

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JULIO DE MESQUITA FILHO
UNESP
INSTITUTO DE ARTES

ROSANA LAMOSA

**OS MANUSCRITOS DE VERA JANACÓPULOS EM SEU
CURSO DE INTERPRETAÇÃO PARA CANTORES – 1947
ANÁLISE ESTÉTICA E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA SOB A
ÓTICA DO ENSINO E DA INTERPRETAÇÃO DO CANTO: RELAÇÕES
COM A CONTEMPORANEIDADE**

SÃO PAULO
2020

ROSANA LAMOSA

**OS MANUSCRITOS DE VERA JANACÓPULOS EM SEU
CURSO DE INTERPRETAÇÃO PARA CANTORES – 1947
ANÁLISE ESTÉTICA E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA SOB A
ÓTICA DO ENSINO E DA INTERPRETAÇÃO DO CANTO: RELAÇÕES
COM A CONTEMPORANEIDADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em MÚSICA, área: Música: Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos.

Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun

SÃO PAULO
2020

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

Lamosa, Rosana (Rosana Lamosa Pereira), 1963-

234m

Os manuscritos de Vera Janacópulos em seu curso de interpretação para cantores – 1947: análise estética e contextualização histórica sob a ótica do ensino e da interpretação do canto : relações com a contemporaneidade / Rosana Lamosa Pereira. - São Paulo, 2020.

157 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Nahim Marun Filho

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Janacópulos, Vera, 1892-1955. 2. Canto - Instrução e estudo. 3. Professores de música. 4. Escolas de música. 5. Voz - Educação. I. Marun Filho, Nahim. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 783.043

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

OS MANUSCRITOS DE VERA JANACÓPULOS EM SEU CURSO DE
INTERPRETAÇÃO PARA CANTORES – 1947
ANÁLISE ESTÉTICA E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA SOB A ÓTICA DO
ENSINO E DA INTERPRETAÇÃO DO CANTO: RELAÇÕES COM A
CONTEMPORANEIDADE

AUTORA: ROSANA LAMOSA PEREIRA

ORIENTADOR: NAHIM MARUN FILHO

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em
MÚSICA, área: Música: Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos pela
Comissão Examinadora:

Prof. Dr. NAHIM MARUN FILHO

Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Prof. Dr. ABEL LUÍS BERNARDO DA ROCHA

Departamento de Música / Instituto de Artes de São Paulo

Profa. Dra. MARIA YUKA DE ALMEIDA PRADO

Departamento de Música / UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO/Ribeirão Preto

Prof. Dr. ANGELO JOSÉ FERNANDES

Departamento de Música / UNICAMP

Prof. Dr. MANOEL ARANHA CORREA DO LAGO

Academia Brasileira de Música

São Paulo, 17 de fevereiro de 2020

Aos meus mestres de canto - Vera Canto e Mello, Leilah Farah e Franco Iglesias. Cada aprendizado está guardado como um tesouro.

AGRADECIMENTOS

Ao caríssimo Nahim Marun, que me acolheu como sua orientanda, depois da partida da querida Martha Herr, e que gentilmente me recolocava no caminho a cada desviada de rota.

Ao meu querido interlocutor e companheiro de discussões, das mais elementares às mais complexas e controversas, e fiel escudeiro da informática, Abel Rocha.

Aos meus queridos amigos e colegas professores doutores que há anos tentam me convencer de acreditar em minha capacidade para realizar este trabalho: Rubens Ricciardi e Yuka de Almeida Prado.

Ao caríssimo e ilustríssimo Manoel Correa do Lago, por me apresentar o acervo de Vera Janacópulos e me abrir uma perspectiva de escrever sobre algo a que me dediquei a vida inteira com paixão, sem, no entanto, jamais ter organizado no campo das ideias.

Ao Angelo Fernandes, por seu entusiasmo, que me contagiou e motivou a cada encontro.

À Biblioteca da Unirio, pela atenção de Isabel Grau e Bárbara Lima.

À querida Patrícia Valadão, que mesmo de longe me incentivou na hora certa, a ponto de quase fazer a minha inscrição para a prova da pós-graduação.

A todos os professores da Unesp, que generosamente compartilharam seus conhecimentos ao longo desses anos e me fizeram lembrar de como é bom ser estudante; também a todos os novos e velhos companheiros de sala de aula.

A todos os amigos da Pós-Graduação, que me ajudaram sempre nas horas de apuro: Margarete, Neusa, Fábio e Rodrigo.

À minha família, que me apoiou e incentivou incondicionalmente, especialmente minha irmã Gisela e minha mãe Idya.

Sobretudo àquele que esteve a cada dia ao meu lado, nos bons e maus momentos, ajudando-me com seu sorriso, sua boa vontade, inteligência e carinho - meu amado Antonio.

O presente trabalho foi realizado com apoio parcial da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa foi a organização e transcrição do Curso de Interpretação para Cantores ministrado por Vera Janacópulos, entre junho e setembro de 1947, na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. O trabalho apresenta, inicialmente, a vida e carreira de Vera Janacópulos e em seguida, aponta uma proposta de organização e transcrição do material desse curso, finalizando com a respectiva análise de seu conteúdo. Foram referenciados autores atuais e coevos de Janacópulos, com o intuito de avaliar a pertinência do conteúdo das aulas e sua relevância para a atualidade da pedagogia do canto. A pesquisa revelou que os ensinamentos compartilhados nas aulas públicas ministradas em 1947 na Escola de Música, na grande maioria, continuam pertinentes e atuais e podem contribuir para ampliar o pensamento e a consciência do estudante de canto em formação. Foi possível entender, pela visão multidisciplinar desses ensinamentos, que o estudo de canto ultrapassa o conhecimento técnico da voz. A organização dos manuscritos, a tentativa de encontrar uma ordem e um encadeamento das ideias contidas nas anotações feitas por VJ, conduziram à avaliação e percepção do quanto esse processo de sistematização do pensamento pode beneficiar o estudo e ensino.

Palavras-chave: Vera Janacópulos. Interpretação de música de câmara vocal. Acervo Vera Janacópulos Unirio. Pedagogia do canto.

ABSTRACT

The objective of this research was the organization and transcription of the Singing Interpretation Course given by Vera Janacópulos between June and September 1947 at the National School of Music in Rio de Janeiro. The work initially presents the life and career of Vera Janacópulos, followed by a proposal for the organization and transcription of this material, ending with the respective analysis of its content. Current and contemporary authors of Janacópulos were referenced, in order to assess the relevance of the content of the lessons and its relation to the current pedagogy of singing. The research revealed that the vast majority of the shared teachings in the public classes taught in 1947 at the School of Music remain relevant and current and can contribute to broaden the thinking and awareness of any singing student in training. It was possible to understand, from the multidisciplinary view of these teachings, that the singing study exceeds the technical knowledge of the voice. The manuscripts organization, the attempt to find an order and a chain of ideas contained in the notes made by VJ, led to the evaluation and perception of how much the systemization of the thought process can benefit the study and teaching.

Keywords: Vera Janacópulos. Vocal chamber music interpretation. Vera Janacópulos Unirio Collection. Pedagogy of singing.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Programa de Concerto de VJ na Concertgebouw 1936	22
Figura 2: Vera Janacópulos e Manoel de Falla	24
Figura 3: Manuscrito de Jan Engelman em homenagem VJ.....	28
Figura 4: Partitura autógrafa de Prokofiev, com dedicatória a VJ, 1922.	36
Figura 5: Manuscrito da 1º aula, MCI-1	46
Figura 6: Obra de D. Milhaud dedicada a VJ.....	98
Figura 7: Partitura autógrafa Tilim-bom, Stravinsky	111
Figura 8: Manuscrito de Viola quebrada, caligrafia de Mario de Andrade ...	140
Figura 9: Refrão da canção Viola Quebrada, versão de Villa-Lobos.....	143

LISTA DE ABREVIATURAS

VJ = Vera Janacópulos

AVJ = Acervo Vera Janacópulos, da Biblioteca da Unirio

MCI-1 a MCI-10 = Manuscritos de seu Curso de Interpretação para Cantores (1947), de acordo com a classificação feita no corpo deste trabalho

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: VIDA DE VERA JANACÓPULOS	17
1.1 Vera Janacópulos e sua contribuição para a pedagogia do canto no Brasil	18
1.2 Vera Janacópulos em sua época: suas referências e contexto histórico de sua carreira.....	19
1.3 Bases para o conceito de elegância de VJ e de seus fundamentos pedagógicos.	23
1.4 O legado pedagógico de VJ – genealogia artística dos jovens cantores	31
CAPÍTULO 2: ACERVO VJ – CONTEÚDO E PERCURSO	34
2.1 Origens do acervo e seus depositários	37
CAPÍTULO 3: O CURSO DE INTERPRETAÇÃO PARA CANTORES DE VJ, DE 1947: SUA RELEVÂNCIA PARA UMA PESQUISA.....	39
CAPÍTULO 4: OS MANUSCRITOS DO CURSO DE INTERPRETAÇÃO PARA CANTORES	42
4.1 Características do acervo e possibilidades de catalogação	42
4.2 Transcrição e comentários sobre os manuscritos MCI	45
MCI-1	47
MCI-2	53
MCI-3a	57
MCI-3b	59
MCI-4	61
MCI-5	64
MCI-6a	68
MCI-6b	72
MCI-8	78
MCI-9	83
MCI-10	86
CAPÍTULO 5: ANÁLISE DOS MANUSCRITOS DO CURSO DE INTERPRETAÇÃO DE VJ E SUA CORRELAÇÃO COM A CONTEMPORANEIDADE.....	87
5.1 Considerações de VJ sobre a formação de cantores	87
5.2 VJ e a organização do estudo do canto	91
5.2.1 Vocalize, fraseado e declamação	91
5.2.2 Questões sobre fraseado musical para o canto em outros autores	92
5.2.3 Declamação	94

5.3 VJ e a questão nacionalista: o repertório folclórico e as harmonizações.....	95
5.3.1 VJ, Darius Milhaud e o nacionalismo.....	96
5.3.2 Discussões sobre a origem da canção popular	99
5.3.3 Canção Harmonizada: problemáticas de sua interpretação.....	101
5.4 Cantores líricos e música de câmara: contradições de VJ	103
5.5 Interpretação de canções: exemplos, problemáticas e recursos de expressão ...	105
5.5.1 A problemática música <i>versus</i> texto	105
5.5.2 Os limites do intérprete: a influência de Stravinsky no pensamento de VJ ..	108
5.5.3 O prescindível e o imprescindível na construção da interpretação	112
5.5.4 A respiração como recurso expressivo no fraseado	116
5.5.5 Alguns recursos expressivos mencionados nas aulas de VJ.....	117
5.6 Textos originais, traduções e versões: uma questão sempre polêmica.....	124
5.6.1 Por que na ópera e musical aceitamos melhor a tradução do original	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS.....	132
Anexo 1: A canção de câmara harmonizada: discussão de uma abordagem interpretativa a partir da peça <i>Viola Quebrada</i> de Villa-Lobos.....	134
Anexo 2: Catálogo de partituras do Acervo Vera Janacópulos organizado por Manoel Correa do Lago.....	145

INTRODUÇÃO

O Brasil é um país relativamente jovem, cuja organização de sua memória é um processo ainda em lenta construção e que demanda, sobretudo, um olhar acurado, capaz de reconhecer e identificar o aglutinado de culturas que contribuíram para sua formação. A construção de nossa história precisa também libertar-se da influência da história construída sob a visão do colonizador que, no decorrer desses quinhentos anos, foi a voz predominante, impondo sua perspectiva sobre a visão do colonizado. O processo não parece ser tão simples e, talvez, seja tão complexo e árduo quanto desbravar essas terras nos anos 1500. Resgatar a memória e a trajetória da formação de uma nação de território tão vasto, pleno de riquezas, que gerou inúmeras disputas, requer estudo e trabalho. E isso se torna mais complexo, na medida em que ainda estamos no processo de compreender e estabelecer nossa identidade social, cultural e racial.

Com relação à nossa identidade, segundo consta no relatório do último censo demográfico brasileiro de 2010, realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE),

Desde o Censo Demográfico de 1991, o IBGE vem investigando a cor ou raça da população, através de um sistema de classificação que utiliza cinco categorias básicas: branca, preta, parda, amarela e indígena. Entretanto, é importante destacar que a cor ou raça da população tem sido tema de investigação pelo IBGE em censos anteriores, porém com algumas diferenças de categorias [...] (IBGE. 2010).

Existe por parte dos pesquisadores um cuidado especial com relação a essa questão, inclusive com a recomendação de se evitar qualquer indução à resposta, procurando deixar a população responsável por sua própria categorização de raça. Essa preocupação se faz necessária pela perceptível dificuldade que a população tem em se reconhecer dentro de determinados grupos raciais, enunciando, talvez, uma falta de clareza sobre quem realmente somos.

É de se esperar que esse fato deva influenciar a forma como registramos nossa história, uma vez que avaliar a importância de fatos e pessoas, ou saber colocá-los no contexto adequado, demanda uma clareza de parâmetros que ainda estamos buscando estabelecer.

Aparentemente, a negligência dos brasileiros com relação ao seu passado e à necessidade de resgatá-lo mais acuradamente é algo que vem sendo despertado na consciência da sociedade, de uns tempos para cá. Nota-se uma efervescência de novas publicações e pesquisas sobre vários aspectos de nossa história - política, econômica, social, religiosa e cultural. Parece que avançamos em direção a uma constatação da necessidade do conhecimento efetivo de nosso passado para que possamos entender onde estamos e onde queremos chegar. E isso se estende por todas as áreas do conhecimento.

Somos um país relativamente jovem e estamos engatinhando, se comparados a antigos povos que vivem neste planeta. Civilizações milenares vieram antes de nós e essas, ainda hoje, são motivo de estudos e pesquisas de toda ordem. O caminho do conhecimento passa pelo resgate e processamento da história.

Esta introdução, uma reflexão, na verdade, revela o caráter da motivação que me levou à pesquisa.

Há alguns anos, Manoel Correa do Lago, pesquisador e musicólogo, falou-me sobre a cantora Vera Janacópulos com o entusiasmo de quem tem não somente admiração artística, mas, sobretudo, conhecimento histórico adquirido através de suas pesquisas musicais. Eu, apesar de anos desenvolvendo uma carreira no universo da música erudita, mais especificamente no canto, jamais ouvira falar esse nome.

Surpreendeu-me a falta de informação sobre essa cantora que obteve reconhecimento artístico significativo de grande parte do universo musical do começo do século XX, e sobre a qual pouco se conhece a história. É provável que nem mesmo aqueles que frequentam o auditório que se chama Vera Janacópulos, dentro da Escola de Música da Unirio, saibam de quem se trata, quanto mais os que passam pela Praça Paris, no Centro do Rio de Janeiro, onde há um busto da cantora. Por meio de Correa do Lago, descobri a importância que VJ teve para a música de câmara, como artista e divulgadora, não somente da música erudita, mas, sobretudo, do repertório vocal moderno do século XX, brasileiro e internacional.

Assim como eu, que nada tinha ouvido falar dessa extraordinária artista, constatei que vários colegas, e mesmo os de gerações anteriores à minha,

também jamais tinham ouvido o nome de VJ, desconhecendo completamente sua trajetória, apesar de se tratar de uma artista consagrada na Europa, América e Oriente em seu tempo, tempo não tão distante assim, já que Janacópulos, nascida em 1892, viveu até fins de 1955. Como muito comumente acontece em nosso país, sua história tende, a cada dia, esmaecer-se até o ponto do desaparecimento, principalmente pela falta de transmissão da história.

O busto que sua irmã Adriana Janacópulos esculpiu e foi colocado na Praça Paris, no centro do Rio de Janeiro, três anos após a morte de Vera foi inaugurado em uma cerimônia que atestou a relevância da vida da cantora e contou com a presença de figuras ilustres, como Eduardo Capanema, então deputado e presidente do Círculo Vera Janacópulos¹, e o agitador e produtor cultural Pascoal Carlos Magno, que lhe prestaram honrosa homenagem. O acontecimento foi noticiado na edição de 20 de dezembro de 1958 do Jornal O Estado de São Paulo; vale a pena registrar, aqui, a fim de demonstrar a dimensão da atuação de Janacópulos, uma parte do discurso proferido por Capanema:

O Círculo de Arte Vera Janacópulos, fundado há cerca de três anos no Rio de Janeiro para conservar o nome e o gênio de Vera Janacópulos, presta-lhe hoje sua primeira homenagem. Deus deu a Vera Janacópulos os dons essenciais e primários da genialidade. Deu-lhe a voz maravilhosa, a inteligência aguda, a fina sensibilidade, o poder de interpretação, mas deu-lhe acima de tudo a força de vontade necessária ao aparecimento dos gênios. Vera Janacópulos conseguiu realizar uma cultura musical e aprimorar uma técnica de canto raras no seu tempo. Conseguiu tornar-se a única pois, como dizia um jornal nova-iorquino, “ninguém se parece com ela”. Nascida no Brasil, a grande cantora de prestígio internacional fazia sempre questão de dizer-se brasileira, afirmando seu orgulho por ter nascido em nossa terra. Morreu cercada de um conjunto de discípulas que forma hoje uma espécie de igreja, uma igreja de boa qualidade, pois destinada à saudade da grande cantora (DESCONHECIDO, 1958).

Como forma de redimir essa contumaz negligência ou desatenção à memória de pessoas notáveis que, de certa forma, abriram os caminhos para as gerações seguintes - das quais me considero parte -, coloco-me nesta tarefa de trazer um pouco de luz à trajetória dessa artista, que deixou, além de seu legado artístico, uma importante contribuição à pedagogia do canto. No seu retorno ao Brasil, em 1936, depois de quase toda uma vida na Europa, Janacópulos, que já

¹ O Círculo Vera Janacópulos foi criado em 1956 e presidido por Gustavo Capanema e tinha como principal objetivo honrar a memória da cantora, assim como de ser um espaço para recitais de música de câmara para jovens artistas.

havia atuado lá como mestra, dedicou-se a lecionar, tendo ministrado diversos cursos de interpretação pelo país. Os manuscritos de um deles constitui o objeto deste trabalho de pesquisa.

CAPÍTULO 1: VIDA DE VERA JANACÓPULOS

Os fatos marcantes da vida e carreira de Vera Janacópulos foram narrados pela própria cantora a Eurico Nogueira França, em uma série de encontros que aconteceram na casa da artista, no Rio de Janeiro, alguns anos antes de seu falecimento, em 1955. Musicólogo e crítico musical carioca, França organizou a sucessão de conversas em forma de artigos, que foram publicados nos anos cinquenta, primeiramente no Jornal Correio da Manhã e, depois, em O Estado de São Paulo. Pouco tempo após a morte da cantora, alunos e admiradores criaram o Círculo de Arte Vera Janacópulos, com o propósito de divulgar o nome da artista e fomentar a música de câmara na sociedade; uma das primeiras realizações foi reunir os artigos de França em livro, com o título de *Memórias de Vera Janacópulos*, o qual constitui a principal referência bibliográfica da artista.

VJ nasceu em Petrópolis, no Rio de Janeiro, em 20 de dezembro de 1892. Era filha de pai grego e de mãe brasileira cuja ascendência era francesa e grega; a mãe era irmã de João Pandiá Calógeras, um destacado engenheiro, geólogo e político brasileiro, tendo sido o primeiro civil a exercer o cargo de Ministro da Guerra, no governo de Epitácio Pessoa (1919-1922). Aos quatro anos e meio Vera foi para Paris em companhia de sua irmã Adriana, com quem viveu até 1932, quando esta voltou ao Brasil. VJ lá permaneceu ainda mais 4 anos e retornou ao Brasil, pouco antes do início da Segunda Guerra, em 1936.

Por intermédio de Eurico França, ficamos sabendo que os estudos musicais de VJ começaram com violino, tendo o canto despertado seu interesse apenas aos 16 anos de idade (FRANÇA, 1959). Ela creditava todo seu conhecimento musical e artístico a seu professor de violino, o compositor romeno George Enesco, o que é bastante curioso de se constatar, já que, ao decidir-se pelo estudo do canto, VJ teve, como mestres, importantes nomes como Jean de Reszke, Jean Perrier e Lili Lehmann, todos cantores de relevantes carreiras e que, posteriormente, também se destacaram como professores. Esse fato atesta que sua formação desde criança, com grande consistência e preparo musical, certamente foi determinante para o sucesso de sua trajetória posterior como cantora, tendo ela plena consciência disso, o que justifica, portanto, seu reconhecimento da influência de seu primeiro mestre, Enesco. Essa sua percepção sobre a importância da

formação do artista também fica evidente quando ela, em suas aulas, valoriza a necessidade de uma ampla cultura como requisito para ser um bom intérprete, como veremos mais adiante na análise de seus manuscritos.

Sua estreia como cantora ocorreu em Paris, em 1914, aos 21 anos. Logo ela conheceu personalidades como o pianista e maestro Alfred Cortot, que costumava arregimentar músicos a fim de darem concertos para os feridos nos hospitais, durante a 1ª Guerra, tendo VJ participado de alguns. Em 1918, estreou nos Estados Unidos, apresentando-se em Boston e Nova Iorque, sempre buscando fazer primeiras audições, como foi o caso dos *Pribaoutki*, de Stravinsky, ou melodias de Prokofiev, que, inclusive, acompanhou-a ao piano em concertos.

Em 1919, VJ regressou ao Brasil por motivo do falecimento de seu pai; só retornou a Paris em 1921, encadeando, então, uma série de concertos na França e Bélgica, e turnês que incluíram países ibéricos, Suíça, com uma agenda intensa que a obrigava a fazer viagens noturnas de trem para que chegasse de uma cidade a outra em pouco tempo. Em 1923 retornou à América para extensa turnê, mas resolveu focar sua carreira na Europa, devido à enorme procura por seus recitais. Como exemplo, na Holanda, a cantora recebeu convites para fazer de 25 a 30 concertos anualmente. Esteve na Alemanha, cantando em Frankfurt e em Leipzig, sob a regência de Bruno Walter, na Gewandhaus; fez apresentações na Inglaterra, Dinamarca, nas ilhas holandesas de Sumatra, Java e Célebes (atualmente Indonésia), Itália, Argentina e Grécia, onde cantou sob a regência de Mitropoulos, que também a acompanhou ao piano em recitais.

No Brasil, VJ cantou pela primeira vez em 1920 e depois em 1930; de 1933 a 1938 apresentou-se anualmente, até que decidiu encerrar a sua carreira cedo, antes de completar 50 anos, quando passou a se dedicar ao ensino, tendo sido responsável pela boa formação de muitos cantores de música de câmara que, por seu turno, passaram seus ensinamentos às gerações subsequentes (FRANÇA, 1959, p. 31-34). Vera Janacópulos faleceu no Rio de Janeiro, em 5 de dezembro de 1955.

1.1 Vera Janacópulos e sua contribuição para a pedagogia do canto no Brasil

Depois de uma longa e bem-sucedida carreira internacional, às vésperas do início da Segunda Guerra, VJ resolveu retornar ao Brasil, país que

sempre considerou como sua pátria e cuja música sempre exaltava. Ainda na Europa, apesar de sua intensa carreira, a cantora encontrava tempo, entre suas apresentações, para dedicar-se ao ensino, tendo, inclusive, inventado um método no qual utilizava o Guignol (um teatro de bonecos) para ajudar os alunos a enfrentar seus medos do público e inibições em apresentações, método que foi inclusive noticiado em jornais franceses.

Alunas vinham de toda a parte: da Espanha, Suíça, Bélgica, Holanda e até de Cuba para estudar com ela. Sua verve não se restringia apenas aos palcos, mas também à pedagogia. Ao chegar ao Brasil, residiu por 8 anos em São Paulo e começou, com mais frequência, a participar de aulas públicas em Universidades, tendo ensinado sob o Departamento de Cultura e sendo, também, uma das pioneiras da EAD da Universidade de São Paulo, junto a nomes como Décio de Almeida Prado e Cacilda Becker. No Rio de Janeiro, onde também residiu, contribuiu inúmeras vezes em cursos - como o que é objeto desta pesquisa - na formação de cantores e com escolas de músicas de universidades.

Para entendermos sua trajetória, veremos, a seguir, um pouco do contexto musical desse período.

1.2 Vera Janacópulos em sua época: suas referências e contexto histórico de sua carreira

A consolidação de uma pedagogia do canto no Brasil, moldada dentro de parâmetros acadêmicos, parece ainda ter um longo caminho a percorrer, mas, certamente, foi iniciada por algumas figuras importantes, como a de Vera Janacópulos. Sua influência e de seus ensinamentos sobre as gerações seguintes é inegável, sobretudo pelos registros existentes de seus frequentes cursos de interpretação, nos quais ela enfatizava a necessidade de uma formação mais consistente do cantor. Em uma de suas aulas da série de manuscritos do curso de 1947, a de número 3, Janacópulos menciona o fato de cantores serem colocados na posição de “parentes pobres” na grande família musical.

VJ tinha consciência de que existem diversas estirpes de cantores. Segundo ela, existem os que estão apenas preocupados com a beleza de sua voz, com seu tamanho, volume e extensão, e aqueles cujo foco de atenção está muito além das qualidades intrínsecas de seu instrumento, ocupando-se da música em

primeiro plano. Estes últimos entendem seu instrumento como o meio ou veículo através do qual se pode realizar uma interpretação de uma obra musical. Evidentemente, essa distinção imputa claramente a percepção da cantora em relação ao que vem a ser um bom intérprete, ou seja, aquele que é capaz de comover ou impactar uma plateia de uma forma profunda e expressiva, para isso utilizando muitos outros recursos que não apenas o instrumento vocal.

Em algumas de suas aulas, VJ, que teve sua atuação focada essencialmente na música de câmara, tece críticas aos cantores de ópera. Cita, inclusive, grandes nomes desse gênero cujo comportamento musical a desagradava bastante. Suas restrições aos cantores de ópera se referem, sobretudo, às liberdades que esses, muito comumente, permitiam-se ter sobre as partituras, tradição que vinha de séculos anteriores. O improvisado era visto, aceito e apreciado quase como uma “impressão digital” do intérprete e como forma de identificar e distinguir as habilidades e dotes vocais dos artistas.

No entanto, como naturalmente os movimentos e correntes estéticas costumam se suceder e se opor uns aos outros, desde a metade do século XIX, com a evolução do progresso científico e sua conseqüente influência sobre o pensamento filosófico, as discussões estéticas começam a ganhar relevância e a música daquele período, predominantemente romântica, começa a ser confrontada por novas visões estéticas que contestam o sentimentalismo exacerbado característico do romantismo do séc. XIX.

Ideais positivistas, formalistas e evolucionistas são exemplos de algumas das correntes que influenciaram o fazer e o pensar musical no final do século XIX e começo do XX.

Enrico Fubini, em seu trabalho *L'estetica musicale dal settecento a oggi*, no capítulo “*La reazione al romanticismo e il positivismo*”, cita Eduard Hanslick, crítico musical e figura influente do pensamento estético do século XIX, como um dos responsáveis por uma nova observação sobre os problemas da música, colocando questionamentos com grande conhecimento do assunto. Hanslick abre o caminho que leva ao fim da experiência romântica, através de seu ensaio “*Il bello musicale*”, no qual confronta concepções deste que foi um dos movimentos de mais amplo espectro de existência.

Vera Janacópulos, vivendo na Paris do começo do século XX, certamente teve sua formação marcada por tais questionamentos estéticos e a farta documentação de sua carreira atesta que suas escolhas estéticas pendiam fortemente em direção a essa visão mais contida e sem os excessos do período romântico. Seu círculo de amizades era constituído de vários dos personagens e pensadores que defendiam uma visão positivista, como Stravinsky, por exemplo.

Concertgebouw-Kamermuziek
seizoen 1935—1936

vijfde avond:
Zaterdag 29 Februari 1936 te 8.15

Vera Janacopulos

aan den vleugel:
Yvonne Herr-Japy

Henri Duparc
1848—1935
Chanson triste
Le manoir de Rosemonde
La vie antérieure

Claude Debussy
1862—1918
Colloque sentimental
Fantoches

**Modeste
Moussorgsky**
1835—1881
Aux champignons
Air de Parassia
Le chef d'Armée
Hopak

Joaquin Nin
geb. 1883
Pauze
Jezus van Nazareth
Villancico andaluz
Villancico vasco
Paño murciano

Manuel de Falla
geb. 1876
Siete canciones populares españolas:
El paño maruno
Seguidilla murciana
Asturiana
Jota
Nana
Cancion
Polo

Steinway & Sons' Concertvleugel

Figura 1: Programa de Concerto de VJ na Concertgebow 1936

1.3 Bases para o conceito de elegância de VJ e de seus fundamentos pedagógicos

A formação de Vera Janacópulos e o meio ambiente em que foi criada - a cidade de Paris no começo do século XX - estavam impregnados pelas discussões e reflexões estéticas mencionadas anteriormente; tais discussões talvez tenham sido as responsáveis por exacerbar, na cantora, um olhar crítico agudo, que era um dos traços marcantes de sua personalidade artística. A *elegância*, que muitas vezes é citada em artigos e críticas de jornais como uma de suas mais remarcáveis qualidades, pode ser, sem dúvida, reflexo daquela profusão de novas ideias, nas quais a forma assume primazia diante dos sentimentos.

Os excessos deveriam ser reprimidos e as liberdades eliminadas. Esses conceitos permeiam o pensamento de vários compositores do período; Igor Stravinsky, por exemplo, é um dos maiores defensores da fidelidade à partitura e ao autor, pensamentos expostos em seu livro “Poética em 6 lições”, no qual ele repudia veementemente os excessos de intérpretes, que desvirtuam as ideias do autor, em nome de uma originalidade totalmente prescindível (STRAVINSKI, 1996). A ascensão do movimento Positivista vai influenciar a forma de interpretação da música, suprimindo excessos que adulterem a obra original e com isso estabelecendo um padrão de interpretação mais polido e elegante.

Essa identificação de pensamento talvez tenha sido um dos motivos que levou à aproximação de Stravinsky e Janacópulos, haja vista que esta foi responsável por algumas primeiras audições de suas peças, em interpretações sempre elogiadas pelo próprio autor. Podemos dizer que Vera Janacópulos foi uma das grandes fomentadoras do repertório moderno, se observados os programas de seus recitais e concertos, que refletiam sua constante preocupação em incluir novos autores e repertórios, por meio dos quais transmitia diversidade, originalidade, ousadia raramente apresentada por outros intérpretes. Sua personalidade instigante fez com que se tornasse uma artista admirada por seu incentivo, principalmente a autores ainda a caminho da consagração, tornando-se, por isso, amiga de muitos deles, como foi o caso de Darius Milhaud, Manuel de Falla, Prokofiev e Villa-Lobos.



Figura 2: Vera Janacópulos e Manoel de Falla

A fama de Janacópulos se estabelece por suas qualidades interpretativas, ressaltadas por críticos da época que mencionavam, como principais características, o refinamento, a expressividade, a simplicidade e, acima de tudo, o respeito à partitura e à obra original. Seu cuidado ao analisar uma partitura pela primeira vez demonstrava essa profunda consciência e preocupação em destacar a essência da peça, pois buscava, antes de tudo, compreender a intenção primeira do autor e evitava qualquer interferência desnecessária que pudesse alterar o significado ou perverter a essência da obra. Isso seria corroborado através do modo de tratar a linha vocal em suas interpretações, o que pode nos ajudar a conjecturar o que seria essa tão citada elegância em seu canto.

Infelizmente, existem pouquíssimos registros sonoros de VJ², portanto, recorreremos aos registros de imprensa, estes, sim, em grande profusão, para podermos entender um pouco do que se trata quando descrevem sua arte como algo fora do comum, diferenciado. São artigos e críticas publicados em diversos e relevantes periódicos do mundo que nos dão essa dimensão.

² Há o registro de sua voz num disco da Columbia, de 1936, nº de catálogo: 8.178-B, com as canções Casinha Pequena (tradicional) e Azulão (Heckel Tavares/Luis Peixoto). Os registros estão disponíveis no Youtube, nos endereços: <https://youtu.be/Aqie1pExrrc> e <https://youtu.be/zw5ruR0HP9Q>, respectivamente.

Relativamente aos anos de 1933 e 1939, quando Janacópulos já possuía uma reputação internacional, citamos os seguintes trechos:

É conhecida a grande cultura musical e intelectual da Senhora Vera Janacópulos. Por isso os recitais que ela dá são sempre de um poderoso interesse. É com profunda sensibilidade, uma viva inteligência e uma voz de comovente encanto que ela nos faz ouvir integralmente os Chants et Danses de la Mort de Moussorgsky, as trois Ballades de Claude Debussy, as Chansons Madécasses, de Ravel, assim como as pitorescas Chansons bresiliennes (citação do francês “Le Journal”, crítica assinada por Jean Andre Messagem e que foi reproduzida no Jornal do Brasil no Rio de Janeiro em 26 de julho de 1933) (MESSAGEN, 1933).

José Lins do Rego escreve em O Jornal, no Rio de Janeiro, em 16 de outubro de 1936:

Quem ouvir Vera Janacópulos cantar, há de sentir que ha nella mais alguma coisa que uma força da natureza, uma voz bem-dotada. Sentirá uma compreensão da arte superior a que se encontra em artistas do seu gênero. O que ha de maior em Vera não é a sua voz, que é admirável, e sim o seu temperamento, as suas faculdades de interprete, que é mais alguma coisa que virtude. Ha uma ligação tão íntima entra a interprete Janacópulos e a composição que ella interpreta, que a ouvindo, nos vem a impressão de que o que a artista canta é um improviso, uma criação do momento, de tão pessoal, de tão intensa é a maneira de Vera Janacopulos se exprimir.

Essa artista não se esconde do seu publico; pelo contrario, se entrega, se da inteiramente numa communicabilidade poderosa e arrebatadora. Stravinsky falou-lhe, aqui no Rio, do trabalho estafante que é o da criação. Nada ali é fácil. Tudo precisa de trabalho intenso. Mas esse esforço titânico, esse labor de mouro, não se deixa ver, é imperceptível. A sua música mesmo, pelo contrario, nos parece brotar de uma grande espontaneidade, dominando o creador. O leigo que escutar Vera Janacopulos, por exemplo, na “Passion”, pensara sem duvida que toda aquela força e aquele poder mágico de expressão, não lhe tenham custado nada. No entanto, ninguém trabalha e estuda mais que essa artista, que preferiu um gênero difícil e menos rendoso, ao teatro lyrico, às serestas ruidosas. É que a arte, para Vera Jancaopulos, é mais alguma coisa que simples vaidade de mulher. Dahi sua superioridade sobre tudo o que ha no Brasil, a sua importância mundial. Quando Stravinsky a escolheu para sua interprete, foi vendo na artista brasileira seu authentico poder, capaz de exprimir com vigor sua arte (REGO, 1936)

Em 26 de maio de 1936, o Estado de São Paulo publicou a seguinte transcrição de uma crítica feita por Pedro de Moraes Barros, no maior jornal holandês - *De Telegraaf* -, sobre um concerto realizado em março daquele ano, em Amsterdã:

Depois de uma longa ausência- longa, demais para os seus admiradores fieis, Vera Janacopulos voltou a visitar nossa cidade. E essa visita foi festivamente marcada, pelo lado da ilustre artista, por uma audição forte e fascinadora como sempre e, pelo nosso lado, com a nossa antiga

atenção e o nosso profundo reconhecimento. Foi uma grande noite em nossa estação musical, umas dessas noites especiais de que a notável cantora tem o segredo. Criou-se entre nós, em Amsterdam, na Holanda toda, desde que Vera Janacopulos cantou pela primeira vez aqui, um gênero, uma moda Janacopulos; e, de resto, não foram os menores dos nossos artistas que adoptaram essa moda. Só o simples facto de que a arte de Janacopulos lhes dizia “alguma coisa”, era já uma prova do nível da concepção e do bom gosto desses artistas

A influencia do estilo de Vera Janacopulos estendeu-se rapidamente e temos hoje diversos artistas que exibem o mesmo “gênero”. Um programa “à la Janacopulos” já não tem mais nada de extraordinário: conhecemos as dúzias senhoras e senhores que cantam De Falla e Moussorgsky. Ha alguns talentosos. Ha mesmo certas vozes, sob o aspecto das normas pura da esthetica, mais bella do que a voz originalíssima da mestra... Basta, porém, ouvir uma única canção da “verdadeira” Janacopulos, para constatar a immensa diferença entre ella e os seus imitadores: mede-se então a distancia insuperável que os separa. Porque o encanto, a alegria ou a dor, a “vida” dessa arte possui uma existência tão pessoal, cada meio de expressão tem um caracter tão especial e cada effeito uma belleza e uma profundidade tão próprias, que são absolutamente inimitáveis; poder-se-ão cantar programmas “à la Janacopulos, procurando reproduzir as maneiras, os “tiques”, mas nunca a “Vie anterieure”, o “Colloque sentimental”, o “Chef d’armée” ou uma canção hespanhola soarão nem impressionarão os ouvintes como quando cantados por ella.....

A admiração, o respeito e o reconhecimento do nosso publico, tão vivos como outrora, manifestaram-se desta vez em ovações longas e enthusiasmadas, extensivas à excelente e fiel acompanhadora Yvonne Herr- Japy. Mas, mesmo sem taes manifestações, é permanente entre nós esse reconhecimento, esse respeito, essa admiração, quando a cantora não está na Hollanda e aguardamos a sua vinda. Porque são factores de uma veneração que só temos, excepcionalmente, para com as personalidades artísticas verdadeiramente grandes (BARROS, 1936)

A frequente presença de Janacópulos na Holanda deixou marcas importantes nesse país. O escritor Jan Engelman (1900-1972) parece ter ficado fortemente impressionado após uma apresentação da cantora, em 1926, e escreveu um artigo que louvava a beleza de sua voz, publicado no diário Het Centrum de Utrecht e no periódico De Gemeenschap. Em 1930 ele escreve um poema cujo título *Vera Janacopoulos* viria a criar uma grande celeuma nos meios literários holandeses, em decorrência da forma/linguagem, que uns reputavam vazia e sem sentido, enquanto outros admiravam pela musicalidade e graciosidade das palavras presentes nos versos, características que, provavelmente, inspiraram Engelman. Hoje esse poema faz parte da história da literatura holandesa e foi adotado como um cânone, na educação secundária desse país, um exemplo de poema musical, uma cantilena.

Vera Janacopoulos
Cantilene

ambrosia, wat vloeit mij aan
uw schedelveld is koeler maan
en alle appels blozen

de klankgazelle die ik vond
hoe zoete zoele kindermond
van zeeschuim en van rozen

o muze in het morgenlicht
o minnares en slank gedicht
er is een god verscholen

violen vlagen op het mos
elysium, de vlinders los
en duizendjarig dolen³

³ O link a seguir de um blog holandês *Your aunt on a timber raft* que contém uma análise em inglês do poema Vera Janacópulos de Jan Engelman: <http://oils-well.blogspot.com/2015/03/vera-janacopoulos-cantilena.html>

A seguir, a reprodução do manuscrito do poema Vera Janacopoulos, de Jan Engelman, que se encontra, hoje, no Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum/Museum van het Boek, como parte da coleção Radermacher Schorer, patrono das artes, bibliófilo e amigo a quem Engelman apresentou com o documento.

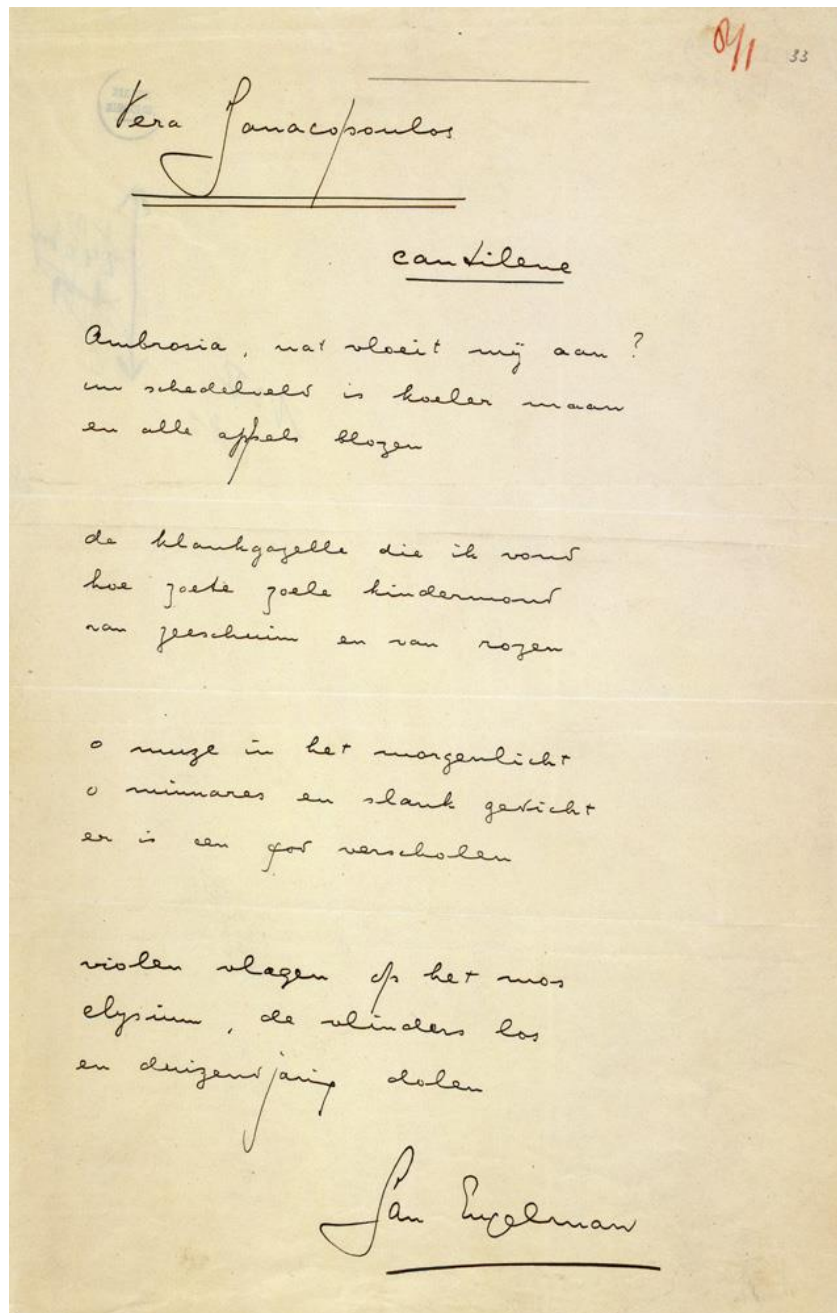


Figura 3: Manuscrito de Jan Engelman em homenagem VJ

Em 1939 no Diário de São Paulo, também um elogio à cantora:

Nunca é demasiado insistir no louvor da grande artista, encarecer o valor da lição de "bom senso e bom gosto" que representa para o público toda a audição sua. A summa simplicidade, o refinamento da sua arte, é que impõe necessariamente a complexidade de meios pelos quaes, ella attinge tão de modo exemplar a intelligencia(desconhecido).

Esses são apenas alguns dos textos que enaltecem as virtudes da artista; obviamente, poderíamos citar muitos outros, também marcantes, que podem nos ajudar a entender sua preferência pelo repertório de câmara, uma vez que o repertório operístico estava imbuído daqueles excessos que ela considerava prescindíveis. Entretanto, e mesmo conhecendo suas críticas diretas a notórios cantores de ópera, como veremos adiante nos manuscritos, é curioso saber que ela estudou com cantores líricos, como no caso de Jean de Reszke, Jean Perrier e de Lili Lehmann.

Outra conjectura para essa sua preferência pelo repertório camerístico seria associá-la às suas próprias características vocais, pelo fato de, talvez, possuir seu instrumento menos adequação ao repertório lírico. Muito provavelmente, entretanto, sua formação tenha sido a grande responsável por direcionar essa escolha, uma vez que sua iniciação musical se deu através de um instrumento, o violino, e, sobretudo, sob orientação de um virtuose, Georges Enesco. Com ele, VJ estudou por vários anos, até que na idade de dezesseis seu interesse pelo canto fora despertado. Costumava conceder o crédito de todo o seu conhecimento a Enesco, tendo sido ele o maior incentivador de que a artista viesse a se dedicar exclusivamente ao canto. No entanto, não se pode deixar de ter em mente que sua origem, boa educação e condição social foram determinantes na sua formação. Sua inteligência e capacidade de expressividade certamente são frutos de sua precoce exposição e acesso às artes em geral. Desde cedo demonstrava ter um olhar voltado a tudo que emanava cultura; não surpreende, portanto, que tanto ela quanto sua irmã, Adriana Janacópulos, tenham acabado se embrenhando nesse universo, esta na escultura e aquela na música.

É de se supor que todos esses fatores somados contribuíram significativamente para a consolidação da personalidade artística de Vera Janacópulos. E a artista tinha plena consciência desse fato, haja vista ter ressaltado,

em sua primeira aula, a importância de o cantor procurar cultivar e beber de todas as fontes de arte:

Recomendo a leitura, a contemplação de obras de arte: pintura, escultura, arquitetura; a observação dos seres humanos, a lembrança do que nós já sentimos: alegrias e dores, emoções de todos os gêneros-imitações de pessoas que nós vimos agir, ou falar, em diversas circunstâncias. Tudo isso pode ajudar o cantor a realizar suas interpretações (MCI-1, p. 2).

Para VJ, o caminho para a consolidação da formação do intérprete deve abranger, ao máximo, a multifacetada natureza humana, na qual experiências de vivência individuais são fundamentais para o exercício da expressividade. Desse modo, entende-se por que ela, em sua primeira aula, inicia respondendo a uma questão que ela se faz repetidamente em seus cursos, sobre por que só dar aulas de interpretação. Sua resposta: “em público, sim.” (Idem).

Deve-se pressupor que os alunos desses cursos especiais buscavam um aconselhamento amplo, que abrangesse as matérias que o estudo do canto suscita, sobretudo da técnica, em si própria, da construção física do som. Evidentemente, em se tratando de uma mestra consciente, não poderia ser esse o seu propósito principal dentro dessas circunstâncias de aulas em grupo, uma vez que seu entendimento era, da mesma forma que para qualquer instrumentista, de que o cantor precisa de muito tempo para adquirir uma habilidade técnica que lhe permita “realizar todas as nuances requeridas numa interpretação dos trechos de repertório de concerto”. Segundo VJ, seria necessário de oito a dez anos de estudo para se conseguir esse resultado técnico. Evidentemente, nesse tipo de curso de aulas públicas, provavelmente ela se deparava com alunos em estágios de desenvolvimento diferenciados, alguns mais avançados que outros. Portanto, seria mais apropriado focar em aspectos de interpretação, uma vez que não haveria espaço nem tempo para um aprofundamento técnico para alunos em distintos níveis de formação. É fundamental observar, entretanto, a afirmação que a artista faz de que a interpretação só deve ser permitida quando o cantor tem o domínio de sua técnica vocal e que o canto é uma arte que exige um estudo sério e prolongado, que tem como pré-requisito um mínimo de habilidade técnica para se concretizar.

Um dos maiores estudiosos e pedagogos do canto, o americano Richard Miller, que escreveu diversos livros sobre o assunto, conclui o capítulo introdutório de seu livro *The Structure of singing* com semelhante colocação:

Although the art of singing can be learned only through singing, the systematic organization of vocal technique is the most efficient route to the realization of the primary goal: production of beautiful sound. Life being brief and art being long, one should spend only the minimal time each day required to deal with the technique of singing so that one may move on to those much more important aspects of the art that have to do with musicianship, interpretation and communication (MILLER, 1996, p. xxii)⁴.

No canto - assim como para qualquer instrumento -, a necessidade de dominar tecnicamente e ter habilidades para executar qualquer trecho musical antecede a possibilidade de interpretar. Somente quando se tem o domínio dos recursos técnicos é que se torna possível explorar a diversidade de caminhos que a interpretação pode suscitar. Um cantor, para usar seu potencial expressivo, precisa ter amplo conhecimento de tais recursos para que se apresente de modo a tocar a sensibilidade do ouvinte. Nesse sentido, tanto Miller quanto Janacópulos, como veremos adiante, enfatizam essa ideia.

1.4 O legado pedagógico de VJ – genealogia artística dos jovens cantores

Magdalena Lébeis, que estudou com VJ por um período de mais de 17 anos, entre 1937 e 1955 e que, como mencionamos anteriormente, foi uma de suas mais importantes discípulas, fornece-nos os documentos que podem ratificar esse pensamento. Ao analisarmos os registros de alguns de seus cadernos de aula (na totalidade somam 1006 aulas que se tornaram, inclusive, objeto de dissertação de mestrado de Emerson Adriano Gomes de Vasconcelos, concluída em 2012, na USP), podemos entender o quanto VJ contribuiu para o desenvolvimento de uma escola de canto bastante consistente, não apenas sob o ponto de vista técnico vocal, mas, sobretudo, da sistematização de uma escola de interpretação do

⁴ Embora a arte do canto só possa ser aprendida através do canto, a organização sistemática da técnica vocal é a via mais eficiente para a realização do objetivo principal: produção de som bonito. A vida sendo breve e a arte sendo longa, deve-se gastar apenas o tempo mínimo necessário cada dia para lidar com a técnica do canto para que se possa avançar para os aspectos mais importantes da arte que têm a ver com musicalidade, interpretação e comunicação (tradução da autora)

repertório de câmara, com bastante destaque para a música brasileira moderna. A repercussão desse legado pode ser notada nas gerações seguintes, nas quais surgiram nomes como os de Leda Coelho de Freitas, Edmée Brandi, Helena Pimentel, Maria de Lourdes Cruz Lopes, Margarida Martins Maia, Maria Figueiró, Lais Wallace, Lenice Prioli, Marília Siegel, cantoras que, por sua vez, seguiram influenciando com seus ensinamentos e pensamentos as gerações subsequentes, as quais, valorizando e abrindo maior espaço para execução da música brasileira, contribuem para a divulgar e dar maior visibilidade ao repertório nacional da música de câmara.

Sobre o registro de sua 1ª aula com Janacópolis, Lébeis comenta:

Tive hoje uma das mais belas impressões de minha vida. Pareceu-me estar sonhando tal o meu deslumbramento tendo a primeira lição com Dona Vera Janacópolis! Antes de tudo: ela sabe ensinar, sabe demonstrar, com inteligência e capacidade os pequeninos detalhes da arte do canto. Não basta ser artista para lecionar pois, isso é um dom. Com que clareza Dona Vera transmite aos alunos! Ela fez primeiro um esboço da qualidade do som. Fez uma verdadeira conferência anatômica. Perguntou –me se eu tinha para cantar alguma maneira de respirar diferente da que uso para falar –Respondi-lhe que não havia reparado que eu apenas sabia calculá-la afim de não acabar um trecho sem fôlego. Em seguida continuou: “nós devemos respirar normalmente sentindo estufar os lados, alargamento do tórax. Não encher por completo os pulmões de ar, pois quando os enchemos em demasia, a qualidade do som não sai redonda devido ao excesso de ar. Devemos conservar a boca sempre redonda, como se tivéssemos dentro dela, uma massa dura de gesso que nos impedisse de fechá-la A cabeça, os ossos do rosto, os ouvidos são a nossa caixa de ressonância, assim como o violino, o violoncelo têm em suas caixas uns furinhos pelos quais saem os sons. Si cantamos com a boca pouco aberta e com a língua para cima, o som não poderá sair claro e redondo, sai duro e estridente. É curioso fazer esta experiência numa só nota: deu um fá agudo com a boca meio cerrada, saiu estridente, depois na mesma respiração sobre a mesma nota arredondou a boca alargando o tórax com elasticidade tornando o som aveludado e sonoro. A língua deve estar sempre pousada no soalho da boca. Todas as vogais são cantadas da mesma forma. Nas vogais e e i, não é preciso adaptar aquele “sorriso” que me viciou. Nada de contrações. Deu-me para vocalizar na hora da lição um exercício. (VASCONCELOS, 2012, p. 96)

Podemos apreender que nessa primeira aula para Madalena Lébeis, VJ concentra seu foco em questões essenciais da emissão sonora, deixando claro alguns dos pré-requisitos técnicos necessários e que precisam ter a atenção do cantor, no processo de estudo e de impostação da voz. Esses requisitos demandam uma completa consciência do corpo como um todo, não apenas dos órgãos

responsáveis pela voz em si; há que se observar muito mais do que boca e língua, mas, também, tórax, pulmões e demais ressonâncias.

Em MCI-1, Janacópulos fala sobre a importância de se ter a base técnica consolidada, a fim de permitir uma interpretação adequada, haja vista que a primeira é condição *sine qua non* para a segunda. A cantora/professora começa seu curso dizendo:

A interpretação só deve ser permitida quando o cantor é dono de sua técnica vocal, quando já adquiriu uma voz obediente e burilada. Naturalmente, numa melodia fácil, o aluno pode e deve por as “nuances”, que serão um esboço de interpretação. O cantor, como qualquer outro instrumentista, deve estudar 8 a 10 anos para conseguir um resultado técnico, que permita realizar todas essas “nuances” requeridas numa interpretação dos trechos do repertório de concertos. Por sua vez a interpretação é também uma arte que exige um estudo sério e prolongado, sempre renovado diante de cada melodia [...] (MCI-1, p. 1).

Tanto Miller quanto Janacópulos reconhecem a constante necessidade de atenção em relação ao instrumento vocal; ambos colocam em igualdade de importância o trabalho de construção da interpretação, sendo que este último pressupõe e exige um domínio das habilidades técnicas que permitirão a execução de uma peça com distinção.

Como veremos mais adiante, nas transcrições dos manuscritos da série de aulas de 1947, VJ tinha um meticuloso processo de criação e interpretação de qualquer peça, partindo do estabelecimento de uma profunda consciência do que iria abordar, culminando em interpretações coadunadas com suas ideias. Seus conceitos eram cuidadosamente pensados e refletiam a verve de uma artista ilustrada e culta.

CAPÍTULO 2: ACERVO VJ – CONTEÚDO E PERCURSO

O AVJ, sob guarda da biblioteca da Unirio, é composto de documentos de diversos tipos e origens. Para melhor conhecimento de seu conteúdo, podemos organizá-lo de acordo com a seguinte lista:

1. Recortes de Jornais, de vários países
 - a. Divulgação de concertos;
 - b. Críticas de concerto;
2. Programas de concertos realizados por VJ
3. Fotografias
4. Partituras⁵
 - a. Obras dedicadas a VJ;
 - b. Partituras de Orquestra;
 - c. Manuscritos autografados;
 - d. Manuscritos não autografados;
 - e. Coleção Stravinsky;
 - f. Coleção Villa-Lobos;
 - g. Compositores do Séc. XX;
 - h. Partituras com dedicatórias a VJ;
 - i. Partituras não autografadas.
5. Programas de rádio
6. Correspondências pessoais
7. Manuscritos próprios
 - a. Rascunhos;
 - b. Anotações de aulas.

A trajetória da artista foi relativamente bem documentada em diversos registros e documentos que estão reunidos no AVJ. É possível acompanhar a passagem de VJ pelos vários países e continentes em que se apresentou, não apenas pelos programas dos recitais e concertos que realizou, mas, sobretudo, pelos abundantes recortes e críticas de jornais. A quantidade de registros permite constatar o quanto foi uma artista atuante e reconhecida no período que abrangeu o começo da segunda década até meados dos anos quarenta do século XX. A originalidade e inventividade na escolha do repertório de seus programas é uma característica marcante que podemos apreender, ao examinar esses documentos

⁵ A classificação das partituras constantes no AVJ segue a catalogação feita por Manuel Corrêa do Lago em seu artigo publicado na revista *Brasiliana* (Lago, 1999) e pode ser vista no Anexo 2 deste trabalho.

que atestam ter sido ela responsável por inúmeras estreias mundiais de compositores do século XX. Como resultado de seu apreço pela música moderna, seu acervo de partituras tem indubitável valor histórico, pois contém preciosos autógrafos dos mais importantes compositores do século XX, com dedicatórias especiais de Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Manuel de Falla, Joaquim Nin, Prokofiev, Villa-Lobos, Ernani Braga, entre outros.

No acervo consta uma grande quantidade de partituras de compositores de várias origens - muitos brasileiros -, em algumas das quais existem anotações de estudo e de interpretação de VJ, razão por que constituem documentos relevantes para outras pesquisas cujo enfoque seja a estética e interpretação da música desse período. O musicólogo e pesquisador Manoel Correa do Lago empreendeu, em 1999, uma detalhada catalogação das partituras, trabalho registrado no artigo *A Música do Século XX no Acervo Janacópulos/Unirio*, publicado pela revista *Brasileira* (LAGO, 1999, p. 2-17). Através dessa pesquisa, Lago consegue estabelecer e construir os elos que nos ajudam a compreender a ligação da cantora a vários daqueles compositores.

Encontram-se, no acervo, fotografias e correspondências pessoais, cadernos com anotações de programas radiofônicos realizados em São Paulo, programas de recitais e concertos do Círculo de Arte Vera Janacópulos.

Por fim, também compõem o acervo diversos rascunhos e anotações de séries de aulas públicas ministradas, ocasionalmente, pela cantora, depois que abandonou os palcos e passou a se dedicar à pedagogia.

O escopo deste trabalho está direcionado especificamente a uma série de manuscritos que contêm os rascunhos de um curso de interpretação de música de câmara para cantores, ministrado por Janacópulos na antiga Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, no segundo semestre de 1947, organizados no formato de dez aulas. Neste trabalho, esses manuscritos serão referidos como *Curso de Interpretação*.

*Oh, Nina, je voudrais que vos traductions
soient aussi justes que vos balles, vos balles
aussi fortes que votre voix et votre voix
aussi douce que votre époux!
(Tout cela pour que vous s'admirent les
melodies d'Amant.)*

**СЕРГЪЙ
ПРОКОФЪЕВЪ**
СОЧ. 18

**ГАДКІЙ
УТЕНОКЪ**
[СКАЗКА АНДЕРСЕНА]
ДЛЯ ОДНОГО ГОЛОСА СЪ
ФОРТЕПІАНО

**SERGE
PROKOFIEFF**
OP. 18

**LE VILAIN
PETIT CANARD**
[CONTE D'ANDERSEN]
POUR UNE VOIX
ET PIANO

TRADUCTION FRANÇAISE DE VÈRA JANACOPULOS.
DEUTSCH (DAS HÄSSLICHE ENTLEIN) VON KURT HANOW.
ENGLISH TEXT [THE UGLY DUCKLING] BY ROBERT BURNES.

PROPRIÉTÉ DE L'ÉDITEUR
A. GUTHEIL • MOSCOU
(S. et N. ROUSSEWITZKY)
BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG

*S.F.
1922.*

Figura 4: Partitura autógrafa de Prokofiev, com dedicat6ria a VJ, 1922.

2.1 Origens do acervo e seus depositários

Traçar a trajetória referente ao AVJ é uma tarefa difícil, por vários motivos, sendo o mais notável deles o fato de o acervo ter passado por diversas mãos até chegar ao seu atual endereço, a Biblioteca da Unirio. Quando Janacópulos retornou ao Brasil, em 1936, passou períodos em Recife, São Paulo e Rio de Janeiro; parece que existem registros da passagem do acervo por alguns desses lugares, um deles a residência de uma de suas mais fieis discípulas, Magdalena Lébeis, que foi sua aluna por 17 anos, aproximadamente⁶.

A data exata da doação do AVJ à Biblioteca da Unirio é objeto de conjecturas; ao início desta pesquisa constatei que a responsável, então, pelo acervo foi a bibliotecária Isabel Arino Grau, que esteve à frente do trabalho de organização de todos os documentos e materiais que fazem parte dessa coleção. Sua investigação sobre as origens e formas de catalogar e disponibilizar o AVJ ao público geraram um trabalho que foi apresentado em 2003, no V ENANCIB, em Belo Horizonte. De autoria de Vera Lucia Doyle Dodebei e Isabel Arino Grau, respectivamente Coordenadora e Supervisora de Análise Documentária do projeto de pesquisa *Memória do Canto de Câmara em Vera Janacópulos*, criado em 1999, apresentaram alguns dos resultados da pesquisa que buscou preencher essas lacunas de informação, sempre associadas ao acervo.

Mediante conversas e entrevistas com pessoas que fizeram parte da história de VJ e do Círculo de Arte VJ, em especial Gloria Capanema e Aloysio Alencar Pinto, Dodebei e Grau conseguiram esclarecer, em parte, tais questões, uma vez que documentos da Unirio do período entre 1979-1983 que poderiam conter dados sobre a doação do AVJ à Universidade foram parcialmente destruídos por causa do mofo e de fungos. Segundo o que se conseguiu apurar, a ligação de VJ com a Unirio vem dos tempos em que ela foi professora de impostação de voz no Conservatório Nacional de Teatro (fundado também por Gustavo Capanema, então ministro da cultura), que posteriormente constituiu a Escola de Teatro da Unirio.

⁶ As 1006 aulas que Magdalena Lébeis fez com VJ, no decorrer de dezessete anos, foram detalhadamente documentadas pela aluna, constituindo-se importante registro da atuação da professora. Recentemente, tornaram-se objeto de pesquisa de mestrado realizada por Emerson Adriano Gomes Vasconcelos, concluída em 2012 na USP.

Outro fato determinante é que, ao ser criado o Círculo de Arte VJ, faziam parte de sua diretoria, além de Capanema, o fundador, Guilherme Figueiredo (que depois veio a ser o Reitor da Universidade, quando de sua instalação, em 1979, na Urca), Aloysio Alencar Pinto (pianista, compositor e musicólogo, também ligado à Universidade) e Maria Figueiró (bibliotecária e aluna de Janacópulos), que teria sido a última depositária do acervo antes de sua doação à Unirio. Segundo Gloria Capanema, por não ter, o Círculo de Artes VJ, uma sede oficial, suas atividades aconteciam em casas de pessoas da sociedade, amantes da música de câmara; foi Guilherme Figueiredo, quando reitor da universidade, com o intuito de dar uma sede ao Círculo, quem teve a iniciativa de homenagear Vera Janacópulos dando seu nome ao Auditório da Unirio (GRAU; DODEBEI, 2003).

O AVJ que hoje está sob a guarda da Biblioteca da Unirio pode ser uma fonte de referência para diversas áreas de pesquisa, não apenas na área da música, mas, também, da história, da sociologia e dos costumes do início do século XX. Seria muito relevante, para nossa história, que esse acervo recebesse uma organização criteriosa e detalhada a fim de se tornar acessível a pesquisadores, pois como bem nos lembra a musicóloga Josefa Montero García sobre a importância de arquivos pessoais,

La consulta de los archivos personales es imprescindible tanto para los estudiosos de la figura musical que los generó como para quienes centran su investigación en el mismo ambiente o periodo histórico. Además, estos archivos contienen también información útil para otros investigadores de temas no directamente musicales, que pueden encontrar en ellos algunos datos de interés sociológico, histórico o comercial, dada la vinculación que siempre ha habido entre los profesionales de la música y las distintas instituciones y empresas relacionadas con esta arte (GARCIA, 2008, p. 392).

CAPÍTULO 3: O CURSO DE INTERPRETAÇÃO PARA CANTORES DE VJ, DE 1947: SUA RELEVÂNCIA PARA UMA PESQUISA

Esse curso foi ministrado em dez aulas, tendo sido abordados aspectos técnicos relacionados à interpretação do repertório de música de câmara para cantores, questões diretamente relacionadas ao estudo e interpretação do canto, como, por exemplo, fraseado, respiração, interpretação musical e de texto, assim como a observação de repertórios e estilos de época, passando por diversos períodos e gêneros musicais. Assim sendo, VJ aborda questões sobre classicismo, romantismo, a música moderna, a música brasileira, harmonizações de cantos populares, anônimos e folclóricos, fazendo reflexões e discutindo suas peculiaridades e diferenças. Os temas são colocados com o tempero saboroso das experiências artísticas e pessoais vivenciadas por VJ, recheados de casos e curiosidades de sua carreira, o que trona a leitura, além de fascinante, um indubitável documento de época.

Uma análise mais detalhada do conteúdo desses manuscritos revela como as principais questões fundamentais ao estudo do canto permanecem, em essência, as mesmas, ainda que tenhamos evoluído substancialmente no que se refere a esse estudo, em que pese o grande desenvolvimento de recursos tecnológicos disponíveis, hoje em dia, que nos proporcionam um profundo conhecimento do aparelho fonador e respiratório. A pedagogia do canto dispõe, atualmente, de uma terminologia mais precisa sobre os órgãos e músculos faríngeos e laríngeos, que pode auxiliar o cantor, mais concretamente, a administrar e ajustar os recursos técnicos para seu aperfeiçoamento vocal; por outro lado, no âmbito da interpretação, comparativamente a todas essas conquistas, as ferramentas que podem auxiliar o estudante a desenvolver suas habilidades de interpretação não parecem ter evoluído na mesma proporção ou ser tão facilmente reconhecível.

Talvez possamos dizer que as principais conquistas nesse campo tenham sido de consolidação pedagógica, cuja principal característica é o estímulo da organização de um pensamento racional, o que, a princípio, pode parecer contraditório ao conceito de interpretação. Afinal, entender a interpretação sob um olhar científico pode parecer um paradoxo, na medida em que o senso comum ainda considera que o que toca o ser humano (e no canto, essa impressão se torna ainda

mais acentuada pela natureza de um instrumento que se encerra dentro do indivíduo) é justamente a sensibilidade inata do artista, ou seja, a espontânea capacidade expressiva/imaginativa do cantor. Nesse sentido, a racionalidade ou busca por uma organização de ideias interpretativas pode parecer contrária a uma certa naturalidade artística. Com o passar do tempo e diante de uma sistematização do pensamento científico, percebemos a necessidade de que mesmo essa espontaneidade precisa ser previamente elaborada em conceitos e ideias, para que efetivamente possam ser transmitidos e apreendidos pelo público. No entanto, esse é um tema que ainda encontra resistência fora dos meios acadêmicos, e que impera, principalmente, nas escolas cuja oralidade - de inegável importância - ainda incensa a performance como algo intuitivo e espontâneo.

Da leitura dos manuscritos de VJ pode-se apreender que a cantora era possuidora de uma grande sabedoria, cultura e conhecimento técnico, inclusive no que tange às questões fisiológicas do canto. Mestres como Tosi, Mancini (século XVIII), Garcia II (século XIX) e Lili Lehmann (começo do XX e com quem Janacópulos estudou e aprofundou seus fundamentos técnicos de respiração) muito provavelmente estiveram presentes em sua formação.

Outro aspecto relevante que justificaria a pesquisa desse acervo é a escassez de material bibliográfico e didático, em português, sobre o tema canto e interpretação. Poucas traduções de livros e pesquisas relacionadas ao assunto encontram-se, hoje, disponíveis para o estudante cujo interesse esteja voltado a essas áreas. Seria importante aumentar o acesso a livros que favoreçam a formação e aprimoramento técnico, e que propiciem uma maior conscientização do cantor. Nesse sentido, as discussões que VJ levantou em sua série de aulas públicas podem servir ao estímulo e fomento de publicações que enriqueçam a pedagogia do canto em nosso país.

A disponibilização do conteúdo desses manuscritos contribui para a recuperação de um pouco de nossa história musical, inclusive para a mudança do paradigma sobre a nossa habilidade de análise e de interpretação do repertório da música de câmara europeia, cuja origem nos é remota tanto esteticamente quanto geograficamente. Não obstante, devemos ter em mente que nós, brasileiros, somos, em boa parte, descendentes de muitas daquelas culturas seculares e que, portanto,

carregamos em nosso DNA essa incontestável influência que deixou sua marca sobre diversas gerações.

Descobrir que VJ foi uma artista brasileira do universo musical erudito, admirada e respeitada em vários continentes, tanto pelo público quanto pelos compositores seus contemporâneos, pode nos ajudar a entender melhor quem somos, um povo colonizado, mas de origens multiculturais e, portanto, com muita história ainda a ser contada.

CAPÍTULO 4: OS MANUSCRITOS DO CURSO DE INTERPRETAÇÃO PARA CANTORES

Entramos, neste ponto, no objeto principal desta pesquisa, ou seja, os manuscritos de VJ que contêm as anotações da série de aulas coletivas e públicas, proferidas entre junho e setembro de 1947 na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Analisaremos os temas e a forma como se apresentam nesses rascunhos, apontando qualidades e inconsistências.

4.1 Características do acervo e possibilidades de catalogação

No AVJ, além da coleção de manuscritos MCI, encontramos diversas anotações avulsas que, provavelmente, referem-se a aulas que Vera ministrou, em diversos locais, quando retornou ao Brasil.

Em decorrência da forma como os manuscritos estavam armazenados dentro do AVJ, a coleção de manuscritos MCI de 1947, escopo desta pesquisa, demandou muito tempo para que chegássemos a uma organização que permitisse uma pesquisa efetiva. Havia folhas que pareciam ter sido agrupadas previamente, porém significativamente inconsistentes em relação à sequência das páginas, tanto pelos assunto quanto pela numeração, e mesmo prováveis erros da própria autora no momento de numerá-las.

Outra possibilidade será a de que muitas pessoas tenham tido acesso aos manuscritos e podem, talvez, ter estabelecido uma ordem segundo seus critérios. Anotações de prováveis cursos ministrados por VJ em outras ocasiões estavam mescladas junto ao material do grupo de aulas em questão, que se delineava como o principal curso; foi preciso avaliar com cuidado a forma como estavam agrupadas, estabelecer critérios para a organização, separação e catalogação do material para a posterior condução da pesquisa.

Os manuscritos ora parecem ser rascunhos ou guias para organização de temas a serem abordados em sala de aula, ora podem ser lidos como um resumo do que foi dito em encontros anteriores com os grupos de alunos. Em alguns deles, pode-se notar que a escrita precedeu à aula; em outros, nota-se que o texto dá continuidade, contém discussões e questões levantadas em aula anterior. Dessa

forma, percebe-se um processo de organização de ideias, nos MCI, que possuem esse caráter de registro sobre os temas das aulas, assim como se nota o processo de reflexão da cantora sobre algumas questões. O que chama a atenção, evidentemente, é o conteúdo dos temas. A forma como estão anotados é bastante clara, mesmo quando apresentam algumas correções da própria autora e indicam certa informalidade, quase como uma conversa entre professora e alunos. Este trabalho se concentrará na essência do conteúdo das anotações a partir de uma organização que buscou alinhar os temas e conteúdos abordados, sem no entanto conjecturar se os manuscritos porventura seriam posteriormente sistematizados pela autora de uma forma mais efetiva.

VJ era tida como uma mulher de grande cultura e educação, muito respeitada e admirada. O caráter desses rascunhos revela também uma personalidade marcante, forte, incisiva, exigente, desprovida, porém, de afetação ou vaidades, características normalmente associadas às prima-donas. Seus pensamentos são objetivos e diretos, sem subterfúgios. Isso se observa não somente pelo conteúdo, mas, sobretudo, pela forma como o anota. Tudo é abordado com muita naturalidade, sem rodeios, porém com a elegância que a ela era sempre associada.

Outra questão que se coloca: tendo em vista que o acervo passou por diversas mãos até que chegasse à Biblioteca da Unirio, seu atual endereço, é natural que a organização dos diversos manuscritos contidos no acervo se tornasse difícil. O manuseio do material pode ter alterado a sequência de páginas e, tendo sido agrupadas por diferentes pessoas, tiveram comprometidos, em alguns casos, o sentido e o encadeamento das anotações, o que acarretou dúvidas na compreensão de alguns conteúdos.

Buscou-se identificar e catalogar os manuscritos MCI que compõem o Curso de Interpretação para Cantores que Vera Janacópulos ministrou, em 1947, na Escola de Música Nacional, na tentativa de fazer um levantamento das dez aulas que formaram esse curso. Porém, algumas lacunas e indefinições permaneceram, algumas decorrentes de eventuais erros nas anotações.

Em outros casos, percebe-se a falta de algumas páginas e a descontinuidade de um tema. Porém, ainda assim, o curso tem uma estrutura possível de ser delineada e continuada, na maioria dos rascunhos.

O Quadro 1, a seguir, apresenta uma possível ordenação do material encontrado, listando os temas e assuntos abordados na ocasião:

Manuscrito	Aula	Nº pág.	Tema	Assuntos abordados	Observações
MCI-1	1ª	6 + 8	Apresentação aos alunos; descreve os fundamentos do canto.	Vocalize, fraseado, articulação, declamação; compositores clássicos	Foi incluído neste tomo 8 p. que contem biografia de compositores clássicos
MCI-2	2ª	5+ 5	Canções populares e harmonizadas; suas origens; como interpretá-las	Importância de se incluí-las em programas de concertos	Apesar de parecer terminada a aula na 5ª p., o assunto segue por + 5 p. e não parece concluída
MCI-3a	3ª	5	Canções francesas	Considerações sobre a importância do texto; crítica aos excessos e exibicionismo de cantores	Pode ser que tenha prosseguido com a recapitulação dos clássicos
MCI-3b	3ª ou cont	5	Recapitulação da 1ª aula	Biografia dos compositores Martini, Astorga, Cimarosa e Pergolesi.	Não é claro se houve erro de nomenclatura ou se é continuação
MCI-4	4ª	7	Recapitulação da 3ª	Comenta interpretações de canções de Pergolese, Ramaeu, Beethoven, Bach, Scarlatti, Martini, Cimarosa	Comentários sobre a interpretação das peças clássicas, mencionando os cantores que as executaram
MCI-5	5ª	10	Canções populares de vários países	Comenta sobre Yvette Guilbert, cantora de "café concerto"; Emoção na interpretação	Comenta sobre o cantor russo Chaliapin; transplantação de canções populares de um país a outro
MCI-6a	6ª	9	A importância da respiração, na interpretação; dicção, estudo de idioma; cantar no idioma original	Crítica aos cantores líricos, e seus exibicionismos	Comenta a interpretação dos alunos de peças de Schumann e Schubert
MCI-6b	6ª	9	Canto em geral e Cantores célebres	Breve história do canto	Provável 7ª aula
MCI-8	8ª	11	Recapitulação do Romantismo	Interpretação de canções de Schubert, Schumann, Brahms	Comentários sobre a interpretação das peças
MCI-9	9ª	6	Brasileiros; a luta contra o preconceito de se cantar em português. Mario de Andrade e o Congresso da língua cantada de 1937	Compositores citados: F. Braga, Barroso Neto, H. Oswald, G. Velasquez, Villa-Lobos, L. Fernandez, F. Mignone, Camargo Guarnieri, Vieira Brandão L. Gallet,	Comenta sobre a forma aportuguesada de se cantar dos brasileiros
MCI-10	10ª		Agradecimentos	Pede que os alunos se lembrem de seus conselhos	Com apenas 2 p., não exhibe conteúdo abordado

Quadro 1: Possível ordenação e conteúdo das aulas MCI

4.2 Transcrição e comentários sobre os manuscritos MCI

Seguiremos com a transcrição dos manuscritos de VJ do Curso de Interpretação para cantores, de 1947, expondo os problemas encontrados referentes à continuidade e possíveis erros de anotação.

Julgamos pertinente ressaltar - conquanto seja óbvio, em se tratando de transcrições – que mantivemos todas as características linguísticas, gramaticais e textuais dos manuscritos, ainda que desatualizadas em relação aos padrões atuais da língua portuguesa.

Trechos que apresentam rasura, correção ou aparente corte por parte da autora serão colocados entre colchetes, observando que se referem a anotações em lápis vermelho, com caligrafia semelhante à de Vera, sugerindo, portanto, que a autoria seja da cantora/professora. Em alguns casos, para maior fluidez na leitura dos manuscritos, quando se trata de pequenas correções de ortografia já realizadas por VJ, optamos por apresentá-las diretamente.

Entre os manuscritos, existem duas páginas que indicam 3ª aula. Em uma delas, o tema proposto é o repertório francês. A princípio são citados compositores dessa nacionalidade e as anotações seguem por questões de interpretação de texto e musical. Na segunda página com a mesma indicação de 3ª aula, VJ inicia informando que não houve tempo suficiente para ouvir todos os matriculados na aula de clássicos, que fora a primeira. Vera segue, então, citando os compositores que seriam abordados, com pequena biografia dos mesmos, parecendo se tratar de uma recapitulação da 1ª aula, em função do número de alunos inscritos. Desse modo, para melhor organização, optamos por utilizar a nomenclatura MCI-3a e MCI-3b.

O mesmo acontece com relação à 6ª aula. Há dois registros de identificação dessa aula, sendo que em um deles percebe-se uma anotação imprecisa, que pode ser uma correção para 7ª aula. Como o número 6 aparece claramente visível e sem rasura, manteremos a nomenclatura MCI-6a e MCI-6b, apesar de ser muito provável que tenha havido um engano e de fato se tratar da 7ª aula. A ordem das transcrições dessas duas sextas aulas foi baseada no encadeamento sugerido ao fim da 4ª aula, na qual VJ pede para os alunos se reunirem para discutir o repertório da aula seguinte - românticos.

Nesta parte em que transcrevo e comento as transcrições dos manuscritos (MCI), algumas citações de VJ serão comentadas quando puderem ser identificadas e referenciadas em notas de rodapé. Alguns comentários de minha autoria, sobre ordem e continuidade dos manuscritos, serão feitos em itálico.

1.^a aula 1947

Minhas senhoras, Meus Senhores,
 agradeço à Diretora do Instituto Nacional
 de Música: S^{ra} Joaquina Sodré o ter-me
 convidado, ainda este ano para fazer
 outra série de aulas de interpretação.
 Para mim é um grande prazer proce-
 rar transmitir minha experiência aos
 alunos desta casa, tão bem preparados
 pelos competentes professores que aqui
 ensinam. Especialmente agradeço
 a S^{ra} Elza Murinho, que é uma colega
 ideal, ter se encarregado da parte
 de organização. Agradeço sua dedicação,
 pois a mim só cabe o prazer dessas
 horas agradáveis, que me deixam
 sempre tão boas recordações.
 Falando sobre interpretação terei
 que me repetir. Embora nos seus
 detalhes o assunto seja infinito,
 ainda que baseado sobre pontos
 fundamentais que, esses são imutáveis.

Figura 5: Manuscrito da 1ª aula, MCI-1

MCI-1

1ª aula 1947

Minhas senhoras, meus senhores, agradeço à diretora da Escola Nacional de Música: D. Joanília Sodré ter me convidado, ainda este ano para fazer outra série de aulas de interpretação.

Para mim é um grande prazer procurar transmitir minha experiência aos alunos desta casa, tão bem preparados pelos competentes professores que aqui ensinam. Especialmente agradeço à D. Elsa Murinho, que é uma colega ideal, ter se encarregado da parte de organização. Agradeço sua dedicação, pois a mim só cabe o prazer dessas horas agradáveis, que me deixam sempre tão boas recordações.

Falando sobre interpretação terei que me repetir. Embora nos seus detalhes o assunto seja infinito, [ainda que - rasurado] é baseado sobre pontos fundamentais que, esses são imutáveis.

Tenho portanto que reprisar esse ponto que não me parece ter sido bastante esclarecido [por mim - rasurado]: algumas pessoas perguntaram-me: a senhora só dá aulas de interpretação? Minha resposta foi: em público, sim.

Lembro-me, no entanto [de] ter [sempre] iniciado estas series de aulas [públicas] dizendo que a interpretação só deve ser permitida quando o cantor é dono de sua técnica vocal, quando [conquistou- rasurado] já adquiriu uma voz obediente e burilada. Naturalmente, numa melodia fácil, o aluno pode e deve por as “nuances”, que serão um esboço de interpretação. O cantor, como qualquer outro instrumentista, deve estudar 8 a 10 anos para conseguir um resultado técnico, que permita realizar todas essas “nuances” requeridas numa interpretação dos trechos do repertório de concertos. [Por sua vez a interpretação é também uma arte que exige um estudo sério e prolongado, sempre renovado diante de cada melodia - rasurado].

O canto é composto de 3 elementos fundamentais: vocalize, fraseado e declamação ou interpretação.

Com a palavra “vocalize” entendo tudo que diz respeito à técnica vocal [da qual acabo de falar - rasurado].

O fraseado, tem uma importância enorme. É talvez possível explicar o que é, mas é quase impossível ensiná-lo. O fraseado consiste em fazer ouvir uma frase musical, uma melodia, uma série de notas acompanhadas, ou não, de palavras. Isso, dum modo homogêneo, nítido e impecavelmente afinado, delineando com pureza os seus contornos e suas nuances, respeitando sua pontuação musical, quer dizer, suas paradas mais ou menos demoradas. A frase tem um começo, um desenvolvimento e um fim. É preciso dar a essa frase os acentos musicais, e, quando for com palavras, o acento dessas palavras, imposto pela significação destas. Para alcançar o fraseado, devemos aconselhar aos cantores ouvir tocar muitos instrumentistas, como pianistas, violinistas, violoncelistas, flautistas, mas também saber criticar o mau fraseado dos medíocres.

Na declamação ou interpretação, todas as qualidades adquiridas com o estudo da técnica e do fraseado, serão empregadas. Ficarão porem ao serviço do espírito que vae utilizá-las para expressar os pensamentos, dos mais fortes aos mais subtis, e ao serviço do coração, que se vai servir dessas qualidades para exteriorizar os seus sentimentos, dos mais íntimos aos mais fogosos.

A primeira necessidade da declamação é uma articulação perfeita; a segunda, uma pronúncia correta. Não se deve confundir uma com a outra.

Pode-se ter uma boa articulação e uma pronúncia defeituosa. Por isso, o Congresso de língua brasileira cantada contribuiu para fixar a pronúncia brasileira. Para o francês a pronúncia de Paris prevalece, mas sem os “rr” guturais, que no canto sempre devem ser “rr” vibrados.

Sem a articulação e a boa pronúncia, uma voz, por mais linda que seja, é sem interesse. Já o cantor, que tem essas qualidades, pode expressar melhor seus sentimentos, e então o valor de sua inteligência entra em ação. A inteligência guia o cantor no modo de cantar uma frase, uma palavra. É impossível fazer o público entender o sentido do que cantamos, se nós mesmos não o compreendemos claramente. É indispensável para o cantor cultivar e desenvolver sua inteligência sua cultura.

Recomendo a leitura, a contemplação de obras de arte: pintura, escultura, arquitetura; a observação dos seres humanos, a lembrança do que nós já sentimos: alegrias ou dores, emoções de todos os gêneros – imitações de pessoas que nós vimos agir, ou falar, em diversas circunstâncias. Tudo isso pode ajudar o cantor a realizar suas interpretações.

O cantor deve sentir tudo com sinceridade, com verdade, se ele quer ser o intermediário fiel entre o compositor e o auditório.

O cantor que se limita a cantar com uma bela voz, as notas e as palavras escritas na música, pensando só no volume e na beleza da sua voz é, além de cacete, um servo infiel que não cumpre a sua missão.

A introdução foi um pouco longa, agora entremos no assunto principal do curso (clássicos, fim caderno azul)⁷.

Optamos por anexar nesta primeira aula as anotações biográficas dos compositores que se seguem, apesar do caráter de resumos, para registrar o que VJ assinalava como relevante sobre os mesmos.

Pergolese nasceu em 1710, na cidade de Jesi. Célebre pela sua *Serva padrona* e seu *Stabat Mater*, por este lhe foi pago apenas 40 francos, por um convento de padres. Pagos adiantados. Prova isto que não era rico, nem tão pouco [foi-rasurado] considerado como grande artista. Ele morreu aos 26 anos.

Tomaso Giordani [é - à lápis] o autor de "*Caro mio ben*", nasceu em Nápoles no ano de 1740⁸. Seu verdadeiro nome era Carmine. Exibiu no Haymarket Theatre de Londres como cantor de ópera bufa e nessa cidade se estabeleceu como professor de música. Em 1769 empreendeu com Leoni⁹, a fundação de uma companhia de óperas italianas em Dublin. Falindo essa companhia, aí se conservou como professor de música e ainda vivia em 1816. Compôs uma ópera "Perseverança", e um oratório "Isaac", várias músicas instrumentais e melodias.

Beethoven - A vida de Beethoven é demais conhecida, para que eu queira contar de novo. Nasceu em 1770 e morreu em 1827. Dele podemos dizer que

⁷ Anotação a lápis no fim da frase

⁸ A data de nascimento é imprecisa, porém existem vários registros de 1730.

⁹ Cantor italiano do século XVIII, que fez carreira em Londres.

era essencialmente instrumental. Reconhecem-lhe 3 estilos: o primeiro, influenciado por Haydn e Mozart; o segundo, pessoal, não se confunde com ninguém. Quanto ao terceiro, a opinião dos críticos: uns pensam que essa 3ª época é de decadência, causada pela surdez de Beethoven; e outros consideram essa 3ª época como sendo a maior, pelas ousadas harmônicas e a intensidade de força de expressiva. Seu pai obrigou-o a estudar piano aos 5 anos, para isso chegava a batê-lo. Mas depois de ter apanhado, aos 6 anos, já adorava música e estudava com paixão. Mozart ficou impressionado com sua facilidade única de improvisação, apesar de não saber nem harmonia, nem contraponto.

Em 1793, portanto aos 23 anos, recebeu aulas de Haydn, que não lhe reconheceu o gênio. Compunha música durante os seus passeios e, de volta, escrevia.

Para canto temos:

6 cantos religiosos

A série "a bem amada ausente"

Várias melodias e árias das óperas Fidelio, Leonora etc.

Esse grande gênio, apesar de admirado em vida, morreu na miséria.

Mozart - foi o gênio que interessou [até hoje - rasurado] os cientistas. É inexplicável a facilidade com a qual escrevia suas composições [ilegível e a frase que se segue está interrompida, sem continuidade da biografia]. Nasceu em Salzburg.

Bach - João Sebastião (1685-1750) é, segundo Lavignae, é o maior gênio musical do mundo inteiro, cuja influência sobre a evolução musical foi imensa e se faz sentir até hoje. Organista e cravista é provavelmente o mais fecundo dos compositores. Para canto temos: cantos religiosos, árias das Paixões Segundo São Mateus e São João; de suas cantatas religiosas, como a de Pentecostes, Natal; outras cantatas como por exemplo, para contralto, orquestra e um sino, a que tem simplesmente o nº 152.

Das cantatas profanas como a "Cantata do Café", dos "Camponeses", podemos também extrair árias. Do "*Défi de Phobus et de Pan*", todos conhecem a

ária "*Phobus le drôle est fou!*". Possui quatro volumes de árias de cantatas para instrumentos obrigatórios e acompanhamento de cravo.

Bach casou-se duas vezes e teve 20 filhos. A família de Bach na sua ascendência e descendência forneceu 120 músicos.

Rameau nasceu no ano de 1684, em Dijon. Embora manifestasse desde a infância muito talento para a música, só aos 34 anos pôde entrar para a carreira musical. Foi organista em Lille e Clermont. Suas principais óperas são Hippolyte et Aricie, Les Indes Galantes, Castor et Pollux e Dardanus.

Representaram sua 1ª ópera quando ele já tinha 50 anos de idade, mas nos 27 seguintes levaram 22 óperas dele na Ópera de Paris.

Alexandre Scarlatti nasceu em Trapani na Sicília em 1649. Escreveu várias óperas e missas, hoje desconhecidas. Tinha um talento excepcional para orquestração. Foi o primeiro a dividir os violinos em 4 partes, como também a orquestrar os acompanhamentos dos recitativos de canto, que até então eram feitos pelo cravo.

Não devemos confundi-lo com seu filho Domenico Scarlatti, cravista, autor das lindas sonatas e sonatinas, ao passo que Alexandre Scarlatti é o autor das belas melodias "*Sento nel cor*", "*Se Florindo é fedele*", "*O cessate di piagarmi*", "*Spesso vibra*" etc.

Stradella viveu apenas 25 anos, de 1645 a 1670. Nasceu em Nápoles. Segundo a lenda, desarmou os soldados encarregados de assassiná-lo, isso pelo prestígio de seu talento de cantor e compositor. Quanto à famosa ária de Igreja, *Pietà signora*, Lavignae afirma categoricamente que não pode ser atribuída à Stradella, alegando que o estilo não corresponde nem ao de Stradella, nem à sua época. Essa ária é muito mais moderna e muitos músicos a atribuíram a Rossini - o que Lavignae acha também impossível, pensando que o verdadeiro autor é Fétis¹⁰, que nesta circunstância, fez, ao mesmo tempo, papel de mistificado e de grande artista.

¹⁰ François-Joseph Fétis (1784-1871) musicólogo, historiador, maestro, professor, compositor e crítico belga.

Caccini - as datas prováveis são de 1550 a 1618¹¹. Foi o 1º a escrever solos de canto e recitativos acompanhados por cravo. Compôs vários madrigais para uma voz, o que constituiu novidade, porque até então os madrigais eram para 3 vozes.

Haydn nasceu na Áustria em 1732, de família modesta. Foi menino cantor, viveu na miséria, até que veio a ser pensionista do Príncipe Esterházy, do qual foi empregado e mestre de capela. Estudou com Pórpóra, mas seu modelo musical foi Philippe Emanuel Bach (20º filho de Bach). Haydn foi considerado o pai da sinfonia. Escreveu 118 sinfonias. Compôs os oratórios "A Criação", "As 4 estações", "As sete falas de Cristo". A nota dominante da música de Haydn é a finura, o espírito, e para a época, invenções harmônicas bastante audaciosas.

¹¹ Caccini (1551-1618) - compositor italiano, professor, cantor, escritor e construtor de instrumentos

MCI-2

2ª aula

Minhas senhoras, meus senhores – Como descobrir a fonte da canção popular, voltando até as origens dos tempos? Até hoje ninguém conseguiu resolver essa questão dum modo absoluto, e os entendidos só podem formular hipóteses.

Alguns consideram essas obras como nascidas do próprio povo; expressão de um ser humano humilde e ingênuo, que não pode respeitar as regras da música, por que as desconhece, mas que, tendo uma ideia, um sentimento para expressar, emprega esse modo familiar para exteriorizá-lo.

Outros querem achar na canção popular vestígios ou ruína de obras imaginadas por artistas cultos. Obras que foram antigamente completas, mas que o tempo, ou as distâncias percorridas destruíram em parte: Jean Huré¹², Champfleury¹³, Wekerlin¹⁴, Schuré¹⁵, Tiersot¹⁶ e outros eruditos pensam que os poetas e os músicos são os próprios povos. Anatole France e Pierre Lassere são de opinião contrária.

Em certos países, como o nosso, a música popular me parece estar em formação.

Provavelmente até 1822 estávamos sob a influência portuguesa e só depois, nasceu a modinha brasileira que eu considero o fado português “aclimatado” entre nós. Os negros escravos enriqueceram nossa música com o ritmo africano.

Com mesma origem encontramos esse ritmo em músicas norte-americanas. Os spiritual songs são cantos religiosos. Apesar disso são por vezes alegres e dançantes, mas sempre com palavras alusivas à Bíblia. Lembro-me de

¹² Jean Huré (1877-1930) - compositor e organista francês, compôs e escreveu peças sobre canções bretãs de origem popular.

¹³ Champfleury, Jules François Felix Fleury-Husson (1821-1889) - crítico de arte e romancista

¹⁴ Jean-Baptiste Théodore Weckerlin (1821-1910) - compositor francês lembrado sobretudo por seus arranjos de canções tradicionais francesas, principalmente as pastorais (bergerettes), pesquisou também canções populares de outros países.

¹⁵ Edouard Schuré (1841-1929), filósofo, poeta, dramaturgo, romancista, crítico de música, escreveu sobre a história do lied, sobre a música folclórica alemã, especialista em obras de Richard Wagner.

¹⁶ Julien Tiersot (1857-1936), pioneiro da etnomusicologia, escreveu a história da canção popular francesa em 1889.

uma fita americana, feita pelos negros, ilustrada com linda música. Chamava-se *Green Pastors*. Era a história Santa vista e representada por negros. Deixou-me uma profunda impressão.

Wilson Tatche cantará uma canção harmonizada por Villa-Lobos e um *spiritual song*: *Sometimes I feel like a motherless child*, harmonizada [? por Lawrence Brown - incluído].

Nos cantos que Neyde Bivar vai cantar teremos um ambiente inteiramente diferente. É a França do século XVII e XVIII. Essas músicas são graciosas e elegantes. Elas evocam marquesas de “panier”, os marqueses vestidas de seda. Os pastores e as pastoras como nos quadros de Watteau são nobres fantasiados.

Essas músicas são leves. Mesmo as sentimentais, atingem apenas uma nota de melancholia, nunca de drama. As palavras são um pouco maliciosas, mas veladas com uma falsa ingenuidade. O repertório de música popular é vastíssimo sobretudo se nós conseguirmos adquirir as edições que existem em quase todos os países. O [repertório- incluído] das músicas anônimas é também bastante rico. Em programas de recital de canto poderemos misturar esses dois gêneros no mesmo grupo. Aconselho também aos que se interessam pelo gênero popular que consagrem um grupo aos cantos populares harmonizados de um modo moderno, como os trabalhos de Jean Huré, Vuillermoz, Darius Milhaud (Cantos hebraicos, Ravel: canções gregas e cantos hebraicos, etc.)

Quero lembrar, antes de começar nosso trabalho que: durante o estudo é preciso exagerar as passagens difíceis de interpretação, [até conseguir a expressão exata que nós queremos - rasurado]. Uma vez o efeito obtido, devemos apagar esse exagero, mas conservar a interpretação que julgamos acertada.

Para hoje é só.

Estas aulas obedecem a uma certa ordem. Por isso peço às pessoas interessadas, principalmente aos cantores participantes, que sejam assíduos para que não seja forçada a reprisar certos assuntos.

Aqui, apesar da indicação de que a aula havia terminado, optamos por colocar, na sequência, os manuscritos que se seguem, pois estes contêm o mesmo

tema e a numeração de páginas segue corretamente, indicando uma possível continuidade. A última página, no entanto, não possui sequência do assunto.

A melodia popular pode provocar discussão sobre o modo de ser interpretada: uns acham que ela deve ser interpretada de um modo simplório, sem 'nuance', sem vida, como qualquer camponês a cantaria no seu país. Outros pensam, que deve ser cantada com muito *refinement* na interpretação do texto, e liberdade nos andamentos musicais, Meu ponto de vista é nitidamente favorável a este segundo modo de interpretar a canção popular. Acho que se nós levantamos a canção popular ao ponto de, num concerto de canto, pô-la ao lado de trechos dos maiores compositores, não devemos voltar à sua versão primitiva de canção, interpretada dum modo singelo. Os camponeses a cantam sem instrumento, ou com o acompanhamento de um instrumento primitivo, ou então em coro.

Grandes compositores harmonizaram cantos populares, isso quer dizer que eles elevaram esse gênero ao nível dum recital de canto. Devemos ter o mesmo cuidado na sua interpretação, como temos com qualquer outra peça do recital.

Na música popular devemos dar o primeiro lugar às palavras. Pelas palavras temos a indicação do ambiente geral de nossa canção: alegria, drama, dança, religião etc., etc.

Geralmente, devemos expor a primeira estrofe com muita simplicidade (salvo casos extraordinários), depois compor nossa história. Devemos procurar [conseguir- incluído] pela cor da voz, pelo modo de pronunciar as palavras, que o público compreenda claramente nossa construção interpretativa. Existem também, em todos os países, melodias anônimas que não tem o cunho de "tradições populares". A forma desses cantos guia-nos para estabelecer essa diferença: a melodia popular é mais simples, menos desenvolvida do que a do canto anônimo. Aliás, a forma pela qual esses cantos populares ou não populares chegaram até nós, já estão alteradas que nos devemos guiar por pessoas mais competentes nessa matéria, e aceitar a documentação que acompanha geralmente as edições dessas peças.

Na canção brasileira encontramos, além das populares, músicas anônimas como modinhas imperiais ou outras, que podem ser comparadas aos

cantos anônimos franceses. [Stop - escrito à lápis, sugere uma parada para mudar assunto.]

Hoje ouviremos cantado por Helena Pimentel Vianna: *Margoton va à l'iau*, canção popular francesa do século XV, chanson à danser.

Helena cantará depois "*Ma belle si ton âme*", canto anônimo, do século XVI ou XVII, cujas palavras são atribuídas a Gilles Durant de la Bergerie. Ouviremos também "*Les Trois princesses*", harmonização de Vuillermoz- essa canção popular faz parte das canções... [não existe continuidade de página].

MCI-3a

3ª aula

Minhas senhoras, meus senhores, tratando da música moderna francesa, tenho que lembrar a grande figura de Carlos de Carvalho. Esse saudoso amigo foi um dos primeiros cantores brasileiros que reconheceu o valor de Duparc, Fauré, Chausson, Debussy e Ravel, e que consagrou grande parte de seus programas a esses compositores.

Na época que Carlos de Carvalho teve a coragem de agir assim foi, da parte dele, não somente heroísmo mas prova de uma musicalidade fina e compreensiva, que o guiava para adivinhar onde se achavam os talentos do futuro.

O nome de Carlos de Carvalho, que foi catedrático desta escola, honra não somente essa casa, mas o mundo musical brasileiro.

Hoje ouviremos composições de Georges Hue, Messager, Cesar Franck e Fauré [frase riscada].

Repito minhas recomendações de sempre: para cantar uma melodia, nós precisamos dar-lhe um ambiente geral, que corresponda ao estilo da melodia. Uma vez criado esse ambiente, precisamos iluminá-lo com uma infinidade de detalhes. Esses detalhes são obtidos pelas nuances que devem ir do mais ténue pianíssimo ao maior fortíssimo de cada voz.

Temos, sobre os instrumentistas, a vantagem [não só das nuances, mas -rasurado] das palavras. A ligação estreita entre a música e a poesia enriquece nossa arte vocal. A voz sosinha não consegue o esplendor que a poesia acrescenta à música. Consequimento devemos cada vez mais, depois de estabelecer nossa linha geral, procurar os detalhes que darão vida à nossa criação. Tudo isso, depois de ter certeza que a obra que nós interpretamos está estudada sem falhas vocais, sem erros de entoação ou de compasso.

Precisa-se cuidar de todo esse conjunto. Não existe melodia fácil de cantar. Todas são difíceis, por que requerem esses cuidados sem fim para depois serem interpretadas, com a maior simplicidade, espontânea e sinceramente.

O cantor de concerto não deve fazer sentir as dificuldades que está vencendo, nem tão pouco, afim de mostrar sua voz, como é de praxe em arias de opera, inventar fermatas que destroem a linha musical. Nem tão pouco deve avisar o público das proezas vocais que está fazendo, como nos circos o rufar de tambores avisa os espectadores dos passes perigosos que os acrobatas vão executar. Acho muito mais artístico cantar uma peça como o *Colloque Sentimental* de Debussy, que é feito de música imponderável, do que alcançar o dó de peito ou o fá super agudo, que só dependem da conformação da laringe.

Não é esse ramo de cantores que contribuirá para o progresso musical do repertório vocal. Essa concepção errada que a arte do canto depende do volume e da tessitura ou da simples beleza da voz – colocou o cantor na posição do “parente pobre” na grande família musical. O cantor foi um tanto desprezado por estar raramente a altura dos instrumentistas.

Não imagino o mesmo *Colloque Sentimental* de Debussy, nem uma ária de Bach, cantados por Gigli ou Galli-Curci. Devemos saber que nós cantores de música de câmara, temos a responsabilidade de um elo, que liga o glorioso passado da música clássica, romântica e moderna à música do futuro. Nosso público é mais restrito, mas nossa missão a mais honrosa. Consolemo-nos, se for necessário, com esse pensamento.

MCI-3b

3ª aula

Não pude atender a todos que me pediram para tomar parte nestas aulas de música clássica. Afim de satisfazer a um grupo, já matriculado, devo me contentar em ouvir uma só melodia por pessoa, isto, por não ser o tempo elástico! À D. Elsa Murtinho devo essa sugestão.

Hoje ouviremos obras dos seguintes compositores: Martini, Astorga, Cimarosa e Pergolesi [rasurado, indicando corte]

Martini¹⁷

Martini nasceu em Freistadt em 1741. Ele é conhecido pela melodia *Plaisir d'amour*, que será cantada hoje. Deixou duas operas *Le droit du Seigneur* e *Annette et Lubin*.

Seu verdadeiro nome era Schwarzenhof. No século XVIII os compositores escolhiam pseudônimos italianos, por que a música italiana estava na moda. Não confundir com o Padre Martini, compositor nascido em Bolonha em 1706.

Emanuele Astorga¹⁸

Nasceu em Palermo em 1681. Teve uma vida bastante romanesca. Era filho de um oficial que servia à nobreza siciliana. Durante a insurreição contra a Espanha, o seu pai foi condenado a morte, a mãe, obrigada a assistir ao suplício do marido, morreu de dor. Uma senhora generosa recolheu a criança, e a fez entrar para o Convento de Astorga, na Espanha, cujo nome ele adotou. Lá, completou seus estudos e desenvolveu o gosto pela música. Sua professora obteve para Astorga o título de Barão, e também uma missão para Parma. Cantor e compositor, sempre reunia amadores de música em torno de si. Terminada sua missão, o amor secreto que tinha para Elizabeth Farnese, filha do Duque de Parma, o reteve nessa cidade. O Duque, com habilidade e cortesia, conseguiu afastá-lo, e mandá-lo para Viena.

¹⁷ Johann Paul Aegidus Schwarzenhof (1741 Bavária/ 1816 Paris), conhecido como Martini II Tedesco, para diferenciá-lo de Giovanni Battista Martini.

¹⁸ Emanuele d'Astorga, compositor (1680-Augusta, Sicília/1757- Madrid, Espanha).

Astorga deixou Viena, e teve uma vida movimentada através da Espanha, da Itália, da Inglaterra. Voltando à Áustria, retirou-se para um convento da Boemia, onde morreu em 1736.

Compôs música sacra, duetos, numerosas cantatas e uma ópera:

Daphne

O manuscrito da ária que ouviremos hoje foi encontrado na Biblioteca do Conservatório de Bolonha.

Cimarosa¹⁹

Nasceu em 1749 na cidade de Aversa, no Reino de Nápoles. Foi aluno de Piccini e de Fenaroli. Escreveu 80 partituras de grande interesse, das quais uma só é conhecida até nossos dias: *Il Matrimonio Segreto*.

Cimarosa morreu em 1801.

Pergolese²⁰

De Pergolese falei outro dia a respeito da melodia *Nina*. Dele ouviremos hoje *Se tu m'ami*.

Agora, passando a um outro assunto, [agora devo dizer que - incluído] fiquei muito interessada por um plano de interpretação que recebi juntamente com uma música. Esse plano sugeriu-me a ideia que ainda não me havia ocorrido, de lembrar-lhes, que a interpretação deve ser condensada em sentimentos bastante rápidos, afim de seguir o andamento da música.

Assim como eu expliquei outro dia, convém mesmo, reduzir a frase do texto a uma que seja mais familiar e, se possível, mais curta.

Por exemplo: Em *Se Florindo è fedele*, de Scarlatti, em vez de pensar “Florindo é um moço bonito, solteiro, de cabelos loiros, com um lindo bigode - pensamento que minha voz não pode refletir, devo pensar no ‘trato’ que quero fazer com Florindo: se você é fiel, gostarei de você – Se você me der uma rosa, lhe darei um bombom. É mais rápido e categórico.

¹⁹ Domenico Cimarosa (1749-Aversa, Italia/1801- Veneza, Itália)

²⁰ Giovanni Batista Pergolesi (1710-Jesi, Itália, / 1736-Pozzuoli, Itália)

MCI-4

4ª aula

A aula de hoje é recapitulação. Ouviremos: Virgilio Medeiros (de Carvalho) cantar: *Nina* de Pergolesi na qual eu tinha pedido mais oposições de cores. Também tinha aconselhado que, em todas as frases onde há um compasso da mesma nota repetida [*tre giorni son che Nina* - incluído], inicia-se a frase piano e fizesse um crescendo para obter uma impressão de dor, e não de resignação.

- Mais longe, quando vêm as palavras *pifferi, timpani, cembalo*, pedi muito mais percussão das consoantes imitando com a voz o som do clarim.
- No *Caro mio ben*, de Giordani, pedi pouca coisa, por que o senhor Virgilio Medeiros cantou muito bem. No entanto me parece que as consoantes podiam ser mais exageradas nas palavras *Cessa crudel tanto rigor*.
- Para Leny Gomes, que apresentou dois cantos religiosos de Beethoven, pedi muito mais articulação. Ela poderia exagerar o acento tônico nas palavras (o que facilita a compreensão).
- Aconselhei uma linha vocal muito ligada no *Mort* e um som mais brilhante, como de um instrumento de cobre, em certos pontos da *Gloire de Dieu*.
- Para o Sr. Mariz, aconselhei em *Venha doce morte*, de Bach, mais serenidade e um andamento mais lento. Lembrei que as fermatas das últimas notas das frases, indicam que se trata de um coral, forma bem característica em Bach. Isso ajudaria a dar o verdadeiro estilo dessa peça.
- Em *Monstre affreux* de Rameau, aconselhei a dividir essa peça em recitativos e árias, alternar nos recitativos, muito acento tônico, bem declamado, como se estivesse falando. Na aria, ao mesmo tempo que uma linha vocal bem instrumental, como a de um violoncelo, pedi umas consoantes bem marcadas. Espero que tenha pensado em corrigir pequenos erros de compasso e a falta de clareza, em certos desenhos melódicos.

À Maria de Lourdes Cruz Lopes que cantou *Se Florindo è fedele* [de Scarlatti – rasurado], aconselhei um andamento menos apressado, a fim de extrair mais graça desta encantadora peça de Scarlatti. Nós construímos juntas nosso plano de interpretação do seguinte modo:

- A primeira parte bem graciosa.
- A segunda parte deve ser faceira e caçoando de Florindo até “*Pregghi, pianti e querele, io non ascolterò*”.

- Depois desta frase devemos procurar dar à voz um tom enternecido, enfim, para concluir, [já- incluí] bem decidida a gostar de Florindo. Devemos dizer o último *innamorerò* num fortíssimo alegre.
- A Ária de Igreja atribuída a Stradella, sendo de um estilo mais teatral, prestava-se pouco à interpretação detalhada. Simplesmente sugeri uns *crescendos* mais graduados, e que tirasse partido das palavras para suplicar mais.

- Com Silvia Moscovitz concordei com o andamento no qual ela cantou *Plaisir d'amour*, de Martini.

- O andamento é moderato e não adagio, como indicam certas edições.
- Pedi uma diferença de expressão entre a primeira vez e a segunda vez do estrebilho. Sendo a primeira sentimental e a segunda revoltada.
- A terceira vez, aconselhei de levar o pianíssimo até o fim do estrebilho.
- Recomendei uma voz clara quando as palavras sedutoras de Silvia são evocadas, para que se dê oposição com a frase *l'eau coule encore* que deve ser dita com uma voz escura e dramática.

- Nenia Carvalho Fernandes cantou para nós uma encantadora peça de Cimarosa, *Un leggiadro giovinetto*. Embora não tenha estudado essa peça, e dela só tenha podido fazer uma leitura rápida, me pareceu que Nenia poderia tirar melhor partido dessa peça num movimento mais rápido e transportando-a para um semi-tom ou um tom mais alto, a fim de ficar bem [mais- rasurado] alegre na sua voz. Aconselhei consoantes rápidas e, [por conseguinte- rasurado] exageradas. Nessa aria precisa falar – cantando com volubilidade e muita agitação.

Carmen Claro cantou uma aria de Astorga também muito bonita e pouco conhecida. Aqui o problema era bem difícil. O texto é mais ou menos este:

Apagou-se, pouco a pouco, no meu peito o antigo fogo, e um bafo de liberdade entrou no meu coração oprimido. Cupido insuflando de novo esse sentimento no meu pobre coração, acendeu [outra vez- rasurado] um ardor que nunca mais se extinguirá.

Sobre esse texto triste e sentimental, Astorga escreveu uma música graciosa. Aconselhei a Carmen evitar de cantá-la saltitante, a fim de torná-la um pouco sentimental. Reconheço que é difícil.

Nesse caso devemos sempre interpretar o compositor e não o poeta; se um não está de pleno acordo com o outro, devemos optar, sem hesitação, pelo compositor.

Guiomar Martins em *Se tu m'ami*, de Pergolesi, devia procurar mais graça e faceirice. Pedi umas oposições de cores, uma respirações diferentes das que ela faz.

Como por exemplo *Se tu m'ami*, respirar, *se tu sospiri sol per me*, respirar, *gentil pastor*. Pedi uma diferença de expressão entre as duas frases *Ho dolor de tuoi martiri, ho diletto del tuo amor* (falsa compaixão na primeira e contente e faceira na segunda) – *Ma se pensi (f) che soletto (p)* porém na mesma respiração. Acentuar o tempo forte na frase: *ma degli uomini il consiglio*, como se fosse falado.

[No fim-incluído] Hoje encerraremos as aulas dos clássicos, e peço aos que vão cantar nas aulas de música romântica, que se encontrem comigo na saída afim de organizarmos o programa.

MCI-5

5ª aula

Não se identificou claramente o registro do que seria a 5ª aula, porém, um série de páginas que falam sobre canções populares de vários países poderia ter sido essa aula. Apesar de o tema ter sido discutido na 2ª aula, consideramos a possibilidade de se tratar de uma recapitulação, já que vimos casos semelhantes, em que assuntos voltaram a ser abordados em aulas posteriores.

Gostaria que a aula de hoje fosse sobre as canções populares [folk songs - anotação ao lado] de vários países. Mas, infelizmente faltou-me essa possibilidade por causa do repertório dos participantes. Por isso ouviremos uma canção popular francesa e algumas *Bergerettes*. Será cantada também uma ária de Campra, da ópera *Les Noces Vénitiennes*²¹. Campra nasceu em Aix en Provence, na França, e cantei uma cantata [ilegível]

"...Jesus", que era linda-

[a página termina com as seguintes anotações:]

Spiritual songs

Chanson Greques, espagnoles, russes, allemandes, anglaises

A página subsequente, de número 2, começa parecendo fazer referência à Luisiana, região da América do Norte, que teve origem francesa.

Foi uma colônia francesa desde 1699, recebendo esse nome, em honra do Rei Louis XIV. Em 1803, Napoleão Bonaparte cedeu esse território à America. É por isso que a pequena canção que ouviremos hoje, era cantada em francês, deformado pelos negros da Luisiana. Essa canções foram editadas com o nome de *Bayou Ballads*²², recolhidas por Monroe e harmonizadas por Kurt Schindler.

[D'ici - anotado à lápis, antes, ao lado do início do próximo parágrafo, sugere que o anterior seria um adendo. Assim sendo, dá prosseguimento ao assunto das Bergerettes, que havia começado anteriormente.]

²¹ Andre Campra (1660-1744); a ópera se chama Fetes Venitiennes

²² Kurt Schindler (1882-1935), compositor e maestro alemão, emigrou para os EUA em 1905; a obra que se refere é Bayou Ballads: Twelve Folk Songs from Louisiana de 1921

As Bergerettes são conhecidas quase em todos os países. São músicas encantadoras do século XVIII, harmonizadas dum modo muito simples por Weckerlin.

Yvete Guilbert²³ cantava algumas delas nos seus concertos. Ouvi essa célebre "disease" várias vezes. Ela foi uma cantora de "café concert" muito conhecida no fim do século passado.

Seu repertório era muito apimentado. Seus talento, e também seu físico de mulher magra, com luvas pretas compridas, que tinham conquistado fama. Sua mudança do "café concert " para a música popular realizou-se depois da guerra de 14.

Eu a ouvi em 1926 e 1930 em Paris. Yvette Guilbert tinha uma voz feia e bastante desafinada. Era, então, velha e gorda. Usava trajes da época para cada canção, andava no palco e *vivia* [sublinhado] cada uma de suas canções. O palco tinha um cenário e o pianista ficava escondido no lugar reservado à orquestra.

Ela deixou-me uma lembrança complexa: era muito inteligente, movia-se muito a vontade no palco, era dramática ou alegre. Mas vocalmente era tão deficiente, que eu lastimava que ela não falasse em vez de cantar.

Devemos reconhecer que Yvette Guilbert contribuiu para a divulgação da música popular. Não somente interpretando-a dum modo interessante, mas também procurando nos museus e bibliotecas de toda a França tesouros desconhecidos até então, e que ela editava. Naturalmente um "diseur" ou uma "disease" podem, quase sem voz, obter muitos efeitos interpretativos, mas são incapazes de interpretar músicas de clássicos, românticos e modernos. Esses "diseurs" são raramente musicais.

Voltando a nossa aula talvez deva esclarecer que o trabalho que nós fazemos juntos é de preparação. Depois de procurar como cantar uma melodia nos seus menores detalhes, devemos "assimilar" a mesma até chegar a transmiti-la como se fosse uma criação nossa [sentindo profundamente tudo que cantamos sempre - anotação à lápis ao lado do fim da frase. A seguir outra anotação à lápis: *Spiritual Songs*].

²³ Yvette Guilbert- Emma Laure Esther Guilbert (1865/7-1944), cantora francesa de variedades, foi pintada inúmeras vezes por Toulouse-Lautrec.

Para ser honesta, devo dizer que há adeptos de uma teoria diferente. Acham que a emoção perturba a execução.

Essas pessoas afirmam que os intérpretes, cantores, declamadores e atores devem "fingir" os sentimentos e não senti-los no momento da execução. Acho positivamente que é impossível transmitir emoção sem senti-la. Todo o exagero é censurável é verdade. Mas a ausência de emoção também é censurável. A propósito disso, uma pessoa minha conhecida, afirmou-me ter visto Chaliapine²⁴, o célebre baixo russo, apostar que ele faria chorar todas as pessoas presentes num salão, cantando as letras de um menu, sobre música escolhida por ele. Acredito que se Chaliapine e os que assistiram a essa experiência, estavam sob a influência de bons vinhos, a aposta foi ganha por ele, como foi.

Eu pessoalmente, não teria chorado, porque não me comovo quando o artista nada sente. Isso, porque detesto beber vinho, portanto, não teria perturbado meu julgamento!!

Contaram-me também que o mesmo artista cantando com uma meio-soprano de voz linda, mas pouco inteligente, pegou pelos ombros essa cantora que estava desempenhando o papel do Tsarevitch, numa cena de Boris, e disse-lhe baixinho, com raiva: "oh idiota, se eu tivesse sua voz!!" Isso prova que ele não estava bem "integrado" no seu papel, já que podia pensar em outra coisa.

Aliás tive a oportunidade de ouvir esse célebre artista. Devo confessar que nunca vi melhor ator na cena lírica, e raramente ouvi melhor cantor. Os discos que nós temos dele, não podem dar ideia da sua voz e do seu talento de cantor, por que os dez últimos anos de sua carreira foram de grande decadência vocal. Musicalmente e artisticamente era insuportável. Em recitais tinha um repertório muito fraco, e, quando abordava músicas melhores, não respeitava nada: nem as notas, nem a divisão de compasso, andava no palco, gesticulando muito. Foi uma grande decepção para mim ouvir Chaliapine em concerto.

Aproveito da oportunidade, para aconselhar aos cantores de concerto uma atitude muito simples, sem gestos, nem tão pouco movimentos. Só do rosto compete refletir as emoções. [Stop- anotado à lápis]

²⁴ Feodor Chaliapin (1873-1938), cantor russo, considerado um dos grandes baixos de voz expressiva e profunda.

Voltemos a nossas canções populares.

Um ponto interessante dessa matéria é a transplantação" dessas canções populares de um país para outro. O professor João Nunes teve a bondade de indicar alguns exemplos que se seguem:

"*São João d'Aarão*", editada e harmonizada por Ernani Braga, como sendo canção do nordeste brasileiro, me disseram que é muito cantada em Portugal. Essa "transplantação" é fácil de explicar.

Talvez d'aqui uns anos será mais difícil explicar o fato que se deu com uma senhora, a quem os missionários do norte do Brasil haviam pedido uma música fácil, sobre a qual, eles pudessem adaptar palavras religiosas. Essa senhora indicou "*Malbrough s'en va-t'en guerre*". Quem sabe essa canção francesa tão conhecida, sairá d 'aqui a muitos anos, toda deformada, como canção popular índia?

Para hoje é só.

MCI-6a

6ª aula

Procurei explicar, na primeira aula de cada [um dos generos desse curso – rasurado], o meu ponto de vista sobre a música que íamos estudar juntos. Sinto que alguns cantores participantes limitaram-se a cantar, sem ouvir o resumo dos meios técnicos que poderiam ser empregados para a interpretação. Nem tão pouco ouviram os conselhos dados a seus colegas, o que poderia ter facilitado a minha tarefa, e economizado nosso tempo.

Devo chamar a atenção para a importância da respiração, não sob o ponto de vista da técnica, mas sob o da interpretação. Muitas vezes ouvi esta resposta (não me refiro a este curso): “Não preciso respirar, tenho bastante fôlego para aguentar essas duas frases”. A respiração não é simples fôlego, como um órgão. Respirar faz parte da interpretação. É a pontuação da música. Devemos respirar musicalmente, quer dizer no começo da frase musical, e também respirar quando o texto o exige: mesmo depois de uma só palavra, ou depois de duas únicas palavras. Há frases curtas e frases longas. A respiração deve obedecer a essas regras.

Devo também chamar a atenção dos cantores sobre a importância da articulação no repertório de música de câmara. Todas as palavras dever ser ouvidas até a última sílaba.

É possível que os ouvintes de Caruso ou de Adelina Patti se interessem mais pelos dós de peito e pelos fá super agudos do que pelas palavras, mas para nós, a dicção é importantíssima. Aconselho também aos cantores de música de câmara estudarem um pouco de cada língua estrangeira, afim de cantar as músicas no texto original.

Será bastante um estudo de fonética e se interessar pelos significado de cada palavra.

É fácil compreender que o compositor escreveu tal frase musical sobre palavras de tal significação, e não teria escrito a mesma música para as traduções, que mais tarde foram adaptadas a suas composições.

Por falar de tradução, devo contar que vi, ultimamente, uns trechos de Mussorgsky, editados nos Estados Unidos, onde a tradução francesa é impossível de ser cantada. O tradutor deve ter pensado: tenho dez notas nas quais posso colocar 10 sílabas! O resultado é medonho. Não há acento tônico, nem ritmo.

Afirmaram-me que muitas das músicas [vocais, em lápis] de Granados foram escritas sem palavras. O seu amigo, o poeta Perriquet colocava os textos depois. Isso parece estranho porque tudo está perfeito. Infelizmente Perriquet não estendeu esse talento especial a traduções de outros compositores.

Para resumir meus conselhos de hoje, direi: respirar com inteligência, articular perfeitamente. Uma vez adquiridas essas qualidades, temos uma base mais firme para interpretar.

Aconselho também procurar cantar na lingual original, se for possível, ou em traduções fiéis.

Nenia Carvalho Fernandes cantará duas melodias que fazem parte do ciclo "*A vida e o amor de uma mulher*". Com o poema, que não é extraordinário, Schumann conseguiu realizar uma maravilhosa série de melodias.

Da primeira, o texto alemão é mais ou menos este: "Desde que o vi nada mais sei ver, prefiro ficar só, esqueço-me de tudo pensando só nele e, revendo em sonho". Quanto a interpretação deve ser cantada pianíssimo, como num sonho: alheia às coisas deste mundo, distraída, etérea.

A tradução da segunda é: Ele é o mais nobre e o melhor de todos. Mesmo que escolha outra para esposa, e que eu chore em segredo, serei feliz, pois o que me importa é a felicidade dele".

Esta segunda deve ser cantada entusiasmada, amorosa com voz brilhante. As palavras que evocam o sacrifício da sua felicidade, com voz calorosa.

Da Terceira, a tradução é a seguinte:" Não estarei eu enganada? Terei mesmo sido escolhida por ele? Se isso é um sonho, que eu morra antes de despertar". A terceira deve ser agitada, com respirações ofegantes que contribuirão para dar emoção. A última frase deve ser cantada de um modo feliz e iluminado.

A quarta é também um episódio feliz. “Anelzinho dourado do noivado, fica perto dos meus lábios e do meu coração” diz ela. A intérprete deve conseguir um ligado perfeito da voz, afim de obter um ambiente acariciante e amoroso.

Hoje estudaremos juntas a quinta, que é a do dia do casamento:” Ajudem-me irmãs, para adornar-me para o dia mais ditoso da minha vida. Vou deixá-las, mas essa dor desaparece diante da minha felicidade “.

A tradução da sexta é: “Amigo querido, não compreende a razão de minha emoção? Breve, de um berço, verei teu retrato sorrir para mim” .

Esta melodia deve ser cantada com muita emoção, muita doçura. Bem pianíssimo, e como sempre no caso de pianíssimo, bem articulado.

As palavras da sétima significam: “Meu amor, minha alegria,

Anjinho do céu que me sorri. Só quem é mãe sabe o que é ser feliz”.

Essa penúltima melodia é uma das berceuses mais alegres do repertório de canto. A voz deve ser clara cristalina. O 6/8 bem marcado e embalado devemos seguir a indicação do *accelerando* que facilita o aumento de alegria de uma jovem mãe, brincando com seu filhinho.

O texto da última é o seguinte: “Amigo querido, causaste-me agora a primeira mágoa. Dormes para sempre o sono da morte. Sem ti o mundo está vazio! Eras tudo para mim! “.

Essa página é muito trágica e dolorosa. Será cantada hoje, e veremos juntos como penso que devemos interpretá-la.

Um achado musical feliz foi o modo com o qual Schumann concluiu o ciclo: o piano volta a tocar o primeiro lied, evocando o sonho que a morte interrompeu tão brutalmente.

O Sr. Carlos Mariz vai cantar dois lieder do ciclo *Winterreise*: “A viagem de inverno”. A série é de 24 melodias. O enredo deste pequeno drama é o seguinte:

Um rapaz gosta de uma jovem. Seu amor não é correspondido. Ele resolve fugir a esse amor, e, durante o inverno se afasta da cidade onde morava.

Todos os incidentes da viagem são pretexto para recordar seu amor e sofrimento. Dessa linda série são apenas conhecidos:

A Tília, O Correio, portanto todos mereceriam ser cantados. Por exemplo; *A partida, O catavento, A neve, Os cabelos brancos, Trágica alvorada*, e o último: *O tocadador de sanfona*.

Os dois lieders de hoje são:

- 1) *O Poste na encruzilhada*
- 2) *A gralha*, espécie de corvo. Ave de mau agouro
No decorrer do ciclo a dor cessa apenas quando um sonho ilude o poeta.

Carmen Claro *Le Noyer*²⁵, Schumann

Lea Vasconcelos Caldeira *Serenata Inútil*, Brahms

Nilsa Maria Drumond *Marguerite au rouet* Schubert e

*J'ai pardonné*²⁶, Schumann

Lenny Gomes *La jeune fille et la Mort*, Schubert

²⁵ Versão traduzida de *Der Nussbaum*

²⁶ Versão traduzida de *Ich grolle nicht*

MCI-6b

6ª aula

Minhas senhoras, meus senhores

Gostaria de falar hoje do canto em geral e dos grandes cantores. Nós sabemos que toda pessoa que fala tem uma voz. Essa voz pode servir também para cantar e é raro o ser humano que não tenha cantarolado mesmo com voz feia e desafinada. Se a voz é bonita devemos procurar emití-la do melhor modo possível. É em torno dessa emissão ou imitação que se desenvolveu a bela arte do canto com seus sistemas, escolas, leis e sua evolução, desde os tempos remotos até hoje. Procurei saber como cantavam os gregos e os romanos? Não se sabe ao certo.

Sabe-se, no entanto, que estudavam canto com muito cuidado. Os cantores deviam receber aulas de 3 gêneros de professores sucessivos.

Dos “vociferarci” que tinham por missão de fortalecer e entender as vozes. Os dos “phonasci” que se encarregavam de melhorar a qualidade da voz, de torná-la agradável, macia, maleável e bem ressonante.

Enfim dos “vocals” que se encarregavam da declamação lírica, o que queria dizer expressão e estilo.

Desde a idade média, o ensino do canto foi quase que unicamente para fins religiosos. O canto profano era de música popular, e dos trovadores que iam de castelo em castelo, cantando poesias e músicas das quais eram os próprios autores; acompanhavam-se a si mesmos.

Mas o estudo do canto praticava-se nas igrejas e nos conventos. Fazia parte da instrução geral.

“É vergonhoso”, como dizia Santo Isidoro de Sevilha, “não saber cantar, como não saber ler”.

Achava-se que o ensino da música era uma necessidade absoluta e que o ritmo e a melodia tinham uma influência benéfica sobre o coração e o espírito.

Em quase todos os países inauguram-se “Schola Cantorum”, das quais o Papa São Gregório 9 entre 540 e 604 foi o grande organizador. Nessas escolas o canto e a música (ainda muito fácil, naquele tempo) foram ensinados.

Carlos Magno deu a essas escolas um desenvolvimento considerável distinguindo o canto com uma atenção particular.

Em todos os conventos, igrejas, capelas, o gosto do canto se espalhava. Escolas profanas surgiram, mas foram combatidas pelas escolas religiosas.

Nada se sabe sobre a técnica adotada, mas numerosos testemunhos de contemporâneos, provam que havia preocupação de cantar com expressão, pureza e gosto. Um cantor bem musical já despertava a admiração. Será que em todas as épocas existiram cantores capazes de despertar a admiração pela sua arte e não somente pela beleza das vozes?

O canto com agilidade não tinha ainda aparecido. Nos séculos XV e XVI as músicas cantadas eram, quase sempre, para várias vozes.

O reinado dos solistas começou apenas no século XVII, graças as óperas. No começo estas continham muitos recitativos, e por isso não se empregavam os graves, nem os agudos das vozes. Pouco a pouco os cantores tiveram mais oportunidade para mostrar a voz.

Os cantores da Capela Sistina estudavam dez, quinze anos o meio de desenvolver e estender a voz, cantando também em teatros e concertos. Tinham alunos e contribuíram para o desenvolver o gosto do público pelas acrobacias vocais.

O célebre Gizzielo²⁷ fazia chorar uma sala inteira pelo modo comovente com que cantava numa ópera a frase “Mas eu sou inocente”.

Crescentini²⁸ teve a honra de fazer chorar Napoleão e Pacchiarotti²⁹ fez o mesmo com uma orquestra que se viu forçada a parar, para chorar a vontade. Farinelli³⁰ tinha um modo tão magnífico de fazer os *sons filés*³¹ que as salas ficavam

²⁷ Gioacchino Conti (1714-1761), conhecido como Gizzielo, castrato italiano.

²⁸ Girolamo Crescentini (1762-1846), cantor lírico, soprano, professor de canto e compositor italiano.

²⁹ Gaspare Pacchiarotti (1740-1821), também conhecido como Pacchierotti, um dos maiores e últimos castratos italianos.

³⁰ Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi (1705-1782), conhecido como Farinelli, lendário e mais bem sucedido castrato italiano.

³¹ *Son filé* é a técnica de crescer e decrescer uma nota mantendo a qualidade tímbrica da mesma.

repletas, só para ouvir essa proeza! Os seus empresários puderam pagar uma dívida de 475.000 frs³² em 6 ou 7 meses.

Todos conhecem o fato contado por Reynaldo Hahn sobre Caffarelli³³, aluno de Porpora, que não teve o direito, durante três ou quatro anos de cantar senão uma página de vocalizes. Só depois teve licença do seu mestre para virar essa primeira página: as outras eram brancas e o professor disse: “Agora você pode começar a aprender canto.

Pacchiarotti, a cantora Gabriella³⁴ e muitos outros, levaram o canto a um grau muito elevado.

Passando rapidamente essa época do apogeu do bel canto, achamos no decorrer do século XIX os nomes de La Grassini³⁵, grande contralto que fez sua carreira na França.

La Catalini³⁶ e Mme. Branchu³⁷ e de Garcia³⁸, pai da célebre Malibran, morta aos 28 anos, mas que os versos de Musset immortalizaram. Sontag³⁹, cantora alemã, Rubini⁴⁰ e Lablache⁴¹, dois grandes cantores italianos. Alboni⁴², famosa contralto e Mme. Falcon⁴³ que deixou seu nome ligado a um gênero especial de voz de grande extensão. Devo passar rapidamente sobre grandes nomes para poder

³² Ilegível, parece ser frs, franco.

³³ Gaetano Majorano (1710-1783), castrato italiano, seu nome Caffarelli, vem de seu patrono Domenico Caffaro.

³⁴ Não foi possível identificar essa cantora.

³⁵ Giuseppina Grassini (1773-1850), contralto italiana.

³⁶ Angelica Catalani (1780-1849), soprano italiana de grande extensão vocal, foi também professora de canto.

³⁷ Caroline Branchu (1780-18500), soprano francesa do começo do século XIX.

³⁸ Manuel Del Pópulo Vicente Rodriguez Garcia, (1775-1832), famoso tenor espanhol e pai dos cantores Maria Malibran e Pauline Viardot-Garcia e de Manuel Patrício Rodrigues Garcia (1805-1906). Também foi professor de canto, compositor e empresário. O filho Manuel Patrício R Garcia, após abandonar a carreira de cantor precocemente, dedica-se a pedagogia vocal tendo escrito um tratado sobre o assunto.

³⁹ Henriette Sontag (1806-1854), foi uma grande soprano alemã.

⁴⁰ Giovanni Battista Rubini (1794-1854), famoso tenor bel cantista italiano.

⁴¹ Luigi Lablache (1794-1858), famoso baixo cômico italiano, de origem francesa e irlandesa.

⁴² Marietta Alboni (1826-1894), grande contralto italiana.

⁴³ Marie-Cornélie Falcon (1814-1897), soprano dramático francesa.

chegar aos de Adelina Patti⁴⁴, voz privilegiada, Fauré⁴⁵, considerado um dos melhores cantores de todos os tempos. Jean de Reske⁴⁶, tenor de voz tão linda e suave. Com o qual tive a honra de estudar, que aos 74 anos possuía ainda uma voz bonita e comovente.

Jenny Lind⁴⁷, quase a única que se dedica à música de câmara. Lilli Lehmann⁴⁸ que foi uma admirável cantora de opera e concertos. Com ela também tive o imenso prazer de estudar. Era velha, 73 anos, mas possuía uma verdadeira ciência de canto. Dizem que cantava de um modo extraordinário, dando concertos até a idade de 65 anos. Infelizmente não a ouvi.

Falarei dos cantores da atualidade:

Lotte Lehmann⁴⁹ é com toda certeza a que mais me impressionou. Uma voz linda e uma sensibilidade comovente. As cantoras como Frida Leider⁵⁰ e Maria Muller⁵¹, duas magníficas wagnerianas não cantam em concerto, mas possuem vozes admiráveis e, no gênero que escolheram, são esplêndidas.

Não ouvi Flagstad que tem fama de ser uma perfeita intérprete de Wagner.⁵²

Elisabeth Rethberg que não canta mais, não alcançou sucesso aqui pelo fato de ter cantado adoentada. Eu que a ouvi em Nova Iorque, em boas condições, muito a admirei.

Lembremos o nome da encantadora Ninon Vallin⁵³, que foi a mais perfeita cantora francesa. Não nos esqueçamos de Felia Litvinne⁵⁴, cantora russa estabelecida em Paris, possuidora de uma voz maravilhosa.

⁴⁴ Adelina Patti (1843-1919), aclamada soprano italiana.

⁴⁵ Jean-Baptiste Faure (1830-1914), célebre barítono francês.

⁴⁶ Jan Mieczyslaw Reszke (1850-1825, conhecido como Jean de Reszke, de origem polonesa, foi um dos mais conhecidos tenores de ópera no fim do século XIX).

⁴⁷ Johanne Maria Lind (1820-1887), conhecida como Jenny Lind, era tida como o rouxinol sueco.

⁴⁸ Lilli Lehmann (1848-1929), cantora lírica e professora alemã.

⁴⁹ Charlotte Lehmann (1888-1976), soprano alemã, naturalizada americana, conhecida como Lotte Lehmann.

⁵⁰ Frida Leider (1888-1975), soprano dramático alemã.

⁵¹ Maria Muller (1898-1958), soprano wagneriana, freqüente em Bayreuth, de origem tcheco – austríaca.

⁵² Kirsten Malfrid Flagstad (1895-1962) foi uma grande cantora wagneriana do século XX.

Devo mencionar o nome de Elisabeth Schumann⁵⁵, considerada uma das boas cantoras atuais, mas da qual pessoalmente nunca apreciei muito nem a voz, nem a interpretação, salvo nos papéis das *soubrettes* das óperas de Mozart, onde era muito viva e espirituosa.

Falei outro dia de Chaliapine⁵⁶ e por isso apenas lembrarei seu nome. Kipnis⁵⁷, que ouvi em Wagner, parece-me, pelos discos, um excelente cantor de música de câmara. De Schlusnus⁵⁸ também ouvi muito bons discos.

A Marian Anderson⁵⁹ é também uma esplêndida concertista, cuja voz, de extensão rara, é impressionante.

Vozes de Teatro Lírico como Caruso, Gigli, Lili Pons, Galli-Curci, Toti dal Monte, Tetrzini, Claudia Muzio (a qual não cheguei a ouvir), devem ser lembradas⁶⁰.

Mas o repertório de ópera desses cantores é tão diferente do meu ideal que só me recordo de lindas vozes, que não me despertaram emoções artísticas.

De artistas mais jovens, que nos visitaram esses últimos dez anos, não falarei, porque seria entrar no domínio da crítica, o que não pretendo fazer.

⁵³ Josephine-Eugénie Vallin (1886-1961), notável soprano francesa que se destacou na ópera e opereta e música de câmara.

⁵⁴ Félia Litvinne (1860-1936), soprano dramático russa, que viveu na França, associada a papéis wagnerianos, apesar da grande extensão de repertório.

⁵⁵ Elisabeth Schumann (1888-1952), cantora alemã, de repertório vasto, de Mozart, Wagner, Strauss, sua arte se destacava no palco, apesar de suas inúmeras gravações.

⁵⁶ Feodor Chaliapin (1873-1938), baixo russo de poderosa voz, fez carreira nas principais casas de ópera do mundo.

⁵⁷ Alexander Kipnis (1891-1978), baixo ucraniano, estabeleceu sua reputação na Europa e mais tarde naturalizou-se americano, cantando regularmente em Chicago e no Metropolitan Opera House de Nova Iorque.

⁵⁸ Heinrich Schlusnus (1888-1952), barítono alemão que se destacou no período entre guerras cantando lieder e óperas.

⁵⁹ Marian Anderson (1897-1993), contralto americana, que quebrou as barreiras do preconceito racial, sendo a primeira cantora negra a se apresentar no Metropolitan Opera de NY em 1955, (única montagem de ópera que encenou), dedicou-se à música de concerto, recitais e gravações.

⁶⁰ Enrico Caruso (1873-1921) e Beniamino Gigli (1890-1957), dois dos maiores tenores italianos do fim do século XIX e começo do século XX; Lily Pons (1898-1976) soprano ligeiro coloratura francesa, naturalizada americana; Amelita Galli-Curci (1882-1963) soprano ligeiro coloratura italiana; Antonietta Meneghel (1893-1975), conhecida como Toti dal Monte, soprano italiana; Luisa Tetrazzini (1871-1941), soprano ligeiro coloratura italiana; Claudia Muzio (1889-1936), soprano italiana de grande sucesso no início do século XX.

Hoje ouviremos Nenia Carvalho Fernandes cantar uma Serenada do folclore italiano, do norte da Itália. Ela cantará também *A perdiz piou no campo*, música recolhida por Luciano Galle tem Minas Gerais.

Nana de Lourdes Cruz Lopes cantará *To Layarin* [não legível], canto de pastores gregos.

La plainte de celle qui n'est pas aimée do Trovador Jehau de l'Escurcel do século XIV.

Como disse na última aula, pedi-lhe que cantasse uma balada inglesa do século XVII afim de termos oportunidade de ouvir cantos dramáticos.

MCI-8

8ª aula

Teremos hoje a recapitulação dos românticos.

À Etienne (Cohen) Fontes pedi no *J'ai pardonné*⁶¹ de Schumann um andamento mais rápido afim de lembrar a agitação dum coração que bate mais apressado quando sofre, e ao piano que compete refletir as pulsações.

As palavras alemãs de Henri Heine são: “Eu não conservo rancor, não me revolto”. Não deve ser uma interpretação resignada, mas de alguém que dominou sua dor com grande custo.

No *J'ai pardonné* há frases exteriorizadas e outras concentradas. O contraste entre forte e piano e entre ligado e martelado ajudam a realização dessa interpretação.

No *Dois granadeiros*⁶² aconselhei a Etienne um andamento menos rápido, baseando-se sobre o tema heroico do hino francês, a *Marseillaise* utilizado por Schumann nesta música- e em várias outras, alias.

Começar simplesmente a narração. Iniciar piano a frase:

“*Soudain autour d'eux ce bruit va grandissant*” afim de provocar um crescendo de boatos inacreditáveis e desoladores, dos quais o mais importante é a queda de Napoleão, frase que deve ser cantada fortíssimo.

Pode se dizer com comiseração:” *J'ai vu des pleurs s'échapper de leurs yeux*” .

A voz do primeiro granadeiro deve ser velada; pronunciar as palavras com cansaço.

Quanto ao segundo granadeiro, a voz e o modo de declamar devem ser muito mais enérgicos.

⁶¹ No original, Ich grolle nicht, do ciclo Dichterliebe opus 48, nº 7 de Robert Schumann.

⁶² No original, *Die beiden Grenadiere*, op 49.nº 1 de Robert Schumann.

Pouco a pouco, até concluir, devemos aumentar a intensidade do som para exteriorizar um sacrifício patriótico e um paroxismo de entusiasmo. Quase uma voz de clarin, Assim termina a epopeia-balada de Henri Heine.

À Dircea Amorim recomendei uma articulação bem clara, que é o melhor auxiliar para uma voz pequena.

Depois de conseguir esse progresso (que não se faz num dia), ela poderá cantar essas duas peças, que por enquanto julgo um tanto dramáticas para sua voz. O enredo singelo da “*Belle Meunière*”⁶³ é o seguinte:

Um jovem moleiro viaja pelos caminhos a procura de um trabalho. Um riacho o atrai até um moinho. A moleira é bonita, esboça-se um namoro. Surge um caçador que parece interessar à moleira. Aqui se encaixa a melodia que Dircea cantou: *Jalousie e fierté*⁶⁴ – ciúmes e orgulho.

Nessa melodia deve se deixar perceber a agitação provocada pelos ciúmes, logo dominado pelo orgulho de quem não quer confessar seus sentimentos.

A traição da moleira é tão dolorosa para o rapaz que esse se suicida, atirando-se no riacho.

A segunda peça que Dircea escolheu foi a do diálogo entre o moleiro e a riacho, de quem este era o amigo confidente. *Le Meunier et le ruisseau*.⁶⁵

O ciclo termina-se com uma berceuse do riacho que embala o seu amigo para o último sono.

Talvez Dircea devesse ter escolhido as primeiras melodias do ciclo que são mais alegres ou então *La Rose sauvage*⁶⁶, *La Truite*⁶⁷, que convinhem melhor à sua voz.

Nenia Carvalho Fernandez cantou duas melodias da série “A vida e o amor de uma mulher”: *La toilette de la mariée* e *Deuil*.⁶⁸

⁶³ No original, *Die Schöne Müllerin* D.795 op 25 de Franz Schubert.

⁶⁴ No original, *Eifersucht und Stolz* D.795 n° 15

⁶⁵ No original, *Der Müller und der Bach*, D.795 n°19

⁶⁶ No original, *Heidenröslein* D. 257 de Franz Schubert.

⁶⁷ No original, *Die Forelle* D.550 de Franz Schubert.

Se não me engano pedi muita alegria na primeira, alegria que podia ser obtida pela clareza da voz e a acentuação do tempo forte – aproveite a ocasião para dizer que um acento não é um soco musical, é um apoio, é uma nota um pouco mais pesada, um pouco mais estirada do que as outras, quase direi um soco macio, um acento macio.

Aconselhei a Nenia uma felicidade fremente, mas contida. Apenas uma frase sentimental neste lied, quando a noiva se despede de suas companheiras.

Em *Deuil*, achei a interpretação certa, só pedi mais rigor no compasso (embora a melodia seja em forma de recitativo).

Ao Sr. Carlos Mariz aconselhei um andamento mais rápido no *Le poteau indicateur* da série A viagem de inverno⁶⁹.

Justifiquei esse meu pedido pelo fato de o viajante ir a pé, e o andamento deve dar uma ideia dos seus passos.

Pedi também que expressasse um grande desânimo na primeira parte, uma inquietação nervosa na segunda.

Na última parte devemos sentir a atração do viajante pelo suicídio no caso presente: o caminho do qual não se volta mais.

Na *Gralha*⁷⁰, que faz parte do mesmo ciclo, pedi que o Sr. Mariz desse a impressão de uma pessoa obcecada pela perseguição de um pássaro de mau agouro. (lembro-me que ele tinha encerrado a interpretação desta peça com mais calma). Com a voz bem timbrada, uma dicção nervosa, sem arrastar o andamento, porem ligando bem, podemos atingir este fim.

Não se esquecer que certas frases devem ser tratadas como recitativos.

Nilza Maria Drummond cantou *Marguerite au rouet*⁷¹, de Schubert, e *J'ai pardonné*, de Schumann. Como não estou aqui para só elogiar as jovens

⁶⁸ Do ciclo *Frauenliebe und Leben* op 42 de Robert Schumann, *Helf mir, ihr Schwestern* n°5 e *Nun hast du mir den ersten Schmerz getan* n° 8.

⁶⁹ Do Ciclo *Winterreise* D.911 de Franz Schubert, a canção *Der Wegweiser* n°20, em português, O sinal indicador.

⁷⁰ No original, *Die Krähe* n° 15 – pode ser traduzido como Corvo

⁷¹ *Gretchen am Spinnrade* D. 118, op 2 de Franz Schubert

cantoras [frase rasurada à lápis], aconselhei a Nilza uma interpretação mais dramática de *Marguerite au Rouet*.

Na ópera de Gounod situaram, não sei por que, Margarida fiando junto da roca depois do primeiro encontro com Fausto. Ao passo que aqui é depois de ter sido abandonada por ele. A interpretação deve ser dolorosa. Pedi uma gradação maior dos *crescendos*, aconselhando partir de um pianíssimo afim de ter uma grande margem até chegar aos dois pontos culminantes deste lied.

Naturalmente é melhor [frase escrita à lápis e rasurada] ... aconselhei [também rasurado] cantar na lingual original, ou numa tradução, que não alterasse tanto o texto musical.

Gostei do andamento do qual Nilza cantou o *J'ai pardonné*, porém achei que não dramatizou bastante esse *lied*. Lembro-me de ter insistido sobre a clareza da articulação, afim de nos permitir entender todas as palavras quando ela canta.

Carmen Claro cantou *Le Noyer*⁷². Esta melodia é uma das mais poéticas de Schumann. Deve ser cantada como em sonho. Não esquecer certos detalhes: como o portamento na palavra *nuît*, que tem por finalidade prolongar a duração de uma noite em claro, em que a heroína pensa no bem amado; sibilar os *ss* da palavra *silence*; como recomendei na primeira aula, imaginar um quadro e descrevê-lo. Musicalmente pedi uma rigorosa divisão de compasso.

Lenny Gomes cantou *La jeune fille et la mort*⁷³: achei a interpretação da primeira parte do *lied* melhor que a segunda. Refiro-me as palavras da moça diante da morte. Lenny deu a impressão de terror. Além de terror deverá aproveitar as várias inflexões de súplica, de sedução que o texto oferece.

Quanto a segunda parte: a Morte, considero-a como uma das páginas mais difíceis do repertório romântico. A Morte deve ser implacável e falsa, sem nem um efeito teatral. Devemos sentir a presença de um “ser” misterioso, nada de material, nem de humano. Procurei durante muitos anos esta interpretação.

⁷² Original *Der Nussbaum*, do ciclo *Myrten* op 25, nº 3 de Robert Schumann.

⁷³ Original *Der Tod und das Mädchen* D.531, op.7 nº3 de Franz Schubert.

Consegui realizar um pouco do que desejava com os seguintes recursos cênicos: I) uma voz destimbrada, um ligado deslizado, II) um ritmo rigoroso de marcha fúnebre, III) uma imobilidade no rosto, sem por isso haver endurecimento dos músculos da face, IV) uma articulação interna (dentro da boca), V) muitas das palavras ditas propositalmente entre dentes, sem por isso sacrificar a dicção.

É difícil, mas Lenny vai prometer-me estudar neste sentido, durante o mesmo tempo que eu mesma gastei para conseguir esse resultado.

Lea Vasconcelos cantou a *Serenada Inútil*⁷⁴ de Brahms em italiano. Já expliquei meu ponto de vista sobre traduções. Logicamente uma melodia que não é cantada no texto original poderia sê-lo em qualquer outra língua.

Depois da última aula fiquei pensando por que o italiano não convém à *Serenada Inútil*. Acho que o tradutor alterou o ritmo acrescentando muitas notas supérfluas.

Afinal expliquei a mim mesmo que a *Berceuse*⁷⁵ de Brahms podia ser cantada em italiano, ao passo que a *Serenada*, sendo espirituosa, alegre, graciosa, brejeira, requeria a língua francesa, que possui todas essas qualidades.

A Lea pedi um andamento rápido pois a indicação alemã é *lebhaft*, portanto “vivo.”

Aconselhei marcar a diferença no diálogo, fazer duas vozes também diferentes e imaginar dois pontos opostos de onde vêm as vozes – um ritmo todo especial: ritmo que dê a impressão de saltos dados com flexibilidade.

⁷⁴ No original *Vergebliches Ständchen* op 84, nº 4 de Johannes Brahms. Em português *Serenata Inútil*. No manuscrito VJ escreve *Serenada*.

⁷⁵ No original *Wiegenlied* op 49, nº 4 de Johannes Brahms

MCI-9

9ª aula

Brasileiros

Não tenho a pretensão, nem tão pouco me julgo competente para fazer o histórico da música brasileira. Apenas procurarei expor um resumo do canto em língua brasileira:

Desde que a música brasileira atingiu um certo grau de desenvolvimento, os seus compositores cultos começaram a dispensar atenção ao canto em vernáculo.

Francisco Manoel muito trabalhou pela implantação do canto em idioma nacional, sendo que a Imperial Academia de Música se incumbiu da missão de “propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria”.

O próprio Carlos Gomes escrevendo suas óperas em italiano, compôs também modinhas e hinos patrióticos em português. Tudo isso, entretanto, constituiu apenas um ensaio e é forçoso reconhecer em Leopoldo Miguez e sobretudo em Alberto Nepomuceno os grandes batalhadores em prol da canção brasileira erudita. Havia então o preconceito de que nosso idioma não se prestava para o canto. Os cantores receosos de não satisfazer as plateias se mostravam pouco inclinados a interpretar nossas canções. Graças a atuação de Nepomuceno a música vocal em português foi oficialmente adotada no então Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Até o fim da vida, Nepomuceno foi sempre um ardoroso propagador do canto em idioma nacional. Segundo o testemunho do professor Otávio Bevilacqua, poucas horas antes de morrer, Nepomuceno animava os jovens “para que trabalhassem, não só em sua língua, mas também sobre temas nacionais, sem temer o esnobismo”. Além dos compositores citados, é preciso mencionar ainda a contribuição valiosa prestada por Francisco Braga, Barroso Neto, Henrique Oswald, Glauco Velasquez, tão cedo desaparecido!

Deles temos páginas escritas em forma de modinha.

Talvez vá mexer numa casa de marimbondos dizendo que a modinha é um fado português que se adaptou ao Brasil.

O que posso dizer é que a primeira vez que cantei em Barcelona, cantei a Casinha pequenina, que agradou muito. A sociedade que me tinha contratado era catalã e muito “separatista”. Já me tinham avisado que o programa não devia incluir nem uma música espanhola. No mesmo ano voltei à Barcelona e o presidente dessa sociedade de concertos me pediu que não cantasse a Casinha pequenina, por que lembrava muito as canções espanholas sentimentais, e que eles não queriam nada deste gênero.

Mais tarde, em outras sociedades de concertos de Barcelona, pude cantar M. de Falla, Granados e também a Casinha pequenina. Contei-lhes este caso, para dizer que nossa modinha não é genuinamente brasileira.

Faço questão de dizer que tudo quanto precede e segue é minha opinião pessoal e nada mais.

Com os compositores Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Mignone, Camargo Guarnieri, Vieira Brandão e muitos outros, nossa música tomou sua fisionomia bem brasileira.

Luciano Gallet merece um lugar todo especial, por ter recolhido a nossa música [popular- rasurado]

Podem objetar que a música brasileira atual é de origem Africana. A isso responderia que a música Americana, os Spirituals songs, os cantos da Louisiana são também um pouco africanas. Portanto não são parecidos com os nossos cantos. Só, talvez, no emprego do sincopado.

A meu ver, a música brasileira tem tanto encanto e tanto caráter que ela deveria ocupar o mesmo lugar que a música russa e a espanhola nos programas de concertos vocais no mundo inteiro. Isso foi sempre meu sonho de brasileira que realizei nos meus concertos, mas cuja realização em maior escala só poderia ser feita pelo esforço de propaganda de uma nação ou do seu governo.

A música popular brasileira foi mais fácil espalhar-se. Já a ouvi com frequência em fitas de Hollywood. Gostaria que se desse o mesmo para a música culta. [STOP SUIVRE PG 6 - escrito a lápis]⁷⁶.

⁷⁶ A indicação de *Stop suivre pg 6*, com a caligrafia da autora, pode indicar que pretendia pular o parágrafo imediatamente seguinte, mantido nesta transcrição

Não posso falar de música vocal brasileira sem mencionar o nome do saudoso amigo Carlos de Carvalho, que tanto fez por ela. Compreendeu seu valor desde que surgiu. Não somente pela divulgação da música brasileira, mas também do repertório moderno estrangeiro, Carlos de Carvalho, que possuía um senso artístico incomparável, merece nossa gratidão.

Tratando-se de música brasileira vocal penso devemos adotar a resolução tomada no Congresso de São Paulo sobre este assunto. Nesse Congresso, promovido por Mário de Andrade em 1937, decidiram pronunciar as palavras cantadas como as palavras faladas. Também devemos sibilar os ss – castigo e não cachtigo ; dois e não doij etc...

Certos cantores ainda empregam um modo aportuguesado de pronunciar, com que não concordo. [STOP - anotado ao lado].

Tenho certeza de que posso ser criticada pelo meu modo de falar português, mas garanto-lhes que cantei sempre em “brasileiro” e não em “português”! [Este último parágrafo está rasurado como se fosse para ser cortado]

MCI-10

10ª aula

Antes de concluir essa última aula, quero dizer quanto me comoveu o modo pelo qual fui recebida nesta casa.

D. Juanidia Sodré, diretora da Escola Nacional de Música, deu-me toda a liberdade para facilitar o meu trabalho. Não houve esforço que ela não fizesse para ajudar-me. Embora esteja ela ocupada, mais horas do que o dia tem, não deixou de me honrar com sua presença em todas estas dez aulas. Fico-lhe profundamente grata,

Quero agradecer também a D. Elsa Murinho pela colaboração que me prestou, na organização de meu curso, e pela participação dos seus alunos, tão bem preparados por ela.

Tive um imenso prazer em dar alguns conselhos a esses jovens cantores, alunos dos ilustres professores dessa Escola, assim como aos jovens artistas que participaram de todas as aulas.

Peço que não se esqueçam de que esses conselhos foram dados com o desejo de facilitar-lhes o caminho da mais linda carreira musical: a de cantores de música de câmara.

Sinto-me desde já, muito saudosa dessas horas de trabalho em comum, e desejaria que todos, inclusive nosso fiel auditório, que tanta indulgência e paciência teve conosco, sentisse o mesmo.

CAPÍTULO 5: ANÁLISE DOS MANUSCRITOS DO CURSO DE INTERPRETAÇÃO DE VJ E SUA CORRELAÇÃO COM A CONTEMPORANEIDADE

Analizamos, neste capítulo, os manuscritos do curso de interpretação de música de câmara para cantores deixados por VJ. Optamos por não seguir a cronologia e sequência das aulas, mas por fazer uma análise dos assuntos mais relevantes, uma vez que alguns conteúdos são repetidos e comentados em aulas subsequentes. Desse modo, focamos a análise nas discussões que consideramos vitais para a construção de um processo criativo na interpretação, e que preconiza uma consistente formação do cantor em várias áreas do conhecimento. Como metodologia, foram usados textos contemporâneos e antigos que abordam a formação e a prática do cantor, discutindo essa problemática, buscando semelhanças e diferenças nos ensinamentos dessa série de aulas. Dentre os principais autores referenciados destacamos Richard Miller, Sergius Kagen, Lili Lehmann, entre outros.

O objetivo principal desta análise comparativa é avaliar a pertinência dos ensinamentos passados em 1947 por VJ nos dias de hoje, e o que pode ser visto como residual de sua pedagogia e de sua visão do universo da música de câmara e vocal, em geral, seu legado e seu valor histórico e a influência sobre as gerações seguintes.

5.1 Considerações de VJ sobre a formação de cantores

Janacópulos inicia seu curso (MCI-1) comentando sobre a importância do tempo necessário para a formação e consolidação técnica do cantor, que, na opinião da cantora, deve consumir de 8 a 10 anos para se concretizar. Ela parece reverberar o pensamento de uma de suas grandes mentoras, Lili Lehmann, cujo prefácio do livro *Meine Gesangskunst* (a primeira edição data de 1902, com sucessivas revisões em 1924, 1993) destaca, da mesma forma, a relevância desse processo e as consequências desastrosas que podem se suceder quando essa importante premissa no estudo do canto não é respeitada:

Antigamente, o estudo do canto levava oito anos - no Conservatório de Praga, por exemplo. Grande parte dos erros equívocos do aluno podiam

ser descobertos antes que ele viesse a cantar em público, e o professor podia dedicar tanto tempo a corrigi-los que o aluno terminava por aprender a corrigir-se por si mesmo. Hoje em dia, porém, a arte como tudo o mais, tem de ser exercida "à vapor". Os artistas são produzidos em fábricas, isto é, nos chamados conservatórios, ou por professores que dão de dez ou doze horas de aulas por dia. Em dois anos, esses alunos recebem um certificado de habilitação - ou uma espécie de diploma de fábrica. Este último, especialmente, eu considero um crime que o Estado deveria proibir.

A inflexibilidade e a falta de talento, os erros e as deficiências que, antigamente, eram revelados no decorrer de um longo período de estudos, só vem à tona hoje, no regime de fábricas, depois que o estudante inicia sua carreira pública. Corrigi-los é impossível a essa altura, pois já não há tempo, nem professor, nem crítico; e o executante não aprendeu nada, absolutamente nada, que possa ajudá-lo a distingui-los e corrigi-los.... Geralmente o triste fim desses produtos "fabricados", que tanto sacrificam a arte do canto, é o fracasso de toda uma vida (LEHMANN, 1984).

Da mesma forma, VJ enfatiza, no início de seu Curso de Interpretação:

O cantor, como qualquer outro instrumentista, deve estudar 8 a 10 anos para conseguir um resultado técnico, que permita realizar todas essas "nuances" requeridas numa interpretação dos trechos do repertório de concertos... (MCI-1).

É claro que em se tratando de ensino, o bom senso deve prevalecer e a avaliação de cada indivíduo é essencial, tendo em vista que exceções sempre existirão. Por isso, não se deve tomar um exemplo fora da curva para justificar a adoção de padrões incomuns, como foi o caso da cantora Régine Crespin, que, com apenas quatro anos de estudos debutou, aos 23 anos de idade, cantando Lohengrin, de Wagner, e, em seguida, Tosca, de Puccini, papéis de inquestionável maturidade técnica. Esse exemplo foge ao padrão, ainda que Crespin alegasse que sua voz, desde jovem, era grande e talhada para papéis pesados (HINES, 1987). Esse é um típico caso excepcional, pois a observação nos leva a crer que mesmo as vozes com nítido potencial para o repertório mais denso e dramático precisam de um período longo de maturação e assimilação, isto é, um processo progressivo que, ao contrário, não exclui o estudo de repertórios mais leves.

Existem inúmeras justificativas para recomendar-se uma formação consistente a longo prazo, transpassando as etapas necessárias ao devido amadurecimento do aprendizado. Assim como também existem estudos que avalizam a questão do tempo da formação de um profissional, em qualquer área de atuação, como pesquisas de psicólogos e outros estudiosos do conceito de *expertise*. No livro Fora de série, *Outliers*, o autor Malcolm Gladwell demonstra, com

base em pesquisas e estatísticas, um padrão de dedicação entre pessoas que alcançaram um estágio avançado de desenvolvimento profissional e que obtiveram reconhecimento e destaque em suas respectivas áreas, comprovando que o talento, sozinho, não é suficiente e precisa ser combinado com formação e preparo consistentes. O autor faz referência à pesquisa que avaliou o montante de horas de estudo e dedicação entre grupos de músicos com diversos níveis de talento, na Academia de Música de Berlim (talentosos, bons e os normais, que provavelmente não se destacariam como solista), na qual se notou um padrão de tempo e dedicação para conquista de um status de destaque. O número de 10 mil horas aparece como um denominador comum. A pesquisa de K. Anders Ericsson, Ralf Th. Krampe e Clemens Tesch-Römer, cujo artigo *The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance* é citado por Gladwell revela ainda que

o fato surpreendente nesse estudo é que Ericsson e seus colegas não encontraram nenhum "talento natural"- músicos que tenham sido capazes de chegar ao topo sem esforço, praticando somente uma fração do tempo dos colegas. Eles também não identificaram alunos que, embora se empenhassem mais do que os outros, não tenham conseguido ficar entre os melhores. Essa pesquisa indicou que, quando uma pessoa tem capacidade suficiente para ingressar numa escola de música de alto nível, o que a distingue dos demais é seu grau de esforço. É exatamente isso. E mais: quem está no alto não apenas se dedica mais do que os outros- dedica-se *muito* mais (GLADWELL, 2008, p. 43).

Gladwell cita também outro artigo, do neurologista Daniel Levitin, em que o autor relata que esse número mágico de 10 mil horas de prática é um padrão observado para se atingir o grau de destreza pertinente a um *expert* internacional em qualquer atividade (idem p. 43).

É interessante verificar, a partir da colocação de VJ, que essa referência empírica de tempo de preparação que demanda entre 8 a 10 anos era uma percepção compartilhada por vários artistas, cantores e professores muito antes de pesquisas comprovarem o fato, embora muitas pessoas ainda creditem ao talento, o fator determinante de sucesso de um indivíduo. No entendimento de Vera, são esses 8 a 10 anos que correspondem de certa forma às 10 mil horas, considerando uma média mínima de 3 horas diárias de dedicação aos estudos.

Talvez por isso ela seja bem enfática quando justifica que não tem a intenção de abordar questões técnicas durante o curso da Escola Nacional de Música, uma vez que se trata de um curso público, no qual não existiria espaço para

se elaborarem questões técnicas que demandam muito mais tempo. Portanto, a cantora foca o objeto das aulas na interpretação das peças, fazendo a ressalva de que as questões técnicas precisam estar resolvidas como condição básica para uma interpretação mais repleta de nuances, o que exigirá do cantor um pleno domínio de sua técnica de cantar. Janacópulos pregava a importância de uma formação multifacetada do artista, em que tudo era fonte de informação e de formação para um intérprete. Não à toa, ela sugere que os alunos observem todas as pessoas, seus gestos, contemplem pinturas, obras de arte, esculturas, arquitetura, todos os tipos de arte, não se restringindo ao universo da música, procurando incentivar que ampliem e estendam, ao máximo, o olhar de observador de seus alunos.

Atualmente, com a formalização e difusão de cursos universitários de bacharelado em canto, em diversas partes do país e do mundo, a formação do cantor se dá, em média, no período de 4 anos, observando que, não obstante o talento individual de cada aluno determine resultados diversificados, notadas diferenças nos critérios dos processos seletivos, ementas, currículos das escolas e professores são responsáveis por uma variedade no grau de capacitação e formação dos estudantes. Ainda assim, deve-se ter em mente que a formação do cantor também é determinada por inúmeros outros fatores que vão além das habilidades naturais. Um fator fundamental é ter oportunidade de cantar em palco (mesmo no período de aprendizado escolar), pois é o local ideal onde se pode exercitar o instrumento em relação a sua própria escuta e percepção, a outras dimensões de espaços, acústicas, outros músicos etc.

O engajamento do aluno, o seu grau de comprometimento e dedicação à rotina de estudos que o desenvolvimento do canto exige, o aproveitamento de todas as atividades multidisciplinares durante o período escolar, a interação com colegas da mesma e de outras áreas, podem ser o diferencial na qualidade deste período de aprendizado fundamental e que no entanto não estará concluído quando do término do curso. Um cantor estará sempre em processo de aprendizado e evolução, que será constante, no decorrer de sua carreira, e ele deverá evitar se acomodar às conquistas obtidas. Um senso crítico positivo deve ser uma bússola para a contínua busca do aperfeiçoamento.

Uma tendência atual que se nota, em geral, é que as premências e necessidades econômicas acabam impulsionando e antecipando a entrada no

mercado de trabalho de jovens cantores. O anseio e a pressa em se tornar visível e atuante, somados à pressão incontestável das redes sociais atuais, muitas vezes introduz artistas imaturos e despreparados para a prática pública, comprometendo em muitos casos o seu próprio futuro.

Outra questão fundamental está relacionada à idade, pois como bem sabemos cada corpo e cada indivíduo tem seu próprio *timing*, e, no caso da voz, esse é um fator preponderante. A idade correta para o início do estudo, a adequação do repertório, as mudanças de registro, o envelhecimento, todos esses fatores impactam a carreira e, portanto, é preciso ter consciência da forma como conduzir cada trajetória, desde os estudos até a profissionalização. Encontrar o equilíbrio entre esses *timings* pode determinar o sucesso ou fracasso de uma carreira. É justamente o bom senso que deve ser atrelado, nesse caso, conciliando o individual inerente de cada vocalidade com os padrões de referência, de forma a não induzir a equívocos de ensino e aprendizado. São tantas as questões, quando nos deparamos com a pedagogia do canto, que sabedoria e experiência são ferramentas indispensáveis para lidar com essas variáveis.

5.2 VJ e a organização do estudo do canto

Dando início ao seu pensamento sobre a forma como organiza o estudo do canto, VJ parte da premissa de que “o canto é composto de 3 elementos fundamentais: vocalize, fraseado e declamação ou interpretação.”

5.2.1 Vocalize, fraseado e declamação

É interessante que ao explicar esses conceitos notemos um entrelaçamento entre eles, o que às vezes torna um pouco tênue a linha que delimita suas definições. Quando Janacópulos menciona que o vocalize é tudo aquilo que se refere à técnica vocal, pode-se supor que ela esteja mencionando a capacidade de se colocar na produção de um som, tudo que se aprendeu e se conquistou no decorrer dos anos de estudo, como, por exemplo, uma boa emissão, um bom ataque, uma perfeita afinação, o controle da nota ou, também, belo timbre, controle de ar, sustentação. É uma possibilidade de interpretação.

Em seguida, ela disserta sobre a importância do fraseado e o define como um encaminhamento ou procissão de notas, o que, a princípio, leva-nos a crer

que seja uma referência ao som do encadeamento das notas, propriamente dito, configurando-se em uma linha melódica, uma frase. Esta tem começo, meio e fim e deve ter seus acentos musicais. Porém, VJ lembra que esse encadeamento será influenciado pelas palavras, caso elas estejam presentes. Desse modo, o 3º elemento, a declamação, que ela explica em seguida, já se mostra parte do 2º, o fraseado.

De fato, não é tão simples separar esses 3 elementos e realizá-los autonomamente, pois a produção do som, feita sobre o ar que expiramos, caracteriza-se por essa névoa sonora efêmera sobre a qual a voz se manifesta de maneira única e aparentemente indivisível. Produzir uma nota com tantos atributos e qualidades, ainda que não seja uma tarefa fácil, parece menos complexo do que explicar verbalmente como realizá-la. Talvez por isso, como VJ mesmo diz, seja quase impossível ensinar fraseado.

Outra dificuldade, quando pensamos a questão de ensinar *fraseado*, manifesta-se através da inerente contradição que justapõe a imaginação criativa pessoal que o artista necessita desenvolver e demonstrar com a organização de um método ou processo pedagógico para se alcançar essa tarefa, o que poderia levar ao cerceamento da espontaneidade criativa. A interpretação pressupõe, justamente, a individualidade da ideia, a transmissão do que o artista pensou ou entendeu sobre uma peça. Ao professor caberia tão somente abrir a mente do aluno, expondo possíveis ferramentas para ajudar nesse processo, porém este deverá evitar interferir ao máximo para que não influencie excessivamente a construção da interpretação. É uma tênue linha que deve ser observada por ambas as partes, aluno e professor, sob o custo de apenas se reproduzir uma cópia de pouca autenticidade e que poderá ser identificada como tal, por um ouvinte mais sensível ou mais informado.

5.2.2 Questões sobre fraseado musical para o canto em outros autores

Richard Miller, em seu livro *On the art of singing*, faz uma analogia entre música e artes plásticas; esse autor nota que mesmo com o senso de imediatismo que caracteriza a transitoriedade da arte musical - que é incontestavelmente mais efêmera que uma obra pictórica - o cantor precisa trazer para a música uma plasticidade similar, em sua performance, que seja capaz de,

através da junção de música e poesia, elevar a audiência a um mundo de alta percepção. Ele lembra que ainda que o cantor não seja o autor da poesia, tampouco da música, ele precisa projetar seu senso de criação, como se sua recriação substituísse o poeta e compositor. Da mesma forma, Miller também observa a complexidade de se formular uma construção do processo criativo:

O ato criativo é sujeito a um limitado grau de análise. Tentativas de descrever o processo de criatividade serve apenas para apontar seu caráter elusivo. A mística clássica de se estabelecer uma série de exercícios metafísicos, não pretende explicar, mas sim experimentar o fundamento de ser. Deus é encontrado, não definido. Da mesma forma, o ato criativo não pode ser explicado, mas o artista habilidoso tem um sistema, assim como certamente o místico, para engendrar o processo criativo. Seria presunçoso estabelecer "exercícios artísticos" para estimular o instinto da performance criativa. É possível, no entanto, oferecer sugestões que possam ser úteis (MILLER, 1996)⁷⁷(tradução da autora).

O artista precisa *sentir com verdade, sinceridade*; ao mesmo tempo, como veremos mais adiante em outra aula, VJ levanta uma questão controversa: deve o artista sentir de fato ou apenas fingir que sente? Como identificar e saber reconhecer quando o intérprete está de fato conectado com o que está executando? Qual o critério que usaríamos para identificar a real conexão? É de fato possível notar ou perceber tal diferença, ou estaremos entrando no universo do gosto pessoal, da mera opinião, que só pode ser balizada pelo estado de espírito de quem assiste a uma performance? O imponderável prevalece? Ou, sim, é possível identificar a partir de padrões técnicos e valorar uma performance? Essa discussão é de fato relevante? Analisaremos esse tema mais adiante.

Um cantor precisa encerrar em si um conjunto de qualidades e habilidades nem sempre reconhecíveis e detectáveis por um público. É muito comum uma pessoa apreciar qualidades em um artista que outra pessoa não enxerga. É certo que precisamos levar em conta também a formação e capacidade de escuta de quem assiste; portanto, entramos no universo do subjetivo novamente. Daí a enorme dificuldade em ensinar fraseado, que VJ enuncia logo no início de seu

⁷⁷ A creative act is subject to a limited degree of analysis. Attempts to describe the process of creativity serve only to point up its elusive character. The classic mystic in setting forth a series of metaphysical exercises does not claim to explain, but rather to experience, the ground of being. God is encountered, not defined. In like manner, a creative act cannot be explained, but the skilled performing artist has a system, just as surely as does the mystic, for engendering the creative process. It would be presumptuous to set forth "artistic exercises" to spur on the creative performance instinct. It is possible, however, to offer suggestions that may be helpful.

curso. Demanda um instinto anterior, que precisa se tornar consciente para ser elaborado intelectualmente a partir de ideias e conceitos que, sim, podem surgir de uma observação de tudo ao nosso redor, como ela mesma recomenda. Mas, por que alguns artistas conseguem estabelecer um contato profundo com a audiência e outros, apesar de terem boas vozes, não estabelecem essa conexão mais profunda? É possível distinguir e separar carisma do intérprete de sua capacidade interpretativa?

Ao lermos os relatos e críticas dos concertos de VJ no decorrer de sua carreira, ficamos sabendo que ela era uma intérprete dessa estirpe, capaz de prender a atenção de uma plateia não apenas por suas qualidades vocais, mas com um simples gesto ou olhar. Ela pregava a importância da postura do cantor. Sempre sugere poucos movimentos aos alunos. Concentra a energia no que lhe parece ser essencial - o texto e a música. Dispensa exageros e exibicionismos fortuitos, que, na maior parte das vezes, não agregam nada à interpretação, ao contrário, distraem a atenção do ouvinte. É como se ela se despidesse de qualquer vaidade em prol da música em si. Isso, no entanto, não significa cantar como um robô, um poste, um olhar vidrado e inexpressivo. Significa dar foco ao que pode enriquecer e favorecer o entendimento do que é dito e cantado.

O fraseado é uma linha de condução imaginária sobre a qual o instrumento, a voz repousará suas qualidades, suas ressonâncias, na busca pela produção de algo belo e que tenha algum significado para quem o executa. Só assim poderá fazer sentido para quem escuta, também.

5.2.3 Declamação

Entramos, então, no terceiro ponto que Janacópulos entende como essencial: a declamação. VJ ensina que aí deve ser colocado todo o domínio técnico e do fraseado adquirido ao longo dos estudos e que uma articulação perfeita é algo indispensável, assim como uma pronúncia correta, fazendo uma clara distinção entre articulação e pronúncia. De fato, elas podem se parecer e se confundir, mas são conceitos diferentes. Uma pronúncia correta até pode se valer de uma boa articulação, no entanto, uma boa articulação em uma pronúncia incorreta de nada serve. Somente o cantor que domine essas habilidades poderá se expressar efetivamente. Mas é certo que existem muitas pessoas que se deixam admirar pela

beleza de uma voz por si só, independentemente da maneira como ela se expressa. Mas, para aqueles que estão envolvidos na arte, no estudo, no ensino, a conjugação de outras aptidões certamente estimula uma experiência mais profunda de escuta e de transcendência. Para VJ, uma voz precisa mostrar muito mais do que apenas um belo timbre ou volume, mas sobretudo ser capaz de expressar e comunicar uma ideia ou emoção a quem a ouve.

Pode-se presumir que essa visão da importância da declamação tenha sido determinante para que VJ fosse convidada por Alfredo de Mesquita, justamente para ser responsável pelo ensino de dicção e impositação, nos primórdios da Escola de Arte Dramática, em 1948, em São Paulo. Sua fama como excelente intérprete na música de câmara através do canto foram bastantes para justificar a escolha de uma cantora para lecionar técnica, respiração e expressão para atores. Armando Sergio Silva, no livro sobre a EAD de Alfredo Mesquita explica a importância da matéria:

Seguindo a tradição europeia, sobretudo a francesa, a preparação vocal sempre foi levada muito a sério na Escola de Arte Dramática de São Paulo. Tal ênfase pode ser entendida em virtude da postura adotada pela grande maioria de seus professores. Em seus termos, o espetáculo deveria ser uma conscientização sensível baseada fundamentalmente no respeito ao texto dramático. O trabalho de dicção e colocação vocal constituiria, em consequência, o principal preparo para se exprimir o que havia sido escrito pelo dramaturgo. Como já afirmamos, as encenações da E.A.D. eram invariavelmente precedidas de longos exercícios de leitura de mesa. Saber "dizer" era o elemento fundamental de avaliação no exame público do aluno-ator, que deveria, exercitado para tanto, conseguir extrair do texto dramático, algumas de suas principais possibilidades cênicas (SILVA, 1989, p. 73).

É fácil reconhecer semelhanças nesse texto e nos manuscritos de VJ, no que concerne aos vários aspectos que ela elabora em seu processo criativo: os longos exercícios de leitura podem ser comparados à leitura dos textos poéticos das canções antes de propriamente serem cantados: saber *dizer* o texto, com as qualidades que ela ressalta como fundamentais, como a boa articulação e a boa pronúncia; extrair do texto a essência dramática da interpretação. Sua escola, mais do que ensinar técnicas, contribuiu sobretudo com sua visão sempre ampliada do universo artístico, em que tudo pode ser fonte de inspiração para o intérprete.

5.3 VJ e a questão nacionalista: o repertório folclórico e as harmonizações

A formação da cantora VJ se deu em um período de significativas mudanças no universo musical, que afetaram diretamente a forma de pensar e de

fazer música. Como já comentado anteriormente, a virada para o século XX traz consigo a força do pensamento científico, que eclipsa o movimento romântico e contrapõe uma estética menos eloquente de interpretação, de contornos e traços positivistas. Essa influência é claramente percebida no discurso de VJ, quando, em sua segunda aula, aborda a canção de origem popular e canção harmonizada.

Nos primórdios da república brasileira, essas questões estavam no cerne de acaloradas discussões musicais, quando o nacionalismo também aparece como uma vertente musical capaz de mobilizar a intelectualidade e a classe artística que ansiava por estabelecer uma identidade cultural nacional, mais autônoma e desvinculada da influência musical europeia.

5.3.1 VJ, Darius Milhaud e o nacionalismo

Um personagem que marcou esse momento e veio a se tornar grande parceiro artístico de VJ foi o compositor francês Darius Milhaud, que viveu no Brasil no princípio do século XX. Ao desembarcar no Rio de Janeiro, no verão de 1917, viu-se de tal forma surpreendido pela riqueza de nossa música popular, com suas melodias e ritmos tão singulares, que compôs uma obra que apresentava uma colagem de diversos temas do folclore brasileiro: O Boi no Telhado. Essa homenagem dividiu opiniões. Muitos achavam que o compositor estava plagiando autores brasileiros, enquanto outros consideravam a oportunidade de se tornarem reconhecidos e aceitavam a homenagem. Milhaud admirava de fato o talento criativo brasileiro e lamentava que este ainda sofresse tão forte influência das correntes europeias. Em um artigo publicado na Revista Ariel, em 1924, Revista de Cultura Musical dirigida por Mário de Andrade e Sá Pereira, ele escreve:

A influência do folclore brasileiro, tão rico de ritmos e de uma linha melódica tão particular, se faz raramente sentir nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado numa obra musical, este elemento é deformado porque o autor o vê através das lunetas de Wagner ou de Saint-Saens, se ele tiver sessenta anos, ou através de Debussy, se não tiver mais de trinta (LAGO, 2012, p. 222)

Lago, no entanto, lembra que Milhaud não faz uma distinção clara entre música popular urbana e a de origem camponesa, e usa o termo folclore de uma maneira mais abrangente e sem a conotação que a etnomusicologia viria a usar como referência de identificação das manifestações autênticas de um povo:

O posicionamento de Milhaud em relação a essas músicas diferencia-se por completo da abordagem rigorosa do folclore por parte de seus contemporâneos Bela Bartók e Zoltan Kodaly que buscavam na música camponesa as raízes de uma música húngara autêntica, "depurada" de influências "popularescas", fundando, por meio de suas pesquisas na Europa Central, o que se tornaria uma rica vertente da Etnomusicologia. A distinção entre música rural e urbana não constitui, para Milhaud, uma preocupação, e ele parece incluir em seu conceito de "folclore" quaisquer músicas não pertencentes ao repertório da música de concerto (LAGO, 2012, p. 67)

Vera Janacópulos, muito embora tenha vivido uma grande parte de sua vida na Europa, onde conviveu com a nata da intelectualidade musical e artística mundial, jamais deixou de se sentir brasileira; a questão do nacionalismo não se fazia presente em sua vida e carreira somente pelas circunstâncias históricas, em que essa bandeira era defendida em várias partes do mundo. Muito além de um laço emocional, era, para ela, um laço patriótico de identidade do qual jamais se desvinculara. Defendia os compositores brasileiros e era uma grande divulgadora do repertório moderno, cuja inclusão recomendava veementemente a seus alunos, em seus programas de recitais e concertos. Aliás, era raro ver um programa de Janacópulos que não contivesse alguma peça de autor contemporâneo, muitas delas em primeiras audições.

A VERA JANACOPULOS

DEUX PETITS AIRS

POUR CHANT ET PIANO

Poèmes de

STÉPHANE MALLARMÉ

MUSIQUE DE

DARIUS MILHAUD

Ensemble net frs 1.75
Maj. temp. en sus

Propriété des Editeurs pour tous pays
Tous droits de reproduction, de représentation, d'arrangements, de
traduction, et d'exécution publique réservés pour tous pays,
y compris la Suède, la Norvège et le Danemark
MAX ESCHIG & C^e Editeurs
(Fonds Max Eschig, E. Desmet, L. Broussan et C^e, J. Vieu réunis)
48, rue de Rome et 1, rue de Madrid PARIS (8^e)
Copyright 1920 by Darius Milhaud Paris

Figura 6: Obra de D. Milhaud dedicada a VJ.

5.3.2 Discussões sobre a origem da canção popular

Pelo que temos apresentado anteriormente, não é de surpreender que VJ tenha escolhido como tema de sua segunda aula pública (MCI-2), justamente, a canção de origem popular.

A fronteira que separava a música erudita da música popular, na virada do século XIX para o XX, era bastante fluida e podemos dizer que existia um conflito velado em grande parte da comunidade musical brasileira. Isso pode ser constatado ao sabermos que vários de nossos compositores associados à academia e às escolas formais de música usavam pseudônimos para compor marchas, polcas e danças, músicas que faziam sucesso popular e garantiam uma renda extra a seus autores. Esse recurso deixa transparecer que o trânsito entre elas não era bem visto na sociedade, e que os próprios músicos tinham receio de ser criticados por essa transposição de fronteiras. Mario de Andrade, com seus textos de 1928 “Ensaio sobre a Música Brasileira” e, mais tarde, com “Aspectos da Música Brasileira”, reflete sobre as origens e características de nossa música popular e sua relação com o universo erudito, ecoando os pensamentos do período modernista, que influenciariam e culminariam com a análise da forma de se pronunciar e cantar em nosso idioma, que é debatida no Congresso da Língua Nacional Cantada de 1937.⁷⁸

Milhaud, de certa forma, quebra esse paradigma e tabu, assumindo abertamente sua fonte de inspiração na música de origem popular. Manoel Correa do Lago nota, entretanto, um diferencial sobre seus colegas nacionalistas:

Pertencendo a uma geração marcada pelo “signo do Nacional”, Milhaud se distingue de contemporâneos ilustres como Bartók, Stravinsky em sua fase russa, Manuel de Falla ou Villa-Lobos por um inusitado não exclusivismo territorial. Se, por um lado, figuram em seu catálogo títulos que o vinculam ao entorno provençal e francês, por outro, não menos numerosos são os títulos que remetem a manifestações musicais estrangeiras, frequentemente de origem extraeuropeia, como *Le Boeuf sur le toit*, *Saudades do Brazil*, *Création du Monde* {Criação do Mundo} etc. [...] (LAGO, 2012, p. 65).

Bastante curioso é notar que dos compositores citados por Lago, que produziram obras de caráter nacionalista, quatro deles tenham exercido forte influência sobre a produção artística de VJ. Tendo convivido muito proximamente

⁷⁸ O 1º Congresso da Língua Nacional Cantada organizado por Mário de Andrade em 1937 trata do tema e é citado por VJ como referência de estudos sobre o canto em português.

deles, ela contribuiu, inclusive, para alavancar carreiras com a divulgação de obras inéditas, como o caso das instrumentações para a Pastorela e Tilimbom de Stravinsky de 1923.

Villa-Lobos também frequentava os chorões cariocas e foi um dos que, abertamente, assumiu esse desejo de buscar fontes de inspiração na música popular e folclórica.

Esse sentimento nacionalista deixou marcas profundas na vida de VJ e, mesmo muito tempo após o esvanecimento dessa corrente estética, ainda produzia impacto sobre o pensamento da cantora, o que podemos observar através das reflexões que ela propõe na segunda aula sobre as origens e a consequente forma de abordagem interpretativa que esse repertório demanda do cantor.

VJ escreve:

[...] provavelmente até 1822 estávamos sob a influência portuguesa e só depois, nasceu a modinha brasileira que eu considero o fado português “aclimatado” entre nós. Os negros escravos enriqueceram nossa música com o ritmo africano (MCI-2).

José Ramos Tinhorão, em seu livro *Música e cultura popular*, dá uma outra visão sobre a origem do fado:

Quem ouve hoje em Lisboa um cantor a interpretar com doridos “ais”- no melhor estilo de Amália Rodrigues ou de Maria da Fé- os versos de um fado cheio de sentimento, está longe de imaginar que assiste apenas ao momento atual da evolução de um cantar urbano surgido dentro de uma dança levada há mais de um século e meio do Brasil para Portugal já com o nome de fado (TINHORÃO, 2017, p. 53).

Tinhorão, que pesquisa sobre a música popular desde a década de 1960, discutindo suas origens e correlações na sociedade, mostra como a cultura africana se misturou à europeia, produzindo uma vasta variedade de ritmos, danças e estilos musicais, que escondem muitas vezes sua identidade genética.

Já Dante Pignatari, em seu estudo sobre a invenção da canção brasileira, no qual analisa a obra de Alberto Nepomuceno e sua determinação em favor do canto em português, descreve a modinha, como gênero que surgiu no final do século XVIII:

A modinha se apresenta como a canção sentimental mais divulgada na vida social brasileira dos séculos XVIII e XIX, e foi praticada no Brasil até

bem entrado o século XX. Elas não se prendem a nenhum esquema predeterminado, ou melhor, adaptam-se ao do texto que revestem musicalmente. Como gênero, a modinha é uma espécie de guarda-chuva sob o qual se abrigam peças intituladas como romance, ária, *arietta*, lira, hino etc., além naturalmente de modinha e lundu ou lundum. Também quanto à forma encontramos uma grande diversidade: há canções estróficas, canções contínuas e canções com a forma *da capo*. A característica comum a todas elas está no conteúdo, que invariavelmente apresenta dores de amor, saudades e cuidados em relação à pessoa amada (PIGNATARI, 2015, p. 36).

Pignatari ainda observa que a ideia de raça, na criação da música brasileira, através do elemento nativo índio e negro, passa por um processo de branqueamento para que se adapte à música de cultura dominante, europeia, e nota que as peças que seguem esse aspecto, que incorporam elementos folclóricos, são as que os modernistas identificam como “nacionalistas, em que o elemento nacional é explícito” (idem, p, 45). Ele lembra que Nepomuceno não compartilha do sentimento de forte preconceito que o universo da música popular suscita nas classes dominantes e estende uma ponte entre as polcas, maxixes e tangos brasileiros e a burguesia fluminense do início do século XX:

Em 1908, o compositor (e regente) organizou as apresentações musicais da Exposição Nacional realizada na praia Vermelha. Para esses concertos, engajou o pianista Ernesto Nazareth em duas ocasiões. No mesmo ano, corajosamente, convidou Catulo da Paixão Cearense para realizar o primeiro concerto de violão apresentado por um músico popular em uma sala nobre de concertos, neste caso a do Instituto Nacional de Música. A elite republicana via no instrumento um caso de polícia, sinônimo de vadiagem. É preciso dizer que tanto a música de Nazareth como a de Cearense já tinham passado por um profundo processo de branqueamento, conservando de suas fontes étnicas originais pouco mais que os ritmos sincopados e o contraponto rítmico complexo (PIGNATARI, 2015, p. 47).

5.3.3 Canção Harmonizada: problemáticas de sua interpretação

Outra tendência mencionada por VJ, que fez parte de sua época, como consequência dessa apropriação da música popular e folclórica, foi a harmonização de muitos temas e melodias por compositores eruditos. Através desse trabalho de recriação eles imprimiam suas personalidades e conhecimentos musicais, enriquecendo harmônica e ritmicamente peças simples, que ganhavam uma nova roupagem, mais sofisticada, digamos assim. Janacópulos defende que, revista por compositores de formação erudita, a forma de interpretar essas melodias deveria ser a mesma empregada para interpretar qualquer canção ou melodia dos grandes compositores. Ou seja, a cantora recomenda que seja evitada uma abordagem

simplória, característica das peças populares. Este é um assunto que merece algumas reflexões.

Seguindo sua sugestão, entende-se que estamos diante de uma nova peça, ainda que composta a partir da apropriação de temas populares. Após uma canção ter sido harmonizada, VJ entende que sua interpretação deva ser mais elaborada.

No entanto, algumas questões se fazem necessárias, no momento de criar a interpretação desse repertório:

1. Como manter a essência da peça?
2. É possível, de fato, distanciar-se da origem, após a apropriação? esse deve ser um objetivo ou não?
3. Como avaliar o que seria uma interpretação, como VJ diz, "ao mesmo nível das peças de concerto dos grandes compositores"?
4. O que seria o entendimento de simplório, do mais adequado, ou exagerado, ou fora da estética?
5. E quando a peça faz uso de linguagem não formal?
6. Como pronunciar um texto falado coloquialmente, que extrapola completamente a linguagem formal, mas que foi mantido no original, estando ele dentro da formalidade musical que o compositor empregou em sua releitura?
7. Até que ponto soaria falso e artificial um cantor erudito empregar a forma de falar simples e cheia de jargões locais alheias ao seu universo?

Um caso que bem ilustra esses questionamentos é a canção "Viola Quebrada", adaptada por Villa-Lobos da canção popular de Mário de Andrade, que, por sua vez, já havia se inspirado na Cabocla de Caxangá de Catulo da Paixão Cearense. Maiores detalhes sobre essa discussão específica e sobre a interpretação da canção Viola Quebrada de Villa-Lobos podem ser vistas no Anexo 1: A canção de câmara harmonizada: discussão de uma abordagem interpretativa a partir da peça

Viola Quebrada de Villa-Lobos, à p. 134 deste trabalho (artigo publicado nos anais do III Simpósio Villa Lobos da ECA-USP, 2017).⁷⁹

Talvez esses critérios precisem de maiores referências, ou cairemos na questão subjetiva do gosto. Mas tudo indica que VJ se refere à forma musical em si, ao que ela entende como linha de canto e fraseado, no qual deveríamos nos guiar pelo padrão estético convencionado dentro do universo do canto lírico erudito.

5.4 Cantores líricos e música de câmara: contradições de VJ

Em sua terceira aula (MCI-3), VJ dá atenção ao repertório francês - provavelmente sua segunda língua -, uma vez que ela se transferiu para Paris aos 4 anos de idade e lá viveu boa parte de sua vida. Teve a oportunidade de conhecer e conviver com grandes músicos franceses do começo do século XX, como Milhaud, Ravel, Debussy, Duparc, que, certamente, alimentaram ainda mais sua paixão pela música de câmara. Nessa aula, Janacópulos retoma as recomendações para a construção de uma ideia de interpretação, na qual as palavras são o fundamento e uma vantagem que os cantores possuem sobre os instrumentistas.

VJ também tece uma crítica nada velada aos cantores líricos, que se preocupavam mais em exaltar seus atributos vocais, muitas vezes em detrimento da interpretação da composição em si. Mais uma vez ela demonstra clara preferência pelo repertório camerístico, ao dizer: "acho muito mais artístico cantar uma peça como o *Colloque Sentimental* de Debussy, que é feito de música imponderável, do que alcançar o dó de peito ou o fá super agudo, que só dependem da conformação da laringe." (MCI-3). A cantora segue dizendo que por causa daqueles que se preocupam apenas com volume, beleza e tessitura vocal, o cantor é visto como o parente pobre na grande família musical.

Evidente que isso deixa transparecer um certo preconceito, afinal nem todos os cantores líricos, mesmo aqueles com tendências mais "exibicionistas" ou vaidosos, fossem, necessariamente, maus musicistas, do mesmo modo como os músicos de câmara fossem dotados de maior capacidade ou excelência musical. No entanto, algumas razões justificariam essa impressão, uma vez que existia, sim, a tendência de se permitirem liberdades, aos cantores líricos, que podiam, a seu bel

⁷⁹ Para ilustrar essa questão também se pode ouvir a grande variedade de versões disponíveis desta peça na internet que exemplificam a gama de possibilidades interpretativas que ela permite.

prazer, ir além dos limites contidos na partitura, improvisar e deixar suas marcas pessoais na interpretação de seus personagens.

No que tange à formação musical daqueles cantores, não existe, efetivamente, evidência alguma de que fossem maus musicistas. Muito embora exista a percepção de que a formação de instrumentistas seja mais consistente pelo fato de poderem dedicar inúmeras horas ao estudo técnico, enquanto o instrumento dos cantores seja mais sensível a um tempo excessivo de estudo e uso, não é esse fator em si que vai credenciar uma consistente formação. Temos conhecimento de cantores que foram grandes musicistas desde a época dos *castrati*, como Farinelli, que era um excelente cravista. Amelita Galli-Curci, contemporânea de VJ, citada por ela em sua crítica aos cantores líricos - e que, segundo a opinião de Janacópulos, não seria a intérprete ideal do referido *Colloque Sentimental* de Debussy -, graduou-se em piano e composição no Conservatório Real de Milão, em 1903, antes de se tornar uma cantora reconhecida. A própria VJ teve sua formação como instrumentista; estudou violino durante vários anos antes de se decidir pelo canto, assim como tantos outros grandes cantores. Hoje em dia, em grande parte dos currículos de bacharelado em canto existem inúmeras disciplinas que não apenas o canto, que permitem uma educação musical mais sólida.

Uma particularidade, no que se refere ao canto, é que existe uma certa impressão de que o cantor possuidor de uma voz agradável, mesmo que pouco estudada ou burilada, é capaz de demonstrar suas habilidades naturais, ao passo que um instrumentista precisa de muito tempo para se sentir capaz de fazê-lo. Talvez porque cantar pareça algo elementar, já que, de fato, todos nós possuímos o instrumento para isso; cantar sempre teve significância na vida do ser humano, como indivíduo ou como forma de expressão dentro da sociedade⁸⁰. Um instrumento, no entanto, parece ser algo que requer muito mais estudo, o que pode passar a impressão de não ser tão acessível às pessoas.

Essa falsa impressão dificulta a identificação do que seja talento natural e talento desenvolvido, e pode gerar essas falsas percepções. Nem sempre

⁸⁰ Um artigo recente que trata da relação de universalidade da canção em diversas sociedades pode ser lido no link: [Universality and diversity in human song - https://science.sciencemag.org/content/366/6468/eaax0868](https://science.sciencemag.org/content/366/6468/eaax0868)

parece fácil perceber quanto de dedicação é necessário a um cantor para que se reconheça nele a diferença entre um amador e um profissional.

VJ não esconde que considerava a música de câmara superior à música lírica e defende abertamente o seu ponto-de-vista, quando conclui a aula conclamando os estudantes a terem consciência de sua responsabilidade em assumir o elo que liga a música clássica e romântica à era moderna, muito embora reconheça que seu público seja mais restrito.

No entanto, é curioso observar, na aula que dedica aos grandes cantores e nomes do passado, que Janacópulos tece comentários sobre atributos e habilidades técnicas, musicais e artísticas, majoritariamente, de cantores que se destacaram na carreira lírica, indício de que, ainda que VJ preferisse a música de câmara, ela também frequentava os teatros de ópera. Suas opiniões eram balizadas não somente pelo histórico da carreira desses cantores, mas pela experiência real de ter ouvido e visto alguns deles em atuação não somente na música de câmara, mas nos palcos de ópera.

5.5 Interpretação de canções: exemplos, problemáticas e recursos de expressão

A partir da terceira aula encontramos frequentes anotações e comentários sobre o repertório apresentado pelos alunos no curso. VJ pontua muitas observações com sugestões de acentuação, escolha de andamentos e busca de um meio-termo ou equilíbrio entre texto e música. Sublinha passagens, sempre valorizando o que o texto oferece ao intérprete para que este possa ser o mais expressivo possível.

5.5.1 A problemática música *versus* texto

Em determinado exemplo de uma peça de Astorga, interpretada por uma aluna, VJ chama atenção sobre um descompasso entre o que o texto sugere emocionalmente e o que o compositor propõe em termos de andamento. Um texto triste em uma canção que soa alegre, por seu caráter saltitante, como ela mesma descreve a interpretação proposta pela cantora. VJ reconhece que às vezes é difícil resolver esse dilema e sugere que, nesse caso, a opção deve ser, sem hesitação, pelo que o compositor sugere e não o poeta.

Essa discussão, que remete à relação música *versus* texto, é bastante complexa e gerou muitos estudos. Uma referência bastante importante, com relação à questão, é Pierre Bernac⁸¹, que em 1970 desenvolve ponto-de-vista semelhante ao de VJ, em seu livro *The interpretation of French Song*. Assim ele explica:

Quando um compositor coloca um texto literário sobre música, ele tem sua concepção pessoal do sentimento expresso no texto, e é esse sentimento que ele tenta expressar em sua música. Pode acontecer que o intérprete tenha uma visão bastante diferente deste texto, e portanto se veja dividido entre os dois sentimentos que se lhe exigem expressar: aquele do poeta e aquele do músico. Uma vez mais, é o sentimento musical o qual deve ser dado prioridade, uma vez que é o músico quem dá sua interpretação pessoal do texto poético, e é essencialmente essa interpretação que é demandada ao *performer* dar vida. Ele deve entretanto trazer sua própria concepção do poema ajustando-a com a do compositor, sem perder, é claro, nada de sua própria personalidade (BERNAC, 1976, p. 5) (tradução da autora).

Bernac menciona, ainda, um outro exemplo que reafirma seu ponto de vista, ao lembrar que um mesmo poema atraiu a atenção de diversos compositores. Cita exemplos de poemas de Goethe musicados por Liszt, Schubert, Schumann, do mesmo modo que um poema de Verlaine inspirou Debussy, Fauré, Reynaldo Hahn. Evidentemente que o resultado musical final produziu diferentes versões dos sentimentos do poeta. Bernac entende que, nesses casos, é mais do que necessário que o intérprete se submeta à ideia do compositor, que deve ser adotada de modo que possa ser expressada em sua total sinceridade, sob a pena de se tornar indigno do título de intérprete (BERNAC, 1976, p. 6).

Quando o compositor imprime, em sua partitura, detalhes e informações precisas e claras sobre o que vislumbrou da execução no momento da composição, a questão parece mais palatável de se traduzir. Mas em geral esse tipo de informação nem sempre é precisa, o que dá margem a interpretações dúbias das ideias do compositor. A performance pressupõe e almeja a criatividade do intérprete, o que nos propicia gozar de uma maior possibilidade de leituras; do contrário, limitaríamos nossos horizontes em detrimento da ousadia e do experimentalismo, o que soa constritor. Encontrar o equilíbrio e aglutinar ideias, no entanto, ainda é um

⁸¹ Myriam Chimènes, em sua dissertação de mestrado de 1973 na Universidade de Paris IV, intitulada *Pierre Bernac, interprète et pédagogue*, descreve VJ como uma forte influência na escolha de Bernac pelo canto. Ele disse: "Tratava-se de uma mulher admirável. Em minha mocidade, fiquei deslumbrado com os concertos de Janacópulos, e certamente foi em grande parte por causa dela que eu desejei tornar-me cantor".

grande desafio para a maior parte dos *performers* e que faz com que a busca pela interpretação ideal seja algo desafiador e infinito.

Inúmeros pensadores, filósofos e estudiosos de diversas áreas, como a semiótica, escreveram e confrontaram visões sobre os problemas da interpretação, uma discussão que pode nunca ter fim, pois muitas vezes se mesclam princípios éticos, morais, culturais, estéticos, filosóficos e temporais que contrapõem autor e intérprete, o que não é, necessariamente, uma discussão prolífica à interpretação em si. Umberto Eco, no livro *Interpretação e Superinterpretação*, discute as diversas possibilidades de entendimento de um texto a partir da exposição de pontos-de-vista do autor e do intérprete, e inclui a intenção do texto, sendo este, para ele, um outro ponto autônomo essencial. Esse autor nos leva a perceber a infinidade de possibilidades de apreensão de um texto, o que envolve não somente o conteúdo que tentou abordar e sua capacidade de transmissão. Eco nos mostra que essa transmissão, simultaneamente, depende do receptor ou destinatário e sua respectiva bagagem cultural, e que tende a ser plural, afinal, destina-se a múltiplos leitores (ECO, 2005).

A existência de dois sistemas simbólicos independentes, como é o caso da linguagem e da música, suscita discussões complexas em que estudiosos do assunto entendem de maneiras variadas a relação que se estabelece entre significante e significado. Esta surge a partir do momento em que um compositor estabelece a música a partir de um texto. Muitos entendem se tratar de sistemas que se justapõem, outros os consideram complementares e outros, ainda, paralelos. Ao intérprete resta tentar desvendar os mistérios dessa relação proposta na obra musical pelo compositor, dando importância igual a ambas as linguagens, já que se trata de traduzir o amálgama que foi proposto entre elas. Além do que, sabemos que a fala e as palavras têm suas qualidades prosódicas intrínsecas e na música não se trata apenas de dizer um texto da mesma forma como falamos (a menos que colocado na forma de um recitativo livre, é claro), pois a métrica das palavras está contida dentro da métrica musical, que poderá reger a forma e o tempo de articulação de cada sílaba sob outra perspectiva prosódica.

Ao ler as impressões de autores como Suzanne Langer, Bernac, Eco, Boris de Schloezer e muitos outros, percebe-se que existe um leque de possibilidades de entendimento sobre a relação texto/música, mas o que se pode

notar é que de certa forma essa relação é determinada por escolhas: desde a intencionalidade do compositor, da motivação pela escolha do texto, do que este suscita em sua capacidade criativa e de como se traduz em música; e das escolhas que o intérprete pode fazer a partir de sua compreensão, do que os significantes e significados lhe suscitam a respeito da obra em possibilidades interpretativas.

O texto musicado por Astorga e que suscitou o questionamento de VJ sobre a forma de interpretar da aluna é o seguinte, conforme transcrito no manuscrito de VJ:

Apagou-se, pouco a pouco, no meu peito o antigo fogo,
e um bafo de liberdade entrou no meu coração oprimido.
Cupido insuflando de novo esse sentimento no meu pobre coração,
acendeu um ardor que nunca mais se extinguirá.⁸²

Parece que VJ se atém mais fortemente ao conteúdo da primeira parte do texto, no qual o sentimento de finitude sobre o fogo em um coração prevalece, e lhe causa maior impressão do que a segunda parte, em que Cupido parece insuflar e acender novo ardor. Talvez isso explique a observação que Janacópulos faz, de que a canção não deva ser cantada de forma *saltitante*. Ou seja, a relação entre significante e significado, na peça de Astorga, dá margem a sentimentos quase opostos na visão de VJ e da aluna, o que resulta em interpretações diferentes.

5.5.2 Os limites do intérprete: a influência de Stravinsky no pensamento de VJ

Ainda com relação ao que VJ sugere sobre a prevalência da linguagem musical sobre a verbal, não podemos deixar de ressaltar a influência do pensamento de outro grande amigo e colaborador, que foi Igor Stravinsky. Seus preceitos sobre os limites do intérprete, tão ardorosamente defendidos em suas palestras e no texto *Poética Musical* em 6 lições, enaltecem a submissão do intérprete ao autor da obra, como condição *sine qua non* para que este seja um tradutor e não um traidor da obra:

⁸² Várias foram as tentativas de localizar a exata canção de Astorga que utilizou o texto citado por VJ, porém sem sucesso.

Falar de um intérprete é o mesmo que falar de um tradutor. E não é sem razão que um conhecido provérbio italiano, fazendo um jogo de palavras, compara a tradução à traição.

Regentes, cantores, pianistas, todos os virtuosos deveriam saber ou lembrar que a primeira condição a ser preenchida por quem aspire ao importante título de intérprete é a de que seja, antes de tudo, um executante impecável. O segredo da perfeição reside antes de tudo nessa consciência da lei que lhe é imposta pela obra que está executando. E aqui estamos de volta ao grande princípio da submissão que invocamos tantas vezes, ao longo dessas lições. Essa submissão exige uma flexibilidade que, por sua vez, implica ao lado do domínio técnico, um sentido de tradição e, coroando tudo isso, uma cultura aristocrática que não é apenas uma questão de conhecimento adquirido. Essa submissão e essa cultura que exigimos do criador deveríamos, muito justa e naturalmente, exigir também do intérprete. Ambos encontrarão ali a liberdade no extremo rigor, e, em última instância, se não em primeira instância, sucesso – o sucesso verdadeiro, a legítima recompensa dos intérpretes que, na expressão de seu mais brilhante virtuosismo, preservam aquela modéstia de movimentos e a sobriedade de expressão que é a marca dos artistas de raça (STRAVINSKI, 1996, p. 67).

Janacópulos foi amiga pessoal do compositor, tendo feito, inclusive, algumas estreias de suas obras. Ela também solicitou, ao compositor, transcrições como *Pastorale* (1908) e *Tilimbom* (1917), transcritas para canto/quarteto de sopros e para canto/orquestra, respectivamente, em 1923⁸³.

Robert Craft, em seu livro *Stravinsky: Discoveries and Memories*, menciona alguns detalhes sobre o início do relacionamento entre ambos, no capítulo *Amorous Augmentations*:

A próxima na linha foi a bela brasileira que falava russo, a soprano e violinista Vera Janacopoulos para quem Stravinsky orquestrou duas de suas canções. Com a ajuda de seu tio, o Ministro Brasileiro da Guerra, ela emigrou da casa de sua mãe em Bruxelas para a Suíça na eminência do estouro da 1ª Guerra Mundial. Ela conheceu Stravinsky lá pouco depois dele ter completado *Pribaoutki* (1914) e ele entregou a ela o manuscrito original. Ela aprendeu russo com o poeta Jacov Polonsky, um parente de Stravinsky. Heitor Villa-Lobos copiou a peça para ela que a apresentou em nova Iorque em 1919 sob a regência de Prokofiev, que enviou uma divertida nota a Stravinsky sobre a música e falou brilhantemente de sua performance. A resposta de Stravinsky foi concisa: “Eu a conheço muito bem”. Quando Janacópulos devolveu o manuscrito ao compositor na Suíça em 1920 ele assinou calorosamente uma cópia impressa para ela. Anos depois ele a presenteou com os manuscritos de 1924 de suas orquestrações de “*Tilimbom*” e *Pastorale*, que ela legou à Biblioteca Central da Universidade Federal do Estado no Rio de Janeiro. No décimo aniversário da *Sagração da Primavera*, em 29

⁸³ Os manuscritos autógrafos originais dessas peças se encontram no AVJ na Biblioteca da UNIRIO. Pierre Bernac faz observações sobre a relação texto-música em algumas peças de Stravinsky, que foram constantes no repertório de VJ, como *Pribaoutki*, 4 Cantos Russos, Renard no capítulo 2 *Fonction de la parole dans la musique vocale*, *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*. Vol. 15, No. 1/4 (1961), pp. 8-28

de maio de 1923, Stravinsky compareceu a um concerto na Salle des Agriculteurs, ostensivamente para ouvir canções de Manuel de Falla mas na verdade para ouvi-la cantar as *Japanese Lyrics*, *Pribaoutki* e a estreia de "Sektanskaya", essa última com o recente obligato de flauta adicionado copiado pelo compositor para o virtuoso Marcel Moyse. Logo após isso ela se casou com Alexis Staal, um ex- funcionário do governo de Kerensky, porém permaneceu próxima de Stravinsky mesmo nos primeiros anos de Vera de Bosset. Em 1928, quando estava em turnê por Londres, ele compareceu a uma apresentação de gala de *El retablo de maese Pedro* de Manuel de Falla com a cantora [...] (CRAFT, 2013, p. 176)⁸⁴ [tradução da autora].

Em uma nota de rodapé, Craft comenta que Stravinsky e Janacópulos se correspondiam e que em 1950 esse compositor teria enviado à cantora uma foto sua autografada. Craft ainda revela uma interessante curiosidade, uma vez que sabemos que Janacópulos não era uma cantora devota à ópera. Segundo ele, Stravinsky teria proposto à Vera Janacópulos o papel de Anne Truelove em *Rake's Progress*, em 1951, porém Auden, o libretista, tendo ouvido murmúrios sobre um caso amorosos entre Stravinsky e Janacópulos, e pensando que isso poderia embarçar a Vera de Bosset, esposa de Stravinsky, sugeriu o nome de Elizabeth Schwarzkopf, em lugar de VJ, para a estreia da ópera (CRAFT, 2013, p. 176).

⁸⁴ Next in line was the beautiful Russian-speaking Brazilian soprano and violinist Vera Janacopoulos, for whom Stravinsky orchestrated two of his songs. With the help of his uncle, the Brazilian Minister of War, she had emigrated from her mother's home in Brussels to Switzerland at the outbreak of World War I. She met Stravinsky there shortly after he had completed *Pribaoutki*(1914) and he gave the original manuscript to her. She had learned Russian from the poet Jacv Polonsky, a relative of Stravinsky. Heitor Villa-Lobos copied the piece for her and she performed it in New York in 1919 under Prokofiev, who sent an amusing note to Stravinsky about the music and spoke glowingly of her performance. Stravinsky's acknowledgement was terse: "I know her very well". When Janacopoulos returned the manuscript to its composer in Switzerland in 1920, he warmly inscribed a printed copy for her. In later years he gifted the manuscripts of his 1924 orchestrations of "Tilimbom" and *Pastorale* to her, which she bequeathed to the Biblioteca Central de Universidade Federal in Rio de Janeiro. On the tenth anniversary of *The Rite of Spring*, 29 May 1923, Stravinsky attended a concert in the Salle des Agriculteurs, ostensibly to hear songs by Manuel de Falla but actually to hear her sing the *Japanese Lyrics*, *Pribaoutki* and the premiere of "Sektanskaya", this last newly added flute obbligato copied by the composer for the virtuoso Marcel Moyse. Shortly after this she married Alexis Staal, a former official in the Kerensky government, but remained on close terms with Stravinsky and performed in concerts with him even during his early years with Vera de Bosset. In 1928, while Stravinsky was concert-touring in London, he attended a gala performance of Falla's *El retablo del maese Pedro* featuring the singer.

Coe appartient à Mme
 Vera Juncos de Stael
 Igor Stravinsky
 Moscou
 Janvier
 1921


Музыка Кордебалета
 симфоническая

"Музыка-Бом"

рукопись

Igor Stravinsky
 Partitura d'Orchestra
 de la
 Chanson
 "Tilim - Bom"
 manuscrit

Instrumenti en 1923


 UNIRIO
 Biblioteca

PRTAVS 609

Figura 7: Partitura autógrafa Tilim-bom, Stravinsky

5.5.3 O prescindível e o imprescindível na construção da interpretação

Sobre a ideia de sobriedade de interpretação a que Stravinsky se refere na citação anterior, encontramos paralelos no pensamento de VJ. Ela preza o minimalismo gestual, ao finalizar sua quinta aula:

Aproveito a oportunidade para aconselhar aos cantores de concerto uma atitude muito simples e sem gestos, nem tampouco movimentos. Só ao rosto compete refletir as emoções (MCI-5).

No entanto, isso não significa, necessariamente, que, na opinião de VJ, o intérprete deva deixar de sentir o que está cantando ou meramente fingir emoções. Muito embora ela lembre que existam adeptos da teoria de que a emoção perturba a execução, Vera, claramente, não acredita que o intérprete possa transmitir uma emoção ao público sem senti-la verdadeiramente. Ao mesmo tempo, recomenda o comedimento como conduta e censura os exageros da mesma forma que censura a ausência de emoção. Reconhecer o limite da tênue linha que separa os comportamentos, compara-se, talvez, a desvendar o significado do que Stravinsky compreende como a cultura aristocrática *"que não é apenas uma questão de conhecimento adquirido"*.

Um autor coevo de VJ, Sergius Kagen, que foi um pianista, compositor e professor de voz americano da Julliard School em Nova Iorque, escreveu, em 1950, um guia sobre o estudo do canto. É interessante notar similaridade com as ideias de VJ sobre interpretação. O livro trata de várias questões de interesse ao jovem estudante de canto e, embora o autor não se estenda sobre o tema da interpretação, ele tece marcantes comentários sobre as armadilhas e erros comuns que acometem os estudantes, e desmistifica ideias bastante recorrentes. Quando se refere ao termo interpretar, ele observa que muitos cantores sentem a necessidade de impor sua individualidade de uma forma marcante, o que muitas vezes sobrepuja a identidade da canção, podendo gerar uma distorção.

Na opinião de Kagen, o cantor é um "intermediário que possibilita a música existir de fato, além de mera notação em papel, porém ele não é um criador e sim um re-criador de algo pré-existente em uma forma definitiva que, no entanto, não está ao alcance da maioria das pessoas" (KAGEN, 1960, p. 110). Esse compositor e pianista observa que é comum o jovem intérprete achar que perderá

sua individualidade, caso se mantenha acuradamente preso ao que o compositor colocou na partitura, o que o autor considera um medo sem fundamento, uma vez que, da mesma forma que não existem dois indivíduos exatamente iguais, não há como duas vozes soarem exatamente iguais. Ele explica:

Interpretação poderia, talvez, ser definido como reação individual ao poema e a peça de música sobre a qual o poema foi colocado. Tais reações não somente variam com cada indivíduo, mas também *dentro* de cada indivíduo, de forma que alguém dificilmente interpreta uma peça musical vocal duas vezes da mesma maneira exatamente.

A interpretação de uma canção não pode e não deveria ser padronizada, porém o texto de uma canção (nota, ritmo, palavras, gramática das palavras etc.) deve, a todo custo, ser protegido de qualquer intencional distorção. A ideia de que não se pode interpretar uma canção sem distorcer o texto é, em muitos casos, oriunda do medo do intérprete de que ao "não fazer nada com ela", apenas cantar corretamente, ele entediará o público...

A principal razão por discutir esse assunto é por que muitos estudantes praticamente incapacitam a si mesmos enquanto cantam por tentarem forçar-se a *sentir* algo que talvez não sintam, tentando convencer o público que não somente eles sentem, como sentem profundamente, tentando chamar a atenção sobre a forma como cantam, tentando exagerar a canção (o que às vezes significa gesticular e fazer caretas da maneira mais inusitada) e tentando tornar a música e as palavras "interessantes"- o que na maioria das vezes significa torná-las instáveis em tempo, imprecisas gramaticalmente e, por consequência em fraseado e até afinação e ritmo. A combinação de todas essas atividades lamentáveis e sem sentido muitas vezes vem sob o nome de "interpretação" (KAGEN, 1960, p. 111)⁸⁵ [tradução da autora]

Kagen faz questão de salientar que ser preciso, gramática e musicalmente, não torna o cantor um intérprete entediante e sem personalidade. E vai além, ao afirmar que

se acontece dele não sentir algo realmente profundo enquanto interpreta uma canção, ele ainda pode conseguir realizar uma performance adequada dela, cantando o mais musical e eficientemente que seja

⁸⁵ Interpretation could, perhaps, be defined as one's individual reaction to the poem and piece of music to which the poem has been set. Such reactions not only vary with each individual, but also within each individual, so that one can hardly perform a vocal music in exactly the same way. Interpretation of a song cannot and should not be standardized, but the text of a song (pitch, rhythm, words, grammar of the words, etc) must, at all costs, be protected from every willful distortion. The idea that one cannot interpret a song without distorting its text is, in most cases, due to the fear of the performer that should he "do nothing to it" but sing it correctly, he will bore his public... The principal reason I am discussing this subject is that so many students practically incapacitate themselves while singing by trying to force themselves to *feel*/something they may not feel, by trying to convince the audience that they not only feel but feel deeply, by trying to draw attention to the way they sing, by trying to "put the song over"(which sometimes means grimacing and gesturing in most singular fashion) and by trying to make music and the words "interesting"- which means mostly by making it unsteady in tempo, inaccurate as to grammar and, thus, phrasing, and even as to pitch and rhythm. The combination of all these regrettable and senseless activities often goes under the name of "interpretation".

capaz; e que propositais gestos, bocas e caretas e distorções do texto não servem de substituto para uma inconsciente compulsão emocional que pode levar a gestos quase involuntários, a uma mudança de expressão facial, uma ênfase sobre uma palavra ou pequenas variações em um ritmo metronomicamente preciso (KAGEN, 1960, p. 112) ⁸⁶ [tradução da autora].

O que podemos notar é que se trata de argumentação bastante parecida com as sugestões que VJ dá aos seus alunos. No MCI-5, ela diz:

Voltando a nossa aula talvez deva esclarecer que o trabalho que nós fazemos juntos é de preparação. Depois de procurar como cantar uma melodia nos seus menores detalhes, devemos "assimilar" a mesma até chegar a transmiti-la como se fosse uma criação nossa [sentindo profundamente tudo que cantamos sempre].

No entanto, logo em seguida, Janacópulos completa:

Para ser honesta, devo dizer que há adeptos de uma teoria diferente. Achar que a emoção perturba a execução. Essas pessoas afirmam que os intérpretes, cantores, declamadores e atores devem "fingir" os sentimentos e não senti-los no momento da execução. Acho positivamente que é impossível transmitir emoção sem senti-la. Todo o exagero é censurável, é verdade. Mas a ausência de emoção também é censurável etc. não me comovo quando o artista nada sente (MCI-6).

Ao contrário de Kagen (1960), que acredita que o intérprete, mesmo não sentindo profundamente o que está cantando, ainda assim seria capaz de cantar adequadamente uma peça, VJ parece não acreditar ser isso possível. De fato, essa é uma questão complexa para qualquer intérprete ou estudioso do assunto, pois por mais objetivo que tentemos ser, estamos sempre lidando com o abstrato e movediço terreno das sensibilidades. Kagen considera que a forma de disciplinar e comunicar uma emoção conforme o compositor imaginou, fundindo a ideia do significado do poema com a ideia que o compositor teve quando concebeu a peça, dentro de suas exigências estilísticas do período musical a que pertence, é uma questão demasiadamente complexa. Entretanto, explica que ao abordar esse tema ele tem o seguinte objetivo:

⁸⁶ ...if he does not happen to feel anything too deeply while singing a song, he still can manage to give a very adequate performance of it by singing it as musically and efficiently as he knows how; and to convince him that planned mouthing, grimacing and planned and calculated distortions of a song's text cannot serve as substitutes for an unconscious emotional compulsion which may prompt an almost involuntary gesture, a change of facial expression, an emphasis upon some word or some slight deviations from a metronomically precise rhythm.

advertir o estudante que ao mudar uma colcheia para uma semicolcheia enquanto revira seus olhos, torce suas mãos e torna sua voz trêmula, ele não alcançará qualquer coisa concernente ao impacto emocional de seu canto (KAGEN, 1960, p. 114)⁸⁷ [tradução da autora].

A questão deve ser vista com cautela, pois, como sabemos, a escrita musical não consegue ser totalmente abrangente em seus ditames, e seus significados passam pela interpretação de sinais que jamais darão conta de traduzir a gama de possibilidades interpretativas. Os símbolos apenas sugestionam e direcionam através de uma notação que fornece caminhos; porém, esses, em verdade, podem ser muitos e diversificados, de acordo com a visão de cada intérprete. Existe margem para isso, pois existem lacunas que os signos não conseguem traduzir. Na música vocal, essa é uma variante que se amplia em possibilidades, pela existência da pontuação e peso das palavras que foram associadas à música.

Então, quando Kagen menciona que mudar intencionalmente uma colcheia para uma semicolcheia não irá agregar algo de significativo em termos de expressão emocional ao cantor, parece tratar-se de um atenuante, haja vista que, muitas vezes, esse "intencionalmente" é na verdade um "inconscientemente". Além do mais, pode até ser algo imperceptível tanto para o artista quanto para o público. Não quer dizer que tudo deva ser flexibilizado, mas na fala existem inflexões e palavras que podem variar de acordo com o momento, a emoção, ou mesmo um desconforto, uma dificuldade momentânea técnica ou de saúde, o que absolutamente não tirará, necessariamente, o brilho ou o valor de uma interpretação.

Parâmetros e regras existem para nortear e facilitar a vida do ser humano, mas, como sabemos, para toda regra existem exceções. Em se tratando de espetáculos encenados, então, o artista estará sempre lidando com uma infinidade de outros elementos alheios à música, como cenários, figurinos, iluminação, direção cênica, que podem perturbar sua capacidade interpretativa. Além disso, não podemos deixar de ter em mente que a performance é uma realização única, efêmera e jamais será exatamente igual, mesmo quando realizada pelo mesmo artista. O elemento surpresa talvez seja justamente o que a torna fascinante e faz

⁸⁷ ...to warn the student that by changing an eight note into a sixteen note while rolling his eyes, wringing his hands and making his voice quaver, he will not achieve anything insofar as the emotional impact of his singing is concerned.

com que o público sempre queira voltar ao teatro. Seria extremamente desestimulante e frustrante para o artista acreditar que um espetáculo poderia ser sempre impecavelmente repetido em sua totalidade, seja ele um sucesso ou não.

5.5.4 A respiração como recurso expressivo no fraseado

Analisando o encadeamento dos manuscritos, notamos que VJ inicia o que seria a 6ª aula chamando a atenção para aspectos abordados nas aulas anteriores e que parecem não terem sido atentamente observados pelos alunos nas aulas. A cantora tece um comentário que parece se dirigir àqueles que consideram a respiração apenas sob a perspectiva da capacidade pulmonar e não como um recurso expressivo.

Devo chamar a atenção para a importância da respiração, não sob o ponto de vista da técnica, mas sob o da interpretação. Muitas vezes ouvi esta resposta (não me refiro a este curso): “Não preciso respirar, tenho bastante fôlego para aguentar essas duas frases”. A respiração não é simples fôlego, como um órgão. Respirar faz parte da interpretação. É a pontuação da música. Devemos respirar musicalmente, quer dizer no começo da frase musical, e também respirar quando o texto o exige: mesmo depois de uma só palavra, ou depois de duas únicas palavras. Há frases curtas e frases longas. A respiração deve obedecer a essas regras (MCI-6).

De fato, esse é uma questão que o jovem estudante tem dificuldade de avaliar e discernir. O princípio do *legato*, exhaustivamente ensinado e almejado no canto, que supõe o encadeamento das notas sem interrupção do fluxo de ar, muitas vezes engessa o cantor, que acaba evitando a respiração, com medo de interromper o *legato*. Muitas vezes esse cantor acredita que sustentar uma frase longamente seria sinônimo de uma boa linha musical e de *legato*. Como consequência, é muito comum um cantor não observar as vírgulas entre palavras, sobretudo as que separam repetições de vocábulos. Geralmente essas vírgulas têm a função justamente de acentuar ou reforçar o significado da informação e, para tal, precisam ser destacadas e as palavras separadas com algum tipo de cesura, como, por exemplo, uma pequena ou mesmo visível respiração. Essa atitude pode mudar completamente a compreensão de um texto e, portanto, deve ser vista como uma importantíssima aliada, um importantíssimo recurso de expressão.

Evidentemente, essa exigência demanda do cantor o perfeito entendimento do texto, sua acentuação e a clara identificação de onde começa e

termina cada frase em uma canção. Sem essa clara percepção a mensagem nunca poderá ser entendida em sua plenitude. Da mesma forma, muitas vezes existirão frases que, ao contrário, não deverão ser cortadas por respiração, pois podem induzir a uma compreensão inadequada do texto. O bom senso e o bom conhecimento de gramática e da língua, a leitura fluente em voz alta do texto são algumas das ferramentas indispensáveis ao bom intérprete e que devem ser empregadas antes de se cantar qualquer peça. Mais uma vez lembramos que caberá ao intérprete o desafio de encontrar um equilíbrio na fusão do que a partitura indica e o que o texto sugere, procurando desvendar e tirar partido, da melhor forma possível, da ideia que o compositor concebeu.

Dito isso, podemos entender também o porquê de VJ recomendar o estudo de outras línguas, tendo em vista que cada uma tem suas regras gramaticais e particularidades fonéticas. Ao se esperar que o cantor interprete música de câmara em idioma original, recomenda-se um mínimo de conhecimento fonético e gramatical para um desempenho aceitável.

5.5.5 Alguns recursos expressivos mencionados nas aulas de VJ

No período em que se deu a formação e a carreira de VJ, já se encontrava disponível e compilada uma enorme gama de conhecimentos sobre o estudo do canto. Inúmeros tratados e livros que desvendavam e elucidavam os mistérios de um estudo tão complexo como o canto, cujo instrumento é invisível para quem o pratica, e que foram frutos do avanço do conhecimento científico, trouxeram maior solidez e mais concretude ao ensino. Pela naturalidade com que discorre sobre alguns temas e questões técnicas no decorrer de suas aulas, pode-se aferir que VJ teve a curiosidade e o acesso a todo o tipo de informação relativa ao estudo da arte do canto.

Como ela mesma diz, no começo da série de aulas desse curso de 1947, seus ensinamentos deram foco aos aspectos interpretativos, uma vez que, como vimos anteriormente, provavelmente o curso foi frequentado por alunos em diferentes estágios de formação. Ao observar suas sugestões interpretativas nota-se que ela se vale das ferramentas tradicionais e de recursos imagéticos por meio dos quais se estabelecem associações que facilitam para o estudante o entendimento do que está sendo proposto.

Observaremos, agora, alguns exemplos contidos nos manuscritos de termos e expressões usados por VJ para explicar suas sugestões de interpretação.

A clareza, como recurso para traduzir alegria em uma das peças do *Frauenliebe und Leben*:

Se não me engano pedi muita alegria na primeira, alegria que podia ser obtida pela clareza da voz e a acentuação do tempo forte – aproveito a ocasião para dizer que um acento não é um soco musical, é um apoio, é uma nota um pouco mais pesada, um pouco mais estirada do que as outras, quase direi um soco macio, um acento macio (MCI-8).

O portamento e os ss sibilados usados para alongar a duração de uma nota e associar a ideia de uma longa noite em claro:

Carmen Claro cantou *Le Noyer*⁸⁸. Esta melodia é uma das mais poéticas de Schumann. Deve ser cantada como em sonho. Não esquecer certos detalhes: como o portamento na palavra *nuît*, que tem por finalidade prolongar a duração de uma noite em claro, em que a heroína pensa no bem amado; sibilar os ss da palavra *silence*; como recomendei na primeira aula, imaginar um quadro e descrevê-lo. Musicalmente pedi uma rigorosa divisão de compasso (MCI-8).

Em “A morte e a donzela”, de Schubert, Janacópulos se vale de uma grande variedade de recursos de expressão física, facial, articulação com dentes cerrados, os quais demandaram dela própria um bom tempo de estudo para obtenção do efeito desejado:

Lenny Gomes cantou *La jeune fille et la mort*⁸⁹: achei a interpretação da primeira parte do lied melhor que a segunda. Refiro-me as palavras da moça diante da morte. Lenny deu a impressão de terror. Além de terror deverá aproveitar as várias inflexões de súplica, de sedução que o texto oferece.

Quanto a segunda parte: a Morte, considero-a como uma das páginas mais difíceis do repertório romântico. A Morte deve ser implacável e falsa, sem nem um efeito teatral. Devemos sentir a presença de um “ser” misterioso, nada de material, nem de humano. Procurei durante muitos anos esta interpretação.

Consegui realizar um pouco do que desejava com os seguintes recursos cênicos: I) uma voz destimbrada, um ligado deslizado, II) um ritmo rigoroso de marcha fúnebre, III) uma imobilidade no rosto, sem por isso haver endurecimento dos músculos da face, IV) uma articulação interna (dentro da boca), V) muitas das palavras ditas propositalmente entre dentes, sem por isso sacrificar a dicção.

É difícil, mas Lenny vai prometer-me estudar neste sentido, durante o mesmo tempo que eu mesma gastei para conseguir esse resultado (MCI-8).

⁸⁸ Original *Der Nussbaum*, do ciclo Myrten op.25, nº 3 de Robert Schumann.

⁸⁹ Original *Der Tod und das Mädchen* D.531, op.7 nº3 de Franz Schubert.

A apropriação de recursos de linguagem poética, como a onomatopeia, com o objetivo de reproduzir uma sonoridade ou ruído desejado:

Nina de Pergolesi na qual eu tinha pedido mais oposições de cores. Também tinha aconselhado que, em todas as frases onde há um compasso da mesma nota repetida (*tre giorni son che Nina*), inicia-se a frase piano e fizesse um crescendo para obter uma impressão de dor, e não de resignação.

Mais longe, quando vêm as palavras *pifferi, timpani, cembalo*, pedi muito mais percussão das consoantes imitando com a voz o som do clarim.

Acentuação das consoantes como recurso expressivo:

No *Caro mio ben*, de Giordani, pedi pouca coisa, por que o senhor Virgilio Medeiros cantou muito bem. No entretanto [sublinhado] me parece que as consoantes podiam ser mais exageradas nas palavras *Cessa crudel tanto rigor*.

Valorização da acentuação tônica das palavras através do exagero da articulação e uso da ideia de som brilhante:

Para Leny Gomes, que apresentou dois cantos religiosos de Beethoven, pedi muito mais articulação. Ela poderia exagerar o acento tônico nas palavras (o que facilita a compreensão).

Aconselhei uma linha vocal muito ligada no *Mort* e um som mais brilhante, como de um instrumento de cobre, em certos pontos da *Gloire de Dieu*.

Para o jovem Vasco Mariz, que participou dessa série de aulas, VJ sugeriu atenção aos andamentos, valorizando as fermatas como forma de acentuar o estilo da peça coral de Bach:

Para o Sr. Mariz, aconselhei em *Venha doce morte* de Bach, mais serenidade e um andamento mais lento. Lembrei que as fermatas das últimas notas das frases, indicam que se trata de um coral, forma bem característica em Bach. Isso ajudaria a dar o verdadeiro estilo dessa peça.

Em outra peça, pediu uma divisão clara entre os movimentos, valorizando a declamação:

Em *Monstre affreux* de Rameau, aconselhei a dividir essa peça em recitativos e árias, alternar nos recitativos, muito acento tônico, bem declamado, como se estivesse falando. Na aria, ao mesmo tempo que uma linha vocal bem instrumental, como a de um violoncelo, pedi umas consoantes bem marcadas. Espero que tenha pensado em corrigir pequenos erros de compasso e a falta de clareza, em certos desenhos melódicos.

No ciclo *Winterreise*, de Schubert, a precisa escolha do andamento a partir da sugestão que o texto indica, como recurso para acentuar os sentimentos e emoções do personagem:

Aconselhei um andamento mais rápido no *Le poteau indicateur* da série A viagem de inverno⁹⁰.

Justifiquei esse meu pedido pelo fato de o viajante ir a pé, e o andamento deve dar uma ideia dos seus passos.

Pedi também que expressasse um grande desânimo na primeira parte, uma inquietação nervosa na segunda.

Na última parte devemos sentir a atração do viajante pelo suicídio no caso presente: o caminho do qual não se volta mais.

Na *Gralha*⁹¹, que faz parte do mesmo ciclo, pedi que o Sr. Mariz desse a impressão de uma pessoa obcecada pela perseguição de um pássaro de mau agouro (lembro-me que ele tinha encerrado a interpretação desta peça com mais calma). Com a voz bem timbrada, uma dicção nervosa, sem arrastar o andamento, porém ligando bem, podemos atingir este fim (MCI-8).

Não se esquecer que certas frases devem ser tratadas como recitativos.

⁹²

Trazemos, aqui, um paralelo com a sugestão de interpretação dada por Lotte Lehmann sobre esta mesma canção. Ela começa descrevendo a situação minuciosamente, revelando as angústias do personagem, como que fazendo um guia para o intérprete:

Você já vagou por aqui e ali sobre o campo coberto de gelo, mas ninguém jamais viajou pela sua estrada ... você para em uma encruzilhada ao lado de uma placa de sinalização. Com um olhar cansado, você olha para ela e, considerando qual estrada você escolheria, percebe que nunca escolhe as estradas largas que os outros tomam, as estradas que levam às cidades.

O prelúdio transmite seus pensamentos, suas realizações, suas introspecções. O cerne desta música deve ser cantado com uma expressão tranquila e pensativa. A repetição "*durch verschneite Felsensöh'n*" até o final do primeiro verso é acentuada. A subida turbulenta da música sugere a lembrança de seus conflitos e a perigosa estrada gelada. Mas seus pensamentos apenas vagam por um momento, imediatamente eles voltam para si mesmo. O grande "*warum*" (por que) o enfrenta e erga a cabeça cantando com um pianíssimo muito flutuante e quase infantil: "*habe ja doch nichts begangen*". Observe os *sforzati* em "*tödliches*" e em "*in*". O "*in*", no entanto, não deve ser destacado; "*Wusteneinen*" é a palavra importante nesta frase. Reúna a força da música e o significado da frase. Dê um *sforzato* a cada sílaba.

⁹⁰ Do Ciclo *Winterreise* D.911 de Franz Schubert, a canção *Der Wegweiser* nº20, em português, O sinal indicador.

⁹¹ No original, *Die Krähe* nº 15 – pode ser traduzido como Corvo

⁹² Em conversa informal com Sr. Mariz, anos atrás, ele comentou sobre o rigor de VJ com relação a forma, ritmo e notas de cada peça. Era bastante exigente quanto a perfeita execução musical dos alunos e dura quando estes apresentavam peças com incorreções musicais.

Parece quase perigoso sugerir isso, pois qualquer coisa que dependa do sentimento mais sutil e delicado é muito difícil de explicar. Comece o segundo verso da mesma maneira que você fez o primeiro, perdido em devaneio. Em "*und ich wandre sonder, Massen*" você é tomado pela inquietação. Isso deve ser cantado crescendo com emoção. Após o último "*suche Ruh*", abra bem os olhos, pois aqui você percebe que só há uma coisa que pode lhe trazer descanso e paz: Morte! Cante com um piano sussurrado, seu olhar fixo rigidamente em algum ponto distante - *Einen Weiser seh'ich stehen unverrückt vor meinem Blick*" e depois passe a um grande crescendo com "*eine Strasse muss ich gehen ...*" quando essa percepção se aproxima de você - inevitavelmente - Na repetição, o crescendo não atinge novamente um clímax forte. A música termina com uma sensação de rendição silenciosa. Mantenha o último "*zurück*" o maior tempo possível, deixando que desapareça gradualmente ⁹³ (LEHMANN, 2012, p. 121).

A construção elaborada com os mínimos detalhes de emoções, gestos e sentimentos, na qual ela faz perfeita associação com as ideias musicais e poéticas, permite-nos entender as razões pelas quais VJ menciona a soprano alemã, em seu MCI-6b, quando fala sobre os cantores que teve a oportunidade de ouvir: "Lotte Lehmann⁹⁴ é com toda certeza a que mais me impressionou. Uma voz linda e uma sensibilidade comovente".

⁹³ You have wondered here and there over the ice covered country-side, but no others ever travelled along your road....you stand at a crossroads besides a signpost. With a tired glance, you look up at it and considering which road you would choose, you realize that you never choose the broad roads which others take, the roads which lead toward cities.

The prelude conveys your thoughts , your realizations, your introspections. The beginning of this song, should be sung with a quiet thoughtful expression. The repetition "*durch verschneite Felsensöh'n*" to the end of the first verse is sharply accentuated. The turbulent soaring of the music suggests the recollection of your conflicts and the dangerous and threatening icy oad. But your thoughts only turn there for a moment, immediately they swing back to yourself. The great "*warum*"(why) faces you and raise your head singing with a very light pianissimo, floating tone and in an almost childlike way:"*habe ja doch nichts begangen*". Note the sforzati at "*tödliches*"and "*in*". The "*in*"however, should not be singled out,"*Wusteneinen*" is the important word in this phrase. Bring together the force of the music and the meaning of the sentence. Give a sforzato to each syllable. It seems almost dangerous to suggest this, for anything which is dependent upon the subtlest and more delicate feeling is very difficult to explain.

Begin the second verse in the same way as you did the first, lost in revery. At *und ich wandre sonder Massen*" you are overcome by restlessness. This should be sung crescendo with driving emotion. After the last "*suche Ruh*"open your eyes wide for here you realize that there is only one thing which can bring you rest and peace: Death! Sing with a whispered piano, your glance fixed rigidly upon some distant point- *Einen Weiser seh'ich stehen unverrückt vor meinem Blick*" then go over into a great crescendo with "*eine Strasse muss ich gehen...*"as this realization closes upon you- inescapably. In the repetition the crescendo does not again reach a forte climax. The song ends with a feeling of quiet surrender. Hold the last "*zurück*" as long as possible, letting it fade away gradually.

⁹⁴ Charlotte Lehmann (1888-1976) soprano alemã, naturalizada americana, conhecida como Lotte Lehmann.

Voltamos, aqui, aos comentários de VJ. Para a peça *Se Florindo è fedele*, que Janacópulos incluía com frequência em seus próprios programas de concerto, esta aconselhou alguns contrastes na execução:

[...] um andamento menos apressado, a fim de extrair mais graça desta encantadora peça de Scarlatti. Nós construímos juntas nosso plano de interpretação do seguinte modo:

A primeira parte bem graciosa. A segunda parte deve ser faceira e caçoando de Florindo até “*Pregghi, pianti e querele, io non ascolterò*”. Depois desta frase devemos procurar dar à voz um tom enternecido, enfim, para concluir, (já) bem decidida a gostar de Florindo. Devemos dizer o último *innamorerò* num fortíssimo alegre (MCI-4).

Explorar a diversidade e contraste de sentimentos e coloridos da voz para diferenciar peças com várias estrofes:

Com Silvia Moscovitz concordei com o andamento no qual ela cantou *Plaisir d’amour*, de Martini.

O andamento é moderato e não adagio, como indicam certas edições.

Pedi uma diferença de expressão entre a primeira vez e a segunda vez do estribilho. Sendo a primeira sentimental e a segunda revoltada.

A terceira vez, aconselhei de levar o pianíssimo até o fim do estribilho.

Recomendei uma voz clara quando as palavras sedutoras de Silvia são evocadas, para que se dê oposição com a frase *l’eau coule encore* que deve ser dita com uma voz escura e dramática (MCI-4).

O contraste de dinâmicas e acentuação para diferenciar frases interiorizadas e exteriorizadas:

À Etienne (Cohen) Fontes pedi no *J’ai pardonné*⁹⁵ de Schumann um andamento mais rápido a fim de lembrar a agitação dum coração que bate mais apressado quando sofre, e ao piano que compete refletir as pulsações.

As palavras alemãs de Henri Heine são: “Eu não conservo rancor, não me revolto”. Não deve ser uma interpretação resignada, mas de alguém que dominou sua dor com grande custo.

No *J’ai pardonné* há frases exteriorizadas e outras concentradas. O contraste entre forte e piano e entre ligado e martelado ajudam a realização dessa interpretação (MCI-8).

Sobre a complexa canção *Gretchen am Spinnrade*, VJ tece comentários que remetem às diferenças na criação da obra, nas versões de Schubert e de Gounod, sugerindo uma progressão das dinâmicas para se alcançar o ápice dramático da peça:

⁹⁵ No original, Ich grolle nicht, do ciclo Dichterliebe opus 48, nº 7 de Robert Schumann.

Nilza Maria Drummond cantou *Marguerite au rouet*⁹⁶ de Schubert e *J'ai pardonné*⁴² de Schumann. Como não estou aqui para só elogiar as jovens cantoras [frase rasurada à lápis], aconselhei a Nilza uma interpretação mais dramática de *Marguerite au Rouet*.

Na ópera de Gounod situaram, não sei por que, Margarida fiando junto da roca depois do primeiro encontro com Fausto. Ao passo que aqui é depois de ter sido abandonada por ele. A interpretação deve ser dolorosa. Pedi uma gradação maior dos *crescendos*, aconselhando partir de um pianíssimo afim de ter uma grande margem até chegar aos dois pontos culminantes deste lied.

Naturalmente é melhor [frase escrita à lápis e rasurada] aconselhei [também rasurado] cantar na língua original, ou numa tradução, que não alterasse tanto o texto musical⁹⁷ (MCI-8).

Do ciclo de Schumann, *Frauenliebe und Leben*, abordado na MCI-6a, Janacópulos faz uma pequena síntese em português e dá algumas sugestões interpretativas, a partir do que o texto sugere em termos de emoção:

Da primeira, o texto alemão é mais ou menos este: “Desde que o vi nada mais sei ver, prefiro ficar só, esqueço-me de tudo pensando só nele e, revendo em sonho”. Quanto a interpretação deve ser cantada pianíssimo, como num sonho: alheia às coisas deste mundo, distraída, etérea.

A tradução da segunda é: Ele é o mais nobre e o melhor de todos. Mesmo que escolha outra para esposa, e que eu chore em segredo, serei feliz, pois o que me importa é a felicidade dele”.

Esta segunda deve ser cantada entusiasmada, amorosa com voz brilhante. As palavras que evocam o sacrifício da sua felicidade, com voz calorosa.

Da Terceira, a tradução é a seguinte:” Não estarei eu enganada? Terei mesmo sido escolhida por ele? Se isso é um sonho, que eu morra antes de desperta. A terceira deve ser agitada, com respirações ofegantes que contribuirão para dar emoção. A última frase deve ser cantada de um modo feliz e iluminado.

A quarta é também um episódio feliz. “Anelzinho dourado do noivado, fica perto dos meus lábios e do meu coração” diz ela. A intérprete deve conseguir um ligado perfeito da voz, afim de obter um ambiente acariciante e amoroso.

Hoje estudaremos juntas a quinta, que é a do dia do casamento:” Ajudem-me irmãs, para adornar-me para o dia mais ditoso da minha vida. Vou deixá-las, mas essa dor desaparece diante da minha felicidade “.

A tradução da sexta é: “Amigo querido, não compreende a razão de minha emoção? Breve, de um berço, verei teu retrato sorrir para mim”.

Esta melodia deve ser cantada com muita emoção, muita doçura. Bem pianíssimo, e como sempre no caso de pianíssimo, bem articulado.

As palavras da sétima significam: “Meu amor, minha alegria,

Anjinho do céu que me sorri. Só quem é mãe sabe o que é ser feliz”.

⁹⁶ *Gretchen am Spinnrade* D. 118, op 2 de Franz Schubert

⁹⁷ O comentário de VJ sobre a diferença nas obras de Schubert e Gounod na cena da roca, onde Margarida está a fiar, pode ser oriundo do fato de que em algumas montagens da ópera de Gounod a ordem das cenas dos atos 4 e 5 em algumas produções eram invertidas. No entanto mesmo com a inversão, a cena da roca acontece após Margarida ter sido seduzida e abandonada por Fausto.

Essa penúltima melodia é uma das berceuses mais alegres do repertório de canto. A voz deve ser clara cristalina. O 6/8 bem marcado e embalado devemos seguir a indicação do *acelerando* que facilita o aumento de alegria de uma jovem mãe, brincando com seu filhinho.

O texto da última é o seguinte: “Amigo querido, causaste-me agora a primeira mágoa. Dormes para sempre o sono da morte. Sem ti o mundo está vazio! Eras tudo para mim! “.

Essa página é muito trágica e dolorosa. Será cantada hoje, e veremos juntos como penso que devemos interpretá-la.

Um achado musical feliz foi o modo com o qual Schumann concluiu o ciclo: o piano volta a tocar o primeiro lied, evocando o sonho que a morte interrompeu tão brutalmente (MCI-6a).

5.6 Textos originais, traduções e versões: uma questão sempre polêmica

Uma questão que deve ter sido mais relevante, na época de VJ, e que talvez não tenha mais a mesma importância nos dias de hoje diz respeito às traduções e versões de canções de câmara. Era bastante comum a execução de peças em língua diferente da originariamente concebida pelo compositor, hábito inclusive comum no mundo inteiro. Dessa forma, por exemplo, peças de referência do repertório alemão muitas vezes eram cantadas em francês, na França, e isso não era considerado inapropriado.

O colonialismo cultural estrangeiro sempre foi um forte traço em nossa sociedade e isso parece claro, quando vemos o quanto nos deixamos influenciar por manifestações que muitas vezes nada têm que ver com nossas origens e valores. Independente da globalização que dirimiu e fluidificou as fronteiras culturais do mundo a fora, o Brasil, por sua origem colonial, esteve fortemente sujeito a modas e correntes estéticas e de pensamentos, que eram replicadas aqui como forma de manter as elites culturais no comando da sociedade.

Embora já no final do século XIX, nos primórdios republicanos, os movimentos nacionalistas já difundiam ideais de valorização da cultura nacional, a questão do uso de nosso idioma no repertório vocal era motivo de grandes embates e discussões. Existia forte resistência em se empregar o português como língua, no canto, e esse preconceito quanto à sua inadequação era compartilhado não somente por críticos musicais, mas por músicos também. Nepomuceno, Mario de Andrade, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, entre outros, foram alguns dos pioneiros que abriram caminhos para mudança desse paradigma na música brasileira.

Quando em 1947 VJ fala a seus alunos brasileiros sobre a importância de se cantarem as canções de câmara na língua em que foram concebidas, não

surpreende que ela se referia ao francês que era usado em uma peça alemã, uma vez que não se conheciam versões em português daquelas peças do repertório de câmara. Se na França, Inglaterra, Estados Unidos, Rússia era comum que fossem traduzidas e cantadas em idioma local peças de outros países, aqui não havia o costume de se traduzir para o português; o que víamos eram peças de compositores alemães sendo cantadas em francês, como se fazia na França. Isso demonstra que nos anos 1940 o preconceito com relação ao nosso idioma ainda era um fato concreto e, simultaneamente, deixa transparecer um certo pedantismo que acometia as classes mais cultas em exibir a sua cultura, ao se expressarem com desenvoltura em idiomas estrangeiros.

No entanto, no mundo todo esse hábito foi sendo revisto e começa a existir uma percepção crítica com relação à concepção da obra musical, sobretudo aquelas inspiradas em poemas de grandes poetas e escritores. Não se tratava de não existirem boas traduções desses poemas que, evidentemente, existiam. Porém, o entendimento de que a motivação composicional estava intimamente relacionada ao que o poema havia inspirado no compositor fez cair em desuso essa moda. Inúmeros artigos e livros que abordam interpretação da música de câmara vocal analisam a importância da relação texto-música, e estes acabaram também contribuindo para estimular a se cantar o repertório de câmara no idioma em que foi concebido. Desse modo, hoje parece inadmissível e quase uma constatação de falta de erudição, ou de solidez na formação, que um cantor apresente uma peça de música de câmara em língua que não a original.

Em determinada aula, VJ recomenda claramente aos alunos que escolham essa opção, mostrando seu total entendimento sobre a importância da relação texto-música:

Aconselho também aos cantores de música de câmara estudarem um pouco de cada língua estrangeira, afim de cantar as músicas no texto original. Será bastante um estudo de fonética e se interessar pelos significado de cada palavra. É fácil compreender que o compositor escreveu tal frase musical sobre palavras de tal significação, e não teria escrito a mesma música para as traduções, que mais tarde foram adaptadas a suas composições.

Por falar de tradução, devo contar que vi, ultimamente, uns trechos de Mussorgsky, editados nos Estados Unidos, onde a tradução francesa é impossível de ser cantada. O tradutor deve ter pensado: tenho dez notas nas quais posso colocar 10 sílabas! O resultado é medonho. Não há acento tônico, nem ritmo.

Afirmaram-me que muitas das músicas vocais de Granados foram escritas sem palavras. O seu amigo, o poeta Perriquet colocava os

textos depois. Isso parece estranho porque tudo está perfeito. Infelizmente Perriquet não estendeu esse talento especial a traduções de outros compositores (MCI-6a).

No entanto, duas aulas depois, nos manuscritos da 8ª aula (MCI-8), VJ faz observações que contradizem o que havia recomendado:

Lea Vasconcelos cantou a *Serenada Inútil*⁹⁸ de Brahms em italiano. Já expliquei meu ponto de vista sobre traduções. Logicamente uma melodia que não é cantada no texto original poderia sê-lo em qualquer outra língua.

Depois da última aula fiquei pensando por que o italiano não convém à *Serenada Inútil*. Acho que o tradutor alterou o ritmo acrescentando muitas notas supérfluas.

Afinal expliquei a mim mesmo que a *Berceuse*⁹⁹ de Brahms podia ser cantada em italiano, ao passo que a *Serenada*, sendo espirituosa, alegre, graciosa, brejeira, requeria a língua francesa, que possui todas essas qualidades (MCI-8).

Talvez seja um sinal sugestivo de que, naquele momento, esse ainda era um tema sobre o qual não havia um consenso estabelecido. Como exemplo da relação música *versus* texto, vale também sublinhar o curioso comentário de VJ sobre uma das obras mais estudadas e executadas do repertório alemão, o *Frauenliebe und Leben*, de Schumann:

[...] “A vida e o amor de uma mulher”. Com o poema, que não é extraordinário, Schumann conseguiu realizar uma maravilhosa série de melodias (MCI-6a).

Autora mais recente, Carol Kimball, em seu livro *Art Song, Linking Poetry and Music*, escreveu, em 2013:

Palavras por si só não fazem uma canção. Não importa o quanto de trabalho você faz na poesia, é a adição da música a estas palavras que a tornam uma canção, e trabalhar com a música é o próximo passo na preparação da performance. Olhar o conjunto musical que o compositor criou é de suma importância em nossa exploração da canção (KIMBALL, 2013, p. 105).¹⁰⁰

⁹⁸ No original *Vergebliches Ständchen* op. 84, nº 4 de Johannes Brahms. Em português *Serenata Inútil*. No manuscrito VJ escreve *Serenada*.

⁹⁹ No original *Wiegenlied* op 49, nº 4 de Johannes Brahms

¹⁰⁰ Words by themselves do not an art song make. No matter how much work you do with the poetry, it is the addition of music to those words that make an art song, and working with the music is the next step in performance preparation. Looking at the musical framework the composer has created is of major importance in our exploration of art song.

5.6.1 Por que na ópera e musical aceitamos melhor a tradução do original

Caberia, aqui, um pequeno parêntese sobre essa questão: por que será que no universo da ópera e opereta aceitamos com maior naturalidade traduções e versões? Na Europa e Estados Unidos já assisti a excelentes produções da Viúva Alegre, de O Morcego, todas em versões locais. Eu mesma experimentei cantar diversas obras do grande repertório, tanto de óperas (A Flauta Mágica, Gianni Schicchi, Carmen são alguns exemplos) quanto de operetas em português, o que não computei como heresia. Na verdade, foram experiências bastante enriquecedoras, em vários sentidos. Primeiramente, pela empatia direta com o público, já que em algumas dessas ocasiões não houve legendas disponíveis, o que, portanto, gerou uma grande preocupação por parte dos cantores em cantar o mais claramente possível para que as palavras pudessem ser entendidas em sua integridade. Em segundo lugar, porque o exercício de cantar no idioma natal, não tendo sido estimulado prioritariamente, faz de nós, cantores brasileiros, muitas vezes, eternos aprendizes. Parece que essa lacuna que vem de muitos anos na formação do cantor brasileiro imputa uma certa falta de confiança em nossa capacidade de nos expressar através do canto em língua materna, mesmo que a dominemos, na fala, com alguma competência.

Em todas as produções de que participei, como cantora ou como professora, em que o português era o idioma adotado, comentários de colegas e alunos eram recorrentes, sobre a dificuldade de se cantar. No entanto, em que pesem algumas dificuldades fonéticas específicas de nossa língua, como os finais com o ditongo *ão*, considero que o português não seja mais difícil ou mais fácil do que o francês com seus *rr* e vogais muitas vezes anasaladas, ou o alemão com sua infinidade de consoantes. O que faz com que nossa língua portuguesa pareça difícil, na verdade, é a falta de oportunidades e a inconstância na abordagem desse repertório, que gera essa impressão de inadequação e pouca familiaridade.

Observo que hoje há muito mais incentivo ao estudo do repertório brasileiro do que quando eu era jovem estudante. Acredito também que é possível a realização de boas traduções e versões, se feitas por pessoas com conhecimento artístico e musical, e, que sejam capazes de distinguir as características de cada tipo de voz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa nos manuscritos de VJ cingiu-se das dificuldades primordiais de organização e catalogação de material de origem pessoal que hoje se encontra sob a custódia do AVJ na Biblioteca da Unirio. Embora esse processo tenha consumido energia e tempo, devido às condições e forma como foi acondicionado, sem uma divisão mais apropriada desse material, o resultado final descortinou uma enorme riqueza de conteúdo nos temas abordados na série de aulas coletivas e públicas.

Inicialmente, ainda como projeto de mestrado, a pesquisa pretendeu organizar o material de forma a compreendermos o encadeamento da sequência das aulas e podermos fazer uma análise sobre o contexto histórico em que Janacópulos estava inserida, a fim de que entendêssemos um pouco melhor suas colocações. Dessa forma, foi importante contextualizar um pouco seus comentários e sugestões aos alunos, assim como entender suas escolhas estéticas. Para isso, fez-se necessário um olhar sobre o pensamento e fazer musical do começo de século XX, período de transição entre as correntes romântica e moderna.

Com a riqueza de temas apresentados e sabendo que não existe paralelo na reduzida bibliografia em português sobre a formação do cantor e do intérprete, aprofundamos a pesquisa por acreditar que a análise das aulas poderá ser uma referência não somente ao universo da musicologia, por seu viés histórico, mas, sobretudo, para o universo da performance.

Questões relativas à canção brasileira e à importância de sua inclusão nos programas de recitais e concertos podem ser vistas não somente sob a perspectiva do movimento nacionalista, que ainda repercutia nos anos 1940. Ao lermos os manuscritos de VJ, podemos inferir que o incentivo ao estudo desse repertório precisa de fato ser feito, pois é notável o legado de seus ensinamentos, que, indubitavelmente, contribuíram para a formação de uma geração mais despojada de preconceitos enraizados. Mesmo que ainda hoje seja um desafio complexo, para muitos cantores brasileiros, a tarefa de cantar em nossa própria língua, podemos dizer que VJ, grande embaixadora da cultura brasileira, foi, sem sombra de dúvida, responsável por minimizar e tornar esses desafios um exercício

de aprendizado constante. A cantora nos ensina, sobretudo, os caminhos para tornar essa tarefa um exercício inesgotável e prazeroso de criação. Tendo ela sido a intérprete reconhecida e admirada que foi, podemos apreender que sua capacidade expressiva se fundamentava bastante nos idiomas que dominava, sendo naturalmente, um deles o português.

A maior parte dos ensinamentos compartilhados nas aulas públicas ministradas em 1947, na Escola de Música, continuam pertinentes e atuais, e podem contribuir para ampliar o pensamento e a consciência de qualquer estudante de canto em formação. A visão multidisciplinar e o olhar curioso de Janacópulos sobre qualquer manifestação artística nos ensina o quanto o estudo de canto demanda de um estudante e vai muito além do estudo técnico da voz.

VJ nos mostra que um espectro de infinitas possibilidades de inspiração nos é concedido a partir da observação do mundo que está ao nosso redor. E essa inspiração deve ser alimentada a todo tempo para que a capacidade criativa floresça desde os primórdios dos estudos. Observar e cultivar o olhar deve ser um exercício constante que culminará com o aprofundamento da expressividade artística a novos patamares.

A importância dos anos de formação e preparo técnico também é supervalorizada por VJ. Um cantor só se tornará um bom intérprete quando sobrepujar, se não todas, as suas maiores ou menores deficiências. É preciso ter paciência e sabedoria para estudar com inteligência e resolver essas questões.

A principal lição que Vera Janacópulos nos deixa de legado é a forma de percepção e entendimento de uma voz: jamais um cantor deve se limitar ou se ater ao instrumento, apenas, mas deve, sim, entender o instrumento como a ferramenta pela qual o intérprete será revelado. Uma voz sozinha não é o suficiente para transmitir uma emoção. Mas, para ser capaz de fazê-lo, a voz precisa ser trabalhada e elaborada para que sirva aos impulsos e desejos do intérprete que a possui.

A organização dos manuscritos, a tentativa de encontrar uma ordem e um encadeamento das ideias contidas nas anotações feitas por VJ, levou-me a avaliar e perceber o quanto esse processo de sistematização do pensamento pode ser benéfico para o estudo e ensino. É muito fácil nos deixarmos levar pelo canto,

que possui como característica inerente proporcionar encantamento, quase nos enfeitiçar e, como consequência, distrair-nos ou nos afastar do pensamento crítico tão necessário para a formação de um cantor.

Inúmeras vezes, quando jovem, assistindo meu professor dar aulas para outros alunos, pude notar que seu entusiasmo genuíno pela conquista de uma bela nota aguda era mais eloquente do que a constatação do uso de recursos não necessariamente adequados para obtê-la. Em um primeiro momento, o que importava era justamente "aplaudir" a conquista do aluno, mesmo que esta fosse obtida mediante recursos indesejáveis.

Lembro-me de que isso me causava um certo desconforto, pois achava que o fim não justificava os meios e que seria mais "correto" esclarecer que o caminho escolhido poderia ter sido outro ou melhor. Debatia-me tentando entender os motivos do mestre a quem sempre admirei e respeitei: seria para manter o aluno motivado, não o desapontar após um "certo" êxito? Seria para manter o aluno fiel a seu mestre, fazer a aula mais atraente e fascinante para a audiência que a escutava, assim como uma performance da aula em si? Seria aquela uma aula-show, um exercício de carisma? Talvez fosse um pouco de cada coisa.

As aulas viviam abarrotadas não apenas pelas habilidades pedagógicas do mestre, mas, sobretudo, por sua simpatia, carisma e entusiasmo que, de fato, contagiavam a todos. Certamente, tudo isso somado fazia de cada aula uma experiência única e inesquecível. Ao lembrar dos relatos das aulas de Magdalena Lébeis com VJ, podemos perceber o quanto impactava e fascinava a aluna, a capacidade de comunicação e de transmissão de ideias de sua mestra, que culminou em uma relação entre ambas de dezessete anos. Hoje, ao lecionar, tenho isso em mente e tento buscar um equilíbrio entre motivar e corrigir um aluno para que esse consiga evoluir e avançar inclusive com relação a sua escuta e autocrítica. Considero que esse seja um desafio maior ainda do que ensinar canto, propriamente, a um aluno, pois saber lidar com o ser humano, seus desejos, expectativas e ambições exige também habilidades e sensibilidades psicológicas.

Tive a sorte de estudar com mestres competentes, alguns mais afetuosos e encorajadores; outros, em alguns momentos, chegaram a duvidar de minha capacidade em perseguir uma carreira na música. Ouvi conselhos positivos

que me estimularam a ir em frente, mas também ouvi palavras duras que poderiam ter me levado a abandonar o sonho de cantar.

Acredito que cada um deve seguir seu instinto e sonho; não cabe ao professor prever ou interferir no destino ou futuro de um estudante. Porém, acredito que o professor deve sempre manifestar suas opiniões e impressões sinceras. Além do mais, existem inúmeras possibilidades no universo da música e o estudo do canto pode ser apenas uma porta de entrada para um mercado amplo de atuação. Não obstante, para qualquer que seja esse campo, uma formação sólida e consistente como a que VJ e outros pensadores e pedagogos aconselham, sempre será o diferencial reconhecível em um músico de destaque.

Por fim, como intérprete, devo dizer que a pesquisa me lembrou a necessidade de sempre estar atenta a cada detalhe, no momento em que me deparo com uma partitura, pois sei que muitas vezes os detalhes acabam por se perder durante a performance. Por ser extremamente crítica, busco, ao ouvir gravações pessoais antigas, reconhecer o que ficou alheio à minha percepção, quando executava algo de uma forma que não foi a que ouvi posteriormente. Entendo que essa é a essência da performance, ou seja, a de que o momento está sujeito à mais diversa sorte de imprevistos.

Sou grata pela experiência desta pesquisa, por ter aguçado ainda mais a minha curiosidade de busca pela mais aproximada tradução da ideia que me ocorre ao estudar uma peça; por estimular o desejo de conciliar essa ideia com as habilidades tangíveis de que disponho após anos de estudo para, através de notas e frases musicais, realizar uma interpretação sensível e verdadeira, não apenas para mim, mas, de modo especial, para o público com o qual divido um momento de minha existência.

REFERÊNCIAS

- BARROS, P. D. M. Música e Musicistas, Vera Janacópulos. **O Estado de São Paulo**, SP, 26 Maio 1936.
- BERNAC, P. **The Interpretation of French Song**. Tradução de Winfred Radford. NY: The Norton Library, 1976. ISBN 0-393-00878-9.
- BROWER, H.; COOKE, J. F. **Great singers on the art of singing**. New York: Dover, 2016.
- DESCONHECIDO. Descerrado na Praça Paris o busco da cantora patricia Vera Janacópulos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 dez. 1958.
- ECO, U. **Interpretação e Superinterpretação**. 2. Ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005. 184 p. ISBN ISBN 85-336-2117-5.
- FRANÇA, E. N. **Memórias de Vera Janacópulos**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação., 1959.
- FUBINI, E. **La estetica de musiscal desde la antiguidad asta al siglo XX**. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- GARCIA, J. M. Los archivos musicales familiares y personales. In: GONZÁLES, P. J. G. et al. **El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales**. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León(ACAL), 2008.
- GLADWELL, M. **Fora de série - Outliers**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2008. 283 p.
- GRAU, I.; DODEBEI, V. L. D. L. D. M. **Arquivo Musical: a pesquisa no acervo Vera Janacópulos**. V Enancib, Belo Horizonte, 2003.
- HINES, J. **Great singers on great singing**. 3 rd. ed. New York: Limelight Editions, 1987. 356 p.
- IBGE. **Censo demográfico 2010**. Biblioteca IBGE. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/94/cd_2010_religiao_deficiencia.pdf>. Acesso em: 2017.
- KAGEN, S. **On Studying Singing**. Boston: Dover, 1960.
- KAGEN, S. **On Studying Singing**. NY: Dover Publications Inc., 1960. 119 p. ISBN 486-20622-X. 1st edition; Rinehart&Company Inc, 1950.
- KIMBALL, C. **Art song: Linking poetry and music**. Milwaukee: Hal Leonard, 2013.
- LAGO, M. C. D. A música do séc. XX no acervo Janacopoulos/Uni-Rio. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, maio 1999. 2 a 17.
- LAGO, M. C. D. **O Boi no Telhado**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. 297 p. ISBN ISBN978-85-86707-87-2.
- LAMOSA, R.; MARUM, N. **A canção de câmara harmonizada: discussão de uma abordagem interpretativa a partir da peça Viola Quebrada de Villa-Lobos**. III Simpósio Villa-Lobos. SP: Edusp. 2017.
- LEHMANN, L. **Aprenda a cantar**. São Paulo: Editora Tecnoprint S.A, 1984. 85 p.

- LEHMANN, L. **How to sing**. Boston: [s.n.], 1993.
- LEHMANN, L. **More than singing**: the interpretation of songs. New York: Dover, 2012. 192 p.
- MARIZ, V. Recordando Eurico Nogueira V França (1913-1992). **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, 2012. 375- 380.
- MESSAGEN, J. A. **Jornal do Brasil**, 26 jul. 1933.
- MILLER, R. **On the Art of Singing**. NY: Oxford University Press, 1996. 318 p. ISBN ISBN-13:978-0-19-977392-3.
- MILLER, R. **The structure of singing. System and art in vocal technique**. Boston: Schirmer, 1996.
- MILLER, R. **On the art of singing**. New York: Oxford Univesity Press, 2011.
- PIGNATARI, D. **Canto da Língua**: Alberto Nepomuceno e a Invenção da Canção Brasileira. SP: Edusp, 2015. 232 p. ISBN ISBN 978-85-314-1551-7.
- REGO, J. L. Theatro e Música, Vera Janacópulos. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 16 out. 1936.
- SILVA, A. S. D. **Uma oficina de atores**: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. [S.l.]: Edusp, 1989.
- STRAVINSKI, I. **Poética musical. Em seis Lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996.
- TINHORÃO, J. R. **Música e cultura popular**. São Paulo: Editora 34, 2017. 187 p. ISBN ISBN 978-85-7326-656-6.
- VASCONCELOS, E. **Magdalena Lébeis e o Registro Sistemático de um Processo Pedagógico**: Resgate histórico e Análises Iniciais. São Paulo: USP, 2012.

Anexo 1: A canção de câmara harmonizada: discussão de uma abordagem interpretativa a partir da peça *Viola Quebrada* de Villa-Lobos

Artigo apresentado e publicado nos anais do III Simpósio Villa Lobos
ECA USP 2017

Rosana Lamosa
UNESP - rolamosa@gmail.com
Nahim Marun
UNESP - nahim.marun@gmail.com

Resumo: O artigo discute uma abordagem interpretativa da canção popular harmonizada, tomando como exemplo a *Viola Quebrada* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Partiu-se da análise dos manuscritos autógrafos do Curso de Interpretação de Música de Câmara para cantores ministrado em 1947 por Vera Janacópulos, que ao discutir a canção harmonizada de origem popular, propõe formas de abordagens para este tipo de repertório. Serão ainda referenciados textos de Mario de Andrade sobre o nacionalismo na música.

Palavras-chave: Canção harmonizada; Vera Janacópulos; Interpretação da Canção de Câmara; *Viola Quebrada*.

Introdução

Vera Janacópulos e seu precioso acervo, composto de partituras autógrafas, manuscritos, documentação histórica de concertos, recortes e críticas de jornais de diversos países, que se encontra sobre os cuidados da Biblioteca da Unirio, é o objeto de um projeto de pesquisa em andamento na UNESP, cujo o foco está na análise de manuscritos de um Curso de interpretação para cantores ministrado por essa importante intérprete da música de câmara do século XX.

Cantora brasileira que desenvolveu uma extensa carreira na Europa entre os anos de 1914 e 1938, Janacópulos foi uma artista admirada por compositores como Igor Stravinsky, Manuel de Falla, Darius Milhaud, Sergei Prokofiev, Maurice Ravel, Francis Poulenc, Erik Satie, assim como de seus contemporâneos brasileiros, entre eles, Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Francisco Mignone, Henrique Oswald, Luciano Gallet e Lorenzo Fernandez. Realizou estreias mundiais de diversas obras desses importantes compositores, que a ela dedicaram muitas composições. Uma artista reconhecida por sua personalidade e capacidade de cativar o público, não apenas por suas interpretações, mas sobretudo pela diversidade de seus programas, que sempre contemplavam repertório novo ou desconhecido.

Janacópulos retornou ao Brasil em 1936 e, após encerrar sua carreira nos palcos, dedicou-se ao ensino do canto. Na pesquisa de seu acervo também se encontram manuscritos de um Curso de Interpretação de Música de Câmara para cantores ministrado em 1947 na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Esses manuscritos abordam diversas questões relativas a formação do cantor, com especial foco na questão da interpretação do repertório de câmara. Ao analisarmos esses escritos, notamos que Janacópulos ressalta a importância da inclusão em seus programas de concerto e recitais de canto de peças que traduzam as nossas origens e raízes, enfatizando a necessidade de valorização de nossa identidade cultural, principalmente através de nossa língua. Ela faz um resumo dos percalços para vencer a resistência quanto ao uso do português na canção erudita brasileira, pois era bastante evidente naquele momento, a noção e o preconceito de que nossa língua não se prestava ao canto. Essa batalha, que Janacópulos relembra foi capitaneada por Francisco Manoel, Leopoldo Miguez e, sobretudo, por Alberto Nepomuceno, teve ainda como escudeiros, Francisco Braga, Barroso Netto, Henrique Oswald e Glauco Velásquez. Ela comenta que Nepomuceno teria sido sem sombra de dúvida o mais ardoroso defensor do canto em idioma nacional, incentivando jovens compositores não somente ao uso da língua, mas também a explorar temas nacionais, não obstante o esnobismo reinante no meio musical quanto a essa questão. Ela conclui essas observações notando que a música adquiriu uma fisionomia mais brasileira através do talento de compositores como Villa-Lobos, Mignone, Camargo Guarnieri e Vieira Brandão, entre outros, destacando Luciano Gallet por seu trabalho de recolhimento de nossa música de origem popular. Janacópulos tinha particular interesse sobre esse repertório, revisto sobre um olhar mais formal, ou seja, as canções harmonizadas, talvez influenciada por uma tendência que se notava na França e em outros países da Europa, de coletar elementos da cultura popular e promover sua releitura.

Em uma de suas aulas, ela se pergunta sobre as origens da canção popular:

Como descobrir a fonte da canção popular, voltando até as origens dos tempos? Até hoje ninguém conseguiu resolver essa questão de um modo absoluto e os entendidos só podem formular hipóteses. Alguns consideram essas obras como nascidas do próprio povo; expressão de um ser humano humilde e ingênuo, que não pode respeitar as regras da música, por que as desconhece, mas que tendo uma ideia, um sentimento para expressar, emprega esse modo familiar para exteriorizá-

lo. Outros querem achar na canção popular vestígios ou ruína de obras imaginadas por artistas cultos. Obras que foram antigamente completas, mas que o tempo, ou as distâncias percorridas destruíram em parte: Jean Huré, Champfleury, Weckerlin, Schuré, Tiersot e outros eruditos pensam que os poetas são o próprio povo (...) o repertório de música popular é vastíssimo, sobretudo se nós conseguirmos adquirir as edições que existem em vários países. O das músicas anônimas é também rico. Em programas de recital de canto poderemos misturar esses gêneros no mesmo grupo. Aconselho também aos que se interessam pelo gênero popular que consagrem um grupo aos cantos populares harmonizados de um modo moderno como os trabalhos de Jean Huré (...) Darius Milhaud (cantos hebraicos), Ravel (canções gregas e hebraicas) etc. (ACERVO VERA JANACÓPULOS).¹⁰¹

O interesse de Vera Janacópulos por esse repertório reverberava o sentimento nacionalista vigente no começo do século XX que acabou estimulando alguns compositores a um resgate do cancionário popular, pelo qual se pretendia promover a conscientização e valorização de uma identidade nacional autêntica. No Brasil essa busca não deveria se atrelar apenas à cultura europeia, mas levar em consideração as influências de todas as raças e culturas que se amalgamaram para constituir o povo brasileiro. Essa onda nacionalista, cuja tendência se delineou no continente europeu no fim século XIX, concomitantemente ao movimento geopolítico de unificação de diversos povos e territórios, ecoa o anseio de se estabelecer uma identidade não apenas no âmbito territorial, dentro de um conceito de nação, mas sobretudo, uma identidade que defina linguística, étnica, religiosa, cultural e historicamente a essência de cada povo. A música, dentre todas as artes, e em especial a música de origem popular, vista como um instrumento de manifestação artística que mais claramente traduz a natureza de um povo, talvez tenha sido a mais impactada por esses ideais nacionalistas, que influenciaram obras de inúmeros compositores daquele período por todo o mundo. Segundo o *Oxford Dictionary online*, são exemplos Liszt e outros tantos compositores das regiões da Bohemia, Praga, Rússia e Escandinávia, como Dvořák, Smetana, Janacék, Bartók, Kodály, Balakirev e Grieg. Na Espanha, nomes como Pedrell, Albeniz, Granados, Turina e Falla também foram representantes deste movimento, assim como Aaron Copland e Virgil Thomson nos Estados Unidos.

¹⁰¹ Jean Huré (1877-1930), compositor, educador e organista francês, autor de canções com cantos da região da Bretanha; Jean Baptiste Weckerlin (1821-1910), compositor francês da Alsácia, arranjou canções tradicionais e pastorais francesas e de outros países; Edouard Schuré (1841-1929) intelectual e crítico musical francês, estudou a história da canção; Julien Tiersot (185-1936), pioneiro da etnomusicologia, traçou a história da canção popular francesa e estudou a música de países não-europeus, sobretudo asiáticos.

Viola Quebrada: a conturbada origem da canção

No Brasil, o escritor e pensador Mário de Andrade foi quem mais ardorosamente defendeu a importância deste resgate do universo popular brasileiro em seus textos *Ensaio sobre a Música Brasileira* e *Aspectos da Música Brasileira*, entre tantos outros, nos quais ele apresenta as origens da música brasileira e prega a necessidade de se fazer música nacional. Ele diz:

O critério de música brasileira pra atualidade deve existir em relação á atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar (sic) a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado (sic), reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na musica popular. (ANDRADE, 1962, p. 20).

Mário de Andrade entende que a música formal ou erudita, que ele chama de artística, só se desenvolverá através da observação da música popular brasileira, pois acredita que esta é “a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça.” (ANDRADE, 1962, p. 24). Ele também entende que somos uma grande mistura de influências e que é necessário aceitá-las:

O que a gente deve mais é aproveitar todos os elementos que concorrem para formação permanente da nossa musicalidade étnica. Os elementos ameríndios servem sim porque existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento ameríndio para propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a musica da gente. Os elementos africanos servem francamente se colhidos no Brasil porque já estão afeiçoados à entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influencia portuguesa servem da mesma forma. (ANDRADE, 1962, p. 24)

Andrade observava, entretanto, que muito pouco do populário musical brasileiro era conhecido até então, e que esse seria bastante regionalizado e complexo. Ele cita o trabalho realizado por Luciano Gallet, com seus cadernos de *Melodias Populares Brasileiras* que, no entanto, “exige do cantor e do acompanhador, assim como do ouvinte, cultura que ultrapassa a meia-força”. Entretanto ele objeta:

Si muitos destes trabalhos são magníficos e si a obra folclórica de L. Gallet enriquece a produção artística nacional, é incontestável que não apresenta possibilidade de expansão e suficiência de documentos pra se tornar crítica e prática. Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador (sic) simples mas crítico também, capaz de se cingir á manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência. Carecemos de um Tiersot... Harmonisações (sic) duma apresentação

crítica e refinada mas fácil e absolutamente adstrita á manifestação popular (ANDRADE, 1962, p. 21).

A compreensão de que a música brasileira expressa a essência do nosso povo e é fruto das mais diversas influências, como a ameríndia, a africana, portuguesa, espanhola, e hispano-americana, fez com que Mário de Andrade mergulhasse no emaranhado de culturas regionais brasileiras, para elucidar esse superficial conhecimento do populário musical brasileiro. Ele analisa os diversos aspectos de nossa música, como ritmo, melodia, polifonia, instrumentação, forma e reúne as melodias populares, classificando-as de acordo com a situação social onde são executadas, por exemplo cantos de trabalho, religiosos, infantis, militares, danças ou música individual, toadas, coros, desafios, chulas, martelos, lundus, modinhas, pregões.

Andrade incentivava seus amigos compositores a harmonizar e buscar inspiração no cancionário popular e costumava vangloriar-se por ter sido responsável por convencer Villa-Lobos a compor as *Cirandas*, a partir de cantigas de roda infantis brasileiras, para ajudar seus alunos no estudo de piano. Seu fascínio pelo popular era tal, que estava sempre cantarolando melodias e brincando com elas, durante suas atividades, especialmente ao se vestir, como conta, em uma de suas inúmeras cartas a seu grande amigo Manuel Bandeira. Em uma delas, Bandeira conta sobre uma nova harmonização de Villa-Lobos sobre uma melodia popular criada a partir de um tema fornecido por Mário de Andrade e que se tornou conhecida como *Viola Quebrada*, da coleção *Canções Típicas Brasileiras*. Essa coleção apresenta dez canções harmonizadas a partir de melodias folclóricas ou populares.

Há disponível na internet inúmeras gravações dessa canção, nas quais se pode perceber uma enorme variedade de estilos de interpretação, com significativas diferenças de ritmo, prosódia, articulação do texto. As diferenças são tão expressivas que um ouvinte menos atento pode cogitar serem versões diferentes da canção.

Sobre a origem da melodia, existe uma correspondência entre Bandeira e Andrade, que fornece pista mais concreta sobre a questão. Bandeira

escreve em 3 de setembro de 1926: "...Villa-Lobos harmonizou como seresta a sua *Maroca*. Não gostei não. Mas o Ovalle gostou"¹⁰² (MORAES, 2001, p. 306).

Andrade responde a Bandeira em 7 de setembro de 1926:

Sobre a *Maroca*...você quer escutar uma confidência só mesmo pra você? Pois isso é o pasticho mais indecentemente plagiado que tem. No que aliás não tenho culpa porque toda a gente sabe que não sou compositor. A *Maroca* foi friamente feita assim: peguei no ritmo melódico de *Cabocla do Caxangá* e mudei as notas por brincadeira me vestindo. Tenho muito o costume de sobre um modelo rítmico qualquer inventar sons diferentes pra me dar uma ocupação sonora quando me visto. Assim saiu a *Maroca* que por acaso saindo bonita registrei e fiz versos pra. Só o refrão não é pastichado da rítmica melódica da obra do Catulo. E a linha que inventei tem dois dos tais torneios melódicos que especifiquei na *Bucólica* coisa que aliás só verifiquei agora pois nunca tinha matutado nisso. Aliás o refrão não tem nada de propriamente brasileiro com aquele tremido sentimental...¹⁰³ (MORAES, 2001, p. 311).

Por intermédio dessa carta, concluímos que *Viola Quebrada*, versão harmonizada por Villa-Lobos, é na verdade oriunda de uma outra melodia recriada por Andrade a partir da peça *Cabocla de Caxangá*, de Catulo da Paixão Cearense (que por acaso também foi harmonizada por Villa-Lobos e incluída no mesmo Álbum das *Canções Típicas Brasileiras*). Ou seja, é uma recriação de uma recriação. Não é uma melodia oriunda primariamente de um canto popular existente, mas sim uma recriação baseada naquela melodia popular, que havia sido arranjada por um outro compositor que também se notabilizou por organizar coletâneas de cantos populares (Catulo da Paixão Cearense). Como bem disse o próprio Mario de Andrade, um verdadeiro *pasticho*.

Talvez, a partir do conhecimento de alguns destes aspectos da concepção musical dessa peça, possamos compreender a grande variedade de interpretações existentes, que espelham em muitos casos, o perfil e origem dos intérpretes que a abordam.

¹⁰² "Maroca" era o nome dado por Mário de Andrade para sua melodia, depois chamada de *Viola Quebrada*.

¹⁰³ O título "Bucólica" corresponde a um projeto abandonado por Andrade.



Figura 8: Manuscrito de Viola quebrada, caligrafia de Mario de Andrade

A interpretação da canção harmonizada

No Curso de Interpretação de Vera Janacópulos, a questão da interpretação da canção harmonizada figura como tema de uma de suas aulas. A intérprete entende que o assunto gera dúvidas e polêmicas, porém defende um caminho:

A melodia popular pode provocar discussão sobre o modo de ser interpretada: uns acham, que ela deva ser interpretada de um modo simplório, sem “nuance”, sem vida, como qualquer camponês a canta no seu país. Outros pensam, que deve ser cantada com muito *refinement* na interpretação do texto e liberdade nos andamentos musicais. Meu ponto de vista é nitidamente favorável a este segundo modo de interpretar a canção popular. Acho que se nós levantamos a canção popular ao ponto de, num concerto de canto, pô-la ao lado de trechos dos maiores compositores, não devemos voltar à sua versão primitiva de canção interpretada dum modo singelo. Os camponeses as cantam sem instrumento, ou com o acompanhamento de um instrumento primitivo, ou então, em coro. Grandes compositores harmonizaram cantos populares, isso quer dizer que eles elevaram esse gênero ao nível dum recital de canto. Devemos ter o mesmo cuidado na sua interpretação, como em qualquer outra peça do recital. (ACERVO VERA JANACÓPULOS)

Entretanto, percebe-se que não existe mesmo um consenso sobre essa questão quando ouvimos os registros de algumas dessas canções harmonizadas, como as da série das *Canções Típicas Brasileiras* de Villa-Lobos. As razões para tal diversidade interpretativa podem ser muitas, inclusive o fato de que muitos dos cantos folclóricos e indígenas brasileiros, recolhidos por Mário de

Andrade e outros estudiosos¹⁰⁴ foram coletados diretamente da cambiante tradição oral e seus originais geralmente não possuem boa qualidade para estudo e pesquisa. Assim, torna-se inviável buscar uma autenticidade de interpretação já que as próprias fontes primárias são questionáveis. Como abordar um texto em idioma indígena desconhecido, ou escrito em linguagem coloquial, fora dos padrões de gramática formal, porém dentro de uma estrutura musical que se utiliza de formas composicionais e formais da música artística, como diria Mário de Andrade, mas que também cita e se apropria das rítmicas e melodias do canto popular? Qual o parâmetro a seguir, para que não apresentemos uma interpretação estereotipada, distante da realidade e que não seja também um pasticho? Até que ponto essa apropriação pode ser vista como uma citação, uma recriação e não ser assimilada como um clichê?

Uma outra forma de olhar a questão e aliviar um pouco o dilema do intérprete seria a prerrogativa de aceitar a performance como uma recriação, o que poderia nos remeter a uma outra discussão, ainda que ampla e complexa, que diz respeito ao parafolclore, no qual a apropriação de manifestações tradicionais e populares é revista sob parâmetros acadêmicos, didáticos ou eruditos, passando a ser vista então como uma releitura da manifestação folclórica espontânea.

Vejamos a Carta do Folclore Brasileiro, que foi apresentada durante o VIII Congresso Brasileiro de Folclore em Salvador em 1995, em função dos avanços nas Ciências Humanas e Sociais, no capítulo IX, que trata dos grupos parafolclóricos:

1. São assim chamados os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, *não são portadores das tradições representadas*, se organizam formalmente, e aprendem as danças os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo. 2. Recomenda-se que tais grupos *não* concorram em nenhuma circunstância com os grupos populares e que em suas apresentações, *seja esclarecido aos espectadores que seus espetáculos constituem recriações e aproveitamento de manifestações folclóricas*. 3. Os grupos parafolclóricos constituem uma alternativa para a prática de ensino e para a divulgação das tradições folclóricas tanto para fins educativos como para o atendimento a eventos turísticos e culturais. (Carta do Folclore Brasileiro, 1995). (grifo nosso)

¹⁰⁴ Roquete Pinto foi outro relevante pesquisador desta área.

Tomando tais premissas como fundamento, é possível compreender a variedade de interpretações como sendo de fato recriações autênticas do universo folclórico e portanto, passíveis de apresentar essa grande diversidade de leituras.

O assunto pode fomentar muita discussão, pois uma interpretação sempre carrega consigo o caráter e personalidade de quem a realiza, portanto avaliar qual seria a mais adequada, coerente, pode se constituir apenas um exercício crítico que remete também à questão de preferências e gostos. Ouvindo a gravação de Inezita Barroso, com forte acento regionalista, percebe-se que ela escolheu esse caminho, que refletiu sem dúvida suas origens e, portanto, está imbuída de autenticidade. Olívia Byington em gravação de 1984 opta por suavizar bastante o sotaque regional e também elimina a apogiatura no final do refrão sob a palavra *deixou*, fazendo uma versão quase bossa nova e que de certa forma, também reflete sua trajetória na música popular. O exagero pode às vezes, conjecturar uma caricatura que tira o foco do que estamos buscando expressar. Vera Janacópulos sugere que tenhamos cuidado ao abordar a canção harmonizada seja ela de origem mais simples, popular, folclórica, tradicional, uma vez que em sua opinião, ela demanda do intérprete atenção e cuidados iguais a qualquer outra peça que se estude. Não é sua origem que vai determinar o grau de atenção. O intérprete consciente deve considerar com seu olhar e seus conhecimentos todas as possibilidades de abordagens, se preocupando nos mínimos detalhes, com cada palavra, cada sílaba, cada interjeição, cada nota, buscando em cada um deles o seu significado, para uma determinada cultura e sobretudo para si mesmo, de modo a ser capaz de transmiti-lo em sua interpretação. Encontrar este equilíbrio e ao mesmo tempo ser coerente com uma escolha de interpretação parece ser o grande desafio do intérprete ao tratar de Canção Harmonizada de origem popular.

Considerações finais

A escolha de um caminho interpretativo para interpretação das canções harmonizadas envolve a observação de diversos aspectos, muitos dos quais subjetivos e que demandam bom senso e criatividade. Como vimos no comentário de Andrade sobre o refrão de sua *Maroca*, ele observa que esse “não tem nada de propriamente brasileiro, com aquele tremido sentimental” (MORAES, 2001, p. 311) (Fig. 2). Villa-Lobos, em sua versão, optou por valorizar essa passagem empregando uma apogiatura sobre a palavra *estremeceu*, o que provavelmente

enuncia seu hábito de fundamentar suas ideias musicais em imagens e que ele magistralmente transpõe para a linguagem musical. Provavelmente seja esse ornamento referendado por Mário de Andrade em carta a Bandeira, o objeto da observação sobre o tremido sentimental do refrão, e ao qual Andrade não vê uma identificação brasileira.



Figura 9: Refrão da canção *Viola Quebrada*, versão de Villa-Lobos

É interessante notar que nas diversas gravações, essa é uma das passagens que apresenta grande variedade de versões. Alguns intérpretes optam por suavizar e outros enfatizar a ornamentação colocada por Villa-Lobos.

A questão prosódica também requer especial atenção do intérprete, uma vez que os autores optaram pela utilização da linguagem coloquial com o acento regionalista rural, o que pode certamente criar exageros e distorções para o cantor pouco familiarizado com essa realidade da língua brasileira.

Mas se, afinal de contas, se trata de uma harmonização, uma releitura, por que não seria permitida uma liberdade na interpretação? Ao intérprete cabe o desafio de encontrar o equilíbrio tênue entre a intenção do autor da obra recriada - e suas origens como no caso das canções harmonizadas - com suas próprias convicções artísticas e principalmente com sua realidade sociocultural, pois somente assim estará de fato propondo uma interpretação autêntica, renovada e que carregue novos significados artísticos.

Referências

ACERVO VERA JANACÓPULOS, Biblioteca Unirio, Rio de Janeiro, s/d.

AMARAL. R, *Viola Quebrada*, Inezita Barroso. YouTube, 2012. Disponível em https://youtu.be/FN4z_xYFds8 Acessado em 02 out. 17.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins. 1965.

_____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO. Fundação Joaquim Nabuco; Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>. Acessado 02 out. 2017.

DIVAARIA1, Heitor Villa-Lobos: Xango, Viola Quebrada, Samba Clássico. YouTube, 2012. Disponível em: <https://youtu.be/YW4q3XmKFKU>. Acessado em 02 out. 17

HORTENCIO, L., Cristina Maristany e Alceu Bocchino, Viola Quebrada. YouTube, 2011. Disponível em <https://youtu.be/LhJiGzes5J0> Acessado em 02 out. 17.

HORTENCIO, L., Olivia Byington e Turíbio Santos. YouTube, 2012. Disponível em: <https://youtu.be/c52dADgtV50>. Acessado em 02 out. 17.

MARIZ, Vasco. *El nacionalismo musical brasileño*. Colombia: Editora Siglo XXI, 1987.

MORAES, Marco Antônio de (org.). *Correspondência Mario de Andrade & Manuel Bandeira*. 2ª ed. São Paulo: Edusp/IEB, 2001.

PICCHI, Achille Guido. *Sinfonia Plural*. São Paulo: Editora do autor, 2012.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

TARUSKIN, Richard. In: Nationalism, Oxford Music Online, Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/50846>. Acessado em 19 out. 2016.

VILLA-LOBOS, Heitor. Partitura da canção *Viola Quebrada*. Paris: Max Eschig, 1929.

Anexo 2: Catálogo de partituras do Acervo Vera Janacópulos organizado por Manoel Correa do Lago

Nas páginas a seguir, apresentamos cópia do catálogo elaborado por Manoel Correa do Lago no artigo “A música do séc. XX no Acervo Janacópulos/Unirio”, publicado em 1999.

Nesse trabalho, Lago faz uma catalogação das partituras contidas no AVJ.



Brasiliana



Revista Brasiliana
Número 2 - Maio de 1999

A Música do Século XX no Acervo Janacopoulos/Unirio
Manoel Correa do Lago

Quadro 1 - Obras dedicadas a V. J. - Acervo VJ/Uni-Rio

1) Heitor Villa-Lobos	o
a- "Historietas" (1920)	Canto/ Piano (6 melodias).
b- "Quero ser Alegre"(1923)	2a peça da "Suite p/ canto e violino"
c- "Poème de l' Enfant et as Mère"(1923)	Canto / Flauta, Clarineta, Cello.
2) Darius Milhaud	o
"Deux petits Airs" (1918)	Canto/Piano (editado em 1927)
3) Francis Poulenc	o
"Ballet" (1925) [dos "5 P.de Ronsard"]	Canto/Piano (3a melodia dos "5 Poèmes de Ronsard").
4) Albert Roussel	o
"Vois, de Belles Filles" (1934)	Canto/Piano (1a melodia dos "2 Poèmes Chinois")
5) Joaquin Nin	o
a) "Granadina" (1923)	Canto/ Piano (da coletânea: "20 Chants Populaires Espagnols").
b) "Tonada de la Niña perdida"(1923)	
6) Dimitri Mitropoulos	o
"L'allouette et ses petits"(1928)	Canto/Piano.
7) Lorenzo Fernandez	o
"Serenata"op.63 (1930)	Canto/Piano.
8) Camargo Guarnieri	o
"Aceitei tua Amizade" (1951)	Canto/Piano (8a peça de "Para acordar teu coração").
9) Ernani Braga (harmonização)	o
"A Casinha Pequeninna"	Canto/Piano.
<i>Obs: o quadro acima não é exaustivo . Deve também ser notado que além das obras dedicadas a VJ, diversas transcrições foram especificamente escritas à sua intenção (encomendas/ concertos): de Stravinski , "Tilimbom" e "Pastorale"; de Prokofiev , "La Rose et le Rossignol"; de Villa-Lobos "Phidylé" e "Viola".</i>	

Outros Quadros Analíticos

Início



Brasiliana



Revista Brasileira
Número 2 - Maio de 1999

A Música do Século XX no Acervo Janacopoulos/Unirio
Manoel Correa do Lago

Quadro 2 - Partituras de Orquestra - Acervo VJ/Uni-Rio

1) Claude Debussy	P
"3 Ballades de François Villon"	Partitura c/ partes
2) Maurice Ravel	P
"Schéhérazade"	Partitura c/ partes
3) Arnold Schoenberg	P
"Pierrot Lunaire"	Partitura.
4) Igor Stravinski	P
a- "Pastorale"	Partitura c/ partes.
b- "Tilimbom"	Partitura c/ partes.
c- "3 Poemas da L. Japonesa"	Partitura c/ partes.
d- "Pribaoutki"	Partitura c/ partes.
e- "Berceuses du Chat"	Partitura c/ partes.
5) Manuel de Falla	P
a- "Cancion del Amor Dollido"	Partitura c/ partes.
b- "Cancion del Fuego Fatuo"	Partitura c/ partes.
6) Serge Prokofiev	P
a- "Melodia sem Palavras n.2"	Partitura c/ partes.
b) "La Rose et le Rossignol " (Rimski-Korsakov)	Partitura c/ partes.
7) Heitor Villa-Lobos	P
"Viola"	Partitura c/ partes.
" Phydilé" (Reynaldo Hahn)	Partitura c/ partes.
8) Francisco Braga	P
"Virgens Mortas"	Partitura c/ partes.
9) Francis Poulenc	P
"Bestiaire"	Partitura .
10) Igor Markevitch	P
"Psaume"	Partitura .

OBS: A coleção é igualmente rica em partituras de orquestra (frequentemente com as partes instrumentais) de compositores do final do século XIX (Mussorgski, Borodine e Rimski, e Henri Duparc), de transcrições para orquestra de harmonizações de canções populares (e.g. melodias gregas por T. Spathy e melodias francesas e canadenses por E. Vuillermoz), numerosas árias



Brasiliana



Revista Brasiliana
Número 2 - Maio de 1999

A Música do Século XX no Acervo Janacopoulos/Unirio
Manoel Correa do Lago

Quadro 3 - Manuscritos Autógrafos - Acervo VJ/Uni-Rio

1) Igor Stravinski	<i>b</i>
<i>a</i> - "Pastorale" (1908; trsc. 1923)	"instrumenté 20 Décembre 1923"
<i>b</i> - "Tilimbom" (1917; trsc. 1923)	"instrumenté 16 Décembre 1923"
Obs: em ambos, a anotação: "Ça appartient à Mme Vera Janacopoulos-Staal Igor Strawinsky, Anvers Janvier 1924."	
2) Darius Milhaud	<i>b</i>
"4 Poèmes de Catule" (1923)	"L'Enclos, 4 Aout 1923, D. Milhaud"
3) Serge Prokofiev	<i>b</i>
"La Rose et le Rossignol"	capa: "The Rose enslaves the Nightingale - Eastern Song." Music by Rimski-Korsakov " 1a pg: "Eastern Song - Orchestration by Serge Prokofieff"
4) Heitor Villa-Lobos	<i>b</i>
<i>a</i> - "Viola" (1916)	"Fim. Original de Heitor Villa-Lobos"
<i>b</i> - "Pensées d'enfant" (1923) Subtítulo: "Poema Dócil"	"HVL, Paris 1923".
<i>c</i> - "Papae Curumiassú" (1919)	"Harmonização de Zé Piá "
<i>d</i> - "Phydilé" (Reynaldo Hahn)	"Instr. de H. Villa-Lobos, Rio 1921"
Transcrição p. orquestra (1921)	"Fim, Rio, 4/8/1921 HVV Lobos"
<i>e</i> - "Prithaoutki" (Igor Stravinski)	"Rio, 1920, H. Villa-Lobos Brazil".
5) Francisco Mignone	<i>b</i>
"Quando na Roça anoitece"	"A ilustre artista Vera Janacopoulos, Janeiro 1930, Francisco Mignone"
6) Lorenzo Fernandez	<i>b</i>
"Tapera", op. 60	Assinada.
7) Francisco Braga	<i>b</i>
"Virgens Mortas"	<i>b</i>

Outros Quadros Analíticos

Trinício



Brasiliana



Revista Brasiliana
Número 2 - Maio de 1999

A Música do Século XX no Acervo Janacopoulos/Unirio
Manoel Correa do Lago

Quadro 4 - Manuscritos Não-Autógrafos - Acervo VJ/Uni-Rio

1-Serge Prokofiev	<i>b</i>
"Melodie" (<i>sans paroles</i>) (~1920)	Canto/Orquestra (transcrição inédita da 2a peça das "5 Melodias sem Palavras" op.35).
2- Manuel de Falla	<i>b</i>
" El Amor Brujo" (1915/16)	(transcrição para Soprano)
a- "Cancion del Amor dollido	Canto/ Orquestra.
b- "Cancion del Fuego Fatuo"	Canto/ Orquestra.
3 - Igor Stravinski	<i>b</i>
a-"Pastorale"(1908,1923)	Canto/ quarteto sópros.
b-"Tilimbom "(1917,1923)	Canto/ orquestra.
b-"3 Poemas da Lírica Japonesa (1913)	parte de orquestra [piano].
4 - Heitor Villa-Lobos	<i>b</i>
a- "Viola" (1916)	Canto / Piano
b- "Epigramas I. e S."n.6 e 8 (1921)	" "
c-"Serestas" n.7 e 8 (1925/6)	" "
d-"Sertaneja" (1923)	Canto/Violino
5-Eric Satie	<i>b</i>
"Le Chapelier"	Canto / Piano
6- Darius Milhaud	<i>b</i>
"Chant du Forgeron"	Canto / Piano
7 - Henri Sauguet	<i>b</i>
"Printemps"	Canto / Piano
8- Joaquin Turina	<i>b</i>
a- "Cantares"	Canto / Piano
b-"Las Locas por Amor "	" "
9- Nicholas Nabokov	<i>b</i>
"En vain je vais vers vous" (1929)	Canto / Piano
10- Emile Vuillermoz	<i>b</i>
"La Perdriole"	Canto / Piano
11- Luciano Gallet	<i>b</i>
"Yayá, você quer morrer" (1924)	Canto / Piano*

12- Francisco Mignone	<i>b</i>
" <i>Noturno Sertanejo</i> "(1931)	Canto / Piano
" <i>A Coielta</i> " (1937-39)**	Côro 3 vozes femininas (transcrição da melodia originalmente escrita para Canto/Piano [1937])
13- Fernando Lopes-Graça	<i>b</i>
" <i>Six vieilles Chansons Françaises</i> "	Canto/Piano*(c/ anotação: "Lisbonne, 6-13 Aout 1940)" (anotado: "Lisbonne , 6-13 Aout 1940)
* não pôde ser verificado se autógrafo ou cópia manuscrita.	
** não há elementos, a partir da coleção,para definir a autoria da transcrição.	

Outros Quadros Analíticos

▲ *Início*



Brasileira



Revista Brasileira
Número 2 - Maio de 1999

A Música do Século XX no Acervo Janacopoulos/Unirio
Manoel Correa do Lago

Quadro 5 - Coleção Stravinski - Acervo VJ /Uni-Rio

D) "Faune et Bergère" (1907)	Redução para canto/piano. Ed Belaieff [1908]
II) "Pastorale" (1908)	b
1) Canto/Piano	3 exemplares: ed. Jurgenson [1910], Humayer, Forberg
2) Canto/ quartetos sópro	Partitura (manuscrito autógrafo) c/ partes + cópia manuscrita.
III) "2 Melodias op.6" (1907/8)	Canto/Piano, ed. Jurgenson [1912]
IV) " 2 Melodias op.9" (1910)	Canto/Piano, ed. Jurgenson [1911]
V) " Trois Poèmes de la Lyrique japonaise (1912-13)	s
1) Canto/orquestra câmara	2 Partituras, sendo uma com as partes. Editions Russes de Musique [1913].
2) Canto/Piano	E. Russes de M. [1913]
VI) "3 Petites Chansons" (1906-13)	Canto/Piano , 2 exemplares E.R.M. [1914]
VII) "Le Rossignol" (1909-14)	Redução para Canto/piano- E.R.M. [s/d]
VIII) "Pribaoutki" (1914)	b
1) versão original	a) Partitura c/ partes. Ed. Ad.Henn [1917] b) partitura de orquestra: cópia manuscrita, Villa-Lobos [1920]
2) redução Canto/Piano	2 exemplares: ed. Ad Henn [1917]
IX) "Berceuses du Chat (1915-16)	b
1) versão original	a) Partitura :ed. Ad Henn [1917] b) Partes instrumentais: ed. Chester
2) redução Canto/Piano	2 exemplares: Ad. Henn e Chester.
X) "3 Histoires p/ Enfants" (1915/7) r	b
- Ciclo completo: canto/piano	3 exemplares: Chester [1920].
- "Tilimbom" (1a peça)	Partitura (manuscrito autógrafo) c/ partes.
a) Canto/ orquestra (1923)	+ cópia manuscrita.
b) Canto e Piano (1927)	2a edição Chester (1927), revista.
XI) "4 Chants Russes" (1918-19)	Canto/Piano - 3 exempl. ed. Chester [1920]

XII)" Mavra" (1921)	Redução Canto / Piano [1925] - <i>E.R.M.</i>
XIII)" Appolon Musagète"(1928)	Redução para piano. - <i>E.R.M.</i> [1928],

Outros Quadros Analíticos

▲ *Início*



Revista Brasileira
Número 2 - Maio de 1999

A Música do Século XX no Acervo Janacopoulos/Unirio Manoel Correa do Lago

Quadro 6 - Coleção Villa-Lobos - Acervo VJ/Uni-Rio

I) "Viola" (1916)	(2ª Peça das "Miniaturas")
a) Canto/Piano	1 cópia manuscrita + 1 exemplar, editora Artur Napoleão.
b) Canto/orquestra	Partitura (manuscrito autógrafo) c/ partes.
II) "Canções Típicas Brasileiras." (1919) Canto/Piano.	ar
n.1: "Mokocê-Cê-Maká"	1 exemplar ,editora Max Eschig.
n.2: "Nozani-Nã"	" "
n.3: "Papae Curumiassú"	Manuscrito autógrafo + 1 exemplar M. Eschig.
III) "Sertão no Estio" (1919) Canto/Piano.	1exemplar , A. Napoleão
IV) "Historietas" (1920) Canto/Piano.	2 exemplares, editora Casa Mozart
V) "Epigramas Ironicos e Sentimentais" (1921) Canto/Piano.	ar
n.3 "Sonho de uma n. de verão"	1 exemplar, A. Napoleão.
n.6 "Pudor"	1 cópia manuscrita
n.8 "Verdade"	1 cópia manuscrita
VI) "Sertaneja" (1923) Canto/Violino.	3ª peça "Suite para Canto/violino") cópia manuscrita.
VII) "Poème de l'Enfant et de sa Mère (1923) (com o título: "Pensées d'Enfant") Canto/Piano.	Manuscrito autógrafo da redução (1923) da obra originalmente escrita para Canto/ Flauta, Clarineta e Violoncelo
VIII) "Serestas" (1926) Canto/Piano.	ar
ns.1, 2, 5,6,9 10 e 12	ed. A. Napoleão
n.7 - "Cantiga do Viúvo"	1 cópia manuscrita
n.8- "Canção do Carreiro"	" "
IX) " Phydilé" : (melodia [1900] de Reynaldo Hahn), orquestração de Villa-Lobos (1921) para Baixo, Coro e Orquestra.	Partitura (manuscrito autógrafo) c/ partes.



Brasiliana



Revista *Brasiliana*
Número 2 - Maio de 1999

A música do século XX no Acervo Janacopoulos/Unirio
Manoel Correa do Lago

Quadro 7 - Compositores do séc. XX representados no Acervo VJ/Uni-Rio

A) Alemanha/ Europa Central	D) Música Espanhola
Richard Strauss	Manuel de Falla
Arnold Schoenberg	Joaquin Turina
<i>b</i>	E. Halffter
B) Música Russa	Joaquin Nin
Igor Stravinski	<i>b</i>
Serge Prokofiev	E) Musica Brasileira
N. Nabokov	H. Villa-Lobos
Diversos: (Glazounov, Gretchaninov)	H. Oswald
<i>b</i>	A . Nepomuceno
<i>b</i>	Francisco. Braga
C) Musica Francesa	Luciano Gallet
Gabriel Fauré	Marcelo Tupinambá
Claude Debussy	Ernani Braga
Maurice Ravel	Francisco Mignone
Albert Roussel	Lorenzo Fernandez
Eric Satie	Camargo Guarnieri
Charles Koechlin	Hekel Tavares
Florent Schmitt	José Siqueira.
Darius Milhaud	<i>b</i>
Francis Poulenc	F) Diversos
Arthur Honegger	Ernest Bloch
Georges Auric	I. Markevitch
Henri Sauguet	D. Mitropoulos
Jacques Ibert	A .Freitas-Branco
Georges Migot	F. Lopes-Graça.
<i>*a lista acima representa uma amostra representativa, mas não exaustiva.</i>	

Outros Quadros Analíticos

<http://www.abmusica.org.br/br2q7.htm>



Revista Brasíliana
Número 2 - Maio de 1999

A Música do Século XX no Acervo Janacopoulos/Unirio Manoel Correa do Lago

Quadro 8 - Partituras com dedicatórias - Acervo VJ/Uni-Rio

1) Gabriel Fauré	<i>b</i>
Antologia ed. Hamelle (2o volume)	"A Madame Vera Janacopoulos-Staal, en souvenir d'une interprétation de mes mélodies qui m'a causé le plus vif plaisir. Votre dévoué Gabriel Fauré".
2) Maurice Ravel	<i>b</i>
"Schéhérazade"	"A Vera Janacopoulos, en souvenir de son admirable interprétation du 31/5/1921, Maurice Ravel.
[também, Wilhem Mengelberg:]	"Souvenir reconnaissant du concert du 23 Novembre 1924, au Concertgebouw d'Amsterdam, Wilhem Mengelberg "
3) Albert Roussel	<i>b</i>
"Vois, de Belles Filles"	"En bien amical hommage, A. Roussel".
4) Igor Stravinski	<i>b</i>
"Pribaoutki"	"Vera Georgievna Janacopoulos, com as boas recordações do Autor, Paris, 23/V/ 1920." (em russo)
Obs: Foto e/ dedicatória (1953)	"A vous, chère Vera Janacopoulos, mes souvenirs très très affectueux, Igor Stravinski, New York, fev/53
5) Heitor Villa-Lobos	<i>b</i>
a) "Historietas"	"O que poderia demonstrar a Vera Janacopoulos minha extraordinária admiração por todos os seus dotes artísticos senão dedicando estas Historietas Rio, 17 de Junho de 1921, Heitor Villa-Lobos".
b) "Sertaneja"	"A Vera Janacopoulos, a maior artista que conheço, e a melhor intérprete de minhas obras. Paris, 24/1/1924, Villa-Lobos."
c) "Pudor" (n.6) e "Verdade"(n.8)	Nas duas partituras: "A Vera, oferece Villa-Lobos, Paris, 2/12/ 1923."
d) "Mokocê-Cê-Maká"	"A Vera Janacopoulos, para a rainha das

	"Chansons typiques Brésiliennes" homenagem, H. Villa-Lobos, 25/3/1929".
6) Serge Prokofiev	<i>h</i>
"La Rose et le Rossignol"	"Orquestrée pour Melle Vera Janacopoulos, en considération de sa belle voix et sa charmante interprétation, l'Authew, NY 1919 "
7) Ernest Bloch	<i>h</i>
"Deux Psaumes" (2 exemplares)	a)"Avec toute mon admiration et grande sympathie" b) "En souvenir d' une interprétation émouvante et inspirée, E Bloch 10 Fev. 1924"
8) Igor Markevitch	<i>h</i>
" Psaume "	a) partitura assinada. b) foto : "Pour ma très chère Vera, en souvenir de notre 'Psaume' ! Igor "
9) Dimitri Mitropoulos	<i>h</i>
"L'Alouette...."	"Avec beaucoup d'estime et très grande sympathie 2.10.28, D. Mitropoulos
10) Francisco Mignone	<i>h</i>
"Assombração"	"A Vera Janacopoulos, que sabe tornar grandes as coisas pequeninas 26.8.34"
11) Lorenzo Fernandes	<i>h</i>
"Toada para você"	"À grande artista Vera Janacopoulos, alma do Lied, com profunda admiração e simpatia, o Autor, Rio 2-X-1930
12) Camargo Guarnieri	<i>h</i>
"Minha Viola"	"A grande cantora, Vera Janacopoulos, com profunda admiração, M. Camargo Guarnieri, S. Paulo, 30/9/ 1933
13) Eleazar de Carvalho	<i>h</i>
(foto autografada, anos 50)	"A eminente artista Vera Janacopoulos, a quem o Brasil artístico deve tudo neste setor, homenagem de seu maior admirador, E. de Carvalho."
14) Darius Milhaud	<i>h</i>
a) "D'un Cahier inédit du Journal d' E. de Guérin"	"À Madame Janacopoulos bien amicalement, Milhaud. " [1922]
b) Catalogue de Fleurs	"À Madame Janacopoulos, ce catalogue de fleurs avec toute ma sympathie, Milhaud" [1923]
c) 6 Chants Populaires Hébraïques	"À Vera Janacopoulos, son admirateur, Milhaud PS: n' oubliez pas le feijao" [1925]
d) Prières journalières à l'usage des Juifs du Comtat Venaissin.	"À l'admirable Janacopoulos, avec le désir de l'entendre chanter bientôt ce petit recueil " [ass] Milhaud (m.p.l.f.) [1927]
e) Child Poems	"À Madame Vera Janacopoulos son admirateur, Milhaud 1923"
Obs: Foto c/ dedicatória (anos 50)	"Ah! Nos concerts ensemble avec les Pribaoutki, C'était le bon temps. J'aimerais bien revoir le Brésil un jour. [...]"
15) Francis Poulenc	<i>h</i>
a) Bestiaire	<i>h</i>

Academia Brasileira de Música

- canto/ orq. Câmera	"À Véra Janacopoulos, son ami très fidèle, Francis Poulenc 1922"
- canto/piano	" À Véra Janacopoulos, en témoignage de sympathie et d'admiration, F. Poulenc 1922"
b) " 3 Poèmes de L. Lalanne"	"Pour Véra, beau rossignol , son ami"[1931]
c)"Huit Chansons Polonaises"	"Pour Véra, très fidèlement.
d)"Cinq Poèmes de P. Eluard"	"Pour Véra, très affectueusement, F. 1935"
e)"Calligrammes"	"Pour Vera @ Francis" [1948]
f)"12 Chants p.voix moyenne"	"Pour ma chère Vera, avec ma tendre et fidèle affection, F.P." [1935]
g)"12 Poèmes de G. Appolinaire"	"Pour Véra, très affectueusement F.P.1947"
h)Chansons et Mélodies	"Pour ma chère Véra, en souvenir d'autrefois très affectueusement, Francis"[1948]
i) "12 Mélodies" , 1er recueil	"Pour Vera, tendrement, Francis "
j) "12 Mélodies" , 2e recueil	"Pour Vera, avec ma tendre affection, FP 1948 Ass: "Poupoule"

Outros Quadros Analíticos

L. Início