municipal, desde 1624, nos regimes Imperial e Republicano, cujo conjunto representa a memória político-administrativa da cidade, mostrando sua evolução urbana, social e cultural. Informações coletadas em: <http://www.salvador.ba.gov.br/index.php/13-fundacao/34-fgm-fundacao-gregorio-de-mattos>, acessado em 23/08/2014; http://pt.wikipedia.org/wiki/Funda%C3%A7%C3%A3o_Greg%C3%B3rio_de_Mattos, acessado em 23/08/2014; e <http://bahia.com.br/atracao/fundacao-gregorio-de-matos-0/>, acessado em 23/08/2014.

³ Encontra-se no acervo da Fundação Gregório de Mattos uma peça composta sob encomenda para piano para ser oferecida, ao final do ano, aos clientes de uma casa comercial que vendia, afinava e consertava estes instrumentos.

manuscritas encontra-se, além de música para piano, partituras e/ou partes cavadas para orquestra de um repertório variado: valsas, polcas, hinos cívicos, arranjos para orquestra de melodias populares, missas, credos, *intermezzos*, sinfonias, sinfonietas, etc. No que diz respeito a estas últimas, algumas são anônimas, outras não possuem a data da composição ou cópia. Também, com relação a alguns autores não foi possível sequer determinar a data de nascimento e morte em outras fontes.

Por sua vez, algumas partituras parecem ter pertencido a coleções ou acervos particulares antes de serem incorporados ao antigo acervo da Câmara Municipal de Salvador, que posteriormente passa a pertencer ao acervo da Fundação Gregório de Mattos. O que aumenta a dubiedade quanto às poucas datas encontradas em determinados manuscritos.

Essa parece ser a confusão, por exemplo, que envolve a obra *Regresso ao Lar*, em cujo manuscrito consta o nome, ou assinatura com tinta diferente da usada no resto do documento de S. J. Luís Gonzaga Aires Mariz, e a data 08/12/1922. Mas, buscando informações sobre o suposto compositor se descobriu na Biblioteca Nacional de Portugal duas entradas para o sobrenome Mariz, uma relativa à obra *Regresso ao Lar*, música impressa do século XIX para canto e orquestra, para a qual aguardamos ainda acesso, e *Música: teoria, escalas, mestres, obras-primas*⁴ do compositor do século XIX Luís Gonzaga Aires Mariz. A outra diz respeito às obras *Civilidade ou código das boas maneiras* (1955 e 1961) do escritor jesuíta S. J. Luís Gonzaga Aires Mariz. Porém, sem informações complementares sobre os seus autores é impossível determinar se um, ou mesmo os dois autores teriam morado em Salvador e em que época isso teria ocorrido. Tudo indica que o segundo tenha morado nesta cidade entre a primeira e a segunda metade do século XX, porém, sem documentação que comprove tal fato, essa afirmação não passa de conjectura.

Desta maneira, e existindo outras obras associadas a S. J. Luiz Gonzaga Aires Mariz, é possível elucubrar sobre a possibilidade dele não ser compositor, mas que tenha sido músico e que essas partituras tenham pertencido à sua coleção particular.

De fato, o material pertencente ao acervo da Fundação Gregório de Mattos não pode ser datado com precisão, não se sabe ao certo se as poucas datas registradas são da composição, arranjo ou cópia. Também não há informações quanto a quem porventura tenham pertencido,

⁴A informação fornecida pela Biblioteca Nacional de Portugal é a de que o exemplar que pertence ao seu acervo é uma 2^a edição impressa, conforme registro, na Baía : [s.n], 1935 : -- Escola Tipográfica Salesiana.

salvo raras exceções. Mas, são documentos representativos quanto à existência de uma prática orquestral em Salvador na primeira metade do século XX.

Do acervo em questão destacam-se na tabela apresentada no Apêndice A (p.85) as obras e/ou compositores que pertençam à primeira metade do século XX e que tenham sido escritas ou arranjadas para pequena ou grande orquestra. Assim, não estão contempladas obras compostas ou arranjadas para grupos de câmara⁵. Também, tendo por foco a atividade da orquestra e sua utilização em teatros e concertos, a princípio não foi destacado o repertório sacro ou que tivesse associado às cerimônias religiosas, mesmo sendo este em número considerável, tendo em vista fugir do recorte de repertório escolhido para este trabalho: o repertório de concerto. Da mesma forma não foram incluídas as obras dedicadas a bandas filarmônicas, por estarem fora do escopo deste trabalho.

Mas, a referida tabela é apresentada com o intuito de fornecer um quadro geral das obras para orquestra encontradas no acervo de partituras da Fundação Gregório de Mattos. Uma listagem das obras em cujo título encontra-se uma intenção de que fossem executadas por uma orquestra, mesmo que não se saiba qual o entendimento que se tinha de orquestra no período, já que nem todas foram contempladas neste estudo. Assim, no que diz respeito a estas obras, a atribuição de solistas para execução das partes de cordas poderia ser considerada como acidental, não intencional. Esta prática poderia ser justificada apenas pela insuficiência de músicos para execução das partes em questão, tendo em vista a própria instrumentação utilizada e o registro de atividades de orquestras estrangeiras em Salvador no período. Evita-se, desta maneira, a exclusão, nem que seja apenas em forma de citação, de parte relevante do referido acervo.

Também há o propósito, ao se manter a listagem com as todas as obras onde exista a indicação “Orquestra”, de preservar de alguma forma o próprio “Índice analítico”, tendo em vista o seu progressivo estado de degradação, com partes do corpo do texto parcialmente apagadas, quase ilegíveis, e sem a perspectiva de uma ação que vise a preservação para o mesmo.

Já na tabela abaixo, foram destacadas apenas as obras para orquestra que de alguma maneira serão utilizadas no decorrer deste trabalho, inclusive com o detalhamento da instrumentação de cada uma delas na coluna homônima. Portanto, constam neste quadro

⁵Aqui entendidos como grupos com partes de solo para instrumentos variados, como piano, violino e violoncelo, e quarteto ou quinteto de sopros, por exemplo.

desde as obras que foram integralmente analisadas até aquelas foram apenas citadas no decorrer deste trabalho, mas para as quais a possibilidade de consulta rápida das informações sobre a instrumentação e tipo de material disponível no acervo da Fundação Gregório de Mattos seja relevante para melhor entendimento das questões ora levantadas.

Tabela 1 - Obras orquestrais do acervo da Fundação Gregório de Mattos

Nº de Arquivo	Autor	Título	Instrumentação	Material
4.3	Mathias d'Almeida	Atalá - Sinfonietta Opus 137	Orquestra e piano - 2Fl., 2Ob., 2Cl. Bb, 2Fg., 2Tpas F, 2Tpt. Bb, 3Tbn., Tp. C e G, Vln I e II, Vla., Vc., Cb.	Partitura, partes e redução para piano
4.10	Mathias d'Almeida	Centenário (Fox trot)		Partes
4.12	Mathias d'Almeida	2 de Julho (Marcha)	Orquestra - 2Fl., 2Ob., 2Cl. Bb, 2Fg., 2Conetim Bb, 2Tpa. F, 3Tbn., Tp., Vln. I e II, Vc. Cb.	Partes
4.18	Mathias d'Almeida	O passo da Raposa - Samba Op. 123 (lá menor)	Piano e Orquestra - 2Fl., 2Ob., 2Cl. A (cópia em Bb), Clarone Bb), 2Fg., 2Tpa. F., 2Tpt. A, 3Tbn., Tp. A e E, Vln. "Obrigado", Vln. I e II, Vla., Vc., Cb. e Pn.	Partes
4.20	Mathias d'Almeida	Se o coração falasse (dó menor)	Piano e Orquestra - Fl., Ob., Cl. Bb, Clarone Bb, Tpt. Bb, Tbn. III?, Bombo e Caixa, Vln I e II (A e B), Vc., Cb. e Pn.	Partes
25.7	Manoel H. do Carmo	Melodia em sol menor	Cordas - Vln. I e II, Vla., Vc., Cb.	Partitura
25.8	Manoel H. do Carmo	Mimosa geisha (Sol maior)	Pequena orquestra - Fl., Ob., Cl. Bb, Cornetim A, Sax tenor Bb, Vln I, Vln. II, Vc., Cb., Pn.	Partes
25.9	Manoel H. do Carmo	Quanta dôr!... - Valsa (ré menor)	Piano e pequena [orquestra] - Fl., Clarin A, Vln, Vc., Cb, Pn.	Partes
25.10	Manoel H. do Carmo	Saudade dos meus filhos - Valsa Lenta (Sol maior)	Pequena orquestra - Fl., Cl. A, Vln. I e II (A e B), Vc. Cb.	Partes
25.13	Manoel H. do Carmo	Tristeza - Valsa (fá menor)	Pequena orquestra - Fl., Cl. Bb, Corneto Bb, Vln I e II, Vc., Cb e Pn.	Partitura
30.1	H. Christine	L'amour (Si bemol maior)	Pequena orquestra - Fl. (u Piccolo), Cl. C, Tpa Bb, Corneto Bb, Vln (Director), Vc., Cb.	Partes
31.1	Justin Clérice	Billet doux - Intermezzo orquestral	Orquestra - Fl., Cl., Piston, Vln. I A I B e II, Cb.	Partes

Obras orquestrais do acervo da Fundação Gregório de Mattos

37.1	Geraldo Correia De Vecchi	Hynno do Gynnásio da Bahia (Dó maior)	Canto, piano e orquestra - Fl., Ob., Cl. Bb, Piston Bb, Tbn., Bateria - Tp., Vln. I e II, Vc., Cb., Pn.	Partes
37.3	Geraldo Correia De Vecchi	Noelia	Pequena orquestra - Fl., Cl. Bb, Tpt. Bb, Vln. I e II, Vc., Cb.	Partes
54.1	Henri van Gáel	A la Fontaine	Pequena orquestra - Fl. Cl. Bb, Tpt. A, Vln. I e II, Vc., Cb.	Partes
56.1	Eugenio Gandolfo	Ravissante - Gavotte (Si bemol maior)	Pequena orquestra - 2Fl., Cl. Bb, Tpa. F, Vln I, Vc., Cb. e Pn. condutor.	Partes
79.12	S. J. Luiz Gonzaga Aires Mariz	Regresso ao lar - Trecho sinfonico		Partitura
112.1	José Ribas	Amor, canção eterna – Valsa	Orquestra - Fl., Cl. A, Cornetim A, Vln. I, Vc., Cb.	Partes
140.3	Zulmira Silvany	Sete músicas para canto e Orquestra - A Caiana	Orquestra e voz - 2Fl., 2Ob., 2Cl Bb, 2Fg., 2Tpa. F, 2Tpt Bb, 2Tbn. tenores, Tba., Vln. I e II, Vla., Vc., Cb e Piano, Voz e Coro.	Partitura (23)
		Ouvir Estrelas	Orquestra e voz - 2Fl., 2Ob., 2Cl Bb, 2Fg., 2Tpa. F, 2Tpt Bb, 2Tbn. tenores, Tba., 2Tp F e C, Vln. I e II, Vla., Vc., Cb e Piano e Mezzo Soprano ou Barítono.	Partitura
		Romanza	Orquestra - 2Fl., 2Ob., 2Cl Bb, 2Fg., 2Tpa. F, 2Tpt Bb, 2Tbn. tenores, Tba., 2Tp Bb e F, Vln. I e II, Vla., Vc., Cb e Piano condutor.	Partitura
		Uma Tarde Na Tijuca	Orquestra - 2Fl., 2Ob., 2Cl Bb, 2Fg., 2Tpa. F, 2Tpt Bb, 2Tbn. tenores, Tba., 2Tp Bb e F, Vln. I e II, Vla., Vc., Cb e Piano condutor.	Partitura
		A Voz da Sertaneja (Fá menor)	2Fl., 2Ob., 2CL. Bb, 2Fg., 2Tpa. F, 2Tpt. Bb, 2Tbn tenor, Tba., Tp. Bb e F, Vln. I e II, Vla., Vc., Cb., Pn. Condutor.	Partitura
		A Imprensa (Mi bemol maior)	Coro a 3 vozes e orquestra - Soprano e Côro (sop., cont, bari.), Vln. I e II, Vla., Vc., Pn.	Partitura

Obras orquestrais do acervo da Fundação Gregório de Mattos

140.3	Zulmira Silvany	Ave Maria (Sol menor?)	4 cantores, Fl., Vln. I e II, Vla., Vc., Cb., Harmonium, Pn. Condutor.	Partitura
143.1	Manoel Zeferino de Souza	Crysolitha - Valsa para piano (Sol maior)	Orquestra - Fl., Ob., Clarino Bb, Clarone Bb, Fg., Tpa. Bb, Tbn., Tp., Vln. I e II, Vc., Cb e Piano.	Partitura, Partes
143.2	Manoel Zeferino de Souza	Ciumenta (Dó maior)	Orquestra - Fl., Ob., Clarino Bb, Clarone Bb, Fg., Tpa. Bb, Tbn., Tp., Vln. I e II, Vc., Cb e Piano.	Partitura, Partes
143.3	Manoel Zeferino de Souza	Georgina	Orquestra	Partitura
154.1	Thérèse Witmann	Polka Burlesque	Partes de piano, Vln. I, Vc., Cb.	Partes

Fonte: Parte das informações constantes nesta tabela foram retiradas do *Índice Analítico* pertente à Fundação Gregório de Mattos aliadas a outras retiradas dos próprios manuscritos.

2.4 REFERENCIAL TEÓRICO UTILIZADO PARA O ESTUDO

A partir do momento em que as fontes musicais são encontradas outra questão se impõe: Qual o referencial a ser utilizado para análise e comparação do material musical encontrado?

Lembrando de que este é um trabalho acadêmico inserido no contexto da execução musical – regência – esta oriunda de uma tradição de música européia, que o repertório em questão é produzido em um país de colonização portuguesa, também levando em consideração ser fato histórico estabelecido a influência da igreja sobre a coroa portuguesa, apontando como sendo de fundamental importância durante a ocupação portuguesa do território brasileiro a atuação da Companhia de Jesus como matriz cultural da colonização brasileira, com a criação de Missões onde “educava-se o gentio”, utilizando-se inclusive o canto gregoriano, e que “... Os padres e os ricos importavam música escrita e instrumentos de Portugal e de outros locais da Europa...” (MARIZ, 1994, p. 39) bem como “... De Portugal chegavam tratados de cantochão, órgão, cravo, violino e contraponto, além de música de todo

o tipo proveniente de vários países da Europa..." (MARIZ, 1994, p. 45), será utilizada a música européia e sua tradição como referencial para a análise crítica do material.

Tal análise crítica será feita através da descrição da estrutura musical das obras, o que pode permitir agrupá-las em função de características estilísticas e musicais similares comparando-as com outras composições do mesmo acervo, buscando, através de parâmetros estilísticos e musicais, agrupá-las em função de suas características e similaridades. Mas, entretanto, não foi seguido um padrão estrito de análise das obras do ponto de vista harmônico e formal, no sentido de produzir resultados que pudessem gerar um quadro comparativo com esses dados: não é o foco do trabalho. As análises foram feitas com o intuito de demonstrar o que de mais característico há em cada obra, acentuando o que pudesse demonstrar mudanças na exploração das possibilidades musicais tanto quanto a utilização dos instrumentos – enriquecimento do timbre e da textura orquestral –, quanto à ampliação da duração das obras. O que pode levar a conjecturas quanto ao papel das mesmas nos programas de concertos da época.

Assim, para manter a coerência do argumento apresentado e valorizar aquilo que fosse preponderante para demonstrar a validade do argumento em prol de uma atividade orquestral definida em Salvador, objetivo principal deste trabalho de estudo de repertório, cada conjunto de obra, conforme será visto a seguir, teve uma abordagem cujo foco foi direcionado, de forma não equitativa, para questões melódicas, harmônicas, de estrutura formal, de instrumentação e orquestração visando respeitar as diferenças e relevâncias de cada repertório em função do contexto ao qual pertencem.

2.5 CRITÉRIOS UTILIZADOS PARA A SELEÇÃO DO MATERIAL

De fato, como já foi dito antes, o material musical encontrado no acervo da Fundação Gregório de Mattos não pode ser datado com precisão. Não se sabe ao certo se as poucas datas registradas são da composição/arranjo ou, simplesmente, da cópia. Também não há informações quanto a quem porventura tenham pertencido, salvo raras exceções. Mas, são documentos representativos quanto à existência de uma prática orquestral em Salvador na primeira metade do século XX, cabendo para alguns deles uma análise crítica.

Desta forma, dentre as partituras relacionadas na lista apresentada no capítulo anterior foram escolhidas para análise crítica três obras, com o intuito de ilustrar, da maneira mais

abrangente possível, a diversidade de material encontrado para orquestra no acervo da Fundação Gregório de Mattos pertencente ao lapso de tempo delimitado para este estudo.

Assim, os critérios utilizados para a escolha das três obras que serviram como referência para a época abordada foram dois. O primeiro diz respeito à provável data do material, com o intuito de cobrir ou, pelo menos, ilustrar a atividade orquestral em diferentes épocas, dentro do mesmo período, já que não há como variante o espaço, que é o mesmo: a Cidade do Salvador. O segundo foram as orquestrações utilizadas, a diversidade das formações instrumentais encontradas no repertório: orquestra de cordas, orquestra sinfônica, orquestra e voz.

2.6 ORGANIZAÇÃO E DIVISÃO DAS PARTITURAS

A partir da análise do repertório encontrado propõe-se dividir o período estudado em três subperíodos. O primeiro indo dos últimos anos do século XIX até o ano de 1915, aproximadamente. O segundo iniciando-se meados da segunda década do século vinte e prolongando-se até a metade da década de trinta. E o terceiro e período aquele que abrange uma parte dos anos trinta se prolongando até a década de 1950.

Tal subdivisão está alicerçada na observação de que para cada um destes períodos há um conjunto de repertório com características definidas, seja pela estrutura da melodia, quanto ao ritmo e motivos melódicos, e ocasionalmente da poesia, seja pelas peculiaridades encontradas nas instrumentações utilizadas, ou ainda no tratamento dado à distribuição das partes instrumentais. Portanto, foram aspectos técnicos musicais e estilísticos observados na apreciação do repertório que serviram de base para o agrupamento do mesmo nas três subdivisões ora proposta.

Essa subdivisão só foi possível porque no conjunto das obras encontradas no acervo da Fundação Gregório de Mattos há algumas que fornecem dados suficientes para que se possa determinar, de forma aproximada e com pequena margem de erro, a época em que foi composta. Fato que ocorre com as obras escolhidas como referência neste trabalho.

Assim, o conjunto de peças escolhidas como referencial de repertório para análise são: *Melodia em sol menor*, de Manoel H. do Carmo, ano (de cópia) 1908; *A Baiana*, de Zulmira Silvany, na qual consta o ano 1921; e *Atalá - Sinfonieta Opus 137*, de Mathias d'Almeida, datada no manuscrito de 1944.

A primeira delas, de Manoel H. do Carmo, além de possuir na sua primeira folha o ano não se sabe se de cópia ou composição, está acompanhada por um conjunto de obras do mesmo compositor, também, na sua maioria, assinadas e datadas entre 1908 e 1913. A segunda obra, de Zulmira Silvany, além de trazer no manuscrito o ano, há um registro do concerto no qual esta peça teve a sua estréia que ratifica a informação encontrada na partitura. E, por fim, a última dentre as obras escolhidas também traz a informação no manuscrito da data de composição da mesma. Aliás, através dos manuscritos de Mathias d'Almeida foi possível obter informações sobre as atividades musicais do mesmo, já que, por meio deles, ele disponibiliza os seus serviços como compositor e copista.

Infelizmente as informações biográficas dos compositores cujas obras foram encontradas no acervo da Fundação Gregório de Mattos são praticamente inexistentes, pois estas seriam de grande valia para localização temporal das atividades dos mesmos. Além de informar quanto à forma pela qual estas atividades eram exercidas, e assim permitir que se traçasse um panorama da realidade profissional do músico em Salvador na primeira metade do século XX.

3 AS PRIMEIRAS DUAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

A primeira dentre as músicas escolhidas como referência, *Melodia em Sol menor*, tem como fonte um manuscrito copiado em papel de música de quatro páginas, tipo papel almaço, onde na capa consta o título da obra, com o subtítulo “música para cordas”, seguido da assinatura do compositor com o ano, no caso 1908, tendo, logo abaixo, a palavra “condutora”. Tudo escrito com caligrafia impecável, aparentemente típica do período do qual está datado o manuscrito. (ANEXO A, p. 134)

Infelizmente não foram conseguidas quaisquer informações sobre o compositor. Nenhum registro sobre a data do seu nascimento ou seu falecimento, nem tão pouco das suas atividades profissionais. Portanto, não se sabe se era músico profissional ou dilettante, por exemplo. O que era muito comum para uma época em que a prática musical doméstica era muito importante, enquanto atividade social, e na qual a linha divisória entre as duas formas de atividade parece ser muito tênue. (AMATO, 2008)

Outra coisa intrigante nesse manuscrito é o aparecimento da palavra “condutora” na sua capa. Qual seria o significado para tal palavra? A indicação de que se tratava de uma partitura para um regente ou maestro? Não há uma resposta evidente para essa indicação.

Trata-se de uma composição para orquestra de cordas com primeiro e segundo violinos, viola, violoncelo e contrabaixo, em uma escrita a cinco partes. Ou seja, com parte específica para contrabaixo e não com estes dobrando os violoncelos.

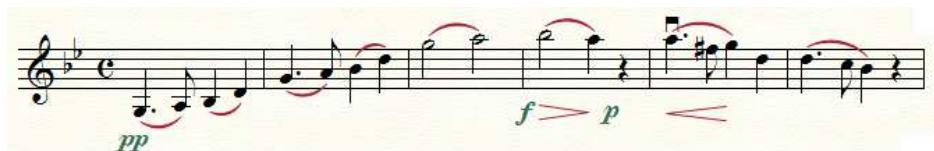
Outro indício de que a obra tenha sido de fato escrita especificamente para cordas é encontrar-se na partitura a marcação de todas as arcadas e articulações características destes instrumentos. O que, por outro lado, pode levantar algumas questões. A primeira delas é a de que o compositor tocasse um instrumento de cordas, a segunda de que fosse característica da época uma escrita tão detalhada quanto possível, ou ainda, de que o grupo que iria executá-la não era muito experiente, daí a necessidade de uma marcação tão detalhada. Esse último argumento pode ser secundado pelo próprio tamanho da obra. Por outro lado, não podemos esquecer que à época estavam em ascensão os cines-teatro e talvez essa composição servisse como uma espécie de *intermezzo*, ou, simplesmente, para entretenimento doméstico.

Se, por outro lado, as articulações foram acrescentadas por um copista, o que não é improvável, e ainda que se trate de um arranjo para cordas, a obra pode ser considerada no mínimo como um indício da atividade de grupos de cordas.

Quanto às questões musicais, trata-se de uma partitura com 24 compassos, com duração aproximada de 50 segundos. As linhas são escritas dentro de uma tessitura confortável, possíveis de serem tocadas na primeira posição do instrumento. Exceção feita à parte do primeiro violino, para a qual seria necessário o uso da quinta ou sexta posição. O que pode levantar a hipótese de ser executada por um instrumentista profissional, ou pelo menos tecnicamente mais habilitado.

A melodia principal é de caráter cantante, porém dramático, grave, com acentos que lembram uma espécie de dança, sendo o tema principal formado pelo arpejo do acorde de sol menor acrescido da nota lá como segunda nota do motivo (Exemplo 1).

Exemplo 1 – *Melodia em sol menor*



A composição é dividida em duas partes: a primeira com duas frases de seis compassos, enquanto a segunda tem duas estruturas de sete e cinco compassos respectivamente.

A escrita é homofônica na maior parte do tempo, excetuando-se a parte do contrabaixo em *pizzicato*, porém os instrumentos são apresentados de forma sucessiva: violino I, violino II, as violas junto com os violoncelos, e em seguida os contrabaixos. A harmonia utilizada é simples, basicamente tônica e dominante, aos quais são acrescentados às vezes os acordes de mi bemol maior e o de dó menor. (APÊNDICE B, p. 89)

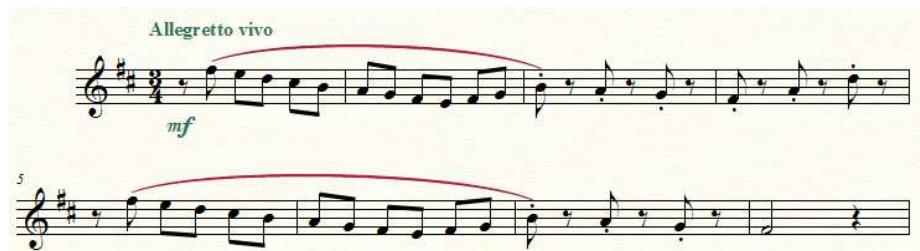
3.1 OUTRAS MÚSICAS DO REPERTÓRIO DO MESMO PERÍODO

Todas as partituras encontradas no acervo da Fundação Gregório de Mattos cuja data constante no manuscrito, que mesmo não sendo a data da composição, pode nos informar ou estimar o período em que a obra foi executada, e, de certo modo, podem localizar este repertório como pertencente às duas primeiras décadas do século XX, denotam uma forte influência européia na nossa cultura. Essa forte influência através de um respeito evidente aos seus modelos podem ser percebidos seja através dos títulos das obras – *A la Fontaine*, *Billet*

doux, L'amour –, seja através de elementos musicais como: melodia, fraseado ou estrutura formal. Estes elementos encontram-se desenvolvidos de maneira mais tradicional, ou melhor, mais próximo da maneira em que é encontrado no repertório europeu que lhe serve de referência, como a valsa, por exemplo.

Em *A la Fontaine*, por exemplo, a melodia em ternário com forte caráter de dança, cuja articulação dos finais das frases lembra a graciosidade da valsa, atesta o que foi acima afirmado. (Exemplo 2) Além disso, esta peça possuiu uma estrutura formal A B A C A, tal com um rondô.

Exemplo 2 – A la Fontaine



Além destas há uma obra denominada *Ravissante – Gavotte*, do compositor Eugênio Gandolfo, que, além de se encaixar nas características descritas anteriormente, tem como curiosidade o fato de estar escrita ou copiada em papel “extrangeiro”⁶, tendo os nomes dos instrumentos de sopro grafados em francês: Flûtes; Clarinette in Sib; Cor in Fa. Também não há informação alguma sobre o compositor que permita estimar o período de composição ou da própria cópia da partitura, além da impressão encontrada no canto inferior esquerdo do papel de música (Figura 1).

Figura 1 – Selo impresso no papel utilizado para copiar a obra *Ravissante – Gavotte*



Também neste período, final da primeira década do século XX, e início da seguinte, vê-se o princípio do desenvolvimento de um repertório cuja temática musical e a fonte de inspiração têm como referência a cultura ou a realidade que cerca o compositor no período: o

⁶ Manteve-se a grafia tal como encontrada no Índice Analítico do acervo de partituras da Fundação Gregório de Mattos.

Romantismo literário e musical. Assim, temos nas músicas do próprio Manoel H. do Carmo: a já citada Melodia em sol menor (1908); *Mimosa geisha* (s/d) (Exemplo 3); *Quanta dor!...Valsa*⁷ (1910) (Exemplo 4), cuja melodia remete às melodias do choro; *Saudade dos meus filhos* – Valsa lenta (s/d), onde também pode observar-se uma melodia de caráter e estrutura semelhantes às encontradas na composição anterior (Exemplo 5); e *Tristeza* – Valsa (1/3/1913).

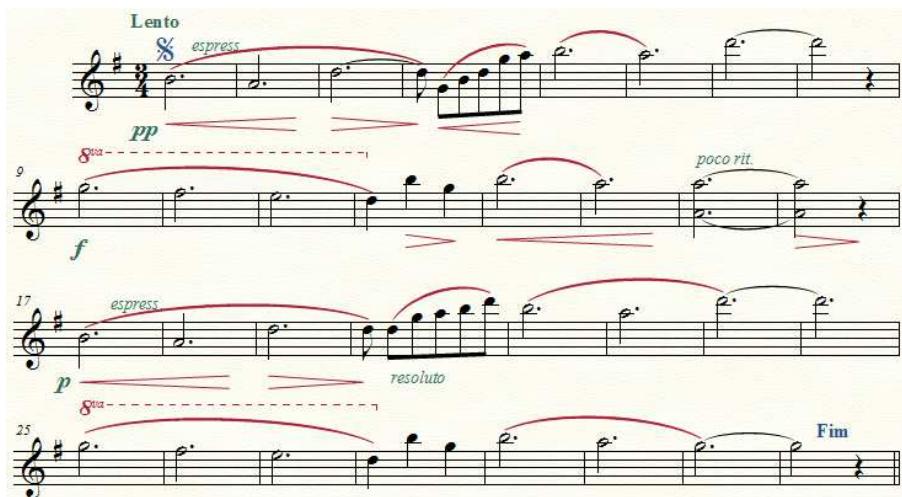
Exemplo 3 – *Mimosa geisha*



Exemplo 4 – *Quanta dor!...Valsa*



Exemplo 5 – *Saudade dos meus filhos* – Valsa lenta



⁷ Na qual consta a dedicatória: Ao conterrâneo e amigo Rubens da Fonseca oferece o velho Carmo. Em 15-1-1924. Mas, consta também nesta partitura o ano de 1910, o que é bastante sugestivo de que este seja o ano da composição, caso não seja o da cópia, pois não há indícios de que este seja um manuscrito autógrafo.

Todas estas composições de Manoel H. do Carmo encontradas no acervo da Fundação Gregório de Mattos, com exceção da *Melodia em sol menor* e da *Saudade dos meus filhos – Valsa lenta*, possuem o piano como parte integrante do conjunto, na maioria das vezes tocando uma espécie de redução das partes dos outros instrumentos, com a função de conduzir a orquestra. Isto demonstra a grande importância dada a este instrumento, tanto na vida musical quanto social daqueles que o tocavam. O que já diferencia este repertório do citado anteriormente. Um piano não só com a função de “ensaiador”, mas que também faz parte da orquestra compondo a sua instrumentação de forma regular.

A constância na utilização do piano como parte integrante da orquestra, é uma prática que vai se firmando nas composições deste período, primeiras duas décadas do século XX, e no período seguinte, de 1920 até meados de 1930, aproximadamente. Também parece ser recorrente nesta prática ter a parte do piano como uma espécie de redução das partes de orquestra, provavelmente para que fosse utilizada durante o processo dos ensaios, mas sem deixar de compor o conjunto orquestral na sua formação.

Talvez essa utilização do piano possa ser vista ainda como uma reminiscência da prática encontrada nas óperas dos séculos XVII e XVIII, nas quais a regência era feita a partir de um instrumento de teclado, quase sempre pelo próprio compositor. O que seria natural dado o grande consumo de ópera italiana pela sociedade baiana na segunda metade do século XIX. Pois, segundo Maria Helena Franca Neves (2000, p. 198-199),

Boccanera Junior lembra que de 1845, em diante, as representações das companhias de italianas de ópera ocuparam sucessivamente todos os anos, quase ininterruptamente a pauta do São João, mas de 1870 a 1880 foram tornando-se menos constantes, sendo de 1892 a última, com a companhia de Sansone, que dividiu a temporada entre o São João e o Politeama Baiano.

Por conta dessa incessante atividade musical no período considerado por Boccanera de Idade Áurea do Teatro na Bahia, de 1867 a 1880, havia “uma orquestra do Teatro São João que aos próprios maestros italianos, regentes de companhias líricas, causava notável admiração e espanto!” (BOCCANERA, 2008, p. 168)

Também falando da influência da ópera italiana na cultura musical baiana e de como essas reminiscências podem ser encontradas na prática e repertório produzido e executado em Salvador, deve-se lembrar inclusive que

“... aquilo que era denominado sob o “rótulo” de óperas nacionais era: uma mescla de óperas, *zarzuelas* e *operas buffas*, sobre temas de origens das mais diversas,

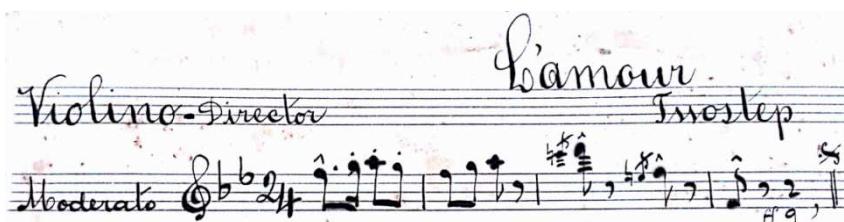
tratados musicalmente à maneira da música vocal dramática corrente, tendo tão somente o texto em português como fator de unificação.” (BRANDÃO, 2012, p. 38)

Esta maneira de compor e instrumentar vai ser encontrada de forma recorrente no repertório vocal baiano localizado no acervo da Fundação Gregório de Mattos, repertório este pertencente, muito provavelmente, a década de 1920, segundo fontes já citadas nas quais se encontram relatos de atividades de concertos realizados em Salvador neste período. (MENDES; BLANCO, 2008, p. 119-120)

Será que também se pode deduzir desta freqüente ocorrência a prática compor a partir do piano e depois orquestrar as peças musicais? É provável, mas infelizmente não há relatos que possam confirmar tal suposição.

Na peça *L'amour*, além de não se ter o piano, existe uma parte de “Violino-Director” (Figura 2), o que não é uma prática nova, mas aponta para a necessidade da existência de instrumentistas de cordas, em particular violinistas, suficientemente preparados para dirigir um grupo constituído exclusivamente por esses instrumentos. Também nas duas outras composições citadas – *A la Fontaine* e *Billet doux* – não há partes para piano.

Figura 2 - Recorte da imagem digitalizada da parte de violino da obra *L'amour*



Outro detalhe de orquestração que chama a atenção nestas três obras é a ausência de partes para violas. Qual o motivo de não se encontrar partes de violas em tais composições? Seria a escassez destes instrumentos? E se assim o fosse, qual o motivo deste fato? A ausência, ou diminuição da oferta de trabalho para músicos que executassem este instrumento, em função da diminuição das atividades das orquestras, dos espetáculos teatrais que as utilizassem, neste período? Ou será que este repertório era executado em ambiente privado, para deleite de uma pequena comunidade freqüentadora de tais reuniões sociais, cujos espaços não comportavam um número grande de músicos, e, assim, a supressão da parte da viola não viria a comprometer a prática musical, cujo papel seria entreter e integrar os participantes?

Não podendo avançar em respostas também para estas questões, por falta de acesso a fontes que assim o permitissem, seria mais pertinente seguir por outro viés de argumentação, e abordar o assunto do ponto de vista da influência da extinção de espaços públicos que acolhessem as agremiações dedicadas aos assuntos que envolvem a produção de obras dramáticas, tanto literárias quanto musicais. Além disto, que pusesse abrigar outras atividades artísticas que demandassem aparato técnico especializado para sua realização: a ópera.

Ou seja, tudo aponta para o fato de que o declínio da atividade das companhias de ópera e das representações teatrais em Salvador, no final do século XIX início do XX, atividades estas que foram paulatinamente substituídas pelos “teatros musicais” e pelo cinematógrafo, respectivamente, vão impactar sobre a atividade musical, em particular sobre a demanda de músicos, e, por conseqüência na própria música, em virtude da necessidade de adaptá-la à nova demanda.

O que possivelmente passa a ditar essa nova demanda é a ideologia propagada a partir da República, cuja tendência era “nacionalizar o estrangeirismo e popularizar o classicismo”. (NEVES, 2000, p. 199)

E ainda:

“A República mandou que o teatro falasse, de preferência, aos sentidos, e não ao espírito e por isso ficou depravado.

A Arte, que só deve impressionar o espírito, quando só visa despertar e excitar os sentidos degrada-se.

A República afastou a Literatura do teatro, fez o divórcio, e, de logo, pomposamente celebrou o consórcio de Thália com Arlequim.” (BOCCANERA, p. 200)

É deste período, inclusive, a proposta do governo de demolir o Teatro São João (BOCCANERA, 2008, p. 124), o antigo teatro imperial, para construção, no local no qual depois foi construído o cine-teatro Guarani, o Teatro Municipal, tal como aconteceu no Rio de Janeiro. Esta medida faria parte de um processo de modernização urbana de Salvador. Por fim, a demolição do São João foi impedida, mas o descaso não o salvou da destruição, ocorrida através do fogo em 6 de junho de 1923. Assim, a cidade de Salvador não ganhou o seu Teatro Municipal e perdeu o seu centenário Teatro São João. (BOCCANERA, 2008, p. 67)

Já no final do século XIX e início do XX as associações artísticas⁸, instituições que rendiam culto à antiga arte dramática mantendo as atividades teatrais e literárias, já haviam perdido a espaço para o teatro de revista e as comédias *trolo*...

Assim, os novos cines-teatros, espaços privados construídos como barracões, diferentes do antigo Teatro São João onde as reuniões de algumas agremiações ocorriam, já cumpriam outra função com a novidade dos chamados, à época, espetáculos por sessão.

3.2 CONTEXTO HISTÓRICO E SUAS POSSÍVEIS IMPLICAÇÕES SOBRE O REPERTÓRIO

O período ao qual está associado este repertório, final do século XIX início do século XX, é o período de instauração da República, onde várias subvenções às atividades artísticas, antes amparadas pelo antigo governo imperial, foram suspensas. Aliás, pode-se observar, na História do Teatro na Bahia de Sílio Bocanera (2008), que o estado vem diminuindo a subvenção dada ao Teatro São João, por exemplo, de forma gradual desde a década de 1850, buscando desenvolver um sistema de co-participação, no qual possa garantir o investimento por parte dos arrendatários do teatro e participar dos lucros advindos dos seus espetáculos.

Um exemplo bem claro desta prática da relação entre o estado e os arrendatários do Teatro São João neste período pode ser constatada através do fato de já haver água encanada em Salvador desde 1854, água esta distribuída pela Companhia do Queimado, mas o teatro só passará a contar com este serviço em 1866, graças a uma obra realizada “[...] pela iniciativa do empresário teatral Custódio Rabelo de Figueiredo, por conta do seu contrato com o governo em contrapartida pela ocupação do Teatro Público, [...]. (NEVES, 2000, p. 57)

Por outro lado, a busca do desenvolvimento de uma indústria do entretenimento que, não só fosse capaz de desenvolver-se com recursos próprios, mas que, através da manutenção da intervenção do estado, sendo este proprietário das instalações arrendadas aos empresários, pudesse gerar retorno financeiro para o mesmo, foi ganhando cada vez mais importância na política do final do império e início da república.

Porém, mais tarde, já no início do século XX, a suspensão ou diminuição do auxílio ou suporte financeiro dado pelo estado às atividades culturais não afetará apenas o

⁸ Destas instituições, “que rendiam culto a antiga arte dramática”, o Conservatório Dramático da Bahia, que teve sua inauguração a 15 de agosto de 1857, no *foyer* do São João, mas quem tem as suas atividades definitivamente encerradas já em 1885, talvez possa ser considerada uma das mais representativas. (BOCCANERA, 2008, p. 159)

Teatro São João, mas também outras instituições ligadas à atividade musical. É o que veremos acontecer com o ensino de música, após o fechamento do Conservatório Imperial, e, em particular, com o Conservatório de Música da Bahia.

Tanto a subvenção dada pelo estado é insuficiente para desenvolver e manter as atividades musicais tão caras à sociedade baiana que, após concerto realizado no Teatro Politeama, em 15 de novembro de 1898, o Dr. Luiz Vianna, então governador,

“[...] aumenta a subvenção dada à recém criada Instituição [o Conservatório de Música da Bahia] dando ajuda financeira à Escola de Belas Artes, através da Lei nº 278, de 28 de agosto de 1898, para que fosse efetuada uma reestruturação do curso de música.” (PERRONE; CRUZ, 1997, p. 13)

Mas, a subvenção dada por Luiz Vianna, então governador, é uma ação pontual, e não vai além para que seja ou se configure como uma política cultural em prol da sociedade ou da construção do arcabouço cultural que possa ser o sustentáculo do desenvolvimento da cultura e sociedade baiana e, consequentemente, brasileira.

De fato, não se observa da parte do estado uma preocupação com a cultura e a educação da população. Mesmo a talvez incipiente iniciativa de promover não o desenvolvimento cultural do povo brasileiro, mas de trazer os espetáculos que faziam parte da vida cultural da corte portuguesa com a vinda desta para a colônia, e de forma indireta fomentar o desenvolvimento cultural dos habitantes desta colônia, é posteriormente abandonada na Cidade do Salvador.

Tal mudança, no sentido do abandono por parte do governo da responsabilidade sobre o desenvolvimento deste arcabouço cultural, pode ser vista como uma falta de valorização da cultura, e da própria falta do entendimento desta como formadora da sociedade, como uma ferramenta de construção da própria sociedade brasileira.

Mas, nem a decadência do Teatro São João como pólo cultural, centro da vida cultural de Salvador, por ser o espaço que reunia as atividades artísticas e as sociedades que as produziam, nem o surgimento ou o interesse da população pela novidade dos cines-teatros, cujo investimento e a manutenção eram menos onerosos, arrefeceu o gosto pela música na capital do estado. Assim vê-se, nas primeiras décadas do século XX “[...] a música dominando todas as demais manifestações artísticas da Cidade, onde não se dispensava um programa musical erudito [...]”. (PERRONE; CRUZ, 1997, p. 14)

Esse panorama pode vir a explicar a forte influência européia na música produzida e consumida neste período em Salvador. Além disso, a ausência de incentivo, por parte do governo, às atividades musicais envolvendo o repertório tradicional restringe as possibilidades de trabalho para os músicos profissionais fora das instituições religiosas ou agremiações de caráter cívico como as filarmônicas. O que impacta no repertório orquestral, tanto que as formações instrumentais são mais restritas, o que pode ser observado nas instrumentações das obras do período, e as obras são mais curtas. Talvez o custo para a realização dos concertos fosse elevado, havendo daí a necessidade de que cada um deles devesse contemplar um grande número de participantes. Assim sendo, as obras não poderiam ser muito longas.

4 A DÉCADA DE 1920 E INÍCIO DOS ANOS TRINTA DO SÉCULO XX

A peça escolhida para ilustrar ou servir de referência para este período é *A Caiana* – Bailado sertanejo, com letra e música de Zulmira Silvany, que segundo Carlota Xavier (1965, p. 24) é “[...] inspirado na vida do sertão de Itaberaba [município do estado da Bahia] (terra natal da compositora) [...]”. Esta obra é dedicada ao poeta sertanejo Galeno d’Avelirio. Há relato de que este bailado tenha sido encenado em 1921, no Teatro Politeama. (PERRONE; CRUZ, 1997, p. 18).

No acervo da Fundação Gregório de Mattos esta composição faz parte de um grupo de sete sob o mesmo número de catálogo cuja ordem é: Ave Maria; A voz da Sertaneja, Ouvir estrelas; A imprensa; Romanza; Uma tarde na Tijuca, *A Caiana*.

A escolha desta composição foi feita por dois motivos: primeiro por representar a década de vinte do século XX com uma peça de repertório sem paralelos diretos, em termos formais ou de gênero, com o repertório europeu tradicional para orquestra, ou seja, um bailado, para o qual há uma descrição de figurino cenário e dinâmica de palco. Assim lê-se nas duas primeiras páginas da partitura:

Cenário: - Uma palmeira no centro do palco com duas bandeiras cruzadas – a brasileira e a bahiana. Ao redor da palmeira fica um círculo de moças e rapazes, arrumados dois a dois, de mãos dadas em forma de ângulo, balançando o corpo, enquanto a orquestra toca esta parte. À proporção que se ouve este trecho, o pano levanta gradualmente e as luzes tomam o esplendor completo para dar entrada a solista. (Sertaneja)

Na página três temos as indicações do figurino, nos seguintes moldes:

A solista, como todas as coristas, apresenta-se vestida de branco, sapatos da mesma cor, trazendo colares, brincos, pulseiras de aljôfares e no cabelo o mesmo adorno.

Os rapazes apresentam-se também de branco, calçado igual, trazendo gravata fulgurante, em laço grande e, nó no peito, uma flor também grande e de viva cor.

Enquanto a solista canta, em frente ao cenário indicado, os coristas de mãos dadas balançam o corpo, até terminar este trecho.

O texto que se encontra nas páginas nove e dez da partitura ratifica a informação dada acima quanto à inspiração da composição, citada anteriormente como tendo sido retirada do livro *A Música em 50 Anos*, de Carlota Xavier, a qual também é citada por Perrone e Cruz. (1997, p. 18). Assim está escrito:

Este bailado vi e ouvi na cidade de Itaberaba (Sertão bahiano) onde nasci. Naquela época, os rapazes e as moças que moravam nas roças, costumavam, durante as festas de Reis, avisar a um chefe de família da Cidade que, uma determinada noite, viriam com o seu Terno de Reis cantar e dansar na sua casa. Avisado assim, o dono da casa, fecharia as portas e janelas, até que chegasse o momento oportuno para a entrada do Terno que, após saudar os donos da casa e tomar licores, etc, começava a cantar e a bailar, até tarde da noite.

Este bailado ouvi em uma dessas festas e escrevi, ampliando e fantasiando um pouco, porquanto os versos cantados eram às mais das vezes improvisos daqueles sertanejos e eu não os poderia gravar.

Há ainda outra descrição quanto à execução na página quinze, na entrada do côro:

Aqui, ao redor da palmeira, forma-se um [uma] grande cadeia de moças e rapazes, porém, somente estes cantam esta primeira estrofe, formando justamente a cadeia (bailado indicado) por entre as moças que se conservam de pé, sem movimentar o corpo nem cantar.

E outra na página dezenove, onde começa o “Bailado”, que acompanha a segunda estrofe do côro, na qual às vozes masculinas juntam-se as femininas. O texto é o seguinte:

Aqui é o côro misto. Todos cantam e dansam, em grande cadeia, num movimento contínuo, até o final do Bailado.

O segundo motivo é por esta ser um marco da estréia da atuação de uma maestrina na Bahia. Esta estréia acontece em um concerto público do antigo Instituto de Música da Bahia, a época sob a direção do Maestro Silvio Deolindo Fróes, no Teatro Politeama, no qual a maestrina Zulmira Silvany dirige uma orquestra formada por 48 músicos. (PERRONE E CRUZ, 1997, p. 18)

Trata-se de uma composição para solista, coro e orquestra. A orquestra está composta por madeiras a dois, duas trompas em fá, dois trompetes em si bemol, 2 trombones tenores, uma tuba, triângulo, *tamburo basco*⁹, tímpanos em dó e sol, violinos I e II, violas, violoncelos, contrabaixos e piano.

Fato curioso é que há, na página onze, onde se inicia uma parte orquestral em compasso dois por quatro, com uma indicação de “Vivo”, uma observação de que “A orquestra aqui deve ter uma panderêta, um cansá [gansá] e castanholas duplas”, mas não há partes escritas para estes instrumentos em lugar algum. Logo não sabemos exatamente como os mesmos deveriam ser tocados. Provavelmente, as idéias rítmicas foram “passadas” para os músicos durante os ensaios.

⁹ Pandeiro.

Há ainda nesta página a seguinte instrução:

Aqui, as coristas que trazem pendurado no punho, um pandeirinho de folha de flandres, juntamente com as flautas e violinos, o tocam com o mesmo ritmo, virando o corpo para fora do círculo, sendo respondidas pelos rapazes, que acompanhando da mesma forma os trompetes, viram o corpo para dentro do círculo, batendo palmas com o mesmo ritmo indicado.

A música possui um texto em forma de poema da própria Zulmira, como foi dito antes. Este é composto por três estrofes intercaladas por um côro. Assim, as estrofes são cantadas pela solista e a parte do côro pelo grupo vocal.

A peça está dividida em sete partes musicais distintas, inclusive com indicações de andamento e caráter que as diferenciam. Essas partes são: Allegretto; Mesto; Appassionato; Mesto, non lento; Vivo; Allegretto e Bailado.

A instrumentação é feita em dois blocos bem definidos quanto ao uso dos instrumentos. As partes instrumentais – Allegretto (inicial), Appassionato, Vivo – e o Bailado final são instrumentados com toda a orquestra, enquanto nas partes de canto – Mesto, Mesto non lento, Allegreto (primeira estrofe do côro) – a instrumentação utilizada faz uso da flauta, do piano e das cordas.

O primeiro Allegretto é uma parte composta por oito compassos em 6/8, na tonalidade de Lá menor, que cumpre o papel de introdução, afirmando a tonalidade e preparando a entrada da solista, entrada esta em anacruse sem o apoio de instrumento algum. Parece ser uma melodia derivada da própria harmonia, sendo cadenciada, de certa gravidade, apesar da indicação de andamento, e que é tratada de forma homofônica (Exemplo 6).

Exemplo 6 – *A Caiana – Allegretto I*

Segue, então, a segunda parte, *Mesto*, escrita em lá menor, em compasso 6/8, sendo a parte na qual a melodia principal é apresentada pela solista, a primeira estrofe do poema. Uma melodia de oito compassos, com caráter de dança, mas sinuosa e difícil de ser executada (Exemplo 7). Apesar de se tratar de um trecho curto, ele possui um movimento harmônico intenso, com mudanças rápidas de harmonia, modulando para tonalidades distantes, sem

preparação através de cadências. A parte inicia-se com um acorde de lá menor e termina com um acorde de ré sustenido maior, dominante do acorde de sol sustenido menor, com o qual se inicia a parte seguinte.

Exemplo 7 – *A Caiana – Mesto*

Mesto

9

A caia - a - naçs-tá ma - du - ra Mui-to bo - a de mo - er Meu ser -

14

tão tem seus en - can - tos Que ja - mais pos - soes - que - cer.

Segue-se o *Appassionato*, uma parte composta por dezoito compassos em 2/4, que cujo acorde de sol sustenido menor inicial tem reforçado o seu papel de tônica da nova tonalidade através da sua dominante, ré sustenido maior. Esse trecho termina em lá maior, dominante da tonalidade com o qual se inicia o trecho seguinte. Mesmo se tratando de uma parte em tonalidade menor, a melodia é *cantabile*, guardando certa graciosidade (Exemplo 8).

Exemplo 8 – *A Caiana – Appassionato*

Appassionato

18

24

30

1. Para acabar

A parte seguinte – *Mesto, non lento* – traz o segundo verso do primeiro solo (Exemplo 9). Esse trecho também está escrito no compasso de 6/8, porém na tonalidade de ré menor, começando com o acorde de dominante com sétima desta tonalidade. O processo de modulação utilizado aqui, através de dominantes individuais dos acordes do centro tonal principal, ré menor, torna a melodia, basicamente por graus conjuntos, mais fácil de cantar, dando um caráter de simplicidade à mesma.

Exemplo 9 – *A Caiana – Mesto, non lento*

Mesto, non lento

Na seqüência temos outro trecho instrumental marcado pela indicação *Vivo* no primeiro compasso. É um trecho escrito na tonalidade de lá menor com dezesseis compassos em 2/4, mas que inicia com o acorde de Lá maior com sétima menor, cuja tensão é resolvida no acorde de ré menor. Esta harmonia é repetida, e depois segue para um acorde de Mi maior com sétima menor que por sua vez se resolve em um acorde de lá menor, e também se repete. Toda essa estrutura de oitos compassos é repetida terminando a parte.

A melodia é apresentada na forma de pergunta e resposta, respeitando as modulações descritas anteriormente. Nas duas vezes a melodia é apresentada pelos trompetes em si bemol, sendo depois respondida pela primeira flauta e pelos violinos em uníssono. Primeiro em ré menor (Exemplo 10) e em seguida, com uma pequena variação no final, em lá menor (Exemplo 11). Toda a estrutura anterior é então repetida. E, segundo a instrução encontrada na partitura: “(Repete este Vivo, 4 vezes)”.

Exemplo 10 – *A Caiana – Vivo – 1^a parte da melodia*

Vivo

Exemplo 11 – *A Caiana – Vivo – 2^a parte da melodia*

Após o trecho instrumental vem outro *Allegretto*, parte na qual é apresentada a primeira estrofe do coro cantada pelas vozes masculinas, enquanto dançam, conforme texto citado

anteriormente. É uma parte também com dezesseis compassos em 2/4. Tratando-se de um trecho com a primeira parte em dó maior, oito primeiros compassos, e a segunda parte em lá menor, os oito últimos compassos.

A melodia dos dois primeiros versos (Exemplo 12), em compasso 2/4, em dó maior, tem proximidades quanto ao contorno melódico da melodia apresentada na voz da solista no trecho “*Mesto, non lento*”, em compasso 6/8 (vide Exemplo 9).

Exemplo 12 – *A Caiana – Allegretto II – verso I*

A melodia dos dois versos seguintes que completam a estrofe (Exemplo 13) inicia-se com o acorde de mi maior com sétima menor, dominante da tonalidade na qual a estrofe será terminada: lá menor.

Exemplo 13 – *A Caiana – Allegretto II – verso II*

O *Bailado*, com o qual se encerra a música, é uma parte de *tutti* orquestral onde todos os coristas estão reunidos para cantar enquanto dançam a coreografia descrita na partitura, sendo esta a última estrofe da parte do coro. A melodia é a mesma do trecho anterior, com pequena modificação no ritmo, que acaba por deixá-la mais marcada (Exemplo 14).

Exemplo 14 – *A Caiana – Bailado – Allegretto final.*

O poema é apresentado na última página do manuscrito da seguinte forma:

Solo I

A caiana está madura,
Muito boa de moer,
Meu sertão tem seus encantos,
Que jamais posso esquecer.

Sertaneja lá das matas,
Onde canta o bentevi,
Vou mostrar-vos um bailado,
Do sertão onde nasci

Côro

A caiana está madura,
Muito boa de moer,
Meu sertão tem seus encantos,
Que jamais posso esquecer.

Lá se canta, lá se dansa,
Lá se ama sem sofrer;
Meu sertão tem seus encantos,
Que jamais posso esquecer.

Solo II

Vi, em noite clara e bela,
À caiana se cantar,
Por mui lindas sertanejas,
Um bailado assim dansar.

O luar do meu sertão
Tem mais graça, mais fulgor.
Lá o sol é mais brilhante,
Tudo diz beleza, amor!

Solo III

Conta alegra a sertaneja
Os amores de seu bem
À rolinha, ao campo, à moita,
Com receio de um vai-vem

Como é lindo ver-se o céu
Dessa plaga sertaneja
Onde tudo é mais bonito,
Mesmo a própria natureza!

Aqui vem a dubiedade com relação à execução da peça, pois a estrutura musical não é clara quanto à forma. Na partitura só está colocada a primeira estrofe do solo e a parte do côro, e ao final da peça não há uma indicação do local para o qual se deve retornar na apresentação das duas estrofes de solo seguintes. Por princípio deve-se retornar para a parte do solo, o que faz todo o sentido do ponto de vista musical, mas demonstra não haver a preocupação de registrar muitas informações na partitura. Talvez por fazerem parte da prática musical, não havendo, portanto, necessidade imperiosa de fazê-lo, ou talvez por ser a intérprete a própria compositora. Mas, não há como determinar de forma categórica a razão de tal procedimento.

4.1 OUTRAS MÚSICAS DO REPERTÓRIO DO MESMO PERÍODO

No próprio acervo da Fundação Gregório de Mattos foram encontradas outras partituras cujas características são semelhantes à da obra escolhida como referência para ilustrar essa secção do período histórico demarcado para este estudo. Estas foram selecionadas com o intuito de ratificar o valor da obra de referência apenas, e de fato como referência e não como exemplo isolado ou único, o que o invalidaria como demonstrativo de uma prática comum do período. São outras obras da própria Zulmira Silvany, dentre elas: *Ouvir estrelas*, *Uma tarde na Tijuca* e *Romanza*.

A obra *Ouvir estrelas* é uma música para canto e orquestra na qual a compositora, Zulmira Silvany, utiliza uma instrumentação similar à encontrada na peça anterior – Voz (mezzo soprano ou barítono), 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes Bb, 2 fagotes, 2 trompas em F, 2 trompetes em Bb, 2 trombones, 1 tuba, 2 timpanos, piano e cordas (violinos I e II, violas, violoncelos e contrabaixos) – tem a melodia introduzida por um motivo anacrústico de um compasso e meio (Exemplo 15). As partes de solo vocal são também acompanhadas pelas flautas, piano e cordas, enquanto os clarinetes são utilizados ora para reforçar motivos instrumentais ou o acompanhamento, ora para dobrar a voz nos finais das partes desta. Os outros instrumentos – oboés, fagotes, trompas, trompetes, trombones, tuba e timpanos – são usados somente na introdução e no trecho entre as estrofes um e dois do poema que possui quatro estrofes.

Exemplo 15 – *Ouvir estrelas*



Este último, com dois compassos, é uma modulação de fá maior, tonalidade da primeira estrofe (Exemplo 16), para dó maior, na qual é apresentada a segunda estrofe do poema (Exemplo 17). A parte referente à terceira estrofe tem armadura de clave de fá maior, mas é iniciada com um acorde de dó maior, seguido de um acorde de ré maior com sétima (dominante) estabelecendo, aparentemente, a tonalidade de sol menor para esta estrofe que termina no primeiro tempo do compasso (Exemplo 18). A segunda metade deste mesmo compasso, na qual inicia-se a quarta estrofe (Exemplo 19), é a anacruse sobre o acorde de dó maior com sétima (dominante) que estabelece a tonalidade de fá maior que encerra a obra.

Exemplo 16 – *Ouvir estrelas* – Primeira estrofe

Exemplo 17 – *Ouvir estrelas* – Segunda estrofe

Exemplo 18 – *Ouvir estrelas* – Terceira estrofe

Exemplo 19 – *Ouvir estrelas* – Quarta estrofe

No texto do poema, cujo autor é Olavo Bilac, retirado da partitura e apresentado abaixo, buscou-se manter prioritariamente a divisão musical e não a métrica ou estrutura deste gênero textual, onde o mesmo é copiado com os mesmos sinais constantes no manuscrito. Inclusive foi mantida a ortografia da época, mesmo procedimento adotado para o texto da obra anterior. Segue-se:

“Ora (direis)... Ouvir estrelas! Certo
perdeste o senso” E eu vos direi, no entanto,
Que para ouvi-las, muita vez desperto
E abro as janelas, pálido de espanto

E conversamos toda a noite, enquanto
A via látea, como um pátio aberto,
Sintila¹⁰ E ao vir do sol, saudoso e em pranto,
Inda as procuro pelo céu deserto.

Direis agora: “Tresloucado amigo
Que conversas com ela? Que sentido
tem o que dizem, quando estão contigo(“).

E eu vos direi: “Amai para entendê-las!
Pois só quem ama pode ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas”.

Há uma ligeira mudança de caráter musical nas duas últimas estrofes do poema, que pode ser observada na indicação “Mais vivo” na partitura, o que guarda certa coerência tendo em vista a estrutura do soneto. Esta mudança é acompanhada, ou secundada, por uma modificação rítmica no acompanhamento da melodia vocal desta parte, o qual passa a ser feito em tercinas pelos clarinetes, violinos II, violas e piano.

Desta maneira, esta peça em forma de canção, cujo motivo melódico é partilhado pelas quatro estrofes, com as duas primeiras tendo oito compassos cada, enquanto as duas últimas seis, respeita a estrutura do soneto.

Na obra *Uma tarde na Tijuca*, em ré bemol maior, possui a mesma instrumentação encontrada em *Ouvir estrelas*. Trata-se de uma composição com duas partes, estando a primeira parte da peça (A) em ré bemol maior, ligadas por um trecho de sete compassos (3/4) com a indicação “*Più animato*”, já na tonalidade da parte seguinte (fá sustenido maior), na qual a compositora, Silvany, fazendo uso da enarmonia (ré bemol-dó sustenido), inicia a parte

¹⁰ Manteve-se a mesma grafia encontrada na partitura.

com o acorde de dó sustenido maior que, através do encadeamento harmônico desenvolvido, assume o caráter de dominante para preparar o início da segunda parte da música (B) em fá sustenido maior, propiciando uma transição que não soa brusca (vide parte do piano na Exemplo 20).

Exemplo 20 – *Uma tarde na Tijuca*



Assim, a estrutura formal da obra é ABA, com o “*Più animato*” descrito anteriormente servindo de ponte ou transição entre as partes A e B. A forma é completada com o retorno, ao final da partitura (B), ao início, indo até o final da parte A (“Para acabar”), conforme indicação do manuscrito.

Esta obra difere das duas precedentes por ser uma peça mais longa, na qual a autora mantém um ritmo harmônico tão intenso quanto nas anteriores, com modulações bruscas ou sem longas preparações através do uso de dominantes, incluindo transformação de acordes menores em maiores, o que parece ser uma característica sua.

A parte A possui 42 compassos e uma melodia em ritmo contínuo de colcheias saindo da tônica (ré bemol maior) e repousando, nos compassos 20-21, sobre a própria tônica, que, nos compassos seguintes, por sua vez é transformada em dominante que se resolve sobre o quarto grau, mantido por dois compassos, então transformando em menor indo para um acorde de mi menor, finalizando a parte A numa cadência II-V-I de ré bemol maior. Com a melodia mantendo sempre a mesma rítmica durante todo este trecho (Exemplo 21).

Exemplo 21 – *Uma tarde na Tijuca - Allegretto*

A parte B, com 36 compassos, é composta por uma melodia de caráter cantável estruturada em frases curtas de dois compassos (Exemplo 22). O movimento harmônico desta parte difere do encontrado na anterior, indo da tônica maior (fá sustenido) para a tônica menor, depois indo para uma seqüência de acordes (menores/dominantes) em quintas até retornar para da tonalidade desta parte (fá sustenido maior). Essas mudanças nem sempre são preparadas, ocorrendo de um compasso para o seguinte. Os últimos quatro compassos deste trecho são usados para preparar a volta à parte A, com a harmonia saindo do dó sustenido para o sol sustenido transformando este último, por enarmonia, na dominante de ré bemol maior.

Exemplo 22 – *Uma tarde na Tijuca – Allegretto tranquillo*

A última música de Silvany utilizada como comparativo para a obra de referência, *Romanza*, é escrita para a mesma formação instrumental encontrada nas peças anteriores. Essa formação parece ter se tornado a instrumentação mais utilizada pela compositora. Esta obra possui forma ternária A B A', tendo apenas algumas variações a diferenciar as partes A e A'.

Também, como *Uma tarde na Tijuca*, é uma música mais longa. Cada parte desta peça possui 35, 32 e 35 compassos respectivamente, com duas transições entre as partes, sendo a primeira de quatro e a segunda de dois compassos.

As duas partes A são escritas em si bemol menor em compasso quaternário (4/4). O material melódico destas partes é composto por dois elementos, a (Exemplo 23) e b (Exemplo 24), com o primeiro deles sendo reapresentado pelos violinos I, flautas, oboés e clarinetes, logo após o segundo.

Exemplo 23 – Romanza – Moderato

Exemplo 24 – Romanza

A parte B está em si bemol maior, escrita em compasso binário composto (6/8), tendo o material melódico apresentado pela flauta, oboés, e violinos I. Trata-se de uma melodia cantável com caráter de dança (Exemplo 25).

Exemplo 25 – Romanza

Cada melodia da parte A é apresentada com uma rítmica de acompanhamento diferente. A primeira melodia tem os acordes com o baixo na região grave e na parte forte do primeiro tempo ou de cada tempo do compasso, de pendendo das mudanças harmônicas, enquanto as outras notas do acorde estão escritas em bloco na segunda metade dos referidos tempos, ou seja, sempre no contra-tempo. Já para a segunda melodia desta mesma parte o acompanhamento é realizado em forma de arpejo, em tercinas.

O acompanhamento da melodia da parte B é feito também com arpejos em semicolcheias no primeiro tempo, e bloco de acordes no segundo.

Assim, diante da similaridade de instrumentação, da orquestração, dos motivos temáticos e seus desenvolvimentos, do tratamento harmônico dado aos temas, das estruturas rítmicas e de acompanhamento, bem como das estruturas formais das obras apresentadas, pode-se induzir quanto à existência de forte indício no sentido de que o processo de composição utilizado por Zulmira Silvany o é de forma deliberada. Tais procedimentos composicionais adotados por ela geram um estilo de obra que lhe é próprio, pelo menos no conjunto observado, integrando a composição de referência a um grupo. Fazendo com que a mesma, apesar de se destacar pela temática e tipo, conforme citado anteriormente, reforce o argumento utilizado para a sua escolha como tal.

4.2 CONTEXTO HISTÓRICO E SUAS POSSÍVEIS IMPLICAÇÕES SOBRE O REPERTÓRIO

O repertório acima analisado pertence a uma época, conforme argumento apresentado para a obra de referência, na qual Salvador está passando por uma fase de modernização, com José Joaquim Seabra no seu segundo mandato como governador a frente destes projetos. Já no seu primeiro mandato, de 1912 a 1916, o Dr. J. J. Seabra, conforme citado anteriormente, quis demolir o Teatro São João para liberar a vista da Baía de Todos os Santos como parte do seu projeto de aformoseamento da cidade, construindo um novo teatro, aquele que seria o Teatro Municipal, do outro lado da praça. Porém o São João não foi demolido e as fundações do futuro Teatro Municipal foram iniciadas. (BOCCANERA, 2008, p. 124)

Em 1919, neste local, no qual haviam sido feitos grande parte dos alicerces destinados ao Teatro Municipal (BOCCANERA, 2008, p. 67), foi inaugurado o uma casa de espetáculos e um cassino com o nome de *Kursaal*, que em 1920 teve seu nome trocado pelo indianista *Guarani*, aproveitando parte das fundações que seriam. O segundo governo de Seabra “prometia refazer o São João e mudar o seu nome para *Teatro da Independência*, só que o projeto (Il. N° 22) acabou sendo desviado para a ampliação do cassino que tornou-se *Cine-Teatro-Guarani*, com a fachada projetada no estilo art-nouveau que Filinto Santoro havia planejado para o S. João”. (NEVES, 2000, p. 201-202)

Ainda nesse viés continua Maria Helena Franca Neves (2000, p. 202):

Isaías de Carvalho S. Neto assinala que entre os tópicos mais interessantes debatidos na cidade, na Semana de Urbanismo, destacava-se o que tratava da mentalidade modernista que desenvolveu uma “critica veemente à herança cultural portuguesa em expressões como “casario desconcertante e sem estilo”, [...]”

E continua citando-o para lembrar “o regime de exclusão dos planos reformistas republicanos do governo de Seabra e seguidores:

O tumultuado enredo que acompanhou a derrubada da Sé conseguiu definir moderno como “necessário e civilizado”, sem que se determinasse com nitidez o que fazer para permitir a convivência, em uma mesma área, de edificações de épocas tão distintas,... (ISAÍAS NETO, 1991, p.45 apud NEVES, 2000, p. 202)

Decerto que houve reflexo deste pensamento na produção musical desta época, que pode ser notado nos títulos das obras, fazendo referência a temas e regiões brasileiros incluindo diferenciações regionais. Também nas letras das músicas, quando em se tratando de música vocal, cujos poemas expressam uma espécie de “lirismo mestiço”, através do uso de cenas e paisagens da realidade brasileira vista e interpretada pelo olhar das pessoas que nela habitam, quando não reproduzem ou descrevem práticas da cultura popular local, como nas peças acima analisadas.

Nas estruturas musicais nota-se a forma de canção ou poema musicado, com frases utilizadas de forma repetitiva nas várias estrofes do poema usado como letra. O emprego da rítmica da música popular é freqüente, bem como a mistura da sincopa, característica deste repertório, com o compasso ternário com nítida influência da valsa, ou ainda do compasso composto (6/8). Temas folclóricos, referências diretas a folguedos populares e texto ou argumentos retirados do arcabouço cultural oriundo das culturas portuguesas e africanas também são elementos freqüentemente encontrados no repertório desta época.

A busca por uma cultura e linguagem genuinamente brasileiras torna-se evidente neste período com a Semana de Arte Moderna de 1922. No cenário musical baiano, em particular, esse pensamento vai se tornar evidente através das obras de caráter cívico, como na peça *A imprensa*, da própria Zulmira Silvany, cuja letra, poesia de José Augusto de Carvalho, exalta a Bahia, ou no *Hynno do Gynnásio da Bahia*, de Geraldo Correia De Vecchi. Foi nesse período que se estabelece para todo o país, por exemplo, mais precisamente no dia 30 de outubro de 1925, o “Dia do Caixeiro” (PERRONE; CRUZ, 1997, p. 19). Essa valorização do nacional pode ser notada também no próprio acervo da Fundação Gregório de Mattos, constituído prioritariamente por obras de compositores baianos ou brasileiros.

Nas obras citadas e analisadas neste capítulo pode-se verificar, como acima citado, modificações e progressos no desenvolvimento e ampliação das composições, bem como o estabelecimento de uma instrumentação, tendo em vista a recorrência da mesma, além da paulatina sofisticação da orquestração, entendida esta como refinamento do uso das possibilidades dos instrumentos em prol da textura e timbre do conjunto, talvez pela própria posição profissional e condição na qual se encontrava a autora das obras no período em questão.

A maestrina Zulmira Silvany parece ter tido sempre um papel ativo no cenário musical da cidade de Salvador, pois, já por volta de 1915, diante mais uma vez das dificuldades financeiras em que se encontrava o Instituto de Música da Bahia, foi fundada a Sociedade Protetora do Conservatório, “em princípio, pelas iniciativas das professoras Zulmira Silvany, Georgina Melo Lima e Georgina Silva Lima. Esta Sociedade toma vulto e dentre os concertos realizados em prol da manutenção do Instituto, segundo Carlota Xavier (1965, p. 20), “[...] se destaca o realizado no Passeio Público, a que deram o nome de **garden party**, com uma afluência muito numerosa de artistas e das melhores famílias baianas.”

A partir da criação do Instituto de Música da Bahia, fruto da fusão do Conservatório de Música da Bahia com a Sociedade Auxiliadora do Conservatório, em 8 de junho de 1918, a maestrina Zulmira Silvany, também professora da instituição, é eleita para o cargo de vice-diretoria técnica, tendo por diretor técnico o maestro Sílvio Deolindo Fróes. Sendo que, “Em sessão ordinária realizada no dia 12 de junho de 1925, foi eleita a diretoria administrativa, permanecendo a diretoria técnica com o maestro Fróes e a vice-diretoria técnica com a maestrina Zulmira Silvany.” (PERRONE; CRUZ, 1997, p. 19)

Em 1924, o maestro Silvio Delindo Fróes adoece e se afasta do cargo de diretor técnico, ao qual só irá retornar em 20 de dezembro de 1929, ano no qual grave contenda envolvendo a até então diretora técnica interina maestrina Zulmira Silvany, acabaria por afastá-la da instituição.

Desde a fundação do Instituto de Música da Bahia observa-se um “[...] movimento de expansão da música em Salvador, no que concerne à realização de diversos concertos [...]”. (PERRONE; CRUZ, 1997, p. 17) E, em 1921, ocorre a estréia da maestrina Zulmira Silvany dirigindo uma orquestra de 48 músicos no Teatro Politeama, conforme citado anteriormente. A partir de então vários concertos serão organizados e dirigidos pela maestrina Silvany,

dentre eles o realizado no dia 30 de outubro 1925, data estabelecida para o “Dia do Caixeiro”, no Salão da Associação dos Empregados do Comércio; e o festival em três partes realizado em 1928 em prol dos alunos da Faculdade de Direito da turma deste ano, unindo estes com os alunos do Instituto de Música. Na última parte deste festival foi apresentada a obra “*Hino à Imprensa*”¹¹, composta e regida por Zulmira Silvany com letra de José Augusto de Carvalho, acompanhada por um conjunto instrumental e coral formado pelos alunos do instituto com cem vozes. (PERRONE; CRUZ, 1997, p. 27)

Assim o Instituto de Música da Bahia procura a sua integração com a sociedade através da participação em eventos locais e nacionais.

A intensa atividade da maestrina Zulmira Silvany à frente da orquestra dos professores do Instituto de Música da Bahia nos inúmeros concertos realizados durante a década de 1920, aliada à prática de compor obras de caráter nacionalista para as apresentações, talvez por influência do ideário da Semana de Arte de 1922 quanto à construção de uma identidade nacional, promoveu, por parte da maestrina, o desenvolvimento de um repertório específico para orquestra. Um repertório que é musicalmente coerente e condizente com a estética do período, e composto para uma orquestra com formato definido, aparentando tratar-se de um grupo, se não fixo, estável quanto ao formato.

De acordo com as partituras manuscritas e os relatos encontrados na obra *Instituto de Música: Um século de tradição musical na Bahia* (PERRONE; CRUZ, 1997), Zulmira Silvany parece ter sido uma figura de capital importância no contexto musical da cidade de Salvador na década de 1920. Além disso, a sua atuação como vice-diretora e diretora técnica interina do Instituto de Música da Bahia neste período também parece ter sido muito importante para o desenvolvimento da referida instituição, ainda lhe permitindo o aprimoramento de habilidades musicais como maestrina e compositora.

¹¹ Obra constante no acervo da Fundação Gregório de Mattos como *A Imprensa*.

5 DO FINAL DA DÉCADA 1920 AO FINAL DA DÉCADA 1940

A obra de referência escolhida para o período, como informado anteriormente, é *Atalá – Sinfonieta Opus 137*, de Mathias d’Almeida. Trata-se de uma obra em quatro movimentos, nos moldes de uma sinfonia do século XIX, cujos movimentos são: Allegro; Andante com molto; Scherzo e Allegro molto. A peça foi escrita para uma orquestra composta por: 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes em Bb, 2 fagotes, 2 trompas em F, 2 trompetes em Bb, 3 trombones, 2 tímpanos, violinos I e II, violas, violoncelos e contrabaixos.

Esta obra, diferente da maior parte das outras encontradas no acervo da Fundação Gregório de Mattos, é uma peça longa, seu primeiro movimento tem duração aproximada de onze minutos. Além disso, foi a única obra encontrada neste conjunto composta fazendo uso, ou melhor, referência a forma sonata como estrutura formal do seu primeiro movimento. As outras peças que compõem o repertório de música para orquestra de caráter profano do acervo da Fundação Gregório de Mattos, em sua quase totalidade, fazem uso de estruturas ternárias nas quais a parte A é repetida na íntegra para completar a forma, em poucas encontramos ligeira modificação da parte A na repetição da mesma no final.

O subtítulo Sinfonieta talvez tenha sido empregado pelo compositor nesta obra com o intuito de poder tratá-la com maior liberdade, do ponto de vista formal. De fato isto é observado no primeiro movimento desta composição, que tem uma introdução com quarenta compassos, uma parte A com sessenta e quatro compassos, em dó menor, acompanhados por uma coda, cuja extensão é de dezesseis compassos. Depois temos uma ponte ou transição de 16 compassos levando a uma parte B, desenvolvida com dois materiais temáticos, um em mi bemol maior com 36 compassos, e outro em fá menor, ligados por outro trecho de transição com 16 compassos e, finalizando esta parte, uma ponte de seis compassos que prepara a reapresentação integral da parte A.

A obra é iniciada com um tema em forma de pergunta e resposta, cuja primeira parte é apresentada em uníssono na região grave pelos fagotes, violas, violoncelos e contrabaixos. O motivo parte da fundamental da tonalidade (dó) para a subdominante (fá), indo para a dominante (sol) e voltando para o dó, para depois, através de uma escala ascendente em semicolcheias, repousar sobre um acorde de sol maior, sobre o qual será desenvolvida toda essa parte (Exemplo 26). Inclusive a resposta que será dada pelos clarinetes à pergunta formulada anteriormente está estruturada sobre ele (Exemplo 27).

Exemplo 26 – *Atalá* – Sinfonietta Opus 137 – Violoncelos.

Allegro

Exemplo 27 – *Atalá* – Sinfonietta Opus 137 – Clarinetes.

Então a pergunta é formulada mais uma vez e a resposta apresentada pela orquestra se encerra com uma cadência dominante-tônica em dó menor estabelecendo a tonalidade deste primeiro movimento (Exemplo 28).

Exemplo 28 – *Atalá* – Sinfonietta Opus 137 – Violinos.

Este trecho, com caráter de introdução, possuiu 40 compassos, e será finalizado com a mesma cadência apresentada anteriormente, dó menor, estabelecendo desta maneira a tonalidade na qual será apresentado o segundo grupo temático.

O segundo material temático apresentado na parte seguinte, que possui características de uma parte A, tem uma melodia cantável em dó menor apresentada pelos violinos (Exemplo 29).

Exemplo 29 – *Atalá* – Sinfonietta Opus 137 – Violinos.

Este material temático é apresentado duas vezes, a segunda com um *tutti* orquestral, havendo entre eles um trecho, também em *tutti*, que cumpre o papel de ponte entre as repetições na primeira vez, e na segunda, ligeiramente ampliada por uma cadência a qual

reafirma a tonalidade, cumpre a função de uma pequena coda. Toda essa parte como foi descrita é repetida na íntegra, o que a torna relativamente longa.

Diferente da melodia marcante do trecho anterior, esta melodia *cantabile*, que nos remete a uma valsa, tem um lirismo, uma espécie de nostalgia muito característica do repertório de música brasileira, inclusive no encontrado no acervo da Fundação Gregório de Mattos.

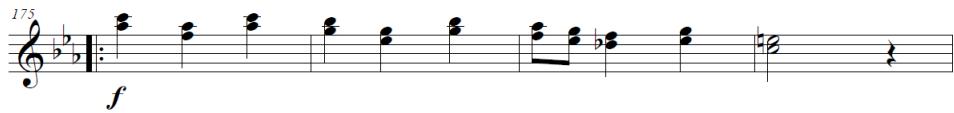
Depois desta parte há um trecho de dezesseis compassos que, além de cumprir o papel de coda deste trecho, prepara a mudança de tonalidade para Mi bemol maior, na qual será desenvolvido o primeiro tema da parte seguinte. Possui um tema em semicolcheias apresentado em uníssono pelas cordas. (Exemplo 30)

Exemplo 30 – *Atalá* – Sinfonietta Opus 137 – Violinos.

A parte aqui tratada como parte B também possui dois materiais temáticos, conforme afirmado anteriormente. O primeiro deles é apresentado em mi bemol maior, sendo uma melodia tipicamente de valsa, em compasso ternário (3/4), com a característica de dança peculiar a este gênero (Exemplo 31).

Exemplo 31 – *Atalá* – Sinfonietta Opus 137 – Violinos.

No trecho em fá menor, o primeiro material temático é curto, apenas quatro compassos. Ele é apresentado primeiro pelas flautas (Exemplo 32), sendo reapresentado logo depois, como um eco (textualmente indicado na partitura), uma oitava abaixão, pelos clarinetes (Exemplo 33).

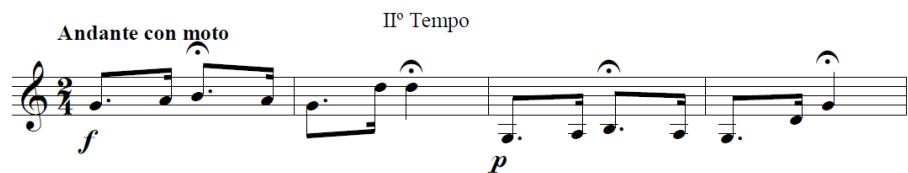
Exemplo 32 – *Atalá* – Sinfonieta Opus 137 – Flautas.Exemplo 33 – *Atalá* – Sinfonieta Opus 137 – Clarinetes.

E, enquanto o primeiro material tem um tom bucólico, lembrando uma melodia campestre de antigas suítes renascentistas ou barrocas, e caráter suspensivo, terminando sobre a dominante, o segundo, apresentado pelas flautas, oboés, clarinetes e violinos I e II junto com a orquestra inteira, é forte, resoluto, dramático com um tom conclusivo repousando sobre a tônica (Exemplo 34).

Exemplo 34 – *Atalá* – Sinfonieta Opus 137 – Oboés.

Ao final desta parte, após a sua repetição, uma ponte ou transição de seis compassos em sol maior prepara o retorno à parte com a qual a peça é iniciada, a qual é a apresentada mais uma vez na íntegra.

O segundo movimento, Andante com moto, possui uma introdução curta, com apenas quatro compassos, de caráter grave, em ritmo pontuado utilizando as notas do acorde de sol maior: dominante. (Exemplo 35)

Exemplo 35 – *Atalá* – Sinfonieta, IIº Tempo

O tema principal é composto sobre um ritmo continuo de colcheias apresentado em um período com duas frases pelos primeiros violinos, cujo movimento harmônica parte da tônica para a dominante, na primeira frase, para na segunda fazer o caminho inverso, da dominante para a tônica. (Exemplo 36)

Exemplo 36 – *Atalá* – Sinfonieta, IIº Tempo – Primeiro tema.

Esse período é reapresentado intermediado por uma pequena variação em uma frase de oito compassos. (Exemplo 37) Completando assim o que pode ser considerada como uma parte A.

Exemplo 37 – *Atalá* – Sinfonieta, IIº Tempo – Variação do primeiro tema.

Segue-se um trecho de dezesseis compassos em fusas, cujo desenho melódico e o movimento harmônico diferem da encontrada na parte anterior e, sendo assim, permite-se tratá-lo como material novo, diferente da parte anterior, mesmo que não tenha um caráter ou melodia marcante. (Exemplo 38)

Exemplo 38 – *Atalá* – Sinfonieta, IIº Tempo – Violinos I.

Após este trecho a primeira parte é reapresentada tal como da primeira vez. Em seguida temos outro trecho – *Lo stesso molto* – com trinta e dois compassos, com todas as características de uma parte B, e cujo tema, apresentado primeiro pelos oboés, acompanhado pelas cordas em *pizzicato*, tem um caráter bem distinto do primeiro tema, com certo tom jocoso provocado, talvez, pelo deslocamento de acento para o segundo tempo do compasso de forma alternada e irregular. (Exemplo 39)

Exemplo 39 – *Atalá* – Sinfonieta, IIº Tempo.

Por fim, o primeiro tema ou parte A é reapresentado como da primeira vez, sendo seguido por uma coda de quatorze compassos, cujo tema de quatro compassos é apresentado primeiro pelas violas, violoncelos, contrabaixos e fagotes (Exemplo 40), comentado em dois compassos pelas clarinetas (Exemplo 41), reapresentado e depois finalizado por um *tutti* orquestral de quatro compassos. (Exemplo 42)

Exemplo 40 – *Atalá* – Sinfonieta, IIº Tempo – Fagotes.

Exemplo 41 – *Atalá* – Sinfonieta, IIº Tempo – Clarinetes em Bb.

Exemplo 42 – *Atalá* – Sinfonieta, IIº Tempo – Violinos I.

O terceiro movimento, em compasso ternário, em dó maior, tem a forma A B A, tendo por característica marcante a assimetria das frases que compõem os períodos musicais. A

primeira parte A, por exemplo, tem dezoito compassos, dos quais os dez primeiros contem uma frase terminada com uma cadência à dominante (Exemplo 43)¹² enquanto os oitos compassos seguintes apresentam outro material temático que promove o retorno à tônica. (Exemplo 44) Mas, ambos fazem parte, compõem o período musical que é repetido encerrando a primeira apresentação da parte A.

Exemplo 43 – *Atalá* – Sinfonieta, IIIº Tempo – Violinos I.

Exemplo 44 – *Atalá* – Sinfonieta, IIIº Tempo – Violinos I.

O primeiro material temático da parte B, parte esta também estruturada sobre frases irregulares, tem a sua apresentação dividida entre os violinos I e os oboés. (Exemplo 45)

Exemplo 45 – *Atalá* – Sinfonieta, IIIº Tempo – Violinos I e Oboés.

¹² Os exemplos musicais referentes a este movimento tiveram os seus números de compassos propositalmente omitidos tendo em vista, em se tratando de temas anacrústicos recorrentes, não criar confusões ou dubiedades quanto a omissões ou edições em desacordo com a partitura original em benefício da clareza das idéias defendidas através dos mesmos exemplos. Este procedimento foi adotado sem reservas por constar nos anexos a partitura na íntegra.

Trata-se de um material desenvolvido a partir do arpejo de dó maior, tonalidade que é reafirmada pelo material temático apresentado pelos oboés. Este primeiro tema, em dó maior, que termina com uma cadência à dominante, é repetido.

A seguir vem um trecho de vinte e seis compassos com material temático novo (Exemplo 46), na tonalidade de lá menor, após o qual é reapresentado o primeiro tema da parte B, também em dó maior.

Exemplo 46 – *Atalá* – Sinfonieta, IIIº Tempo – Violinos I e Flautas.

The musical score consists of two staves. The top staff is for Flautas, showing a continuous eighth-note pattern. The bottom staff is for Violinos I, showing a eighth-note pattern with dynamic 'p' (piano). Measure numbers 1-26 are indicated above the staves. A dynamic marking 'f' (forte) is placed above the Violinos I staff in measure 26. The score is in common time.

Em seguida tem uma ponte de dez compassos desenvolvida sobre as notas do acorde de sol maior, sendo o material temático apresentado na primeira vez pelos violinos e na segunda vez pelas flautas, que prepara a reapresentação da parte A. (Exemplo 47)

Exemplo 47 – *Atalá* – Sinfonieta, IIIº Tempo – Violinos I e Flautas.

The musical score consists of two staves. The top staff is for Violinos I, showing a eighth-note pattern with dynamic 'b' (bassoon). The bottom staff is for Flautas, showing a eighth-note pattern with dynamic 'p' (piano). Measure numbers 1-10 are indicated above the staves. The score is in common time.

A parte A é reapresentada tal como da primeira vez, sendo que na repetição há o acréscimo das madeiras e das trompas, a dinâmica antes *piano* passa a ser *forte* e são

adicionados dois compassos nos quais o acorde de dó maior é repetido reafirmando o final do movimento.

A ausência de desenvolvimento do material melódico, seja através de variação ou explorando-o por processos modulatórios, impede o estreitamento dos laços de semelhança que este movimento guarda com o primeiro movimento da Serenata para cordas em dó maior, Opus 48, de Tchaikovsky. Aliás, tal semelhança também existe quanto ao primeiro movimento, e sendo a proximidade quanto à forma entre essas obras perceptível, provavelmente o será também com outras obras do repertório europeu do mesmo período. A duração aproximada desse movimento é de quatro minutos e quarenta segundos.

O quarto movimento, em compasso binário, cuja duração aproximada é de três minutos e quarenta e cinco segundos, tem como indicação de andamento *Allegro Molto* e está na tonalidade de dó menor.

Esse trecho se inicia com uma introdução de oitos compassos, cujo tema é desenvolvido em terças sobre as notas do acorde de dó menor, primeiro pelos clarinetes, depois em forma de pergunta e resposta entre os estes e as flautas (Exemplo 48). Isso é feito sobre nota fundamental deste acorde, sustentada como uma nota pedal pelos violoncelos e contrabaixos em um ritmo contínuo de colcheias (Exemplo 49).

Todo esse trecho é executado duas vezes, como pode ser observado pelo sinal de repetição constante dos exemplos abaixo.

Exemplo 48 – *Atalá* – Sinfonietta, VIº Tempo – Flautas e Clarinetes em Bb.

Allegro Molto

Flute

Clarinet in B_b

B_b Cl.

p

1. 2.

Exemplo 49 – *Atalá* – Sinfonieta, VIº Tempo – Violoncelos e Contrabaixos.

Allegro Molto

O tema principal, com oito compassos (Exemplo 50), também é apresentado, pelos primeiros e segundos violinos e clarinetes, sobre o mesmo pedal sobre a nota dó encontrado na introdução.

Exemplo 50 – *Atalá* – Sinfonieta, VIº Tempo – Violinos I.

Esse tema é repetido e seguido de uma ponte de quatro compassos (Exemplo 51), que também é apresentada duas vezes da qual se segue para um trecho de oito compassos com a função de preparar a reapresentação do tema anterior (Exemplo 52), sendo que: os primeiros quatro compassos deste trecho é uma pequena variação sobre o material temático do tema principal, e os quatro últimos uma cadência enfatizando a reapresentação deste mesmo tema.

Exemplo 51 – *Atalá* – Sinfonieta, VIº Tempo – Violinos I e II.

Exemplo 52 – *Atalá* – Sinfonieta, VIº Tempo – Violinos I e II.

Em seguida vem um segundo tema que é precedido pela reapresentação da introdução sem modificação alguma. Este tema, de caráter meio infantil meio jocoso, tocado pelos

primeiros violinos, clarinetes e oboés, tem a duração de dezesseis compassos, os quais são divididos em duas frases de oito compassos, sendo a segunda uma variação da primeira. (Exemplo 53).

Exemplo 53 – *Atalá* – Sinfonietta, VIº Tempo – Violinos I.

Em oposição a este caráter jocoso, segue-se um tema grave, sério, mas ao mesmo tempo enérgico com apenas quatro compassos (Exemplo 54), também apresentados pelas cordas e pelos fagotes, que leva a um trecho longo (doze compassos) de modulações, culminando em uma melodia descente em uníssono partindo da nota sol repousando ao final sobre o lá natural e indo para o si natural antes de resolver no acorde de dó maior. Todo esse trecho prepara a reapresentação do tema principal já comentado anteriormente (Exemplo 55).

Exemplo 54 – *Atalá* – Sinfonietta, VIº Tempo – Violinos I.

Por fim, finalizando este último movimento e a obra, temos uma coda (Exemplo 53) a qual se inicia com o mesmo tema apresentado também na coda do segundo movimento (Exemplo 39), na mesma tonalidade e com a mesma instrumentação (violas, violoncelos e contrabaixos).

Exemplo 55 – *Atalá* – Sinfonietta, VIº Tempo – Fagotes.

Há apenas a diferença de que neste movimento final a mesma foi ampliada, reforçando o movimento cadencial em direção à tônica, com o intuito de reafirmar a tonalidade principal do movimento e da obra. O que seria esperado ao final do último movimento, como maneira de reforçar e demarcar o final da obra.

Porém, deve-se observar o tamanho deste trecho, sessenta e quatro compassos, desproporcional se considerado apenas em relação ao último movimento, que possui um total de duzentos e seis compassos. É o equivalente a quase trinta e dois por cento do número total de compassos deste movimento. Desta forma, o fato de se encontrar esse mesmo material no final do segundo movimento permite conjecturar de que talvez o compositor tenha não só pensado a obra como um todo, mas utilizado material musical de um movimento em outro, inclusive cumprindo o mesmo papel, com intuito de explicitar este objetivo.

É certo que este tipo de emprego do material musical não é uma novidade, pois tal procedimento já é encontrado na quarta sinfonia de Brahms, por exemplo. Mas, não deixa de ser curioso observar uso deste recurso especificamente no repertório musical baiano no período de que estamos tratando.

5.1 OUTRAS OBRAS DO REPERTÓRIO DO PERÍODO

A tradição, construída por transmissão de comportamento através de práticas de convivência, os costumes, perdura. Ela está tão arraigada no fazer cotidiano, que a reproduzimos como modo natural de fazer as coisas e perceber o mundo. A tradição é “fruto da mistura de coisas que vão e vem”, é uma “árvore tardia”...

Dentro desta perspectiva é que se encontra, como parte do repertório dessa última fase do recorte de tempo proposto para este estudo, uma Sinfonietta a andar de braços dados com uma canção de amor em ritmo de valsa: *Amor, Canção eterna*.

Esta outra obra escolhida para ilustrar este período é da década de 1930. Existe um samba do próprio Mathias d’Almeida da mesma época, *O passo da Raposa* - Samba Op. 123 (*vide* Tabela 1), mas a razão de não a ter escolhido para ilustrar esta época encontra-se no fato de haver a possibilidade de lançar mão de obras de outros compositores, que podem vir a esclarecer quanto à diversidade do repertório de então.

A obra ora apresentada é *Amor, Canção eterna*, que como foi citado antes, trata-se de uma espécie de “canção instrumental” em ré maior, cuja estrutura formal é composta por uma introdução, na qual é apresentado pela flauta, clarinete e violinos o tema principal (Exemplo 56).

Exemplo 56 – *Amor, Canção eterna* – Flauta.

Andantino

Trata-se de um período de 16 compassos com um final suspenso sobre o acorde de lá maior (dominante), o qual cria a tensão que prepara o início da valsa: a parte principal da peça. Nesta parte, o tema anterior é desenvolvido e ampliado apresentando ligeiras modificações rítmicas, ornamentos, além das variações melódicas.

A parte seguinte está em sol maior e tem uma melodia anacrústica *cantabile*, apesar de desenvolvida em arpejos, o que é mais característico da escrita instrumental do período. Essa característica talvez permita estabelecer-se uma possível relação com o choro. Essa melodia é apresentada pelo clarinete em lá e pelos violinos (Exemplo 57).

Exemplo 57 – *Amor, Canção eterna* – Violinos.

Depois desse trecho há uma indicação para que se retorne à parte da valsa, para então seguir para outro trecho em si bemol maior, cuja melodia tem a mesma característica arpejada da anterior, porém mais sóbria e marcada, graças ao ritmo pontuado (Exemplo 58).

Exemplo 58 – *Amor, Canção eterna* – Violinos.

Ao final desta parte retorna-se mais uma vez para a valsa para depois seguir para a coda, na qual a música é finalizada.

Pode-se notar que esse repertório é mais longo e elaborado do que o apresentado no capítulo II. As obras são compostas por mais partes em tonalidades diferentes, e mais distantes da tonalidade original, como pode ser notado na peça acima apresentada. O ritmo harmônico não é menos intenso do que o encontrado nas composições de Silvany, por exemplo. Mas, as mudanças são mais suaves, menos bruscas. Para conseguir esse efeito o compositor faz uso da supressão de algumas notas do acorde, do retardo na resolução melódica, e recorrendo também à própria orquestração, a escolha e distribuição do material musical entre os instrumentos na região que melhor sirva aos seus propósitos.

5.2 CONTEXTO HISTÓRICO E SUAS POSSÍVEIS IMPLICAÇÕES SOBRE O REPERTÓRIO

Se, segundo Maria Helena Franca Neves, “A Primeira República (1889-1930) levou o Teatro Público da Bahia a experimentar um período de confusão, de crise, devido à queda dos paradigmas culturais e artísticos do Império [...]” (NEVES, 2000, p.209), a década de 1930 também se apresenta como um período conturbado para a cena musical baiana. Inicia-se com divergências dentro da diretoria administrativa do Instituto de Música da Bahia, que leva vice-diretora técnica, maestrina Zulmira Silvany a pedir demissão e afastar-se do Instituto de Música, à época o maestro Deolindo Fróes já havia retornado ao seu posto de diretor técnico, fato ocorrido em 20 de dezembro de 1929, levando-a a fundar a sua própria escola de música: o Curso de Música da Professora Zulmira Silvany, como se torna conhecido. Sendo que:

Em 1933, Zulmira procurou o interventor federal, o Capitão Juracy Magalhães, a fim de solicitar do Governo o reconhecimento oficial do seu Curso de Música, documentando as suas realizações no âmbito musical baiano (notadamente a organização de concertos e festivais) com as várias matérias publicadas em jornais. O Curso foi reconhecido através da publicação (MENDES; BLANCO, 2008, p. 122)

Mas, as divergências entre a administração do Instituto de Música da Bahia e o corpo docente não se encerram por aí. Em 1934, o professor Pedro Irineu Jatobá afasta-se do instituto e abre, também, a sua própria escola de música: A Escola Normal de Música da Bahia, posteriormente denominada Escola de Música da Bahia. (PERRONE; CRUZ, 1997, p. 42)

Tal divisão provoca um aparente enfraquecimento do movimento musical em Salvador, pois, apesar dos esforços iniciais das professoras Julia Feitosa e Julia Geiger, com um concerto realizado no Instituto de Música no dia 10 de setembro de 1930, o qual foi irradiado pela Rádio Sociedade da Bahia, parece que essa atividade musical sofre certo arrefecimento.

Também não se deve deixar de considerar a crise econômica provocada pela quebra da bolsa de valores dos Estados Unidos em 1929, gerando uma crise que abala a economia mundial neste período, e cujos reflexos, de uma maneira ou de outra, devem ter impactado sobre o fazer musical enquanto atividade econômica na cidade de Salvador. Mas como este acontecimento tão importante e de proporções mundiais teria afetado diretamente a vida musical na cidade de Salvador, teria impactado sobre a remuneração dos músicos e professores de música? Teria provocado por sua vez a redução dos grupos musicais contratados para os eventos cívicos ou particulares? Ou talvez provocado um incremento nos preços dos instrumentos musicais dificultando o acesso aos mesmos, ou ainda dificultado a produção nacional desses mesmos instrumentos? São muitas perguntas que, pelo fato de não terem sido encontrados registros mais criteriosos, não podem ser respondidas de maneira satisfatória.

Por outro lado, a década de 1930 é marcada por intensas mudanças políticas e sociais que inegavelmente afetam a vida musical de Salvador, tanto do ponto de vista acadêmico quanto dos concertos. Esse período entre guerras, hoje já consideradas as duas guerras como sendo um único conflito, é marcado na Bahia pelas mudanças implementadas na educação, a partir de 1925, por Anísio Teixeira, que a convite do então governador Góes Calmon, aceitou o cargo equivalente ao de Secretário de Educação, cargo para o qual aceita o convite novamente em 1947 culminando com a fundação da Escola Parque em 1950. Tais reformas impactam sobre o Instituto de Música, pois segundo Maria da Conceição Costa Perrone e Selma Boulhosa Cruz, “A redução do alunado [do instituto neste período] ocorreu devido à exigência do curso ginásial e, sobretudo, à criação, por decreto do Governo, de uma outra escola com direitos e vantagens iguais aos do IMB.” (PERRONE; CRUZ, 1997, p. 42-43)

Em 1937, com o golpe militar, Getúlio Vargas instaura o Estado Novo, apoiado pelo movimento integralista, cuja forte influência se fará sentir durante todo o seu governo. Esta influência irá reforçar o nacionalismo já vigente, que buscava a construção de uma identidade nacional e desenvolvimento de uma cultura genuinamente brasileira, construída a partir dos referenciais culturais dos povos que a compõe, cujo ufanismo exacerbado associava-os por vezes ao movimento ultranacionalista.

O reflexo tudo isso na literatura musical é uma reaproximação com o padrão formal da música “erudita” européia. Uma retomada de um padrão formal pautado em formas mais longas, tanto para a melodia quanto para as formas musicais em sua estrutura. Um exemplo

disso é a própria obra utilizada no início deste capítulo para ilustrar o cenário musical do período – Atalá – para a qual não há precedentes no repertório encontrado no acervo da Fundação Gregório de Mattos, no qual ainda constam dois melodramas.

O conhecimento e a cultura musical adquirido através do estudo e do processo de formação do músico pelo domínio técnico e estilístico do repertório europeu não estará mais, como até então se encontrava, a serviço de uma “eruditização”, no sentido da sofisticação, de estruturas musicais que encontram seus modelos na prática musical popular, mas sim do desenvolvimento de um repertório de música de concerto brasileira. Um repertório que pelo seu caráter tradicional nos aproxime do padrão de qualidade cultural européia, mas que tenha cheiro e gosto de brasiliade, que tenha nele representado as raízes e o arcabouço cultural da miscigenação que caracteriza a formação do povo brasileiro.

Essa prática de utilizar o conhecimento no sentido de sofisticar a música popular e não de “aculturar” o repertório de concerto utilizado como base da formação prática do músico baiano na produção de um repertório próprio, talvez inclusive venha a explicar outro fato cujas raízes encontram-se no século XIX, pois

A ausência de uma companhia baiana de teatro lírico evidencia o sentido de monopólio ou privilégio ético-cultural, dado preponderante na história das mentalidades no Brasil oitocentista, e que acompanha toda a história do S. João, o espaço arquitetônico que durante um século, revolucionou a vida baiana, a exemplo do benefício da luz elétrica e o pioneirismo do cinematógrafo, experienciados primeiro no Teatro, para daí difundirem-se pela cidade. (NEVES, 2000, p. 208)

Esta situação, de ausência de uma cultura lírica na Bahia representada pela não existência de companhias de ópera locais, se desdobra e perdura por todo o século XX e ainda neste início do século XXI, mesmo com os homens e mulheres das companhias italianas de ópera tendo exercido a função de professores de música e de canto na cidade de Salvador. Em outras palavras, tenham sido formadores de uma tradição musical lírica profana diferente da tradição ibérica dos *Mistérios* e das *Moralidades* barrocas, “[...] um estilo superado [na cidade de Salvador] na década de 1870 pela escola neo-romântica, criadora do realismo dramático, que vai despontar no S. João com *La Traviata*, carro-chefe de Verdi.” (NEVES, 2000, p. 206-207)

Apesar desta prática ainda ser encontrada no repertório de cunho mais popular, mais especificamente a da canção popular, no qual as formas são mais curtas, tendo como

conseqüência um tempo de duração menor quando comparadas ao repertório orquestral tradicional, na década de 1930 será por sua vez encontrado tratamento diverso em obras maiores. Temas de inspiração popular, com elementos retirados do arcabouço cultural das culturas que compõe o tipo brasileiro, serão tratados e discutidos nos moldes desta tradição européia, ou acadêmica.

Isto também pode ser observado na estrutura musical da obra que serve de referência para o período abordado neste capítulo. A sinfonia é uma forma longa, baseada na estrutura ternária que se tornou sinônimo de obra séria: a forma sonata. É uma forma por muito tempo considerada digna de grandes compositores.

Em contraponto a esta obra temos outra, um samba, que a partir da década de 1940, aproximadamente, vai se tornar o gênero musical brasileiro por excelência. E essa peça foi trazida tendo em vista o fato observado de que, dentro do repertório do acervo de partituras da Fundação Gregório de Mattos inicialmente a valsa é bastante representativa em número de obras. Esta vai paulatinamente se distanciando da sua origem enquanto música de concerto tradicional ao se impregnar de elementos da cultura e do fazer musical local que transformam o seu caráter original. Então, a partir da década de 1930 observa-se o surgimento do samba nesse acervo de obras, um samba do próprio Mathias d'Almeida, *O passo da Raposa* (Samba Op. 123). Um novo tipo de repertório que conviverá com a valsa à medida que esta vai, paulatinamente, caindo em desuso.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não há a tentativa de buscar “uma matriz” da música brasileira do período, mas, tendo por base fontes documentais oficiais, argumentar sobre a legitimidade de uma práxis musical em torno de conjuntos orquestrais na Cidade do Salvador na primeira metade do século XX. E, a partir do repertório apresentado, investigar a tradição que envolvia tal prática, do ponto de vista técnico e interpretativo, tendo em vista que a completa ausência desta seria incoerente com o posterior surgimento da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia, cujo efetivo foi composto em boa parte por músicos baianos.

É sabido que a formação do músico de orquestra, em particular os de cordas, já que existiriam músicos de sopro dada a tradição das bandas filarmônicas, demandaria tempo caso não existisse uma tradição que houvesse mantido viva essa prática. Portanto, um hiato de tempo como o presumido pela ausência de registros inviabilizaria por anos a implementação de uma orquestra do nível da que foi montada quando da fundação dos Seminários de Música, levando-se em consideração o repertório por ela executado, que contasse com a participação de músicos da terra.

As fontes primárias encontradas até o momento são escassas, seja pela má conservação ou pouca importância dada aos documentos históricos, o que pode ser ilustrado pelo tratamento dado aos arquivos do Teatro São João, que, de acordo com o relato de Sílio Boccanera, era riquíssimo e de valor inestimável, contendo partituras completas de óperas italianas, incluindo todas as partes cavadas para grande orquestra, além de muitas outras composições avulsas de compositores nacionais e estrangeiros. E, segundo afirma o próprio Boccanera, por iniciativa sua, em 1912, tendo o governo do Estado nomeado uma comissão para avaliar se estes arquivos eram aproveitáveis, estes precisaram ser desinfetados, pois se encontravam em completo abandono, cheios de traças, baratas e cupins, jogados em um canto de uma repartição pública do Estado. Mas, antes que a comissão pudesse concluir a sua tarefa, “Os despojos desse opulento Arquivo foram, afinal, recolhidos ao Arquivo Público do Estado, por determinação do governo em novembro de 1915, sem que a Comissão chegasse a ultimar o seu trabalho!” (BOCCANERA, 2008, p. 113)

Assim, a destruição possivelmente deliberada de muitos documentos, associada à escassez de relatos e documentação dos procedimentos e práticas musicais na nossa sociedade, talvez autorize um raciocínio que não se utilize da quantidade de ocorrências de um mesmo fato para a determinação da relevância do mesmo. Desta forma, justifica-se o

estudo do ponto de vista qualitativo sobre o repertório orquestral pertencente ao acervo da Fundação Gregório de Mattos apresentado neste trabalho, com o intuito de validar ou descartar, do ponto de vista documental, uma prática musical que possa vir a ser tratada como orquestral em Salvador na primeira metade do século XX. Mesmo tendo que considerar tal resultado parcial, diante da existência de outros repertórios do gênero aos quais não se conseguiu ter acesso.

Porém, a primeira conclusão que se pode tirar acerca deste repertório é a de que, se há obras compostas ou transcritas para orquestra cujas datas prováveis permitam que sejam situadas na primeira década, na década de 20 e na década de 40 do século XX é porque existiam grupos instrumentais, orquestras para ser mais exato, para executá-las. É pouco provável que tanto esforço, tempo e dinheiro fosse empregado para compor uma coleção de partituras para que fossem mantidas nas gavetas!

Pode não haver registro de uma atividade orquestral intensa, do ponto de vista quantitativo no período em questão, o que não significa dizer que ela não tenha existido ou não tenha sido relevante, do ponto de vista qualitativo, para a vida cultural da sociedade soteropolitana. Tanto o é que há o registro de um concerto realizado no Teatro Politeama, em 1921, no qual “[...] a Bahia assistiu, pela primeira vez, a uma mulher empunhando uma batuta, a maestrina Zulmira Silvany, regendo uma orquestra com 48 músicos.” (PERRONE; CRUZ, 1997, p. 18)

Por outro lado, há também o registro da formação de músicos de corda na Escola Normal de Música da Bahia de Pedro Irineu Jatobá, no Curso de Música de Zulmira Silvany e no Instituto de Música da Bahia¹³, no período em questão. Quantos instrumentistas de cordas foram formados nessas escolas? E com que intuito teriam sido formados, apenas para prática musical por diletantismo?

Também, a análise crítica do repertório veio a demonstrar que não se tratava de obras às quais tinham sido anexados instrumentos de maneira aleatória, sendo atribuída ao executante a responsabilidade de criar as suas próprias partes¹⁴. Ao contrário, é claro no repertório ora apresentado, que as partes de cordas eram especificamente escritas para tais instrumentos,

¹³Antigo Conservatório de Música da Bahia, criado através de uma lei Estadual em 1897, tendo funcionado em um anexo da Escola de Belas Artes até 1917, quando conquista a sua autonomia. (PERRONE; CRUZ, p. 9)

¹⁴ Prática comum nos grupos musicais que atuam em eventos na cidade de Salvador.

tanto no aspecto técnico quanto musical. Há preocupação de equilíbrio de timbre e textura, sendo a divisão das vozes nos acompanhamentos, um indicativo de conhecimento técnico-musical tradicional. Mesmo que a utilização dos instrumentos de sopro, em particular dos metais, remeta a uma tradição de banda filarmônica. Mas isto não pode ser e não deve ser utilizado como fator que desqualifique esta música, tal escrita é também observada nas primeiras obras de Verdi, e lembrando o consumo de ópera italiana na cidade de Salvador até o inicio do século XX, não seria de se estranhar que tal fosse a origem dessa forma de escrever ou orquestrar esse repertório.

Por outro lado, as estruturas formais utilizadas, na maioria das vezes ternária, as modulações explorando campos harmônicos distantes, o ritmo harmônico intenso associado a este processo modulatório e a estruturação coerente de frases e períodos musicais, combinado com o tratamento harmônico anteriormente descrito, também são fortes indicativos da intencionalidade dos respectivos compositores por detrás da elaboração deste repertório. Alias, são características que denunciam a forte influência do repertório pianístico do século XIX, utilizado como formador dos pianistas da época e tão consumido como música de entretenimento doméstico. Muito dessas características podem ser observadas nas valsas e nos noturnos de Chopin, por exemplo.

Outro ponto digno de nota é o caráter evolutivo¹⁵ evidenciado na comparação do repertório orquestral dentro da divisão temporal ora proposta. Às vezes mesmo dentro de um deles, como no caso do segundo recorte, referente às décadas de 1910 3 1920, é possível observar o desenvolvimento da técnica composicional, que irá impactar sobre o tamanho e duração das obras, tanto quanto sobre a utilização dos instrumentos na construção das texturas orquestrais. Esse fato pode ser considerado como revelador de uma atividade contínua e não esporádica. Percebe-se então uma linha de continuidade deste movimento no período subsequente.

Os anos do final da década de 1920 e da década seguinte são anos conturbados para o mundo de uma maneira geral. E não podia deixar de se sentir os efeitos dessa instabilidade em Salvador, cujos reflexos se fez notar sobre a vida musical desta cidade. Não é à toa que o Instituto de Música da Bahia enfrentará divergências internas diante das dificuldades econômicas por ele enfrentadas (PERRONE; CRUZ, 1997, p. 29), bem como pelas mudanças

¹⁵ Termo aqui empregado com o sentido de progressivo, e não querendo associar uma melhoria técnica à uma melhoria estética.

políticas decorrentes desta. Logo, a música para orquestra, instrumento sofisticado no qual a qualidade intrínseca dos músicos que a compõem estão na razão direta da riqueza e sutileza de matizes que esta será capaz de produzir, exigindo recursos equivalentes aos resultados dela esperado para sua manutenção, sofre grande impacto neste período. E não poderia ser de outra forma. Se a orquestra do Instituto de Música era formada pelos seus professores e este não se consegue manter um quadro estável dos mesmos graças à insuficiência de recursos financeiros, como manter a atividade regular da mesma?

Mas, o repertório das décadas seguintes demonstra que, mesmo a dificuldade imposta, de maneira direta ou indireta, pelo quadro econômico local e mundial nos anos anteriores não destruiu a tradição musical orquestral baiana. Apenas forçou-a a encontrar, ao que tudo indica, outras formas de sobrevivência, diante de uma possível redução da freqüência na realização dos concertos públicos.

Todo este quadro construído com algo palpável e factual, pois tem como matéria prima ou fonte documental as partituras das obras dos compositores, por vezes acrescidos de relatos fidedignos do contexto das execuções das mesmas, inclusive com do impacto e importância destas obras e de suas apresentações públicas sobre a vida cultural da sociedade baiana, permite que se formule uma afirmativa em prol da existência de uma realidade musical permeada por conjuntos orquestrais, e, por consequência, de uma tradição orquestral em Salvador na primeira metade do século XX.

Porém há fatos curiosos que suscitam questões interpretativas importantes. Um exemplo diz respeito ao fato do repertório do período em questão ser permeado por obras que ostentam nome valsa em seus subtítulos e são escritas em compasso ternário, mas que possuem as suas peculiaridades harmônicas e de fraseado de acordo com o compositor e a época em que foi composta. Então, como interpretá-las enquanto repertório orquestral? Com base em uma tradição pautada na práxis de repertório popular orquestrado, ou como apropriação de material oriundo do repertório popular inserido em uma tradição de música européia aqui representada pela orquestra?

Ainda são muitas as perguntas para as quais seria prudente ter cautela ao tentar respondê-las, tendo em vista que muitos acervos de obras produzidas na primeira metade do século XX em Salvador, de cuja existência se tem conhecimento, ainda não foram pesquisados e catalogados, ou pelo menos, esses estudos ainda não foram publicados. Desta

forma, estudos ulteriores dessas fontes devem ser aguardados para que se possa buscar entender a tradição, a prática musical e o processo de profissionalização da atividade musical na cidade de Salvador na primeira metade do século XX, talvez procurando no próprio consumo de música respostas para as perguntas anteriormente levantadas.

Mas, segundo Mircea Eliade (2010, p. 22), fazendo referência ao seu estudo sobre os paleoantropídeos, e que pode ser transposto para o estudo da prática musical na cidade de Salvador na primeira metade do século XX: é um risco “Deixar em branco uma enorme parte da história do espírito humano [...].” Isto significa que, essa tradição e prática musical, pedra fundamental para a construção da realidade encontrada hoje, merece ser trazida à tona e estudada para que, através de um melhor entendimento do passado, possamos dialogar com o hoje de forma objetiva, sem devaneios. Talvez assim possamos planejar e construir, em futuro ignoto, uma realidade musical coerente com as nossas raízes culturais, e, ao mesmo tempo, sincrônica do ponto de vista global.

REFERÊNCIAS

- AMATO, Rita de Cássia Fucci. Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, nº 1, 2008, p. 166-194. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/viewFile/2439/2287>. Acessado em 27/08/2015.
- ATLAS, Allan W. **Renaissance Music**: Music in Western Europe, 1400-1600. New York, NY: W. W. Norton & Company, Inc., 1998.
- BAILEY, Robert (Editor). **Prelude and Transfiguration from Tristan e Isolde**. New York: W. W. Norton & Company, 1985.
- BASTIANELLI, Piero. **A universidade e a música**: uma memória 1954-2004. Salvador: 2004.
- BÉHAGUE, Gerard. **Brazil**: South American republic. Oxford Music Online. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03894?q=brazil+art+music+after+independence&search=quick&pos=20&_start=1#firsthit. Acessado em 26/08/2014.
- BOCCANERA JÚNIOR, Silio. **O Teatro na Bahia**: Da colônia à república (1800-1923). 2ª Edição. Salvador: EDUFBA/EDUNEB, 2008.
- BRANDÃO, José Maurício Valle. A Ópera no Brasil: um panorama histórico. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V. 12 – n.2, 2012, p. 31-47. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/22543/13404>
- BRASIL, Hebe Machado. **Fróes**: um notável músico baiano. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, [1976].
- BUELOW, George J. **A History of Baroque Music**. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2004.
- CARSE, Adam. **The History of Orchestration**. New York: Dover Publications, 1964.
- CARVALHO, Henri de. **Ernesto Nazareth, Rei do Tango Brasileiro**: a Transformação da Estética Musical na Cidade do Rio de Janeiro (1880 / 1934). 2004. Mestrado Acadêmico em História: Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO. Biblioteca Depositária: PUCSP.
- COSTA, Emilia Viotti da. **Da Senzala à Colônia**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.
- CROCKER, Richard L. **A History of Music Style**. Nova Edição. New York, NY: Dover Publications, 2011.
- CYR, Mary. **Performing Baroque Music**. Portland, OR: Amadeus Press, 1992.

- DAHLHAUS, Carl. **Nineteenth-Century Music**, English translated by J. Bradford Robinson, California: University of California Press, 1989.
- DANIELS, David. **Orchestral Music**: a Handbook. Quartaedição. Lanham, MD: The Scarecrow Press Inc.: 2005.
- DART, Thurston. **Interpretação da Música**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1990.
- ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas**, Volume I: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- FREYRE, Gilberto. **Problemas Brasileiros de Antropologia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1969.
- GALKIN, Elliot W. **A History of Orchesrtral Conducting in Theory and Practice**. Stuxvesant. New York. 1988.
- GROUT, Donald Jay. **A History of Western Music**. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1973.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons, Caminhos para uma nova Compreensão Musical**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- HERSKOVITS, Melville J. **Antropologia Cultural**. Vols. I e II. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- HILL, John Walter. **Baroque Music**: Music in Western Europe, 1580-1750. New York, NY: W. W. Norton & Co, 2005.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **História Geral da Civilização Brasileira**. 2^a ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, Volumes I, II, III e IV, 1963.
- _____. **Raízes do Brasil**. 21^a ed. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1989.
- JACOBS, Arthur. **Guia da Música Orquestral**. São Paulo: Edições Siciliano, 1990.
- KEESING, Felix M. **Antropologia Cultural**. Vols. I e II. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1970.
- LINTON, Ralph. **O Homem**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963.
- LONGYEAR, Ray M., **Nineteenth-Century Romanticism in Music**, Prentice Hall History of Music Series, Third Edition, Edited by H. Wiley Hitchcock, Prentice Hall Englesood Cliffs, New Jersey, 1988.
- LÜHNING, Angela Elisabeth, QUEIROZ, Flavio Jose Gomes de. **“CAMINHOS DA MÚSICA INSTRUMENTAL EM SALVADOR”**. 2010. Doutorado em MÚSICA. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 4^a ed., Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1994.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **Bahia Século XIX: Uma Província no Império**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1992.

_____. **Presença Francesa no Movimento Democrático Baiano de 1798**. Salvador: Editora Itapuã, 1969.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. **A música no Brasil: desde os tempos coloniais até os primeiros decênios da república**. Salvador: Typographia de São Joaquim, 1908.

MENDES, Moises Silva. **Uma história do Conservatório de Música da Bahia (1897-1917): Seu processo fundacional, funcionamento e impacto social**. 2012. Mestrado Acadêmico em Música. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA Biblioteca Depositária: UFBA.

MENDES, Moises Silva; BLANCO, Pablo Sotuyo. A Escola Normal de Música da Bahia de Pedro Irineu Jatobá e o Curso de Música de Zulmira Silvany. **Ictus** – Periódico do PPGMUS/UFBA. Volume 09, N-1, 2008.

NEVES, Maria Helena Franca. **De la traviata ao maxixe** (variações estéticas da prática do Teatro São João). Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2000.

PERRONE, Maria da Conceição Costa; CRUZ, Selma Boulhosa Alba. **Instituto de Música: Um século de tradição musical na Bahia**. Salvador: Grafufba, 1997.

PRADO, Caio Júnior. **Evolução Política do Brasil e outros Estudos**, 4^a ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1963.

RANDEL, Don Michael. **Harvard Dictionary**. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University Press., 1986.

RAYNOR, Henry. **História Social da Música, da Idade Média a Beethoven**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1986.

RIBEIRO, Wagner. **HISTÓRIA DA MÚSICA NA AMÉRICA**. São Paulo: Editora Coleção F. T. D. Ltda, 1965.

ROBATTO, L. ; RODRIGUES, Clara Costa ; SAMPAIO, Marcos da Silva . Os Primórdios do Teatro São João desta Cidade da Bahia. **Revista da Bahia**, Salvador, v. 32, n.37, p. 62-67, 2003.

ROSEN, Charles. **The Romantic Generation**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

S. NETO, Isaías de Carvalho. **Centralidade urbana-espacó e lugar esta questão na cidade do Salvador**. 1991. Doutorado em Arquitetura. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

SALZMAN, Eric. **Introdução à Música do Século XX.** Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970

SCHADEN, Egon, Homem, Cultura e Sociedade no Brasil, Seleções da **Revista de Antropologia**, 2^a ed., Petrópolis, Editora Vozes, 1977. 450p.

SONS, Charles Scribner's. **The Orchestra - Origins and Transformations.** New York, 1986.

SOUZA, David Pereira de. **AS GRAVAÇÕES HISTÓRICAS DA BANDA DO CORPO DE BOMBEIROS (1902-1927):** Valsas, polcas e dobrados. 2009. Doutorado em MÚSICA. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da Unirio.

STEVESON, Robert. “**Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History**” in Inter-American Institute for Musical Research Year Book Vol 4. Califórnia: Univerty of Santa Cruz, 1968. p 1-43.

VILHENA, Luís dos Santos. **A Bahia no Século XVIII.** Salvador: Editora Itapuã, Coleção Bahiana, Volume I, III e IV, 1969.

XAVIER, Carlota. **A Música em 50 Anos.** Salvador: Editora Beneditina LTDA, 1965.

APÊNDICE A – Quadro de Obras para Orquestra do Acervo da Fundação Gregório de Mattos

Obras orquestrais do acervo da Fundação Gregório de Mattos

Nº de Arquivo	Autor	Título	Instrumentação	Material
1.3	Anônimo	A Feticheira	Orquestra	Partes
1.9	Anônimo	[Valsa para pequena orquestra]	Pequena orquestra - Fl., Ob., Cl. Bb, Fg., Piston Bb, Tbn., Vln I, Vln. II, Vc., Cb.	Partitura
1.15	Anônimo	Missa Fúnebre		
1.17	Anônimo	Matinas (Responsórios Fúnebres)	Coro e orquestra	
4.3	Mathias d'Almeida	Atalá - Sinfonietta Opus 137	Orquestra e piano - 2Fl., 2Ob., 2Cl. Bb, 2Fg., 2Tpas F, 2Tpt. Bb, 3Tbn., Tp. C e G, Vln I e II, Vla., Vc., Cb.	Partitura, partes e redução para piano
4.10	Mathias d'Almeida	Centenário (Fox trot)		Partes
4.12	Mathias d'Almeida	2 de Julho (Marcha)	Orquestra - 2Fl., 2Ob., 2Cl. Bb, 2Fg., 2Conetim Bb, 2Tpa. F, 3Tbn., Tp., Vln. I e II, Vc. Cb.	
4.18	Mathias d'Almeida	O passo da Raposa - Samba Op. 123 (lá menor)	Piano e Orquestra - 2Fl., 2Ob., 2Cl. A (cópia em Bb), Clarone Bb), 2Fg., 2Tpa. F., 2Tpt. A, 3Tbn., Tp. A e E, Vln. "Obrigado", Vln. I e II, Vla., Vc., Cb. e Pn.	Partes
4.20	Mathias d'Almeida	Se o coração falasse (dó menor)	Piano e Orquestra - Fl., Ob., Cl. Bb, Clarone Bb, Tpt. Bb, Tbn. III?, Bombo e Caixa, Vln I e II (A e B), Vc., Cb. e Pn.	Partes
6.1	Damião Barbosa de Araújo	Beati Onnes - Salmo 4º	Coro e orquestra	
6.3	Damião Barbosa de Araújo	Conselhos dirigidos a Francisco Barbosa de Araújo	Canto e orquestra	
6.5	Damião Barbosa de Araújo	Credo (Nº 2)	Coro e orquestra	
6.7	Damião Barbosa de Araújo	Credo (Nº 4)	Coro e orquestra	
6.8	Damião Barbosa de Araújo	Dardane – Ária	Canto e orquestra	
6.10	Damião Barbosa de Araújo	Dueto	Dois baixos e orquestra	
6.13	Damião Barbosa de Araújo	Matinas (St. Cecília)	Solos, duetos, coro a 4 e orquestra	
6.16	Damião Barbosa de Araújo	Missa	4 vozes e orquestra	
6.17	Damião Barbosa de Araújo	Missa	4 vozes e orquestra	

6.19	Damião Barbosa de Araújo	Missa	Coro e orquestra	
6.22	Damião Barbosa de Araújo	Missa de Requiem	Coro e orquestra	
6.27	Damião Barbosa de Araújo	6ª Overture	Orquestra	
6.28	Damião Barbosa de Araújo	A balda certa	Grande orquestra	
6.35	Damião Barbosa de Araújo	Te deum (cortado)	Solista, coro e orquestra	
11.1	Antenor Barros	Ave Maria N 41	2 vozes e orquestra	
11.2	Damião Barbosa de Araújo	Ave Maria N 42	2 vozes e orquestra	
12.5	Manoel Tranquilino Bastos	Hino de Cachoeira	Canto e orquestra	
14.2	Luiza Leonardo Boccanera	Pietosa - Mazurka sentimental. (Mi bemol maior)	Pequena orquestra - Fl., Ob., Cl. Bb, Clarone Bb, Fg., Tpa. Bb, Tbn., Tp., Vln. I e II, Vc., Cb., Pn	Partitura
20.1	D. Juan Canepa	Delfinista - Sinfonia incompleta		
20.2	D. Juan Canepa	Missa	2 coros e orquestra	
25.7	Manoel H. do Carmo	Melodia em sol menor	Cordas - Vln. I e II, Vla., Vc., Cb.	Partitura
25.8	Manoel H. do Carmo	Mimosa geisha (Sol maior)	Pequena orquestra - Fl., Ob., Cl. Bb, Cornetim A, Sax tenor Bb, Vln I, Vln. II, Vc., Cb., Pn.	Partes
25.9	Manoel H. do Carmo	Quanta dôr!... - Valsa (ré menor)	Piano e pequena [orquestral] - Fl., Clarin A, Vln, Vc., Cb, Pn.	Partes
25.10	Manoel H. do Carmo	Saudade dos meus filhos - Valsa Lenta (Sol maior)	Pequena orquestra - Fl, Cl. A, Vln. I e II (A e B), Vc. Cb.	Partes
25.13	Manoel H. do Carmo	Tristeza - Valsa (fá menor)	Pequena orquestra - Fl., Cl. Bb, Corneto Bb, Vln I e II, Vc., Cb e Pn.	Partitura
29.1	(padre) Cesário	Ausencia	Voz e pequena orquestra	
30.1	H. Christine	L'amour (Si bemol maior)	Pequena orquestra - Fl. (u Piccolo), Cl. C, Tpa Bb, Corneto Bb, Vln (Director), Vc., Cb.	Partes
31.1	Justin Clérice	Billet doux - Intermezzo orquestral	Orquestra - Fl., Cl., Piston, Vln. I A I B e II, Cb.	Partes
37.1	Geraldo Correia De Vecchi	Hynno do Gynnásio da Bahia (Dó maior)	Canto, piano e orquestra - Fl., Ob., Cl. Bb, Piston Bb, Tbn., Bateria - Tp., Vln. I e II, Vc., Cb., Pn.	Partes
37.3	Geraldo Correia De Vecchi	Noelia	Pequena orquestra – Fl., Cl. Bb, Tpt. Bb, Vln. I e II, Vc., Cb.	Partes
54.1	Henri van Gáel	A la Fontaine	Pequena orquestra - Fl. Cl. Bb, Tpt. A, Vln. I e II, Vc., Cb.	Partes

56.1	Eugenio Gandolfo	Ravissante - Gavotte (Si bemol maior)	Pequena orquestra - 2Fl., Cl. Bb, Tpa. F, Vln I, Vc., Cb. e Pn. condutor.	
79.5	S. J. Luiz Gonzaga Aires Mariz ¹⁶	Hino - Versão para orquestra		
79.8	S. J. Luiz Gonzaga Aires Mariz	Maelma	Orquestra	
79.12	S. J. Luiz Gonzaga Aires Mariz	Regresso ao lar - Trecho sinfônico		Partitura
85.2	Nicolino Milano	Capital federal - Lundú Bahiano (Ré maior)	Orquestra, piano e voz - Fl., Cl A, Piston A, Tbn., Vln. I e II, Cb. E Pn.	Partes
92.1	Domingos da Rocha Mussurunga	Cantata para o Natal	4 vozes e orquestra	
92.2	Domingos da Rocha Mussurunga	Prudentes virgines	Soprano, coro e orquestra	
106.1	Francelino Domingos de Moura Pessoa	Credo del Maestro Mercadante	Canto e orquestra	
106.2	Francelino Domingos de Moura Pessoa	Faceira	Coro e grande orquestra	
112.1	José Ribas	Amor, canção eterna – Valsa	Orquestra - Fl., Cl. A, Cornetim A, Vln. I, Vc., Cb.	Partes
122.1	Irving Berlin e Francis Salabert	Le célèbre "Pas de l'Ours" (Nouvelle danse américaine)	Pequena orquestra - Fl., Ob., Cl., Vln. I e II, Vc., Cb.	Partes
128.1	Levino Faustino dos Santos	Credo Nº4	3 vozes e pequena orquestra	
140.3	Zulmira Silvany	Sete músicas para canto e Orquestra - A Caiana	Orquestra e voz - 2Fl., 2Ob., 2Cl Bb, 2Fg., 2Tpa. F, 2Tpt Bb, 2Tbn. tenores, Tba., Vln. I e II, Vla., Vc., Cb e Piano, Voz e Coro.	Partitura
		Ouvir Estrelas	Orquestra e voz - 2Fl., 2Ob., 2Cl Bb, 2Fg., 2Tpa. F, 2Tpt Bb, 2Tbn. tenores, Tba., 2Tp F e C, Vln. I e II, Vla., Vc., Cb e Piano e Mezzo Soprano ou Barítono.	Partitura
		Romanza	Orquestra - 2Fl., 2Ob., 2Cl Bb, 2Fg., 2Tpa. F, 2Tpt Bb, 2Tbn. tenores, Tba., 2Tp Bb e F, Vln. I e II, Vla., Vc., Cb e Piano condutor.	Partitura

¹⁶Segundo os registros no acervo da Biblioteca Nacional de Portugal, a obra Regresso ao lar é de autoria de Luís Gonzaga Aires Mariz, compositor do século XIX, enquanto Luís Gonzaga S. J. Mariz seria o autor de um livro, "Civilidade ou código das boas maneiras", publicado no Porto, Figueirinhas, em 1955.

		Uma Tarde Na Tijuca	Orquestra - 2Fl., 2Ob., 2Cl Bb, 2Fg., 2Tpa. F, 2Tpt Bb, 2Tbn. tenores, Tba., 2Tp Bb e F, Vln. I e II, Vla., Vc., Cb e Piano condutor.	Partitura
		A Voz da Sertaneja (Fá menor)	2Fl., 2Ob., 2CL Bb, 2Fg., 2Tpa. F, 2Tpt. Bb, 2Tbn tenor, Tba., Tp. Bb e F, Vln. I e II, Vla., Vc., Cb., Pn. Condutor.	Partitura
		A Imprensa (Mi bemol maior)	Coro a 3 vozes e orquestra - Soprano e Côro (sop., cont, bari.), Vln. I e II, Vla., Vc., Pn.	Partitura
		Ave Maria (Sol menor?)	4 cantores, Fl., Vln. I e II, Vla., Vc., Cb., Harmonium, Pn. Condutor.	Partitura
143.1	Manoel Zeferino de Souza	Crysolitha - Valsa para piano (Sol maior)	Orquestra - Fl., Ob., Clarino Bb, Clarone Bb, Fg., Tpa. Bb, Tbn., Tp., Vln. I e II, Vc., Cb e Piano.	Partitura, Partes
143.2	Manoel Zeferino de Souza	Ciumenta (Dó maior)	Orquestra - Fl., Ob., Clarino Bb, Clarone Bb, Fg., Tpa. Bb, Tbn., Tp., Vln. I e II, Vc., Cb e Piano.	Partitura, Partes
143.3	Manoel Zeferino de Souza	Georgina	Orquestra	Partitura
147.2	Miguel dos Anjos Torres	Credo Nº3	Coro e orquestra	
147.4	Miguel dos Anjos Torres	Missa solenne Nº16	Coro a 3 vozes e orquestra	
147.5	Miguel dos Anjos Torres	Pedro II	Orquestra	
149.1	Alfredo da Rocha Vianna	Dominante - Tango para pequena orquestra de salão		
154.1	Thérèse Witmann	Polka Burlesque	Partes de piano, Vln. I, Vc., Cb.	

Fonte: Parte das informações constantes nesta tabela foram retiradas do *Índice Analítico* pertente à fundação Gregório de Mattos aliadas a outras retiradas dos manuscritos.

APÊNDICE B - Melodia em sol menor

Melodia em Sol menor

música para cordas

Manoel H. do Carmo
1908

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

APÊNDICE C – A Caiana – Bailado sertanejo

A Caiana
Bailado sertanejo

Zulmira Sivany

Allegretto

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Bassoon

Horn in F

Trumpet in B \flat

Trombone

Tuba

Triangle

Tambourine

Timpani

Piano

Solo

Côro

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

A Caiana

Mesto

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Trgl.

Tamb.

Timp.

Pno.

Solo

Côro

A ca - a-nae-s-tá ma - du-ra Mui-to bo-a de mo - er Mai ser - tão tem seu-s en can - tos Que ja - mais pos-soes - que - cer

Mesto

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Appassionato

A Caiana

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Trgl.

Tamb.

Timp.

Pno.

Solo

Côro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A Caiana

Mesto, non lento

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Trgl.

Tamb.

Timp.

Pno.

Solo

Côro

Ser-ta - ne - ja lá das ma - tas On-de can - tao bem-te vi. Vou mos - trar - vos um bai - la - do do ser - tão onde nas - ci.

Mesto, non lento

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

Vivo

A Caiana

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bs. Tpt.

Tbn.

Tuba

Trgl.

Tamb.

Timp.

Pno.

Solo

Côro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A Caiana

3.

Para acabar

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Trgl.

Tamb.

Timp.

Pno.

Solo

Côro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

A Caiana

Allegretto

63

Fl.

Pno.

Côro

A cai - a - naestâ ma - du - ra Mui-to bo - a de mo - er Meu ser - tâo temseus en - can - tos Que ja - mais pos-soesque-

63 **Allegretto**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

71

Fl.

Pno.

Côro

cer. Lá se can - ta, lá se dan - ça, lá se a - masem so - frer Meu ser - tâo temseusen - can - tos que ja - mais possesque - cer

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Allegretto

A Caiana

Bailado

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Trgl.

Tamb.

Timp.

Pno.

Solo

Côro

Allegretto

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

APÊNDICE D – Atalá – Sinfonietta Opus 137

Atalá

Atalá

Atalá

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Atalá

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Atalá

Fl. *mf*

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

Bsn. *mf*

Hn. *mf*

B♭ Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Tim. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. *f*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tim. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Atalá

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. *pp*

Ob. *pp*

B♭ Cl. *pp*

Bsn. *pp*

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Atalá

Fl. *f*

Ob.

Br. Cl.

Bsn. *pp*

Hn. *f* *pp*

Bb Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla. *f* *arco*

Vc. *f* *arco*

Cb. *f* *pp*

Fl. *2.*

Ob.

Br. Cl.

Bsn. *f*

Hn.

Bb Tpt.

Tbn.

Tim. *f*

Vln. I

Vln. II

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Atalá

205

Fl. - - - - - *ff* - - - - -

Ob. - - - - - *ff* - - - - -

Bb Cl. - - - - - *ff* - - - - -

Bsn. *ff* *pp subito* - - - - -

Hn. *ff* - - - - -

Bb Tpt. *ff* - - - - -

Tbn. *ff* - - - - -

Tim. *ff* *pp subito* - - - - -

Vln. I *ff* *pp subito* - - - - -

Vln. II *ff* *pp subito* - - - - -

Vla. *ff* *pp subito* - - - - -

Vc. *ff* *pp subito* - - - - -

Cb. *ff* *pp subito* - - - - -

205

Fl. *cresc. poco a poco* *ff* - - - - -

Ob. *cresc. poco a poco* *ff* - - - - -

Bb Cl. *cresc. poco a poco* *ff* - - - - -

Bsn. *cresc. poco a poco* *ff* *p* - - - - -

Hn. *ff* *p* - - - - -

Bb Tpt. *ff* - - - - -

Tbn. *ff* - - - - -

Tim. *ff* *cresc. poco a poco* - - - - -

Vln. I *cresc. poco a poco* *ff* *p molto espressivo* - - - - -

Vln. II *cresc. poco a poco* *ff* *p molto espressivo* - - - - -

Vla. *cresc. poco a poco* *ff* *p* - - - - -

Vc. *cresc. poco a poco* *ff* *p* - - - - -

Cb. *cresc. poco a poco* *ff* *p* - - - - -

Atalá

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Atalá

Fl. *f*

Ob. *f*

Bi. Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. *f*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tim. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Bi. Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. *f*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tim. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Fl. *f*

Ob. *f*

Bi. Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. *f*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tim. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Atalá

28

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

28

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

29

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Atalá
Sinfonietta Op. 137

Mathias d'Almeida

Andante con moto

Flute
Oboe
Clarinet in B
Bassoon
Horn in F
Trumpet in B
Trombone
Timpani

Andante con moto

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass

Vln. I
Vln. II
Vla
Vc

Vln. I
Vln. II
Vla
Vc

Vln. I
Vln. II
Vla
Vc

Atalá

Fl.

Ob.

Bsn.

B♭ Cl.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Atalá

128

Vln. I
Vln. II
Vla
Vc

129

Vln. I
Vln. II
Vla
Vc

130

Vln. I
Vln. II
Vla
Vc

131

Fl
Ob
Bb Cl
Bsn
Hn
Bb Tpt
Tbn
Tim.

132

Vln. I
Vln. II
Vla
Vc
Cb

Atalá
Sinfonietta Op. 137

Mathias d'Almeida

III^o Tempo

Flute
Oboe
Clarinet in B-
Bassoon
Horn in F
Trumpet in B-
Trombone
Timpani
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Double Bass

Fl.
Ob.
Bb Cl.
Bsn.
Hn.
Bb Tpt.
Tbn.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla
Vc
Cb.

Atalá

2.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Atalá

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Atalá

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Atalá

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Atalá

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Atalá

124

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bb Tpt.

Tbn.

Tim.

125

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

126

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bb Tpt.

Tbn.

Tim.

127

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

128

Fl.

Ob.

Bs. Cl.

Bsn.

Hn.

Bb Tpt.

Tbn.

Tim.

129

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Atalá

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Atalá

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Atalá

Sinfonietta Op. 137

Mathias d'Almeida

Allegro Molto

IVº Tempo - Final

Flute

Oboe

Clarinet in B♭

Bassoon

Horn in F

Trumpet in B♭

Trombone

Timpani

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Atalá

B

39

40

41

42

Fl. Ob. Bsn. Bb Cl. Bb Tpt. Tbn. Timp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Fl. Ob. Bsn. Bb Cl. Bb Tpt. Tbn. Timp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Atalá

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Bsn. *f*

Hn. *f*

B♭ Tpt. *f*

Tbn. *f*

Timp. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Fl. *f*

Ob. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn. *p*

B♭ Tpt. *p*

Tbn. *p*

Timp. *p*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Fl. *f*

Ob. *p*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn. *p*

B♭ Tpt. *p*

Tbn. *p*

Timp. *p*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Atalá

Fl. *so*

Ob. *a 2*

B♭ Cl. *p*

Bsn. *p*

Hn. *p*

B♭ Tpt.

Tbn. *so*

Tim. *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Atalá

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc

Cb.

C

C

Atalá

Fl. *p*

Ob. a2

B♭ Cl. *p*

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tim.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

Vc.

Cb.

Fl. *ff*

Ob. *ff*

B♭ Cl. *ff*

Bsn. *ff*

Hn. *ff*

B♭ Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Tim. *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Atalá

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc

Cb.

Atalá

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc

Cb.

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Timp.

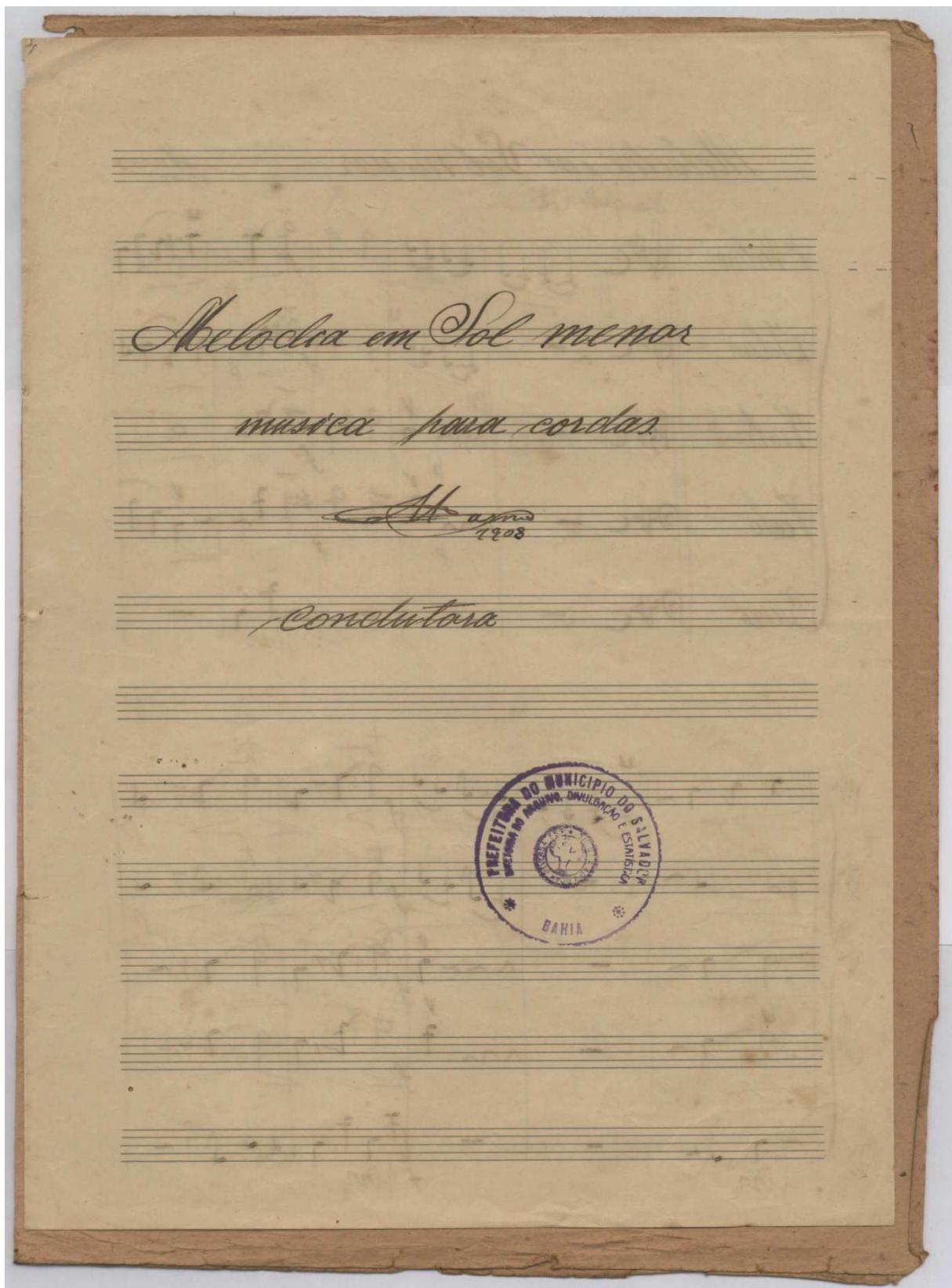
Vln. I

Vln. II

Vla

Vc

Cb.

ANEXO A – Melodia em sol menor – Manuscrito (p. 1-2)

ANEXO B – A Caiana – Bailado sertanejo – Manuscrito (p. 1)

A Caiana - Bailado sertanejo.
Ado sertanejo, J. Lino d' Andrade, 70. Sibany.

Allegretto

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinette in B

2 Fagotti

2 Corni in F

2 Trombones in B

2 Trombones tenores
e uma Tuba

Violino

II Violino

Alto

Violoncello

C. Bassu

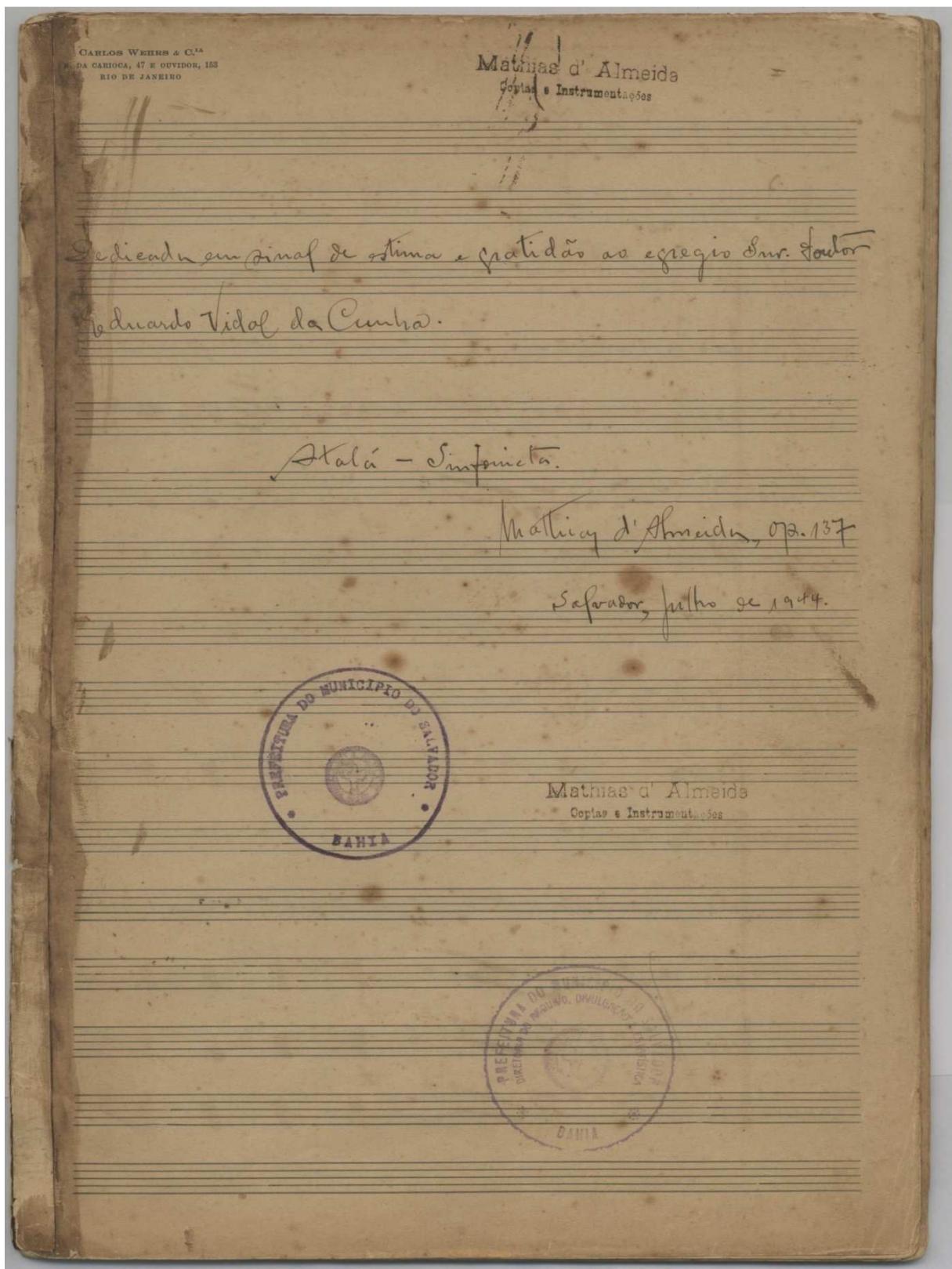
Piano.

70. Sibany.

cenário: Uma palmeira no centro do palco com duas bardeiras circundadas a brasileira e a báhiana. Ao redor da palmeira fica um círculo de moças e rapazes, arrumados dois a dois, de mãos dadas em forma de ângulo, balançando o corpo, enquanto a

continua na pag seg.

ANEXO C – Atalá – Sinfonietta Opus 137 – Manuscrito (p. 1-2)



2 Mathias d' Almeida
Copias e Instrumentações