

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL JÚLIO DE MESQUITA FILHO

INSTITUTO DE ARTES

MÚSICA EM ATIBAIA: UMA HISTÓRIA POSSÍVEL

VOLUME I

**São Paulo
2008**

DANIEL GUIMARÃES NERY

MÚSICA EM ATIBAIA: UMA HISTÓRIA POSSÍVEL

**VOLUME I
(TEXTO)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, na área de concentração musicologia/etnomusicologia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Musicologia.
Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna.

São Paulo

2008

780-
981

Nery, Daniel Guimarães
Música em Atibaia: Uma História Possível/
Daniel Guimarães Nery. - São Paulo [s. n.] 2008.
137 f. il. Mais anexo.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Artes.

Orientador: Paulo Augusto Castagna

Música. 2. História. 3. Atibaia. 4. Música Paulista no Século XVIII a XX.
5. Bandas de Música. I. Título

Banca Examinadora

Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna, I.A./ UNESP

Prof. Dr. Marcos Júlio Siegl, I.A./ UNESP

Prof.Dr. Jaelson Trindade, IPHAN/SP

*Aos mestres: Cidinha Anselmo e
Celso Salgado
Cujas almas representam a essência da História da Música de Atibaia.*

AGRADECIMENTOS

À Deus, porque dEle, por Ele e para Ele são todas as coisas.

Aos meus pais, Nilson e Walkiria, pelas palavras de incentivo e apoio, pelo exemplo de confiança e amor incondicional, pela disposição em me auxiliar mesmo que isso requeresse um esforço extraordinário de suas partes, por buscarem sempre o melhor para mim.

A minha querida esposa Ellen, por nunca me deixar desanimar, ser um exemplo para mim e ficar horas comigo revisando o trabalho.

Aos professores Marcos Júlio, Jaelson Trindade, Alberto Ikeda, Martha Ulhôa, Lenita Nogueira, José Antônio Pereira, Vilma Galvão, José Domingos Massoni, Celso Salgado, Aparecida Mary Anselmo, pelas contribuições, informações e críticas. Sem vocês este trabalho não teria sentido.

Aos amigos Rogério Brito e Magda Cristina Jarussi pela oportunidade de realizar o concerto com as músicas da pesquisa.

Aos amigos Gerson Marchetti e Charles Hiram pela transcrição das partituras.

A Rosângela, Thaís, Carlão, Expedito e demais funcionários do I.A. que sempre me ajudaram nestes dois anos. E também aos funcionários do Museu João Batista Conti, em especial ao Toninho e Celita. Quantas horas intermináveis no museu!

E finalmente, ao professor Paulo Augusto Castagna, pela honra de ser meu orientador. Pelo auxílio, incentivo, otimismo, paciência, sabedoria e dedicação.

RESUMO

Essa dissertação estuda a música na cidade de Atibaia desde sua fundação até o ano de 1965. De maneira historiográfica e descritiva, são analisados os mestres-de-capela no final do século XVIII e início do século XIX como Manoel Julião da Silva Ramos, residente na cidade. Nesse contexto inicial são estudadas também, as composições desse autor e outras obras do mesmo período, como as Matinas de Natal e os Motetos de Passos, que foram editadas no trabalho. O século XX é abordado de semelhante modo, analisando e contextualizado primeiramente a história do período com os eventos musicais. Neste momento, as Bandas de Música somam grande parte da pesquisa, bem como alguns de seus compositores, como Pedro Vasconcellos, Sebastião Flório e Edmundo Russomano, cujas obras também foram editadas. Ainda no contexto do século XX, as escolas de música e as primeiras corporações musicais e orquestras são estudadas, sempre do ponto de vista sócio cultural analisando, não somente o fato musical em si, mas sua relação com a sociedade de Atibaia.

Palavras-chave: Música em Atibaia, Música Paulista no Século XVIII a XX, Bandas de Música

ABSTRACT

This dissertation will study music in the town of Atibaia since its foundation by the year 1965. In order historiographic and descriptive, are considered the Kapellmeister (mestres-de-capela) at the end of the eighteenth and early nineteenth century as Manoel Julião da Silva Ramos, residing in the city. In this initial context are also studied the compositions of this author and other works of that period, as Matinas de Natal (Matins Christmas) and Motetos de Passos, which were edited at the work. The twentieth century is addressed in similar manner, analyzing and contextual history of the first period with the music events. Currently, the Musical Bands add much of the search, and some of its composers, such as Pedro Vasconcellos, Sebastião Flórido and Edmundo Russomano, whose works have also been edited. Even in the context of the twentieth century, schools of music and the first corporations orchestras and music are studied, when the point of view by analyzing socio-cultural, not only because the music itself, but its relationship with society in Atibaia.

Keywords: *Music in Atibaia, Paulista Music, Music in the XVIII and XX century, Musical Band*

ÍNDICE DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1: Edição Diplomática. Detalhe “Coro”, Responsório IV compassos 33-35-----	45
Exemplo musical 2: Edição Crítica. Detalhe “Contralto”, Responsório II compassos 15-19.-----	46
Exemplo musical 3: Edição Diplomática compassos 1 a 6; manuscrito Hilário B. Vasconcellos -----	55
Exemplo musical 4: Edição Diplomática. Compassos 1 a 6; manuscrito Manoel José Gomes -----	55
Exemplo musical 5: Comparação entre o soprano manuscrito de Gomes com a parte de soprano da Edição Crítica realizada na nossa pesquisa -----	56
Exemplo musical 6: Edição Diplomática compassos 7 a 9-----	85
Exemplo musical 7: Edição Crítica compassos 7 a 9-----	85
Exemplo musical 8: Edição Diplomática -----	88
Exemplo musical 9: Edição Crítica-----	89
Exemplo musical 10: Diplomática em São João de Atibaia compassos 1 a 2-----	96
Exemplo musical 11: Edição crítica São João compassos 25 a 28-----	97

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Recibo de Manoel Julião -----	32
Figura 2: Frontispício das Matinas do Natal -----	34
Figura 3: Detalhe do verso do Frontispício com manuscrito de Carlos Gomes -----	35
Figura 4: Última folha do frontispício. O nome “A. C. Gomes” aparece no canto superior direito-----	35
Figura 5: Detalhe da assinatura de Carlos Gomes-----	36
Figura 6: Parte de soprano com rasura à caneta -----	36
Figura 7: Detalhe da rasura de José Penalva-----	37
Figura 8: Trombone. Grafia de Manoel José Gomes -----	38
Figura 9: Baixo. Copista "A"-----	39
Figura 10: Violino II. Copista "B"-----	39
Figura 11: Clarinetes I e II. Copista "C"-----	40
Figura 12: Benção de Ramos, Violino I. Manuscrito pertencente ao Museu João Batista Conti –Atibaia-----	49
Figura 13: Detalhe de Hilário B. Vasconcellos -----	50
Figura 14: Frontispício do manuscrito de Manuel José Gomes -----	50
Figura 15: Contralto do mesmo manuscrito -----	51
Figura 16: Grafia com arcaísmo na parte do contralto de Hilário Vasconcellos-----	54
Figura 17: Atibaia. Quadro à óleo do pintor Benedito Calixto, de 1913.-----	60
Figura 18: Hilário Beraldo de Vasconcellos -----	61
Figura 19: Câmara, Cadeia e Fórum -----	62
Figura 20: Corporação Musical 24 de Maio -----	64
Figura 21: Juvêncio da Fonseca-----	64
Figura 22: Corporação Musical 24 de Maio -----	65
Figura 23: manuscrito Hino ao Trabalho de Pedro Vasconcellos-----	66
Figura 24: Detalhe da assinatura do compositor-----	66
Figura 25: Pedro Hilário de Vasconcellos-----	67

Figura 26: Banda União da Mocidade-----	68
Figura 27: Banda formada por Pedro de Vasconcellos. Estação do Tanque, 1918-----	69
Figura 28: Banda Operária formada por Pedro de Vasconcellos.-----	70
Figura 29: Corporação Musical 1º de Março em 1953-----	71
Figura 30: Corporação Musical 24 de Outubro -----	72
Figura 31: Pedro Cerbino -----	77
Figura 32: Sebastião Flório.-----	80
Figura 33: <i>Ritornello</i> no <i>Tantum Ergo</i> -----	83
Figura 34: Dedicatória de Edmundo Russomano-----	88
Figura 35: Detalhe da parte Trombone de Canto-----	91
Figura 36: Manuscrito Trompete 1, de Pedro Hilário de Vasconcellos-----	92
Figura 37: Saxofone 1. Grafia Copista A.-----	92
Figura 38: Assinatura de Frederico Suppioni na parte Trombone de Canto -----	93
Figura 39: Bombardino, Grafia de Carlos Peranovich -----	93
Figura 40: Regência. Grafia de Pedro Cerbino -----	94
Figura 41: Leonello Chiochetti -----	110
Figura 42: Canto Orfeônico do Colégio Atibaiense em 1953-----	114
Figura 43: Coral Santana em 1950-----	115
Figura 44: Coral Santana em dezembro de 1962, Ana Urioste ao órgão-----	116
Figura 45: Jandira Massoni -----	117
Figura 46: Aparecida Mary Anselmo.-----	120
Figura 47: Professora Vilma de Romaro Galvão -----	121
Figura 48: Orfeão do Instituto Municipal de Cultura Artística -----	123
Figura 49: Sala de aula do I.M.C.A.-----	124
Figura 50: Corporação 24 de Outubro em 1964-----	127

INDÍCE DE QUADROS

Quadro 1: Quadro comparativo dos Copistas -----	40
Quadro 2: Esquematização das Matinas do Natal -----	42
Quadro 3: Textos latinos e transcrições das Matinas de Natal-----	43
Quadro 4: Aparato Crítico do mesmo trecho-----	47
Quadro 5: Textos Latinos e transcrições dos Motetos dos Passos de Atibaia-----	52
Quadro 6: Esquema dos manuscritos de Hilário Vasconcellos e Manoel Gomes.-----	53
Quadro 7: Obras de Pedro Cerbino -----	73
Quadro 8: Obras de Sebastião Flório -----	78
Quadro 9: Comparações entre as Bandas de Música.-----	81
Quadro 10: Texto atino e transcrição do Tantum Ergo-----	84
Quadro 11: Aparato crítico do mesmo exemplo -----	86
Quadro 12: Texto latino e transcrição da Ave Maria.-----	87
Quadro 13: Aparato crítico do mesmo exemplo-----	89
Quadro 14: Comparação de copistas do São João de Atibaia-----	95
Quadro 15: Aparato critica do mesmo trecho -----	97
Quadro 16: Funções das Bandas em Atibaia-----	102
Quadro 17: Comparação entre repertório da Banda 24 de Outubro e 1º de Março----	104
Quadro 18: Programa da Festa do Orfeão Escolar. Jornal A Gazeta 20 de Outubro de 1946 p. 4-----	112
Quadro 19: Orfeão do Colégio Atibaiense Jornal Gazeta de Atibaia 21 de setembro de 1952-----	113
Quadro 20: Comparação do Repertorio Bandas 24 de Outubro e 1º de Março-----	125

SUMÁRIO

Introdução-----	13
Capítulo I -----	18
1. Aspectos históricos da cidade de Atibaia, fundação e primeiras manifestações musicais-----	18
1.1. Aspectos históricos-----	18
1.2. Antecedentes Musicais – Os séculos XVIII e XIX -----	21
1.3. Manoel Julião da Silva Ramos-----	30
2. Obras – Edições e Fontes Musicais-----	33
2.1. As Matinas do Natal -----	33
2.2. Processos Editoriais nas Matinas do Natal -----	45
2.3. Moteto de Passos -----	47
2.4. Processos Editoriais nos Motetos de Passos -----	54
Capítulo II -----	57
1. Aspectos Históricos, as primeiras Bandas de Música, Compositores e a transição para o século XX-----	57
1.1. Aspectos históricos-----	57
2. As Primeiras Bandas de Música e Compositores -----	60
2.1. Hilário Beraldo de Vasconcellos -----	60
2.2. Corporação Musical 24 de Maio -----	63
3. Pedro Hilário de Vasconcellos -----	65
3.1. Banda União da Mocidade -----	67
3.2. Banda 1º de Maio -----	69
3.3. Banda 1º de Março -----	71
4. Corporação Musical 24 de Outubro -----	72
4.1 Pedro Cerbino-----	73
4.2 Sebastião Flório-----	77
5. Obras – Edições e Fontes Musicais-----	82
5.1. Tantun Ergo de Sebastião Flório -----	82
5.2. Critérios Editoriais no Tantum Ergo -----	84
5.3. Ave Maria de Edmundo Russomano -----	86
5.4. Critérios Editorias da Ave Maria -----	88

5.5. São João de Atibaia de Pedro Hilário Vasconcellos-----	89
5.6. Critérios editoriais em São João de Atibaia -----	95
Capítulo III -----	98
1. A Música na sociedade de Atibaia de 1851 a 1930, Sociedades Musicais, Escolas de Música e demais músicos-----	98
1.1. A música na Sociedade de 1851 a 1935-----	98
1.2. A Sociedade e a Banda de Música-----	101
2. Leonello Chiocchetti e a Escola de Música Santa Cecília-----	107
Capítulo IV -----	111
1. Música na sociedade de Atibaia de 1935 a 1965, Sociedades Musicais, Escolas de Música e demais músicos-----	111
1.1. A música na Sociedade-----	111
2. Professores e Escolas de Música-----	118
2.1. Instituto Municipal de Cultura Artística – I.M.C.A.-----	121
3. Bandas de Música e Sociedade-----	124
Capítulo V -----	128
Considerações Finais-----	128
Referências Bibliográficas-----	131

Introdução

“Atibaia, o paraíso possível na terra”. Assim era vista a cidade do interior paulista ao norte da capital. Os principais livros que tratam de sua história ainda estão na primeira edição de 1940 e 1950. Ambos narram de forma triunfal e muito mais literária do que histórica os feitos heróicos de sua gente, entre eles alguns músicos:

Sábado de Aleluia de 1865 (...) Todo mundo afluía à igreja, onde ia pregar o vigário João Ezequiel (...) terminada a reza, o Largo da Matriz foi pequeno para conter todo aquele povaréu (...) música do maestro Hilário Beraldo de Vasconcelos (MARTINS, 1940, p.109-110).

Os trabalhos de cunho positivista no país carregavam um sentido literário e não científico com uma tendência ao ensaio, em contraposição ao procedimento lógico discursivo de estudos considerados propriamente históricos. A consequência dessa tendência é sempre uma visão pessoal e subjetiva do objeto de estudo, tornando-se uma historiografia apenas descritiva e factual sem fundamentos metodológicos, portanto, uma musicografia ao invés de musicologia, como apontou Ikeda (1998). Para Augusto Comte (1798-1857), o método positivista consiste na observação dos fenômenos, subordinando a imaginação à observação. O fundador da linha de pensamento sintetizou seu ideal em seis palavras: real, útil, certo, preciso, relativo e positivo. Assim, “a filosofia tem por objetivo não destruir, mas “organizar” (TRIVINÕS, 1987, p.35). O Positivismo, portanto, torna-se um método e uma doutrina: método enquanto sugere que as avaliações científicas devem estar rigorosamente embasadas em experiências e doutrina enquanto preconizava que todos os fatos da sociedade deveriam seguir uma natureza precisa e científica. Nesse aspecto, a musicologia do pós-guerra, preocupou-se apenas em classificar cronologicamente os compositores e sua produção criando apenas a ordem factual sugerida pelos positivistas. Os fatos que levaram o compositor ao seu trabalho, o meio sócio cultural em que vivia era deixado de lado, pois “ao positivismo não interessava as causas dos fenômenos, porque isso não era positivo, não era tarefa da ciência” (TRIVINÕS, 1987, p.36). Entretanto, isso não

impediu que trabalhos expressivos¹ e as vezes até fora desse contexto, pudessem ser realizados, sobretudo em relação à música na província de São Paulo e em suas vilas como Mogi das Cruzes, Guaratinguetá, Itu, Campinas, ente outras. (DUPRAT, 1985 e SERGL, 1991). Outros trabalhos, porém menores, adotaram o método de escolher e eleger os compositores e suas obras como objeto de estudo pelo cânone, ou seja, compositores com vasta produção musical e documental e, sobretudo, os mais antigos excluindo então compositores desconhecidos e com poucas composições. Esta metodologia teve origem na musicologia européia, que buscou seus cânones na Idade Média, Renascença, e Barroco, priorizando ainda, segundo Kerman (1987, p. 32), a idéia de criação de identidade nacional e religiosa, sendo a maior vertente dessa perspectiva, os estudos realizados por Joseph Spitta sobre Johann Sebastian Bach (1685-1750). Esse compositor era entendido pela musicologia da época, como concentrador dos ideais alemães quanto à nacionalidade, sendo ele próprio alemão, e religioso, ao passo que suas composições organísticas -o órgão carregava um status de instrumento litúrgico - e demais composições estavam inseridas na musica Luterana alemã. No Brasil, a mesma tendência pode ser comprovada nos estudos de Mário de Andrade que, em 1936, desenvolveu diversas pesquisas sobre o folclore musical a música brasileira como um todo, visando o caráter brasileiro da música, ou a identidade nacional . Todavia, esses estudos são uma visão nacionalista e idealista da história da música no Brasil. Outros pesquisadores afirmam ainda, que a “musicologia nacional estava na infância” (BISPO, 1983, p. 19). A história meramente documental foi adotada por quase todos os historiadores do século XIX, rejeitando assim a história social. Entretanto, alguns historiadores repudiaram a sociologia por ela ser muito científica no sentido de generalizar e abstrair muito os fatos sociais (BURKE, 2002). Portanto, a maioria dos pesquisadores da música no Brasil priorizava ao buscar a identidade nos compositores nacionais, a grande descoberta: revelar à sociedade algo que estava oculto por muito tempo. Além de jornalista e sensacionalista, o musicólogo tornar-se-ia um herói, um desbravador em busca do tesouro perdido, como se refere Castagna:

¹ TRINDADE, Jaelson Bitran. **Música colonial paulista: o grupo de Mogi das Cruzes**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro: n.º 20, p. 18, 1984
 SERGL, MARCOS JÚLIO. **Elias Lobo e a Música em Itu**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991
 DUPRAT, Régis. **Garimpo Musical**. São Paulo: Novas Metas Ltda. (Coleção Ensaio, v. 8) 1985.

O musicólogo é, assim, romanticamente visto como o herói que salva a obra do esquecimento, retirando-a de labirintos ou sótãos empoeirados e reapresentando-a à luz da sabedoria (1988, p.98).

Essa tendência da romantização valoriza o trabalho do musicólogo muito mais pelo ineditismo (justificando o furo jornalístico) do que a metodologia empregada e conclusões obtidas. Os trabalhos inseridos nesse contexto ficam fechados a uma só concepção e não são mais revistos. Ainda sobre os heróis, Soares (2007) ao citar Dwight Allen, autor que apontou que “o grande homem foi o conceito predominante na historiografia musical do século XIX” (ALLEN, 1962, p. 87) (...). Esse grande homem é também o “homem público, reconhecido e admirado por multidões devido às suas qualidades geniais” (SOARES, 2007, p. 89).

Por outro lado, Karl Marx (1818-1883), ao fundar a doutrina marxista, revolucionou o pensamento filosófico, especialmente pelas “conotações políticas explícitas em suas idéias, colocadas, em seguida, também por Friedrich Engels (1820-1895) (TRIVINÕS, 1987, p.45).

Segundo Marx (1983):

Na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; estas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual (p. 233)

Ou seja, para compreender as sociedades é necessário analisar suas estruturas, as forças de produção e as relações de produção que nelas se encontram. A compreensão do processo histórico está condicionada à compreensão destas relações sociais que ultrapassam os indivíduos, pois as relações sociais se lhes impõem, com frequência, sem levar em conta suas preferências. Dessa maneira, o materialismo histórico, um dos principais aspectos da teoria marxista é, segundo Trivinõs, “a ciência filosófica que estuda as leis sociológicas que caracterizam a vida da sociedade, de sua evolução histórica e da prática social dos homens, no desenvolvimento da humanidade” (1987, p. 50). O mesmo autor discorre que Marx “critica os hegelianos e Feuerbach, que acham ainda que a história era resultado das ideologias e presenças dos “heróis”,

ao invés de buscar nas formações sócio econômicas e nas relações de produção os fundamentos verdadeiros das sociedades” (1987, p. 50).

Temos aí o cerne do nosso trabalho: Existe uma história da música em Atibaia? Como pesquisar, contextualizar, biografar e catalogar o movimento musical em Atibaia do século XVIII ao XX se por lá não passaram gênios e titãs, mas sim homens músicos que se esmeravam na produção de sua arte? Mas para isso, antes, devemos explicar o sentido da palavra História, que tem, entre outros, dois significados básicos: um deles se refere tanto aos processos de existência e vida real dos homens no tempo; e o outro se refere ao estudo científico, à pesquisa e ao relato estruturado desses processos humanos – a reconstrução de universos que deveriam estar perdidos no tempo, mas não estão (BURKE, 2002, p. 27).

Cronologicamente, delimitaremos nossas pesquisas até 1965, portanto, após o Concílio do Vaticano Segundo, mudando drasticamente a liturgia Católica, dando mais liberdade quanto à língua usada nos rituais, sobretudo a Missa. A escolha de estudar a música sacra dá-se pelo fato de ser a única que consta documentos e manuscritos musicais, (partituras) no início do século XVIII. No entanto, no século XX abordaremos outras perspectivas musicais como Bandas de Música, Escolas, professores e demais músicos, já que nessa época os documentos relatando tais fatos são encontrados em maior abundância.

Portanto, temos como objetivo geral, criar um panorama da prática musical interiorana do ponto de vista sócio cultural, numa abordagem marxista histórica. Já como objetivos específicos, o trabalho se propõe a pesquisar, levantar e classificar cronologicamente os músicos, compositores e conjuntos musicais de Atibaia bem como suas produções musicais tratando suas partituras, recibos de prestação de serviços, jornais, fotografias, leis e decretos, e demais documentos como documentos históricos. Além disso, editaremos as obras dos períodos estudados, elaborando as partituras como “edições críticas”, da maneira que sugere Grier (1996).

Para tal, teremos como base metodológica o estudo descritivo dentro do ponto de vista da análise documental. Assim, segundo Gil (2006), os seguintes passos serão tomados: identificação das fontes, localização das fontes e obtenção do material, tratamento dos dados e construção lógica e redação do trabalho.

As fontes para a pesquisa estarão baseadas na revisão bibliográfica já existente sobre a história no período, como Binder (2006), Bellotto (2007), Lisanti (1962), Miranda (2002) e

Magda Ricci (1998). Para edição musical o trabalho está fundamentado nos trabalhos de Grier (1996), Figueiredo (2000), Castagna (2000b).

No primeiro capítulo discorremos sobre os aspectos históricos da cidade de Atibaia, sua fundação e primeiras manifestações musicais, onde propusemos especificamente a pesquisar, levantar e classificar cronologicamente os músicos, compositores e conjuntos musicais de Atibaia, bem como suas produções musicais nos séculos XVIII e XIX. tratando suas partituras, recibos de prestação de serviços e demais documentos como documentos históricos utilizando como ferramenta, a análise documental, proposta por Duckes (1980).

No segundo capítulo partimos para o século XX, onde será tratado sobre as Bandas de Música, que tiveram extrema importância na história da cidade. Neste capítulo também, abordaremos as primeiras escolas de música e formações musicais como orquestra e grupos de câmara bem como relacionamos obras de alguns compositores do período para a edição das partituras

A música na sociedade, sua representatividade na cidade no ponto de vista sócio cultural será o foco do terceiro e quarto capítulos. Aqui, dividimos cronologicamente em dois capítulos para maior compreensão e análise dos fatos: o terceiro situa-se no fim da república até 1935 e o quarto, a partir de 1935 até 1965. Discorrerá sobre as bandas, e sua formação da identidade do cidadão, sobre os corais que atuaram na cidade, e os orfeões, com sua intrínseca faceta política.

Não será abordada na pesquisa a música folclórica como Congadas e similares.

CAPÍTULO I

1- Aspectos históricos da cidade de Atibaia, fundação e primeiras manifestações musicais.

1.1. Aspectos Históricos

O século XVII ficou marcado pela atuação dos bandeirantes, desbravadores que saíam à frente de pequenas comitivas para explorar terras virgens, em busca de índios e minerais preciosos. A maioria das expedições partia de São Paulo e a rota mais procurada era a que levava aos tesouros das "Minas Gerais". Tratava-se de uma viagem longa e árdua, que requeria muitas paradas para descanso e reabastecimento. A primeira delas, ainda nas proximidades de São Paulo, ficava numa colina banhada por um rio que os índios chamavam de "Tubaia" ou "Atubaia" (água agradável ao paladar).

Porém, entre os bandeirantes que chegaram à paragem do "Atubaia", destacou-se Jerônimo de Camargo, descendente de uma das mais conhecidas famílias da época. Profundo conhecedor de toda a região, acabou por fixar-se no local fundando uma fazenda de gado e, no alto da colina, construiu uma capelinha sob a invocação de São João Batista. Isso aconteceu em 1665. Nessa mesma época, o padre Mateus Nunes da Siqueira chegou do sertão com um grupo de índios guarulhos catequizados e, por ordem da Câmara Municipal de São Paulo, instalou-os ao lado do "sítio de São João Batista". O pequeno núcleo firmou-se, então, como parada obrigatória para quem seguia em direção a Minas Gerais e o povoado começou a desenvolver-se lentamente (FREITAS, 1930). Entretanto, no período de um ano os colonos dos bairros vizinhos se interessaram na potencial mão-de-obra indígena e aproximaram de Atibaia, forçando a Câmara de São Paulo a afastar o padre Siqueira do aldeamento e transferir os índios para Conceição de Guarulhos.² Em 1669, a Câmara Municipal acusava um certo frei Gabriel, capuchinho, de aliciar índios do aldeamento de Conceição e das propriedades circunvizinhas para um espécie de comunidade utópica por ele comandada no rio Atibaia. A Câmara expulsou frei Gabriel e, supostamente, resistiu os índios ao aldeamento de Conceição. Todavia, ao que parece, a maior

² Atas 3/7 e 29/11/1666. Câmara Municipal de São Paulo

parte desses índios foi incorporada às posses dos novos residentes do bairro (MONTEIRO, 1994, p. 199). Foi por essa ocasião que Jerônimo de Camargo aí estabeleceu a sua unidade de produção de trigo, pois havia regressado do sertão em 1666 com índios recém capturados.

Salientamos que, Jerônimo de Camargo era o chefe da expedição dos bandeirantes, e quando se assentou em Atibaia o capitão-mor “estabeleceu uma próspera propriedade, com seiscentos índios e uma elaborada capela” (MONTEIRO, 1994, p.82). Em diversos casos, os maiores proprietários de terra instituía nas suas propriedades capelas rurais, as quais serviam como pólo para as atividades religiosas e recreativas. A fundação de uma capela constituía evento importante pois, de modo geral, reforçava o prestígio social e a autoridade econômica de seu fundador:

Na São Paulo seiscentista, com poucas exceções, a fundação de uma capela estava associada à presença de um número considerado de índios. A própria organização espacial das capelas espelhava a divisão social, (...). Dependendo do subsequente, desenvolvimento econômico e demográfico do bairro, diversas capelas tornaram-se capelas com padre fixo e, em alguns casos, [como Atibaia] viraram sede de freguesia (MONTEIRO, 1994, p. 191)

Outros participantes da bandeira como Francisco Cubas Preto, Baltasar da Veiga, Salvador de Oliveira, Antonio Bueno e Bartolomeu Fernandes Faria, assentaram-se igualmente, entre os rios Juqueri e Atibaia, cada qual com plantéis com mais de cem índios. Segundo Monteiro (1994), “essas prodigiosas posses de cativos, formaram a base dos bairros rurais de Atibaia, Votorantim e Antonio Bueno (ou Juqueri)” (p. 83).

Em 1679, a capela passou a ser capela curada - isto é, a ter padre próprio. Jerônimo de Camargo faleceu em Jundiaí, no princípio de 1707, mas seus descendentes deram continuidade ao trabalho nas fazendas de gado e à luta pela emancipação do vilarejo. Finalmente, por alvará de 13 de agosto de 1747, a aldeia tornou-se "freguesia" e assim nasceu o distrito de São João de Atibaia (ou Tybhaia, conforme a grafia da época) (MARTINS, 1940, p. 35-37 e BEDORE, 2000, p. 10).

Entre 1679 e 1682, os moradores da vila e dos bairros rurais de São Paulo foram devidamente arrolados num livro da Câmara Municipal que registrava a contribuição de cada um

para o donativo real³. O donativo na verdade, um imposto a ser levantado pelas câmaras do Império português, existia desde o início da década de 1660 e contém, basicamente, listas de moradores e os valores de suas contribuições anuais (MONTEIRO, 1994, p. 188).

A análise estatística desses donativos por John Monteiro (1994) revela que a sociedade paulista, longe de ser igualitária, foi antes marcada por profundas desigualdades na composição de riqueza. Por outro lado, as listas sugerem que a difusão da pobreza rural, freqüentemente atribuída à baixa intensidade da agricultura paulista e ao isolamento geográfico, foi fruto de um processo no qual a agricultura comercial e a expansão da escravatura indígena desempenharam papéis de relevo (p. 189). Finalmente a riqueza da região, baseada na produção e transporte de alguns gêneros comerciais - sobretudo o trigo⁴-, ficou mais e mais concentrada nas mãos de poucas famílias privilegiadas e poderosas que, a partir da década de 1650, passara, a disputar entre si o controle absoluto do poder. Dessa forma conclui:

Se, de uma parte, a organização da produção agrícola deu origem a uma clara divisão entre classes de exploradores e explorados, de outra, ao mesmo tempo, o acesso desigual às forças de produção- sobretudo ao trabalho indígena- determinou profundas diferenças nos níveis da riqueza entre a população não cativa. (...) Ao passo que a expansão da produção e a formação de novas comunidades proporcionaram a perspectiva da riqueza, o principal resultado desses processos, foi paradoxalmente, a difusão da pobreza rural (MONTEIRO, 1994, p. 190 grifo nosso).

Na lista de donativos de 1679, Atibaia lidera os demais bairros, tendo 100 contribuintes num total avaliado de 101.640 contos de réis, com contribuição média de 1.016.⁵ O número de contribuintes em cada lista refletia a número de unidades produtivas da zona rural. Deste modo, a contribuição média demonstra a riqueza relativa dos bairros. Os bairros mais ricos eram os bairros de ocupação recente, como Atibaia. Assim, no contexto do século XVII, quando a expansão territorial surgia como uma constante na reprodução da riqueza, os colonos de posses consideráveis sempre lideravam a formação de novas zonas de exploração fundiária. Entretanto, se é claro que o crescimento demográfico e a exaustão do solo contribuíram para a difusão da

³ Livro do Rol das pessoas para o pedido real do ano de 1679. Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, 1-19

⁴ Atibaia tornou-se uma espécie de celeiro da capital, graças ao grande desenvolvimento da pecuária e da cultura de cereais, em especial de trigo (MARTINS, 1940, p. 77-79).

⁵ Livro do Rol das pessoas para o pedido real do ano de 1679. Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, 1-19

pobreza rural, provocando, ao mesmo tempo, a expansão territorial, as origens da pobreza rural localizavam-se não apenas na decadência dos bairros, como também na própria estrutura de povoamento de novas frentes de expansão. Na listas do donativo, mesmo os bairros mais abastados e recentes no caso de Atibaia incluíam concentrações consideráveis de contribuintes nos níveis de riquezas mais baixos. Os dados sugerem segundo Monteiro (1994), uma estrutura de desigualdade acompanhava a expansão para as terras novas, e possivelmente, essa desigualdade, tenderia a diminuir à medida que os colonos de mais recursos avançassem para novas frentes de expansão (p. 194).

Mais uma vez, isso indica que o processo de expansão incorporou um forte elemento de desigualdade desde o início, o que favoreceu alguns colonos com mais recursos em detrimento de um número sempre crescente de lavradores pobres.

O capitão-general, D. Luiz Antônio de Souza Botelho, Morgado de Mateus, elevou o bairro de Atibaia à categoria de vila e município, por portaria de 27 de junho de 1769. A nova vila compreendia na época os municípios de Atibaia, Bragança Paulista, Nazaré, Piracaia, Bom Jesus dos Perdões e Jarinú. No ano seguinte, foi instalada a primeira Câmara Municipal, com grande solenidade no levantamento do Pelourinho (BEDORE, 2000, p. 11).

1.2. Antecedentes Musicais – Os séculos XVIII e XIX

Em 1679, Atibaia passa a ser capela curada. No ano seguinte, é construída por Antonio do Prado da Cunha (genro de Jerônimo de Camargo) uma capela maior em frente à original erigida pelo fundador. Uma capela curada era ministrada, em caráter permanente, por um pároco ou cura; são igualadas às paróquias, entretanto, ignora-se a ocasião exata da elevação da capela curada de Atibaia à paróquia e aldeia. Segundo alguns pesquisadores⁶, através de documentos existentes no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, sabe-se que já o era em 1701, todavia, segundo a própria paróquia, a sua criação deu-se em 1719, com a conclusão da Igreja e realização do primeiro ato religioso, graças aos esforços políticos de Antônio Prado da Cunha e Francisco de Camargo Pimentel. Na Igreja Católica a definição de paróquia é dada pelo Código de Direito

⁶ Martins (1940, p.35-37); Bedore (2000, p.10); Conti (2001, p. 16)

Canônico que declara: “Paróquia é uma determinada comunidade de fiéis, constituída estavelmente na Igreja particular, e seu cuidado pastoral é confiado ao pároco como o seu pastor próprio, sob a autoridade do Bispo diocesano.” (CODEX, 2002, Cân. 515 § 1º). Determina ainda o direito canônico que “toda diocese ou outra Igreja particular seja dividida em partes distintas ou paróquias.” (Cân. 374 § 1º). Em geral as paróquias eram circunscrições eclesásticas territoriais que compreendem todos os fiéis de um determinado território. Portanto, Atibaia mesmo no estado de capela curada e ainda mais acentuada como paróquia, já exercia suas funções religiosas, como missas, cortejo e procissões. De acordo com Miranda (2002), esses eventos já contavam com música, sobretudo numa paróquia, que era Atibaia:

Como parte da cultura, tradição e religiosidade, a música estava nas ruas - acompanhando cortejos, procissões, danças e cavalcadas - e nos templos, no ato das missas. Imprescindíveis em qualquer ato solene, os serviços musicais possuíam lugar cativo nesses eventos (MIRANDA, 2002, p. 69).

Bedore (2000) ainda cita como o primeiro registro de um ato religioso em Atibaia, um batismo: "aos 14 de dezembro de 1719 batizei e pus os Santos Oleos ao inocente Francisco, filho de Sebastião Pedroso e de Ana Rosa Forão, foram padrinhos Amaro da Silva Alvarenga e Maria Pinto Guedes. - Padre Rabello Barros, coadjutor" (2000, p. 11). Mesmo não havendo, segundo o autor documentos anteriores a 1719 comentando sobre a atividade da igreja, seria pouco provável dizer que não ocorreu nenhum acontecimento religioso na paróquia de Atibaia como missas, festas e batismos entre 1679, data da criação da capela curada até 1719. Da mesma forma, mesmo não havendo documentos comprovando a existência de música na cidade nessa época, ela estaria presente nas missas e demais eventos concernentes à igreja.

Quando Atibaia fora elevada e categoria de freguesia era necessário que pudesse manter um padre à custa dos moradores, pagando a ele a cômgrua⁷ anual. E numa freguesia, era necessária maior preparação quanto à música, tendo como seu principal representante, a figura do mestre-de-capela. Segundo Miranda (2002, p. 55), desde fins da Idade Média, até meados do século XIX, existiram, tanto nos “ofícios mecânicos”, quanto nas “artes liberais”, três categorias

⁷ Designa-se Cômgrua, a tradição cristã paroquial e dever moral e religioso do crente contribuir financeiramente para a honesta e digna sustentação do seu pároco (o mesmo que presbítero). Estando ele todos os dias e todas as horas ao serviço da Paróquia, ministrando os sacramentos e o ensino religioso, os paroquianos tem de contribuir para que ele possa servir em disponibilidade total.

hierárquicas de profissionais: mestres, oficiais e aprendizes. E para a arte da música funcionou o mesmo sistema. A pesquisadora ainda discorre sobre a atuação profissional do mestre-de-capela:

Não era simplesmente um “regente”, sua atuação frente a esses conjuntos era mais ampla, tendo sob sua responsabilidade diversas outras atribuições já que, além de dirigir os ensaios e as apresentações, acumulava as funções de instrumentista, cantor, compositor, copista e professor dos aprendizes, além de ser ele o responsável pela procura de oportunidades de trabalho para o seu grupo. Também ficava sob seus cuidados o recebimento dos pagamentos que, uma vez feitos, eram repassados aos instrumentistas e cantores, conforme acordos pré-estabelecidos. (2002, p.56)

Além disso, os mestres-de-capela eram músicos provisionados pelo Bispo para atuarem nas catedrais e matrizes das vilas e, ao contrário de outros cargos da Igreja, não tinham que, necessariamente, pertencer ao clero. Fazia parte do ofício desses mestres arregimentar e pagar, às suas custas, pessoas que pudessem desempenhar essa função, o que já estava pressuposto em seu ordenado (CASTAGNA, 2000b p.7).

Documentos trazem o nome do mestre Manoel Pretto Cardoso por ter recebido em 14 de junho de 1722 uma determinada quantia em dinheiro do Capitão Manoel Telles de Menezes por uma missa cantada em memória de sua mulher Maria das Neves⁸. (DUPRAT, 1985 p.115). Aqui corroboramos o fato da atividade já existir em musical em Atibaia muito antes de sua elevação a freguesia em 1747 sendo a data do recibo de 1722. No entanto, esse é o único registro que se refere a Manoel Pretto, já que em 1765, ocorreu o primeiro censo geral da Capitania de São Paulo⁹, organizado por D. Luiz Antônio de Souza Botelho, o Morgado de Mateus, no mesmo ano que iniciou seu governo, indicando o novo mestre-de-capela: João Pretto de Oliveira, filho de Manoel Pretto Cardoso e Rosa Pinto Barbosa, sua segunda esposa, sendo que a primeira, Escholástica Corrêa, faleceu em 1715, o mesmo ano do casamento (SILVA LEME, 1905, p.115).

Nesse mesmo censo, João Pretto estava com quarenta anos, casado com Escholástica de Godoy Moreira. Nesse censo o mestre-de-capela é citado como lavrador, colhendo 600 alqueires de milho e 18 de feijão, além de concomitantemente ser sacristão da vila, incorporando o setor primário como produtor e terciário, prestando serviços.

Duprat afirma:

⁸ Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (ACMSP) Contas de Testamentos de Maria das Neves, 1722, f. 4

⁹ Arquivo do Estado de São Paulo. Maços da População de Atibaia e Nazareth, cx. 6/14.

“Não é rara esta pluralidade profissional ou atividade complementar à de mestre-de-capela no Brasil colonial. Na própria capital, [São Paulo] no século dezessete, os mestres-de-capela Manoel Pais de Linhares e Manoel Vieira de Barros desempenham suas funções musicais, com provisão, concomitantemente à manipulação de juro e capitais” (1985, p.115).

Outro documento atesta João Pretto como Vereador da Câmara em 1771, tendo como função de despachar documentos e proceder a correições¹⁰. (BEDORE, 2000, p. 25)

Nesse contexto deu-se a elevação de Atibaia a vila, por decreto de 27 de junho de 1769, cujo documento transcreve Belloto (2007, p. 165) que a vila era: “*huma* das mais que se distinguem em os *requizitos* necessários para receberem a honra do nome de *Villa*.” Belotto (2007) ainda afirma que a elevação da vila já havia sido solicitada pela Câmara de São Paulo em 1761, Martins (1940), comenta este fato através de um pedido bastante peculiar, pois os moradores da freguesia não queriam a sua elevação, o que é e foi inédito na Capitania de São Paulo. Segundo esses moradores, em uma carta datada de 02 de outubro de 1761, a elevação traria muitos prejuízos a freguesia e as contribuições e despesas com o funcionalismo público pesariam muito sobre as classes mais pobres. Um dos dez signatários dessa carta foi o mestre Manoel Pretto Cardoso. Bedore (2002) comenta o fato:

Em 1761 foi proposta à câmara paulista a elevação de Atibaia à categoria de vila, pelo fazendeiro do bairro Caiçara, Frutuso Furquim de Campos, chefe do partido dos Pires na região atibaiana. A tentativa frustrou-se por falta de apoio dos atibaianos ilustres que pertenciam ao partido dos Camargos, [entre eles Manoel Preto Cardoso] ligados à Atibaia, da câmara paulista, pois, uma vez transformada Atibaia em vila, os partidários dos Camargos se dedicariam à política de sua terra. O partido dos Camargos conseguiu adiar a efetivação da proposta durante quatro anos, alegando pobreza e necessidade de compor politicamente na vila de São Paulo, e o ato de instalação foi adiado por mais quatro anos (p. 10).

Uma vila deveria possuir uma Câmara, uma Cadeia e o Pelourinho. O nome Pelourinho tem sua origem na bola que encimava a coluna de alvenaria (em latim denominada de “*pirorium*”) e que era construída sobre um pedestal, com escadaria feita de pedras. Erguido na praça principal da vila, o Pelourinho era uma espécie de marco ou emblema da administração, servindo também

¹⁰ A correição era a ação exercida pelo corregedor na sua comarca, como representante do Rei. Os corregedores, também designados por meirinhos ou adiantados eram os magistrados que fiscalizavam a administração da justiça nas comarcas (WIKIPEDIA, 2008).

como local de castigo aos criminosos e escravos fugidos (ANGELIM, 2004, p. 1). A história das Câmaras Municipais no Brasil começa em 1532, quando São Vicente é elevada à categoria de vila. Nesta época, as Câmaras Municipais exerciam um número bem maior de funções do que atualmente. Eram as responsáveis pela coleta de impostos, regular o exercício de profissões e ofícios, regular o comércio, cuidar da preservação do patrimônio público, criar e gerenciar prisões, ou seja, uma ampla gama nos três campos da administração pública: executivo, legislativo e judiciário.

Com a Independência do Brasil, a autonomia de que gozavam as Câmaras Municipais é drasticamente diminuída. O império centraliza a administração pública através da Constituição de 1824. A duração da legislatura é fixada em quatro anos e o vereador mais votado assumia a presidência da Câmara, visto que até então não havia a figura do prefeito. Além dos Vereadores, escolhidos dentre os portugueses aqui radicados, estas instituições já possuíam um Procurador e oficiais. Era presidida por um ou dois juízes ordinários¹¹ (também chamados de dentro, por serem moradores do lugar).

As Câmaras e seus vereadores foram, por diversas vezes, elementos de vital importância para a manutenção do poder de Portugal na Colônia, organizando a resistência às diversas invasões feitas por ingleses, franceses e holandeses.

Enquanto os almotacés, alcaides e outros funcionários menores eram, simplesmente, escolhidos pelas Câmaras, a eleição de juízes ordinários, vereadores e procuradores, atribuição exclusiva dos conselhos, era rodeada de um ritual rigoroso.

Integravam o conselho os *homens bons* da localidade, entendendo-se por tais os adultos livres do sexo masculino, incluídos os nobres e fidalgos, os proprietários, os militares e o clero, enquanto não tivessem - na linguagem da época - "marca de nação infecta", ou seja, mouros, judeus ou seus descendentes. Servos, escravos, peões e empregados eram considerados

¹¹ Os Juízes Ordinários - também chamados Juízes da Terra por serem, como os vereadores, moradores do município - eram a representação mais clara da magistratura de 1ª instância. Podiam conhecer ações novas - mesmo nos casos de infrações ou delitos alheios ao âmbito municipal - ou revisar as decisões dos magistrados inferiores (juízes almotacés e juízes de vintena). Tiravam devassas particulares sobre feitos de sangue, violentação de mulheres, destruição de propriedade comunal ou privada, falsificação de moeda etc. Estavam, também, incumbidos de controlar a atuação dos juízes, vereadores e oficiais de justiça do âmbito municipal, incluindo a dos juízes ordinários que lhes precederam nos cargos. Podiam dar audiências, expedir mandados de prisão ou alvarás de soltura, instruir e sentenciar, com alçada, nos bens móveis, até mil reis, nos lugares com mais de 200 habitantes, e até seiscientos reis, nas comunidades menores. Nos bens de raiz, essa alçada caía para quatrocentos reis (ANGELIM, 2004, p. 2)

"malados", ou seja, classes inferiores, não aptas para tomar parte na condução da comunidade. Entre essas duas faixas, características do mundo medieval, existiam como classe em ascensão a dos "oficiais mecânicos" (marceneiros, serralheiros, pedreiros etc.), não equiparáveis aos *homens bons* por carecerem de propriedades, títulos e privilégios, mas superiores aos servos e escravos por serem trabalhadores autônomos, donos das suas oficinas. A sua posição nos conselhos não era constante, ora integrando-se com voz e voto, e até obtendo representação nas Câmaras, ora apenas constituindo delegados para a defesa dos interesses setoriais, ora completamente excluídos da condução municipal. Gouvêa ainda acrescenta que "os homens aptos a desempenhar esses cargos haviam de possuir o status de cidadão na maioria das vezes herdado de seus antepassados, assim como estar plenamente abonados de qualquer mancha de "sangue infecto"" (1998, p.5).

Portanto a figura do vereador possuía status na sociedade que estava inserido, sendo um *homem bom*. Em Atibaia, como já discurremos, João Pretto foi vereador da Câmara em 1771, mas o ato de assinalação da Câmara e cadeia da vila já traz seu nome com um dos signatários em 06 de novembro de 1769 (MARTINS 1940, p. 57-58). Era, portanto um *homem bom*. Seu pai, Manoel Pretto Cardoso, ao assinar uma carta ao governador da Capitania também era considerado um *homem bom*, confirmando o que Gouvêa (1998) discorreu sobre o status ser hereditário.

Dessa forma, o cargo de mestre de música era exercido por pessoas que tinham influência política, administrativa e até religiosa ao dirigir a música na igreja. Além disso, sendo a Música uma arte nobre, de acordo com Blunt (1992), o músico, o artista seria um homem nobre, o *homem bom*.

Em 1777, em outro censo geral organizado pelo Morgado de Mateus, João Pretto de Oliveira está casado com Ana Maria de Jesus Moreira com quem teve quatro filhos: José Desidério Pinto, Joaquim José de Oliveira, Manoel José Pinto e Maria Angélica, além de Ignácio de Oliveira Cardoso, filho de seu primeiro casamento. Possui também seis escravos e dois agregados que, possivelmente, poderiam ser seus alunos de música, conforme o costume da época. Esses alunos realizavam, sobretudo cópias de manuscritos ou cópias das partes cavadas (divisões das partes instrumentais e vocais para a sua utilização nos serviços litúrgicos) e, inclusive, segundo Nise Obino, era costume dos mestres "levar os seus aprendizes para as festas

para lucrar por inteiro ordenado, recebido das irmandades ou patrocinadores das festas, cobrando para si no caso de impor-se-lhe a contratação de músicos profissionais” (1968, p. 98).

Em 1795 é iniciada a construção dos altares da Igreja Matriz, por José Francisco de Oliveira (BEDORE, 2000, p. 13), a mesma igreja que João Pretto realizara seus serviços musicais. Do ano de 1797 é o seguinte documento, no qual se comprova que a construção já se encontrava adiantada:

“(...) Estando a Igreja Matriz desta *Villa* arruinada e *indesciente* para *nella* se dedicarem Cultos o *Ponderozo* [poderoso] *Ds* [Deus] obrigou o povo à fazer outra trabalhando elles no socamento das *taypas* (...)”¹²

Mais uma vez, como foi citada na introdução, a escassez de documentos musicais, sobretudo partituras, não é por sua vez indício de pouca atividade musical, pois os recibos de pagamento e contas públicas nos mostram justamente o contrário, o que poderia nos levar a crer a ausência dessas fontes.

Na mesma Igreja Matriz celebrou-se em 1793, pelo nascimento da princesa da Beira “(...) *hum* *Solemne* Missa Cantada, com o Senhor exposto, Sermão e *Procição* (...)” (DUPRAT, 1985, p. 117). O termo missa cantada refere-se às partes cantadas por um coro do próprio da missa: *Kyrie Eleyson*, *Gloria*, *Credo*, *Benedictus*, *Sanctus* e *Agnus Dei*. Duprat (1985) ainda afirma que na mesma celebração pela princesa, houve uma “festa que integrou luminárias *encamizadas*, tiros de roqueiras e artifícios de fogo rasteiro e do ar” (p. 117).

Em 1806, João Pretto foi citado pela última vez nos censos, vindo a falecer em 1807 (SILVA LEME, 1905, p.115).

As festas, comuns em toda a América Portuguesa, foi o objeto de estudo de diversos historiadores, como no caso de Miranda (2002). Face a isso, independente do enfoque a ser utilizado - seja social, cultural ou político - as atenções dos estudiosos voltaram-se tanto aos acontecimentos festivos em si quanto às artes e ofícios envolvidos no realizar das festas; às relações de poder presentes em todo o fazer festivo; ao simbolismo dos objetos, adereços, roupas, carros, gestos e enfim, a tudo o que fizesse parte do ritual destinado a esses momentos. Dessa

¹² Ofício da Câmara, nov. 10. *Arquivo do Estado*, Cx 7.5.32

forma, a terminologia festas, passou a ser utilizada para denominar qualquer manifestação de júbilo ou pesar ocorrida nas vilas e cidades da Colônia: fossem procissões, cortejos, missas, entradas, traslados, aclamações ou funerais (MIRANDA, 2002, p. 19). A mesma autora ainda discorre sobre as diferentes causas das festas:

Vinculadas a acontecimentos sagrados e profanos, antigos e recentes, alegres e tristes, bem como a eventos ligados às satisfações e anseios coletivos, as festas promovidas nas vilas da América Portuguesa eram propiciadas ora por efemérides ligadas ao Estado, ora pelo calendário religioso. Com isso, celebravam-se tanto os santos e padroeiros da Colônia e do Reino, quanto os nascimentos, casamentos e mortes de príncipes, princesas e soberanos, além das aclamações de governadores, natalícios reais, e os "restabelecimentos" de uma forma geral; fossem da ordem pública; da saúde de algum monarca, ou de cidades da metrópole, destruídas por catástrofes naturais (2002, p. 20).

O planejamento das festas recaía a alguns cargos das instituições promotoras; fossem os vereadores, em se tratando das Câmaras, ou os componentes das mesas das irmandades, confrarias e ordens terceiras, em se tratando das instituições religiosas. A execução, porém, voltava-se às atividades desenvolvidas no interior da vida cotidiana, como o trabalho dos artesãos, artistas e profissionais liberais. As festas também eram ao mesmo tempo como uma espécie de válvula de escape das tensões sociais, pois funcionavam também como momentos de distração para povo, na medida em que quebravam a rotina diária das vilas. E neste jogo de oposições, cumpriam um duplo papel: divertiam a população ao mesmo tempo em que mostravam aos indivíduos o lugar a eles reservados nesta sociedade. Ou seja, o lugar de expectadores do poder a ser transmitido. Bem como a procissão que era vista como um teatro a céu aberto, sobretudo no caso de Minas Gerais:

A procissão enviava seu recado aos expectadores por meio da exposição de cores, sons, imagens, alegorias, gestos e posicionamentos. E assim, muitos símbolos e signos contribuíam para reforçar a encenação e estabelecer as fronteiras entre os que tinham e os que não tinham a dignidade da representação: como as roupas, os adornos e até mesmo a forma com que cada indivíduo percorria a procissão, já que os nobres e ilustres, muitas vezes, seguiam os cortejos montados a cavalo, e as figuras secundárias iam a pé, conforme todo o resto da população que, de pé, assistia ao cortejo (MIRANDA, 2002, p. 22)

As festas resultavam em ocasiões bastantes rentosas aos principais artistas e artífices das vilas, como aos carpinteiros que construía os palanques, curros e coretos; aos músicos

compositores, instrumentistas, cantores e copistas; aos alfaiates, pelo feitiço dos estandartes, capas e figurinos; aos ferreiros, pintores e escultores que confeccionavam os adornos; quanto ao vigário que fazia o sermão, passando, é claro, por uma gama de outras atividades imprescindíveis a esses momentos. Nessa perspectiva atenta-se para o fato de que o intenso consumo de produtos e serviços indispensáveis a esses acontecimentos gerava uma série de relações onde, para além da religiosidade e do respeito às prescrições reais, outros propósitos faziam-se presentes; como o interesse pelos ganhos materiais, inerentes ao fazer festivo. Sobre esse aspecto, Miranda (2002) discorre: “frisamos que, além do respeito a Deus, aos santos e ao rei, as festas reforçavam uma série de relações, onde um intenso consumo de produtos e serviços propiciava uma gama de interesses alheios ao fervor, à devoção, à obediência e à exaltação, e que, portanto, tais interesses e os ganhos materiais advindos deles tiveram uma grande responsabilidade pela existência de tão profícuo fazer festivo” (p. 27).

Nas funções festivas estritamente religiosas eram cantadas novenas, ladainhas, matinas, antífonas e motetos. Nas ocasiões de júbilo oficiais ou reais, executava-se sempre o *Te Deum Laudamus*. Portanto, na festa a qual se referiu Duprat (1985), certamente ocorreu da mesma forma como descreveu Miranda (2002). Da mesma forma ocorreu também em outra festa importante, o levantamento do Pelourinho:

Em em 04 e 05 de novembro de 1769, Atibaia recebe uma comitiva da vila de São Paulo composta pelo ouvidor, acompanhado pelo juiz ordinário Frutuoso Furquim de Campos, do escrivão Bustamante e dois pagens. (...) As festas e cerimônias de instalação da vila foram coisa nunca vista antes, preparadas especialmente para impressionar as autoridades e desfeitar o partido dos Pires. A presença maciça dos partidários dos Camargos às solenidades oficiais quase sufocou Frutuoso Furquim de Campos. Tão contrariado estava que foi o último a assinar a ata do Auto do Levantamento do Pelourinho quando, por força do cargo de juiz ordinário, deveria ser o segundo, logo após o Ouvidor. (BEDORE, 2000, p. 12)

Mesmo não havendo documentos comprovando tal fato, certamente, houve uma missa de Ação de Graças, e um *Te Deum*, assim como na festa também houve música e “tiros de roqueiras e artifícios de fogo rasteiro e do ar” (DUPRAT, 1985, p. 117).

Sendo a Vila de São João Batista de Atibaia incorporada no século XVIII pelas atuais cidades de Nazaré Paulista, Bragança Paulista, Bom Jesus dos Perdões e Jarinú, convém discorrer

sobre os antecedentes musicais nessas cidades, sobretudo Nazaré, onde a documentação¹³ remonta a 1762, quando “diversas festividades anuais em que a música estava invariavelmente presente nas funções da Igreja” (DUPRAT, 1985, p. 117). Nesses mesmos documentos, data de 1766 a despesa referente ao transporte de um cravo para acompanhar o coro, em substituição ao órgão do qual não dispunha a igreja de Nazaré. Esse instrumento, segundo Duprat (1985), poderia ter vindo de Atibaia, onde a música era mais estruturada.

No Livro da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Atibaia do ano de 1775, indica o mestre Cypriano Pires de Oliveira ter recebido a quantia de 12\$000 (doze contos de réis) que representava um terço do total das despesas com a Semana Santa.¹⁴ Nascido em Atibaia em 1751, Cypriano Pires de Oliveira aparece pela primeira vez nos censos da Capitania de São Paulo em 1767, e aos 16 anos integra a lista da primeira esquadra da reserva cujo cabo era o mestre-de-capela João Preto de Oliveira. Cypriano era filho de Miguel da Cunha Macedo e Leonor Maciel e casou-se em Nazaré (onde veio residir em data indeterminada) por volta de 1775, com sua prima Floriana Antonia de Oliveira. Casou-se novamente em 1803 com Bárbara Francisca.(DUPRAT, 1985 e SILVA LEME, 1905).

1.3 Manoel Julião da Silva Ramos

Com a decadência do ouro, houve um movimento de reversão da população mineira à capitania de São Paulo, movimento que já havia se iniciado nos anos 70 e 80 do século XVIII, e se estendeu ainda para o início do século XIX (LISANTI-FILHO, 1962).

Nesse contexto, Manoel Julião nascido em Santa Luzia do Sabará, Minas Gerais, em 1763¹⁵ desloca-se para Atibaia em 1815, já que o censo de 1816 aponta pela primeira vez o seu nome. Antes de ter se estabelecido em Atibaia, teve sua passagem registrada na Vila de São Carlos, atual Campinas-SP em 1812, quando foi contratado pela Câmara para cantar nas festas reais¹⁶. No intervalo de 1812 a 1816 Manoel Julião não é citado nos censos¹⁷ nem de Atibaia nem

¹³ Livro de Receita e Despesa da Irmandade Rosário dos Pretos. 1762-1803 – ACMSP.

¹⁴ Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, 1772-1794 – ACMSP.

¹⁵ No censo de 1816 traz a indicação do local nascimento, a cor da pele (branca) , e a idade do compositor que era na época de 53 anos. Arquivo do Estado Rolo 15.

¹⁶ Arquivo da Câmara Municipal de Campinas, Mandados de pagamentos 1801-1818, página 44v. Informação gentilmente cedida pela Profa. Dra. Lenita W. M. Nogueira.

¹⁷ Os Maços da População consultados de ambas as vilas foram de 1809 a 1827.

de Campinas, desta forma não foi possível estabelecer a morada do músico, mas a partir de outros documentos que comprovam que em 1797, ano da elevação da freguesia de São Carlos a vila, estiveram presentes na elevação diversos cidadãos provenientes de Atibaia; e ainda mais: “Entre 1801 e 1810, vários atibaianos das mais tradicionais famílias deixam sua terra natal para morar na nova Vila de São Carlos” (BEDORE, 2000, p.13) partimos do pressuposto então, que o músico gozando das qualidades de *homem bom*, sendo conhecido e respeitado pelas famílias abastadas das duas vilas estava atuando, tanto em Campinas quanto Atibaia até se estabelecer em Atibaia por volta de 1815 já que o primeiro documento a fazer referência a ele como mestre-de-música e sacristão da vila é de 1816.

Segundo Miranda (2002), a arrematação da música junto aos festejos anuais era efetuada mediante o menor valor oferecido. Porém, acredita-se que, além dos lances mais baixos, outros fatores eram levados em conta pela Câmara. Supõe-se, por exemplo, que entre os mestres que se apresentavam à frente dos conjuntos, certamente havia os que desfrutavam de maior prestígio e respeito, sendo estes, por consequência, os prováveis vencedores das concorrências públicas da música. O estabelecimento de ajustes com mestres de reputação desconhecida ou duvidosa podia resultar em alguns transtornos como, por exemplo, o risco do não cumprimento do serviço dentro dos prazos, no caso, o dia da festa. Dentro desse ponto de vista Manoel Julião ao ser contratado em Campinas, possuía tal status e prestígio, adquiridos antes de seu deslocamento para Atibaia, o que nos pode levar a outra pesquisa aprofundando o mestre em seu contexto mineiro.

O censo de Atibaia de 1824 cita Manoel Julião como “ainda vive da arte da música, tendo concomitantemente o seu negócio de venda, com um casal de jovens escravos e uma agregada quarentona” (DUPRAT, 1985, p.121). Mais uma vez, aqui se corrobora o fato que o músico também se envolveu em outras atividades extra-musicais, a exemplo dos outros mestres-de-capela vivendo na vila de Atibaia anteriores a ele.¹⁸

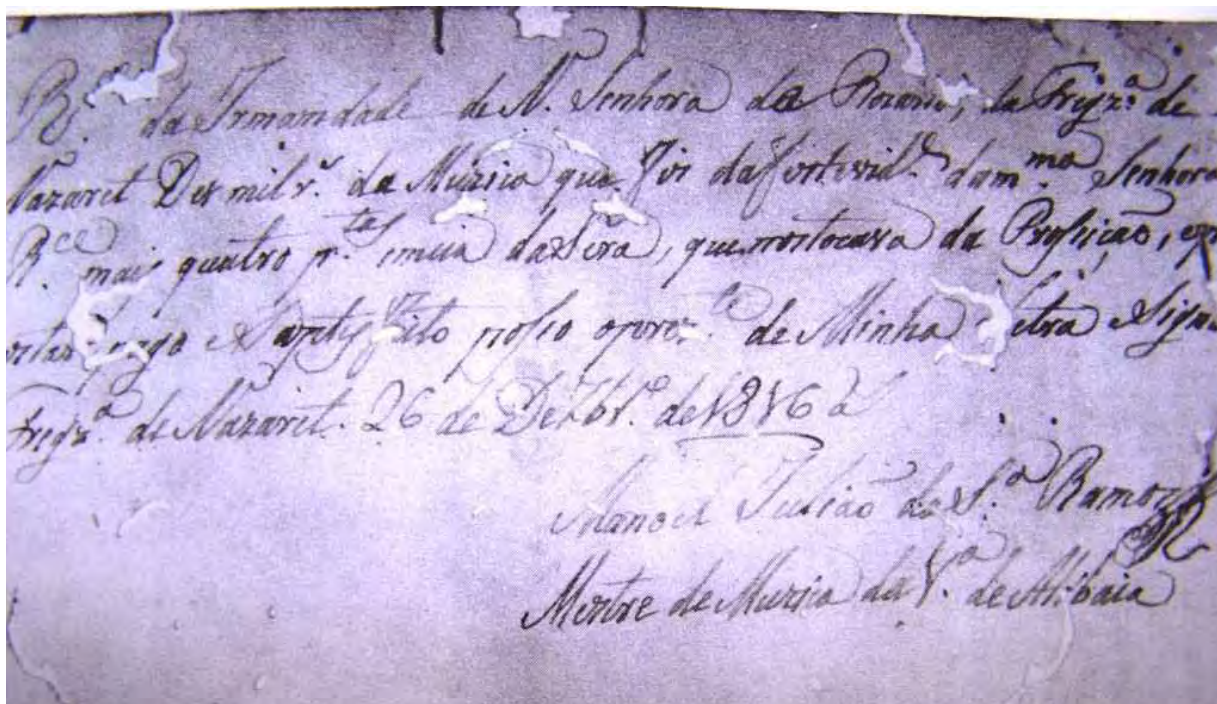
Ainda de 1816 é o seguinte recibo, o qual Régis Duprat transcreve:

“Rce. [Recebi] da Irmandade de N. Senhora do Rosário da Freg. [Freguesia] de Nazaret Dez mil rs [réis] da *Música* que foi da festividade da mma [mesma] Senhora. Rce. Mais quatro ptas. [pratas] e meia da Sera que nos tocava da *prossição* e pr [por] estar pago e *Saptysfeito* passo o prezte.[presente] da minha Letra e *Signal*. Freza . [Freguesia] de Nazaret, 26 de Dezbro. [Dezembro] de 1816. As. [Assinado]

¹⁸ C.f. Os mestres-de-capela já citados como: João Preto de Oliveira sendo agricultor, vereador e cabo e Cypriano Pires de Oliveira como Alferes de Regimento.

Manoel Julião da Sa. [Silva] Ramos, Mestre da Muzica da Va. [Vila] de Atibaia.”
(1985, p.124)

Figura 1: Recibo de Manoel Julião



Na Estatística da Província de São Paulo, organizada em 1836 pelo Marechal Daniel Pedro Muller, consta que em Atibaia existiam dois músicos (MARTINS, 1940, p.58), o que nos leva a crer que poderiam ser dois alunos de Manoel Julião ou, mais remotamente, o próprio compositor e um aluno. Remotamente, pois ele estaria por volta dos 73 anos. Um outro documento¹⁹ atesta que em 1879, portanto, 43 anos depois, o mestre-de-capela era Júlio Pedro de Campos Vasconcelos e que em 1882 o cargo foi ocupado por José Antônio de Camargo, tendo este último, também atuado como vereador da Câmara entre 1845 e 1848, estando ligado à política da cidade desde 1842²⁰. (BEDORE 2000, p. 27).

¹⁹ Livro de Paróquias, 1880-1905, Livro nº 1 - 8.2.23, ACMSP. Informação gentilmente cedida pelo Prof. Dr. Marcos Júlio Serigl.

²⁰ No dia 04 de maio de 1842, deu-se início da Revolução Liberal na cidade, chefiada em âmbito nacional pelo ex-presidente da Província de São Paulo, o cel. Rafael Tobias de Aguiar contra o Poder Central. Em Atibaia, o chefe do Partido Liberal era Jacinto José de Araújo Cintra, ligado ao cel. Tobias Aguiar e que fez com que Atibaia tomasse

Manoel Julião compôs além das Matinas do Natal, a qual abordaremos posteriormente, o *Lundu das Beatas*, cujo manuscrito se encontra no Acervo Mozart Araújo, localizado na Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-RJ), (ULHÔA et al. 2001). Compôs também um *Credo*, para baixo solista coro e orquestra, cujo manuscrito do próprio compositor, antes em posse do antigo mestre-de-capela de São Paulo, Veríssimo Glória²¹, se encontra hoje, com o musicólogo Régis Duprat. O mesmo pesquisador discorre sobre a escrita composicional e estilística de Manoel Julião referente ao Credo:

“Escreve com exatidão para vozes e instrumentos, destacando-se a justeza e ponderação no tratamento [instrumental] dos violinos onde o autor expressa graficamente bem as preocupações definidas quanto a articulação, dosando com gosto e precisão o estilo *legato* e *staccato*. Os contrastes forte-piano e a geral atmosfera elegante indicam a absorção definitiva do estilo galante nesse compositor (...).” (1985, p. 122)

2- Obras – Edições e Fontes Musicais

2.1. As Matinas do Natal

Manoel José Gomes tinha por costume copiar músicas de músicos contemporâneos, e de maior prestígio, portanto, os manuscritos estão localizados no Museu Carlos Gomes em Campinas sob índice 301. São 55 folhas pautadas contendo coro (soprano, alto, tenor e baixo),

oficialmente partido dos liberais, juntamente com as vilas de Itu, Sorocaba e Campinas, esta mais nova, mas cuja população em boa parte era oriunda de Itu. Em Atibaia, chefiavam a rebelião: major Joaquim de Araújo Cintra, José da Silveira Campos, "José Lucas", José Bueno de Campos, Francisco Bueno de Aguiar e Castro, Teodoro Bueno de Aguiar e Castro, João Bueno de Aguiar, Leonardo José Pedroso, Joaquim da Silva Porto, capitão Jacinto Alves do Amaral, Eugênio de Siqueira, Frutuoso de Lima, José Antônio de Camargo, Felisberto Pires, Francisco Lourenço da Rocha e cel. Manoel Jorge Ferraz. Há documentos sobre a prisão do cel. Manoel Jorge Ferraz e do Padre Antônio Mello e Silva. Houve vários registros de conflitos entre os conservadores e os liberais na Vila de Atibaia. Entretanto, os liberais da cidade ficaram por pouco tempo fora do poder, que logo voltou a ser exercido pelos membros da importante família Cintra, detentora do domínio político desde as primeiras décadas do século XIX, juntamente com os descendentes dos capitães-mor (família Siqueira Franco), que governaram Atibaia no século XVIII. (BEDORE 2000, MARTINS, 1940 e SILVEIRA, 1950. *Grifo nosso*)

²¹ A posse dos manuscritos do *Credo* por Veríssimo Glória pode ser explicada pela aproximação que possuía com a cidade de Bragança Paulista, vizinha de Atibaia, desmembrada desta em 17/10/1797. Bispo afirma: “Um dos grandes músicos de banda que permaneceu sempre vinculado com Bragança Paulista foi Veríssimo Augusto Glória (...) um dos mais renomados músicos de banda da primeira metade do século XX. A banda do Veríssimo era conhecida não apenas em São Paulo como também em várias cidades do interior, entre elas Bragança, onde muitas vezes atuou por ocasião das grandes festas” (BISPO, 2002 p.2).

violinos I e II, clarinetes I e II, Trompas I e II, trombone e baixo. Incluíam um frontispício em que se lê: *Matinas do Menino Deus* composto por Manoel Jullião de Manoel Jozé Gomes (Figura 2). CASTAGNA (2000a) comenta sobre a problemática de autoria em frontispícios, sobretudo quando se refere a Manoel José Gomes. Os termos “por” e “de” são freqüentemente empregados pelo músico, sendo que “por” se refere à composição da obra e “de”, à posse ou cópia dos manuscritos. O mesmo frontispício em questão estava retirado do conjunto, pois em seu verso havia um manuscrito instrumental (Trompa) de Antônio Carlos Gomes (Figura 3 a 5).

Figura 2 Frontispício das Matinas do Natal

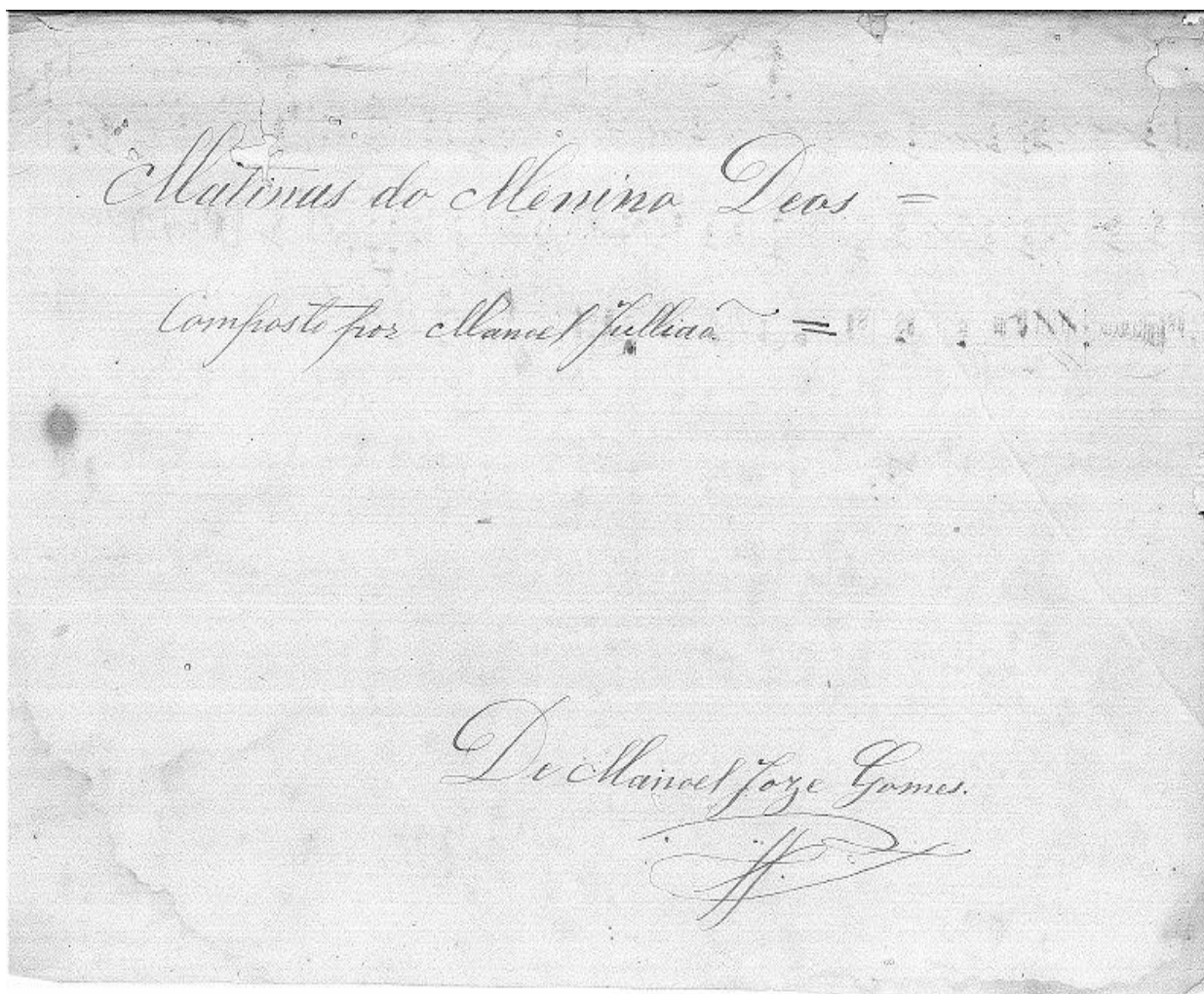


Figura 3: Detalhe do verso do Frontispício com manuscrito de Carlos Gomes



Figura 4: Última folha do frontispício. O nome “A. C. Gomes” aparece no canto superior direito

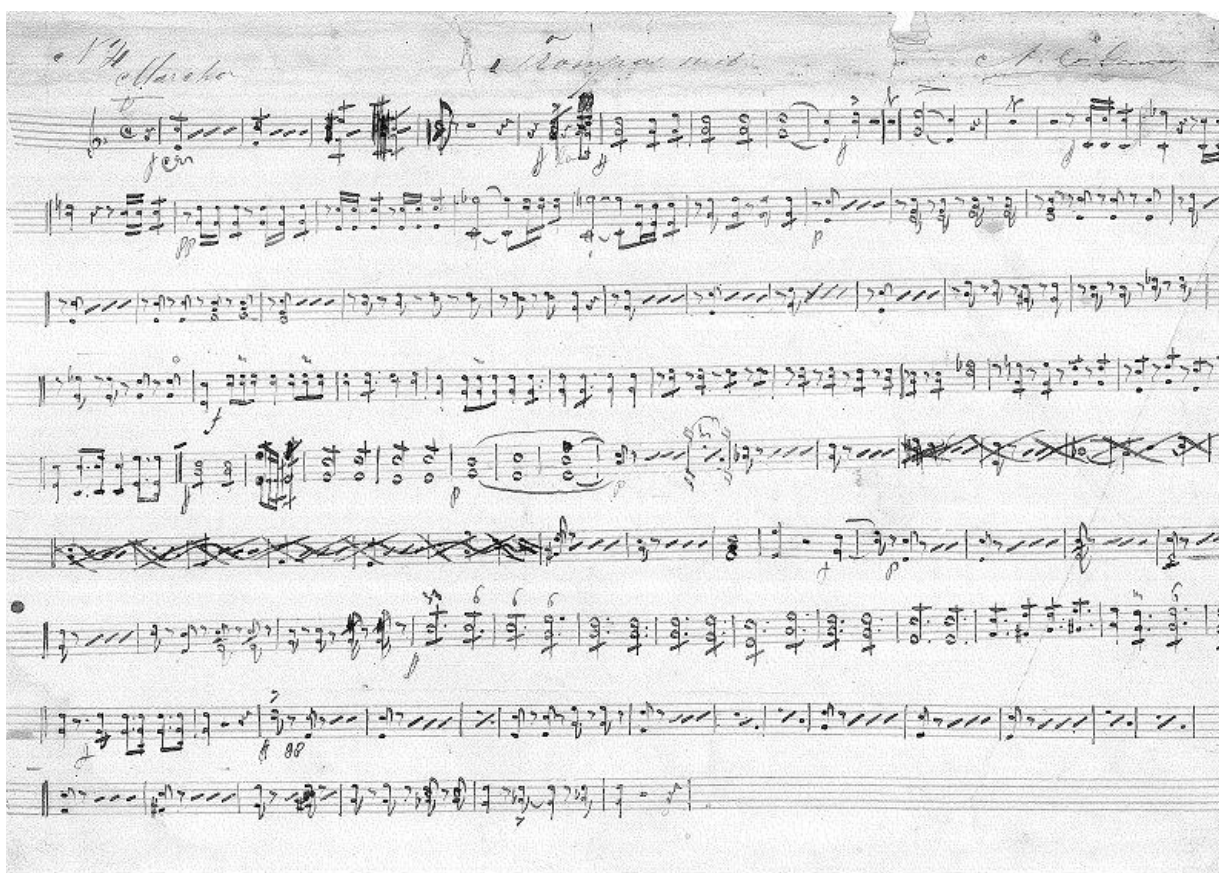


Figura 5: Detalhe da assinatura de Carlos Gomes

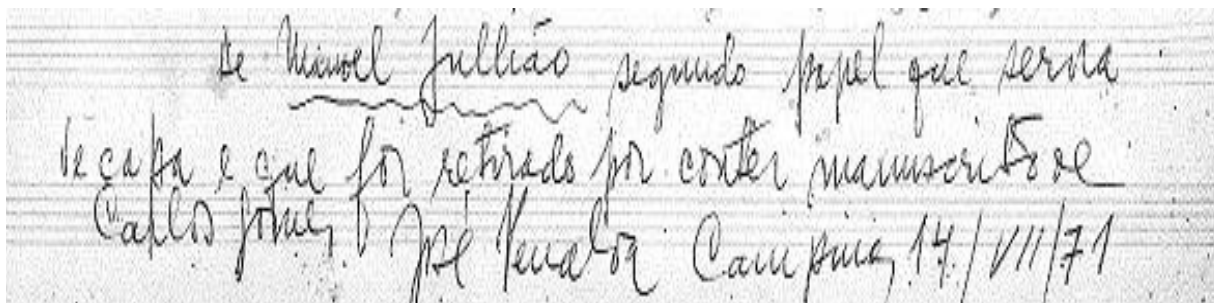


O musicólogo Pe. José Penalva em 1971 rasurou com caneta esferográfica a parte de soprano, “esclarecendo” o fato do frontispício perdido (Figuras 6 e 7). O texto rasurado é: “De Manoel Jullião segundo papel que servia de capa e que foi retirado por conter manuscrito de Carlos Gomes. José Penalva. Campinas, 14/VII/71”

Figura 6: Parte de soprano com rasura à caneta



Figura 7: Detalhe da rasura de José Penalva



Portanto, nosso objeto de análise não é um manuscrito autógrafo – aquele gerado pela mão do compositor – e sim uma cópia.

Carlos Alberto Figueiredo citando Caraci Vela, diz que:

Não há qualquer razão para que se valorizem as fontes autorizadas – aquelas feitas por outrem, mas com supervisão do compositor – como confiáveis (...) o que faz com que o culto ao autógrafo (...) possa, facilmente, induzir a avaliações erradas (2000, p.19).

Seria pouco provável dizer que Manuel Julião supervisionou a cópia de Manoel José Gomes, pois este último entre 1811 e 1816 estava residindo em São Paulo e Manoel Julião já se encontrava em Atibaia por volta de 1816 (DUPRAT, 1985, p.135-136). Mesmo sendo uma cópia, é possível perceber as intervenções de diferentes copistas nas Matinas. Pelo menos quatro grafias distintas, a de Manoel José Gomes e dos copistas “A”, “B”, e “C” (Figuras 8 a 11).

Figura 8: Trombone. Grafia de Manoel José Gomes

Handwritten musical score for Trombone by Manoel José Gomes. The score is written on ten staves. The first system contains three staves with musical notation and lyrics: "Quia =", "Quia =", and "Quia =". The second system contains three staves with musical notation and lyrics: "Quia =", "Quia =", and "Quia =". The third system contains three staves with musical notation and lyrics: "Quia =", "Quia =", and "Quia =". The fourth system contains three staves with musical notation and lyrics: "Quia =", "Quia =", and "Quia =". The fifth system contains three staves with musical notation and lyrics: "Quia =", "Quia =", and "Quia =". The sixth system contains three staves with musical notation and lyrics: "Quia =", "Quia =", and "Quia =". The seventh system contains three staves with musical notation and lyrics: "Quia =", "Quia =", and "Quia =". The eighth system contains three staves with musical notation and lyrics: "Quia =", "Quia =", and "Quia =". The ninth system contains three staves with musical notation and lyrics: "Quia =", "Quia =", and "Quia =". The tenth system contains three staves with musical notation and lyrics: "Quia =", "Quia =", and "Quia =". The score is written in a cursive style with various musical notations including notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in a cursive script below the staves.

Figura 9: Baixo. Copista "A"

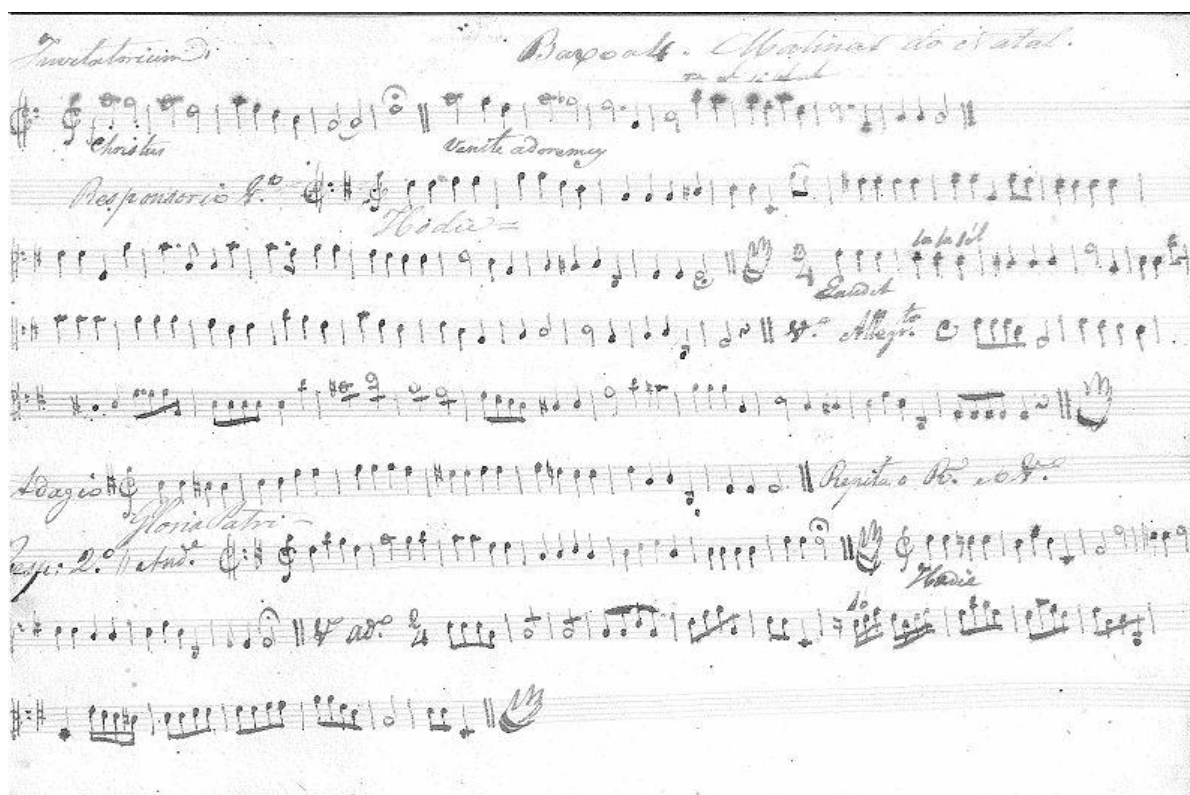


Figura 10: Violino II. Copista "B"

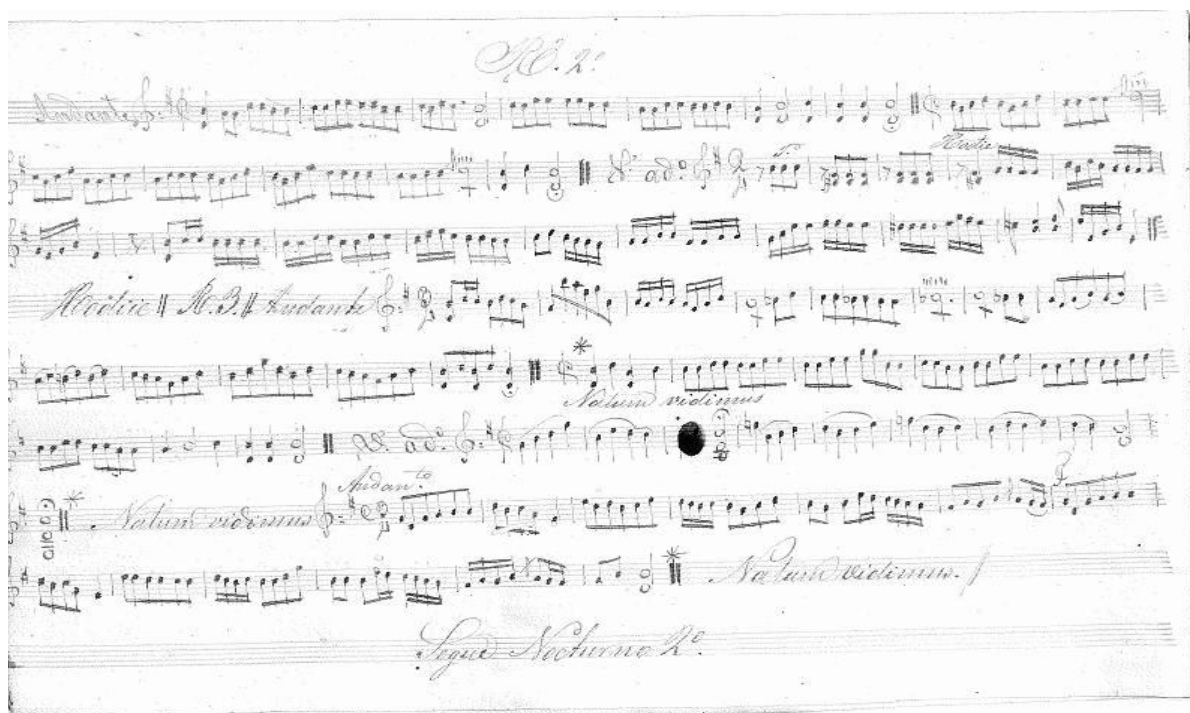


Figura 11: Clarinetes I e II. Copista "C"



Quadro 1: Quadro comparativo dos Copistas

Copista	Descrição
Manoel José Gomes	Precisão quanto à dinâmica e articulações; poucos erros em contagens de compassos e acidentes nas notas; distribuição do texto preciso em relação ao tempo e notas; indicação de <i>fermatas</i> , <i>ritornellos</i> e versos.
"A"	Grafia confusa repleta de erros e rasuras; presença de desenhos e símbolos alheios à notação musical; ausência de dinâmica; diversos problemas com contagem de compassos.
"B"	Tinta com pouca pigmentação; criação de iluminuras no início de cada Responsório; pouca preocupação em articulações e nenhuma em dinâmica.
"C"	Grafia esguia, com hastes excessivamente grandes; indicações auxiliares à <i>performance</i> , como <i>vire já</i> e <i>vire depressa</i> ; articulação presente, mas não condizente com os demais instrumentos e coro.

A orquestração típica desse período era constituída basicamente de coro, dois violinos e rabecões, podendo também, incluir instrumentos de sopro como flautas, oboés, trompa e clarinete (PIRES, 2000, p. 441-442; CASTAGNA 2000b; BLANQUET, 2004). Nas Matinas o clarinete apresenta uma escrita comum à Banda de Música, em um registro agudo e estridente ainda mais para o instrumento da época, um clarinete de treze chaves, em Dó, de difícil afinação e timbragem, com as vozes do coro, levando-nos a crer que foi adicionado posteriormente à composição de Manoel Julião tendo como função, a dobra dos violinos e até a substituição na ausência destes. Da mesma forma, o trombone realiza uma base harmônica por vezes diferente do baixo instrumental, com notas mais graves a este, fato bastante incomum para a época. Este procedimento de dobra e substituição dos instrumentos era corrente em Minas Gerais, quando a utilização de outros instrumentos além dos dois violinos e dos rabecões dependia da solenidade da cerimônia, “nas funções principais dobraria os instrumentos e poria trompa” (CASTAGNA 2000, p. 227²²).

As Matinas do Natal, embora destinadas ao dia 25 de dezembro, eram celebradas na noite do dia 24, antes da primeira Missa solene, constituindo-se, seu texto, de júbilos pelo nascimento de Jesus. De acordo com o Rito Tridentino, são rezados em voz baixa, na introdução, o *Pater noster*, a *Ave Maria*, o *Credo* e, depois, cantados os Versículos *Domine labia mea* e *Deus in adjutorium meum intende*, com resposta do coro. Em seguida, canta-se o *Invitatório* (*Christus natus est nobis: Venite, adoremus*), repetido entre os Versículos do Salmo 94 (*Venite, exultemus Domino*) e, por fim, o Hino *Jesu Redemptor omnium*, cantado também nas vésperas do Natal.

Somente depois dessa introdução iniciam-se os Noturnos, constituídos, como na maior parte das Matinas, de uma Salmodia (três Salmos com suas Antífonas) e uma segunda parte, com três Lições seguidas por seus Responsórios. Antes da primeira Lição existem alguns Versículos e respostas do coro e uma Absolvição, mas antes de todas as Lições há uma Bênção, como se observa no quadro abaixo:

²² CASTAGNA, 2000, p.227 *apud*. Livro 1º de Termos e deliberações das mesas da Ordem do Carmo, da Freguesia de Nossa Senhora do Pilar de Vila Rica (1753-1784), f 83r-83v.

Quadro 2: Esquematização das Matinas do Natal

Partes	Unidades funcionais de cada Noturno
Primeira (Salmodia)	Antífona I / Salmo I / Antífona I
	Antífona II / Salmo II / Antífona II
	Antífona III / Salmo III / Antífona III
Segunda (Lições e Responsórios)	Absolvição
	Benção
	Lição I / Responsório I
	Bênção
	Lição II / Responsório II
	Bênção
	Lição III / Responsório III

Como as Matinas do Natal contêm três Noturnos, possuem nove Lições e nove Responsórios. Para o Responsório IX, entretanto, não existe um texto especialmente escrito para as Matinas do Natal, usando-se o Hino ambrosiano *Te Deum laudamus*. Diante da autonomia desse Hino, utilizado em diversas outras funções religiosas, litúrgicas ou para-litúrgicas, a prática corrente no Brasil foi omitir o último Responsório, permitindo que fosse anexado às Matinas um *Te Deum* não necessariamente escrito pelo mesmo autor.

Portanto, temos o seguinte quadro esquemático com todas as lições e o texto latino correspondentes:

Quadro 3: Textos latinos e transcrições das Matinas de Natal

Invitatório	
Christus natus est nobis: * Venite, adoremus.	<i>Cristo por nós nasceu: * Vinde todos, adoremos.</i>
Responsório I	
R. Hodie nobis cælorum Rex de Virgine nasci dignatus est, ut hominem perditum ad cælestia regna revocaret. * Gaudet exercitus Angelorum: quia salus æterna humano generi apparuit. V. Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. * Gaudet... V. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. R. Hodie... * Gaudet...	<i>R. Nasceu hoje para nós o Rei dos céus, da Santa Virgem, para levar a humanidade, que havia se perdido, de volta ao reino do Senhor.</i> <i>* Alegrem-se os anjos, pois ao gênero humano a salvação apareceu.</i> <i>V. Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade.</i> <i>* Alegrem-se...</i> <i>V. Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.</i> <i>R. Nasceu...</i> <i>* Alegrem-se...</i>
Responsório II	
R. Hodie nobis de cælo pax vera descendit: * Hodie per totum mundum melliflui facti sunt cæli. V. Hodie illuxit nobis dies redemptionis novæ, reparationis antiquæ, felicitatis æternæ. * Hodie per...	<i>R. Hoje a paz verdadeira desceu-nos do céu:</i> <i>* Hoje, os céus e a terra espalham doçura.</i> <i>V. Raiou hoje o dia do novo resgate de eterna alegria há muito esperado.</i> <i>* Hoje...</i>
Responsório III	
R. Quem vidistis, pastores? dicite, annuntiate nobis, in terris quis apparuit? * Natum vidimus, et choros Angelorum collaudantes Dominum. V. Dicite, quidnam vidistis? Et annuntiate Christi nativitatem. * Natum... V. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. * Natum...	<i>R. A quem vistes, ó pastores? Anunciai e nos dizei quem na terra apareceu?</i> <i>* Nós vimos um menino e os anjos a cantar e a louvar nosso Senhor.</i> <i>V. Dizei, o que vistes? E anunciai o nascimento de Cristo.</i> <i>* Nós vimos...</i> <i>V. Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo.</i> <i>* Nós vimos...</i>
Responsório IV	
R. O magnum mysterium, et admirabile sacramentum, ut animalia viderent Dominum natum, jacentem in præsepio: * Beata Virgo, cujus viscera meruerunt portare Dominum Christum.	<i>R. Ó grande mistério e admirável sacramento, pois os animais viram o Senhor nascido, reclinado no presépio.</i> <i>* Virgem bem-aventurada em cujas entranhas mereceram levar o Cristo Senhor.</i> <i>V. Salve Maria, cheia de graça: o Senhor é contigo.</i>

V. Ave, Maria, gratia plena: Dominus tecum. * Beata...	* Virgem...
Responsório V	
R. Beata Dei Genitrix Maria, cujus viscera intacta permanent: * Hodie genuit Salvatorem sæculi. V. Beata, quæ credidit: quoniam perfecta sunt omnia, quæ dicta sunt ei a Domino. * Hodie...	R. Feliz Maria Mãe de Deus, em cujas entranhas permanecem intactas: * Nasceu hoje o Salvador do universo. V. És feliz porque creste, Maria, pois em ti a Palavra de Deus vai cumprir-se conforme Ele disse. * Nasceu...
Responsório VI	
R. Sancta et immaculata virginitas, quibus te laudibus efferam, nescio: * Quia quem cæli capere non poterant, tuo gremio contulisti. V. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui. * Quia quem... V. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. * Quia quem...	R. Virgem santa e imaculada, eu não sei com que louvores poderei engrandecer-vos! * Pois aquele a quem os céus não puderam abranger, repousou em vosso seio. V. Sois bendita entre as mulheres e bendito é o Fruto, que nasceu de vosso ventre. * Pois aquele... V. Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo. * Pois Aquele...
Responsório VII	
R. Beata viscera Mariæ Virginis, quæ portaverunt æterni Patris Filium: et beata ubera, quæ lactaverunt Christum Dominum: * Qui hodie pro salute mundi de Virgine nasci dignatus est. V. Dies sanctificatus illuxit nobis: venite, Gentes, et adorare Dominum. * Qui hodie...	R. Bem-aventuradas entranhas da Virgem Maria que abrigaram o Filho do eterno Pai: e bem-aventurados os seios que amamentaram o Cristo Senhor: * Hoje ele dignou-se nascer da Virgem para a salvação do mundo. V. O dia feliz iluminou-nos: Vinde, Povos, e adorai o Senhor. * Hoje ele...
Responsório VIII	
R. Verbum caro factum est, et habitavit in nobis: * Et vidimus gloriam ejus, gloriam quasi unigeniti a Patre, plenum gratiæ et veritatis. V. Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil. * Et vidimus, etc. V. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. * Et vidimus, etc.	R. E o verbo se fez carne, e habitou entre nós: * E vimos sua glória, glória como do unigênito do Pai, cheio de graça e de verdade. V. Todas as coisas foram feitas por intermédio dele, e sem ele nada do que foi feito se fez. * E vimos... V. Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo. * E vimos...

2.2. Processos Editoriais nas Matinas do Natal

Primeira etapa, transcrição musicológica. O termo transcrição é empregado em música com os seguintes significados: como sinônimo de cópia e como cópia de um texto musical com notação diferente da original (FIGUEIREDO, 2000, p. 85).

A partir de cópias digitais dos manuscritos (portanto, uma edição fac-similar FIGUEIREDO, 2000, p. 93) iniciamos a transcrição para o computador utilizando um programa de notação musical. Como resultado, obtivemos uma Edição Diplomática, refletindo o que está fixado na fonte, sem haver nenhuma alteração: a não substituição de acidentes; manutenção das claves antigas, que são as claves baixas, recebendo a clave de Dó na primeira linha para soprano, Dó na terceira linha para contralto, Dó na quarta linha para tenor e Fá na quarta linha para baixo (CASTAGNA, 2000b, p.154). “As *claves baixas* foram predominantemente utilizadas do séc. XVI a inícios do séc. XX, enquanto as *claves modernas* surgiram em meados do séc XIX, com finalidade de simplificar a leitura musical” (CASTAGNA, 2000b, p. 155).

Também foram mantidos na Edição Diplomática, possíveis erros de grafia, ora em textos latinos ora em notas musicais e valores rítmicos, como demonstra o Exemplo 1:

Exemplo 1: Edição Diplomática. Detalhe “Coro”, Responsório IV compassos 34-36

The image displays a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Soprano part begins with a rest followed by a triplet of eighth notes, with lyrics "Do - - - mi - nus te - curn. A - ve Ma -". The Alto, Tenor, and Bass parts have rests for the first two measures, followed by a triplet of eighth notes with lyrics "A - ve Ma -". The notation includes various accidentals and rests, reflecting the original manuscript.

Após a elaboração da Edição Diplomática, partimos para a edição crítica, “aquela que investiga e procura registrar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas várias fontes que transmitem a fonte a ser editada” (FIGUEIREDO, 2000, p. 96).

Consideramos na edição crítica, que os instrumentos clarinetes I e II e trombone fossem excluídos, pois além de terem a função de dobra dos violinos e vozes, a escrita de ambos não condiz com o padrão estilístico dos violinos, e sim a estética da música de banda, com notas agudas, acima dos demais instrumentos. Além disso, os autores já citados trazem como formação instrumental comum à época de coro a quatro vozes (soprano, alto, tenor, e baixo), dois violinos baixo instrumental e, às vezes dependendo da solenidade, a trompa. Portanto, tais fatos nos levaram a crer que os clarinetes e o trombone foram adicionados após a composição de Manoel Julião.

Concomitantemente com a edição crítica, o aparato crítico registra todas as variantes do manuscrito original com a edição final bem como as decisões editoriais e também suas escolhas: “Editar, portanto, consiste de uma série de escolhas estudadas, escolhas informadas criticamente na interação entre a autoridade do compositor e autoridade do editor” (GRIER, 1996, p. 2) (Exemplo 2 e Quadro 4).

Exemplo 2: Edição Crítica. Detalhe “Contralto”, Responsório II compassos 15-19.

A

Solo

Ho-di-e il-lu-xit no-bis di-es re-dempti-o-nis no-

Quadro 4: Aparato Crítico do mesmo trecho

Responsório II		
Localização	Parte	Situação na Fonte
C.15	A.	Sem indicação de solo
C. 16	A.	Sem ligadura
C. 20	A.	Texto <i>novo</i>

2.3. Motetos de Passos

A Semana Santa é um período religioso do Cristianismo e do Judaísmo que celebra a subida de Jesus Cristo ao Monte das Oliveiras, a sua crucificação e a sua ressurreição. O intervalo entre o Domingo de Ramos e o Domingo de Páscoa é, por excelência, a Semana Santa (THURSTON, 1910, tradução nossa.)²³. Cada dia da semana possui um nome específico, com liturgia própria e diversos cantos populares. Por exemplo, Domingo de Ramos; segunda-feira Santa; terça-feira Santa; quarta-feira Santa; quinta-feira Santa ou Dia de Endoenças; sexta-feira Santa ou sexta-feira da Paixão; sábado santo ou sábado de Aleluia; domingo da Páscoa ou domingo da Ressurreição. É época de muitas procissões típicas. Nestas, e também nos quadros vivos, é possível notar a presença de muitas figuras bíblicas e outros figurantes, que vão desde Adão e Eva, patriarcas, reis e profetas, a apóstolos, o Anjo da Amargura, Verônica, Santa Maria Madalena antes da conversão, as três Marias (as três beús), a samaritana, Salomé, os meninos Hebreus, Pilatos e Cláudia, Herodes, o centurião, Nicodemos e José de Arimatéia, os soldados da Guarda Romana, os dois ladrões: Gestas e São Dimas e os demônios (POEL, 1999). Frequentemente, é apresentado nas procissões o Canto da Verônica (*O vos Omnes*). Das principais procissões da Semana Santa, temos: procissão de Ramos; procissão do Depósito;

²³ “Holy Week is the week which precedes the great festival of the Resurrection on Easter Sunday, and which consequently is used to commemorate the Passion of Christ, and the event which immediately led up to it. In Latin is it called hebdomada major, or, less commonly, hebdomada sancta, styling it he hagia kai megale ebdomas. Similarly, in most modern languages (except for the German word Charwoche, which seems to mean "the week of lamentation") the interval between Palm Sunday and Easter Day is known par excellence as Holy Week.”

procissão do Passos; procissão das Dores; procissão do Enterro ou do Senhor Morto; procissão da Soledade; procissão da Ressurreição ou do Triunfo; procissão do Triunfo de Nossa Senhora.

A procissão dos Passos reconstitui a caminhada de Cristo até ao Calvário, sendo a figura central da procissão composta pela imagem do Senhor dos Passos, com o joelho esquerdo colocado no chão, apresentando um manto de cor roxa, cruz e coroa de espinhos. Quando tratamos do tema Semana Santa, nos vemos diante de uma intrincada situação, envolvendo motetos que constituem a música de diferentes cerimônias. Esses motetos são encontrados nas procissões já citadas e também na “Via-Sacra, Procissão do Encontro, Setenário das Dores, cerimônia do Lava-pés, Descendimento da Cruz, Ofício de Ramos e na Adoração da Cruz”. (FONSECA, 2003, p. 51).

Paulo Castagna (2000b) ao se referir ao estudo da música religiosa dos séculos XVIII e XIX, cria para facilitar a catalogação, compreensão e organização dos manuscritos, o termo *Unidade Musical Permutável*, (UMP) que, segundo ele:

“Designa o conjunto de textos (e não necessariamente, de unidades funcionais) que receberam uma composição autônoma e que pode ser associada a uma outra unidade musical permutável, mesmo que escrita por autor diferente. Este tipo de unidade, portanto, é decorrente da atividade de compositores e copistas em uma determinada época e região, e não somente de particularidades dos textos religiosos” (p. 36).

Sendo assim, os Motetos de Passos são uma unidade funcional independente, podendo ser usado em diversas cerimônias ou procissões.

O mesmo autor afirma:

“(...) para a Semana Santa, o percentual de obras sem indicação de autoria é sempre maior que o percentual de obras sem indicação de autoria para quaisquer outras funções, (...). Em outras palavras, a Semana Santa congrega, em todas as listas, maior quantidade de obras sem indicação de autor que outras categorias de música religiosa (...)”. (CASTAGNA, 2000b, p. 272).

Os Motetos incluídos em nossa pesquisa seguem essa tendência apontada por Castagna, sendo ambas as cópias de compositores anônimos. São dois manuscritos, um localizado no Museu Carlos Gomes em Campinas e outro no Museu João Batista Conti em Atibaia. No manuscrito de Campinas, da mesma forma que as Matinas do Natal, o copista é Manoel José

Gomes e de Atibaia, o copista é Hilário Beraldo de Vasconcellos, importante músico da transição dos séculos XIX e XX, que será abordado no capítulo II.

O manuscrito de Gomes traz a data de 1831 e no de Vasconcellos não há nenhuma indicação de data. Entretanto, esse manuscrito forma um conjunto único de 18 páginas, sem frontispício onde as seis primeiras páginas indicam outra música, a *Benção de Ramos* (figura 12), atribuída a José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746 – 1805). Essa mesma obra, no Museu da Música de Mariana, encontra-se catalogada como autor anônimo (BARBOSA, 1978 p. 258-259) e Régis Duprat, no manuscrito do Museu Frei Galvão em Guaratinguetá-S. P., atribuiu sua autoria à Francisco de Paula Ferreira (DUPRAT, 1985, p. 79).

Desta forma, comprovando a teoria de Castagna, tanto a *Bênção de Ramos* quanto os Motetos de Passos de Atibaia são duas unidades musicais permutáveis distintas, independentes uma da outra, embora estejam no mesmo conjunto e copiadas pelo mesmo copista.

Figura 12: Benção de Ramos, Violino I. Manuscrito pertencente ao Museu João Batista Conti -Atibaia



Figura 13: Detalhe da parte do contralto, com assinatura de Hilário B. Vasconcellos

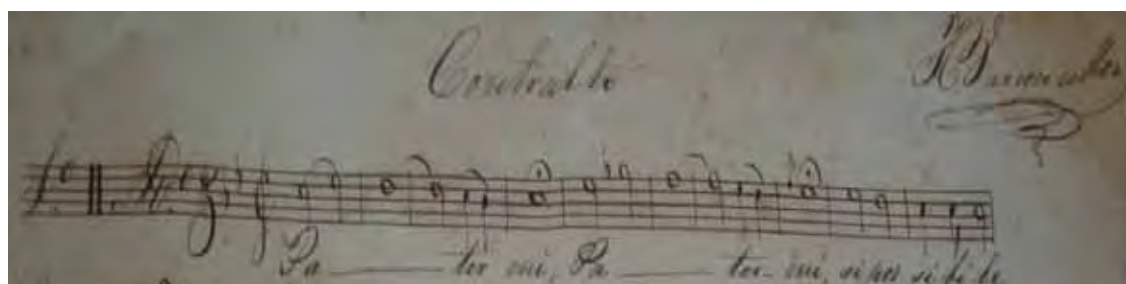
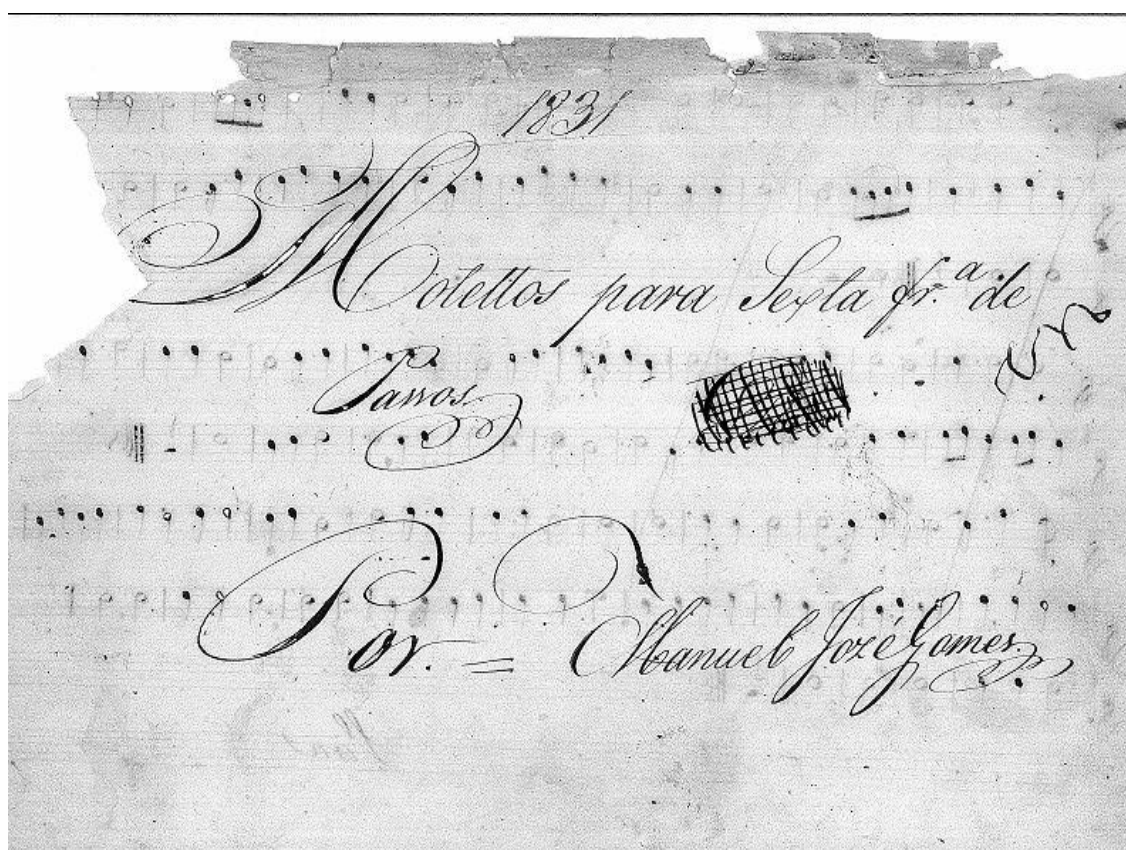


Figura 14: Frontispício de Manoel José Gomes



Quadro 5: Textos Latinos e transcrições dos Motetos dos Passos de Atibaia

Moteto I	
Pater mi, si possibile est, transeat a me calix: veruntamen non sicut ego volo, sed sicut tu.	<i>Meu Pai, se for possível, afasta de mim este cálice; contudo, não se faça como eu quero, mas como tu queres.</i>
Moteto II	
Bajulans sibi crucem Jesus exivit in eum, qui dicitur Calvariae locum.	<i>Carregando a sua cruz, Jesus foi para o lugar chamado Calvário.</i>
Moteto III	
Exeamus ergo ad eum extra castra, improperium ejus portantes.	<i>Saimos, portanto, ao seu encontro fora do acampamento, carregando a sua humilhação.</i>
Moteto IV	
Angariaverunt Simonem Cyreneum ut tolleret crucem ejus.	<i>Pegaram Cimão Cirineu, para que carregasse a sua cruz.</i>
Moteto V	
O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videre si est dolor sicut dolor meus.	<i>A vós todos que passeis pelo caminho, olhai e vede se há dor semelhante à minha</i>
Moteto VI	
Filiae Jerusalem, nolite flere super me, sed super vos et filios vestros	<i>Filhas de Jerusalém, não choreis por mim, mas por vós mesmas e por vossos filhos.</i>
Moteto VII	
Popule meus, quid fecit tibi? aut in quo contristavi te? Quia eduxi te de terra Aegypti, parasti crucem Salvatori tuo, Responde mihi.	<i>Povo meu, que te fiz eu? Ou em que te contristei? Porque tirei-te da terra do Egito, preparaste uma cruz para teu Salvador. Responde-me.</i>

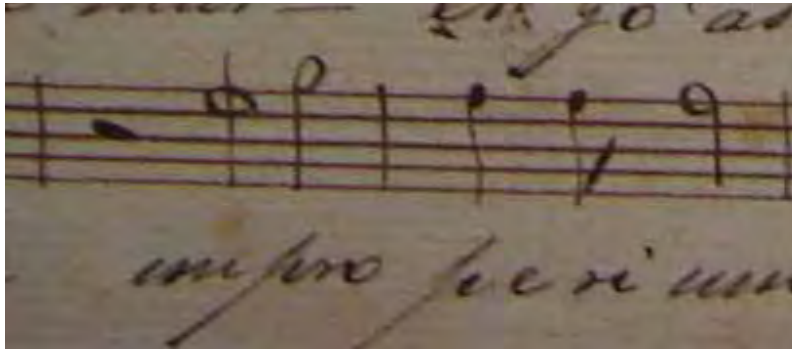
Quadro 6: Esquema dos manuscritos de Hilário Vasconcellos e Manoel Gomes

MANUSCRITO DE HILÁRIO BERALDO DE VASCONCELLOS				
Moteto	Andamento	Fórmula de Compasso	Tonalidade	Compassos
<i>1-Pater Mi</i>	Adágio	2/2	Sol menor	39
<i>2-Bajulans</i>	Adágio	2/2	Sol menor	30
<i>3-Exeamus</i>	Adágio	2/2	Sol menor	36
<i>4-O vos omnes</i>	Adágio	2/2	Sol menor	34
<i>5-Angariaverunt</i>	Adágio	2/2	Sol menor	22
<i>6-Domine Jesus</i>	Adágio	2/2	Sol menor	41
<i>7-Filiae Jerusalém</i>	Adágio	2/2	Sol menor	35
<i>8-Popule meus</i>	Adágio	2/2	Sol menor	52
MANUSCRITO DE MANOEL JOSÉ GOMES				
Moteto	Andamento	Fórmula de Compasso	Tonalidade	Compassos
<i>1-Pater Mi</i>	Adágio	2/2	Sol menor	36
<i>2-Bajulans</i>	Sem indicação	2/2	Ré Menor	24
<i>3-Exeamus</i>	Sem indicação	2/2	Ré Menor	30
<i>4-O vos omnes</i>	Sem indicação	2/2	Fá Maior	25
<i>5-Angariaverunt</i>	Sem indicação	2/2	Ré Menor	22
<i>6-Filiae Jerusalém</i>	Sem indicação	2/2	Fá Maior	30
<i>7-Domine Jesus</i>	Sem indicação	2/2	Ré Menor	35
<i>Jesus, clamans</i>	Sem indicação	2/2	Fá Maior	28
<i>9-Domine, pastor bonae</i>	Sem indicação	2/2	Ré Menor	33
<i>10-Popule meus</i>	Sem indicação	2/2		48

2.4. Processos Editoriais dos Motetos de Passos

Após a comparação arquivística das duas fontes, foi realizada a transcrição e a edição diplomática dos dois Motetos, assim como ocorreu nas Matinas (exemplos 3 e 4). Alguns arcaísmos encontrados no manuscrito de Hilário Vasconcellos foram adaptados para a notação vigente. Esses arcaísmos, como mostra a figura 16, “resultam da notação proporcional com emprego de barras de compasso ou da notação moderna com o emprego de alguns elementos típicos da notação proporcional (por essa razão denominados arcaísmos)”. (CASTAGNA, 2000b, p. 180).

Figura 16: Grafia com arcaísmo na parte do contralto de Hilário Vasconcellos



Como se tratam de dois conjuntos distintos, optamos por editar somente o primeiro moteto, que é comum aos dois manuscritos. Porém, como no manuscrito de Hilário não continha a parte de soprano, foi necessária a recriação desta, observando os seguintes elementos:

- 1- Sobrepor a parte do soprano do manuscrito de Gomes ao de Vasconcellos;
- 2- Manter o ritmo em relação às demais vozes;
- 3- Manter a harmonia e o caminho melódico em relação às demais vozes.

Todas as demais alterações e escolhas do editor foram incluídas no aparato crítico. O exemplo 5 compara o manuscrito de Gomes com a parte de soprano recriada.

Exemplo 3: Edição Diplomática compassos 1 a 6; manuscrito Hilário B. Vasconcellos

Contralto

Tenor

Baxa

Pa ter mi, Pa

Pa ter mi, Pa

Pa ter mi, Pa ter

Exemplo 4: Edição diplomática. Compassos 1 a 6; manuscrito Manoel José Gomes

Exemplo 5: Comparação entre o soprano manuscrito de Gomes com a parte de soprano da Edição Crítica realizada na nossa pesquisa.

The image displays a musical score comparison between the original manuscript by Gomes and a critical edition. The score is written for soprano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems, each with two staves: the top staff is the original manuscript (labeled 'Gomes') and the bottom staff is the critical edition (labeled 'Crítica'). The lyrics are in Portuguese and are aligned with the notes. The critical edition includes several corrections and additions compared to the manuscript, particularly in the phrasing and punctuation of the lyrics.

System 1:

Gomes: Pa - ter - mi, Pa - ter - mi si - po -

Crítica: Pa - ter - mi, Pa - ter - mi si - po -

System 2:

G. (10): si - bi-le si - le si - bi-le est, tran-se - at a me tran-se - at a

Crt. (10): si - bi-le si - po - si - bi-le est, si - po - si - bi-le est,

System 3:

G. (17): me ca - lix is - te ve - run - ta - mem tran-se - at a me ca -

Crt. (17): si - po - si - bi-le est, tran-se - at a me, tran-se - at a me, ca - lix:

System 4:

G. (25): - lix is - te ve - run - ta - mem ve - run - ta - mem non si - cut er - go

Crt. (25): is - te ve - run - ta - mem ve - run - ta - non si - cut e - go vo -

System 5:

G. (33): vo - lo sed si - cut - tu

Crt. (33): lo, non si - cut er - go vo - lo sed si - cut - tu.

CAPÍTULO II

1- Aspectos Históricos, as primeiras Bandas de Música, Compositores e a transição para o século XX.

1.1. Aspectos Históricos:

Em 22 de abril de 1864, Atibaia é elevada à categoria de cidade, pelo decreto do Governo Provincial nº 26 (MARTINS, 1940, p.126 e BEDORE, 2000, p. 17). A elevação trouxe muitos progressos e também diversos problemas judiciais que se estenderam até o início do século XX. Seu território antes compreendido pelas cidades de Nazaré, Bragança, Jarinú e outras cidades vizinhas foi constantemente alterado, tendo sido também desmembrado do Juízo Civil de São Paulo. Com o desmembramento (ocorrido em 1837), Atibaia passou a pertencer sucessivamente à Bragança em 1850, a Campinas em 1852, voltando a se incorporar em 1859 a Bragança até a sua elevação. Em 1877, perde Santo Antônio da Cachoeira²⁴ também para Bragança e três anos depois, em 1880, foi criada em comarca²⁵, com os termos reunidos de Atibaia e Santo Antônio da Cachoeira, tendo recebido designação de comarca de terceira entrância em 1892.

Em 1888, tornou-se comarca especial, voltando um ano depois à última categoria, para finalmente, em 1892, perder definitivamente Santo Antonio da Cachoeira, elevada a comarca (MARTINS, 1940, p.126).

²⁴ Atual cidade de Piracaia, aproximadamente 20 km de Atibaia.

²⁵ No Brasil, é termo jurídico que designa uma divisão territorial específica, que indica os limites territoriais da competência de um determinado juiz ou Juízo de primeira instância. Assim, pode haver comarcas que coincidam com os limites de um município, ou que os ultrapasse, englobando vários pequenos municípios. Nesse segundo caso, teremos um deles que será a sede da comarca, enquanto que os outros serão distritos deste, somente para fins de organização judiciária. Comarca seria o lugar onde o juiz de primeiro grau tem competência, o lugar onde exerce sua jurisdição. As comarcas são classificadas em primeira, segunda e terceira entrâncias. As comarcas fazem parte da primeira instância enquanto os Tribunais de Justiça fazem parte da segunda instancia judiciária. As comarcas classificam-se também segundo sua importância em entrâncias, sendo as de primeira entrância as menos importantes ou menores, e de entrância especial (também chamada de terceira entrância em alguns casos) a comarca da capital do estado. (WIKIPÉDIA, 2008)

Apesar de toda reviravolta judiciária, Atibaia obteve progresso e certo prestígio com a inauguração do primeiro colégio de meninas, onde era ministrado além de outras matérias, o ensino de canto e piano (MARTINS, 1940, p. 106). Progresso também, com a inauguração do Ramal Férreo Bragantino em 06 de setembro de 1884 (GIESBRECHT, 2003), e no mesmo ano, o Conde D'Eu passa por Atibaia em viagem a Bragança e, ainda, em 1886, o imperador D. Pedro II e sua esposa Dona Tereza Cristina, são recebidos na mesma estação onde o historiador A. Bedore relata que “às 9 horas e 30 minutos foram recebidos com festa na estação de trens da cidade, (...) onde se encontravam autoridades banda de música e muitos populares.” (BEDORE, 2000, p. 17. grifo nosso).

Ter uma estação ferroviária não era um luxo e sim algo necessário para o desenvolvimento econômico e social, florescendo o comércio e a agricultura locais. A Estrada de Ferro Bragantina foi inaugurada em 15 de agosto de 1884, com a linha saindo da estação de Campo Limpo, chegando até a estação de Bragança. Em 1903, foi comprada pela *São Paulo Railway*, com quem ficou até a encampação desta pela União, em 1946. Com isto, a Bragantina ficou com o Estado. Antes disso, em 1913, havia sido inaugurado o prolongamento da sua linha-tronco até Bandeirantes (Vargem), na divisa com Minas. O ramal de Piracaia da Estrada de Ferro Bragantina foi aberto em janeiro de 1914, ligando a estação de Caetetuba a Piracaia, passando pela cidade de Atibaia (GIESBRECHT, 2003). Entretanto, as primeiras estações eram localizados em bairros rurais e isolados: o Tanque, bem como Caetetuba e, além disso, essas estações pertenciam ao ramal ferroviário de Bragança Paulista. A estação na cidade de Atibaia, propriamente dita só foi construída em 1914, após a instalação da Fábrica de Tecidos São João. Isso implica então que as estações de trem colaboraram para o desenvolvimento econômico da região e também no que diz respeito ao escoamento de produtos agrícolas a outras cidades, como no caso das primeiras estações, ligadas a Bragança e Piracaia. Mais tarde, com a construção da estação dentro da cidade, temos início da expansão comercial urbana, e com ela o desenvolvimento social e cultural, como demonstra Vittorino (2004) que, mesmo tratando de uma cidade no nordeste brasileiro (Ipu), discorre sobre as mesmas transformações ocorridas em Atibaia:

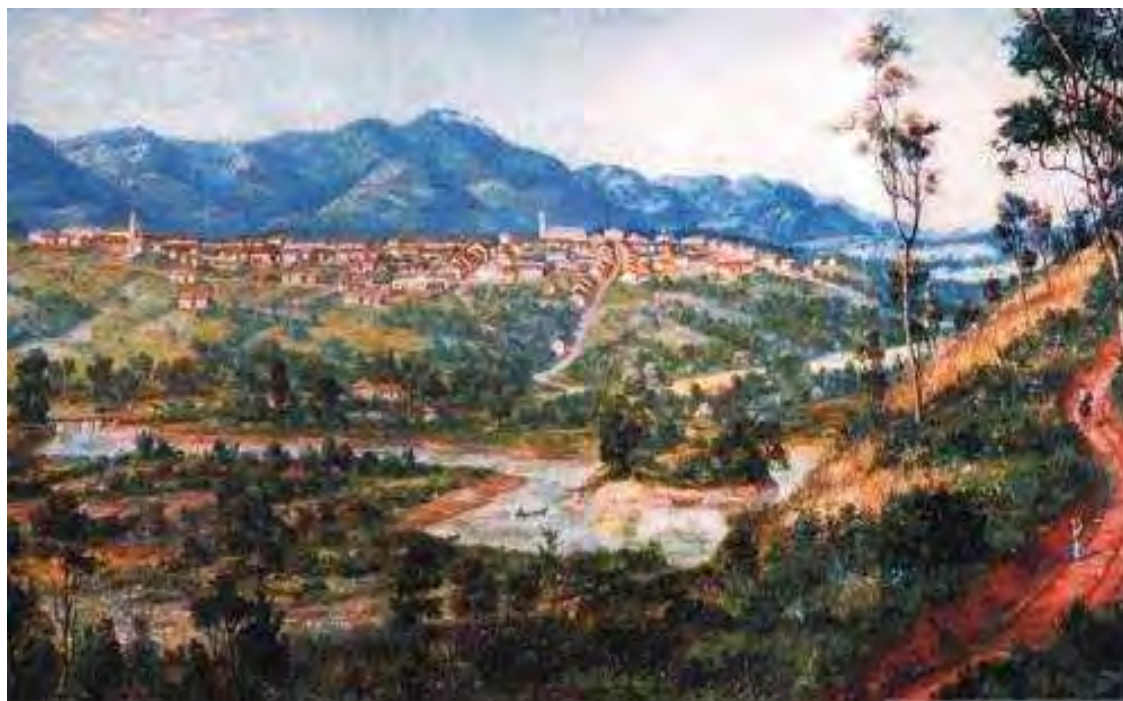
As transformações pelas quais passa a cidade (...) no início do século XX estão profundamente relacionadas com o espírito da época e com o advento da ferrovia que ligar a cidade à economia regional e mundial. Na esteira do desenvolvimento econômico e social, (...) um grupo restrito e “seleto” da sociedade, isto é, a elite, busca afirmar-se enquanto tal se espelhando na sociedade francesa, então, modelo de sociedade e civilidade. Os códigos de modernidade e civilidade eram buscados pela sociedade, diga-se, pelas elites locais. Os artigos de luxo e os valores filosóficos e comportamentais vindos da França davam o tom da “elegância” e “civilidade” com padrões de modernidade. A ferrovia considerada, por muito tempo, símbolo do progresso, pois não só encurtava as distâncias e permitia o desenvolvimento das comunicações, mas também e principalmente transportava mais rapidamente e a um preço relativamente barato, pessoas e mercadorias destinadas não só ao mercado interno, mas primordialmente, ao mercado externo. (VITTORINO, 2004, p.3-4)

Com o trem, torna-se evidente, mesmo não havendo documentos comprovando, a correspondência musical entre compositores, à medida que a ferrovia encurtava as distâncias e aproximava as pessoas. Tal correspondência podia acontecer com intercâmbios de partituras; intercâmbios das próprias Bandas de Música, tocando em diferentes lugares se locomovendo através do trem; com as influências tanto na prática composicional quanto na execução, causada por músicos de outras cidades, (BISPO, 1990, p. 1). No início do século XX alguns músicos oriundos de Santana de Parnaíba como Antônio Ramos da Fonseca, podem, dentre desse contexto, ter se deslocado para Atibaia, impulsionado pelo desenvolvimento sócio-cultural da estrada de ferro.

Com a República iniciou-se uma série de melhoramentos locais. Surgiu o primeiro jornal, O Itapetinga, fundado em 1890. Este iniciou tenaz campanha para que a cidade fosse dotada de água encanada, o que não tardou em acontecer.

Em 1905, é construído e inaugurado o “Grupo Escolar José Alvim” e é iniciada a instalação da luz elétrica. Em 1912 a rede de esgoto, pouco depois a fábrica de tecidos, que grande impulso deu à cidade; logo depois, o ajardinamento das praças e o alargamento das travessas (CONTI, 2001, p. 23-24).

Figura 17: Atibaia. Quadro à óleo do pintor Benedito Calixto, de 1913. Foto: Grêmio Recreativo Atibaiano



2- As Primeiras Bandas de Música²⁶ e Compositores

2.1. Hilário Beraldo de Vasconcellos

Em 1865, um ano após a elevação de Atibaia à categoria de cidade, é concluída a segunda reforma da Igreja Matriz, sob o comando do presidente da Câmara, José da Siqueira Campos (BEDORE, 2000, p. 16). As comemorações da Semana Santa desse ano foram intensas e coincidiram com a reforma da Igreja:

²⁶Segundo Fernando Binder: “A banda de música foi uma das instituições musicais mais presentes e populares no Brasil durante o século XIX, contribuindo para a formação de músicos para as orquestras e para a evolução de gêneros musicais em voga no período. Genericamente, banda é um conjunto musical formado por instrumentos de sopro e percussão” (BINDER, 2006, p. 8)

Sábado de Aleluia de 1865 (...) Todo mundo afluía à igreja, onde ia pregar o vigário João Ezequiel (...) terminada a reza, o Largo da Matriz foi pequeno para conter todo aquele povaréu (...) música do maestro Hilário Beraldo de Vasconcellos (MARTINS, 1940 p.109-110).

Figura 18: Hilário Beraldo de Vasconcellos. Foto: Museu Municipal João Batista Conti.



Hilário Beraldo de Vasconcellos, já citado no capítulo I como copista, foi, além de músico, procurador da Câmara e advogado provisionado²⁷. E Antônio Luné, em seu Almanaque para a Província de São Paulo de 1873, cita Hilário como professor de música em Atibaia e diretor da Sociedade Musical (LUNÉ, 1985, p. 408-409). Essa mesma Sociedade, é descrita pelo jornal Gazeta de Atibaia: “Hilário Beraldo de Vasconcelos, fundou, aqui uma Sociedade Musical, na qual difundia, pelos seus meios, a música e estava no auge em 1872, recebendo elogios da imprensa desse tempo” (GAZETA DE ATIBAIA, 16/11/1957, p. 3). O mesmo jornal destaca:

²⁷ Advogado provisionado é o profissional “sem grau acadêmico, tendo apenas sido submetido a exames teóricos e práticos” (COELHO, 1999 p. 174).

Dessa corporação, [a banda de Hilário Beraldo] fazia parte o <Zezinho músico>, elemento de excepcionais aptidões vocalísticas, possuindo voz de 3 tonalidades distintas: barítono, meio tenor e tenor. Nas solenidades da Semana Santa d'antanho, como não houvesse mulher que interpretasse o papel de Verônica, era o Zezinho quem executava o tocante cântico da Via Sacra, para gáudio dos religiosos e católicos da terra... (1957, p. 3)

Um noticiário da época relata a banda de Hilário, que, em uma apoteótica manifestação do povo atibaense pela queda de Montevideú, executou em frente do prédio da Casa da Câmara e Cadeia – hoje Museu – o Hino Nacional (CORREIO PAULISTANO, 1865, p.3) (Figura 19). Portanto, corroborando o que já dissemos no capítulo I, em 1865 Hilário Beraldo de Vasconcelos, sua Banda e a Sociedade Musical de Atibaia já estavam atuando concomitantemente com Júlio Pedro de Vasconcellos e José Antônio de Camargo. E, ainda, em 1858, Júlio Pedro e Hilário Beraldo trabalhavam juntos como tabelião e escrivão (MARQUES, 1857, p. 288).

O musicólogo Antônio Alexandre Bispo também descreve sobre a união dos músicos:

(...) A Sociedade Musical de Atibaia, dirigida no início da década de setenta por Hilário Beraldo de Vasconcellos, mais tarde conhecida como Sociedade Musical Atibaiana, cujos mais renomados músicos dos anos oitenta foram João Pedroso de Moraes, Antonio Ramos da Fonseca e José Antonio de Camargo. Entre as obras de Atibaia também executadas em Bragança citamos a Polka Lundu, de 1878, de autoria de João Pedroso de Oliveira Moraes. Na estação de Santo Antonio da Cachoeira, hoje Piracaia, o mestre-de-capela e de banda Samuel Augusto da Cunha Freire foi a principal figura da vida musical nos últimos anos da Monarquia (BISPO, 2002, p.1).

Figura 19: Câmara, Cadeia e Fórum. Foto: Museu Municipal João Batista Conti.



Samuel Augusto da Cunha Freire, o mestre-de-capela citado por Bispo (2002) em Piracaia a exemplo de Hilário Beraldo e Júlio Pedro de Vasconcelos, também foi escrivão e tabelião interino (CASSALHO, 2005). Portanto, os mestres-de-capela e nesse momento os mestres-de-banda estavam, a exemplo dos mestres do final século XVIII, exercendo suas atividades musicais paralelamente a outras atividades. Possivelmente essas atividades complementavam os ganhos do músico e até poderia ser a origem da maior parte de sua renda.

2.2. Corporação Musical 24 de Maio:

Antônio Ramos da Fonseca, músico oriundo de Santana de Parnaíba, foi casado com Luiza Maria de Jesus e pai de Juvêncio Maciel da Fonseca (STAMANTIU e OLIVEIRA, 2004 p. 87). Transferiu-se com a família para Atibaia em 1893 fundando ali, em 1901²⁸, a Banda 24 de Maio. Também fundou no mesmo ano o coral da Igreja Matriz, passando a regência da banda para seu filho (GAZETA DE ATIBAIA, 09/11/1957, p. 3).

Juvêncio Maciel da Fonseca nasceu em Santana de Parnaíba em 1875. Foi secretário da Câmara Municipal, e também foi tenente do 75º Batalhão da Guarda Nacional. Excelente clarinetista regeu além da Banda 24 de Maio, a orquestra do Cine República²⁹, e foi responsável pela música na igreja regendo o coral São João e pequenas orquestras (STAMANTIU e OLIVEIRA, 2004 p. 87). Na música popular suas preferências eram os choros e valsas. Entre essas, selecionava sempre quatro, denominando-as *Quatro Saudades: Saudades de Matão, Saudades da Vovó, Saudades de Ouro Preto e Saudades de Iguape*.

²⁸ O jornal A Gazeta de Atibaia cita uma banda formada pelos diretores do Clube Recreativo Atibaiano em 1900, sob a direção do Coronel Teophilo Urioste. O mesmo jornal também diz que o “conjunto teve efêmera duração, dissolvendo-se em 1901, com a venda do seu instrumental” (A GAZETA DE ATIBAIA, 1965). Entretanto, consultando as atas e ofícios do Clube desde a sua fundação em 1897 até 1905, não houve nenhuma menção à referida banda e o próprio coronel Teophilo Urioste foi presidente do clube anos mais tarde e não em 1900.

²⁹ Construído em 1911, o prédio abrigou três empresas de cinema: O Pavilhão em 1911, Cinema Central em 1918 e finalmente, o Cine Teatro República em 1926. Segundo o pesquisador Renato Zanoní “A espera da sessão de cinema era ocasião muito elegante, uma orquestra apresentava valsas, dobrados e trechos de famosas sinfonias. A exibição era acompanhada de música ao piano” (ZANONI, 2005, p 204).

Figura 20: Corporação Musical 24 de Maio. Foto: Museu Municipal João Batista Conti.



Figura 21: Juvêncio da Fonseca. Foto: Museu Municipal João Batista Conti.



Figura 22: Corporação Musical 24 de Maio. Foto: Museu Municipal João Batista Conti.



Os manuscritos aqui citados encontram-se em posse do Acervo do Museu Municipal João Batista Conti. Em nossa pesquisa não localizamos nenhum manuscrito, cópia ou referência (a não ser as já citadas) às músicas sacras de Juvêncio da Fonseca, que faleceu em Atibaia em 1944.

3- Pedro Hilário de Vasconcellos

Hilário Beraldo casou-se com Maria do Carmo Vasconcellos e teve três filhos músicos: Pedro Hilário, João Hilário e José Hilário. Pedro Hilário de Vasconcellos foi o mais profícuo dos

três e nasceu em Atibaia em 1889. Foi um dos organizadores do Grupo Teatral Espírita, inaugurando um curso de música no Centro Espírita Verdade e Luz.

Suas composições estão em posse do Museu João Batista Conti e do Arquivo da Corporação 24 de Outubro. No Museu existem apenas duas obras: uma valsa para piano, Didi (83 compassos em Si bemol) e a parte de canto do Hino ao Trabalho (42 compassos em Dó maior), O nome do compositor está escrito ao contrário na partitura (figura 24).

Figura 23: manuscrito Hino ao Trabalho de Pedro Vasconcellos



Figura 24: Detalhe da assinatura do compositor

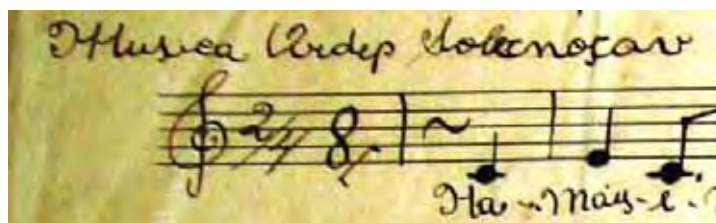


Figura 25: Pedro Hilário de Vasconcellos. Foto: Museu Municipal João Batista Conti.



3.1. Banda União da Mocidade

A Banda União da Mocidade foi fundada pelos irmãos Vasconcellos em 06/04/1909, tendo Pedro Hilário como seu regente. “(...) a banda fez sua inauguração. Saindo da casa de ensaio no Largo do Mercado, percorreu as ruas da cidade com alegres marchas, só parando nas casas dos senhores (...) para cumprimentá-los” (ZANONI, 2005 p. 38).

Recebendo novos elementos denominou-se mais tarde como Lyra Atibaiense, agora regida por Arnaldo de Moura, músico português natural de Coimbra que chegou a Atibaia em 1910 com o Circo Clementino (GAZETA DE ATIBAIA, 09/11/1957, p. 4).

Foram também seus regentes: Francisco Napoleão Maia, professor natural de Jundiaí, foi diretor do Grupo Escolar “José Alvim”. Regente substituto da banda durante a enfermidade e o falecimento do maestro Arnaldo de Moura em 23/04/1911 (ZANONI, 2005 p. 51). Padre Juvenal Augusto de Toledo Kohly, natural de Taubaté nascido em 1871, foi professor do Seminário de

São Paulo e vigário de Atibaia entre 1907 e 1914. Faleceu em 1948 (STAMANTIU e OLIVEIRA, 2004 p. 86).

Figura 26: Banda União da Mocidade. Foto: Museu Municipal João Batista Conti.



Figura 27: Banda formada por Pedro de Vasconcellos. Estação do Tanque, 1918. Foto: Museu Municipal João Batista Conti.



3.2. Banda 1º de Maio

Criada em 04 de dezembro de 1913, a Banda Primeiro de Maio, também era conhecida como Banda Operária, pois era formada por músicos pertencentes à Fábrica de Tecidos São João. Foi também seu regente, além de Pedro Vasconcellos, Edmundo Russomano, nascido em 1893 em Bragança Paulista. Compositor e regente pertenceu à Banda União da Mocidade e foi um dos fundadores da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, cidade onde faleceu em 1962 (STRAMBI, 1989).

Figura 28: Banda Operária formada por Pedro de Vasconcellos. Foto: Museu Municipal João Batista Conti.



Contrariando o que dizem algumas fontes³⁰ as bandas 24 de Maio, 1º de Maio e União da Mocidade (a Lira Atibaiense) conviveram juntas, como comprova o jornal da época em 17 de janeiro de 1914:

Conforme era esperado, chegou ante-hontem [15/01/1914] a esta cidade s. excia. revma. d. Duarte Leopoldo, arcebispo metropolitano de S. Paulo. Vieram em sua companhia os srs. Padres Archibaldo Ribeiro, seu secretario particular, Florentino Simão, Josè Maria Adia, funcionario do Coração de Maria; Domingos Fegurado, vigario de S. João do Currallinho; dr. Domingos Matheus e sua filha Maria Matheus e Plinio Barbosa, da “Gazeta do Povo” e “Correio Paulistano”. Às 18,45 chegou o trem na estação de Caetetuba, onde desembarcou s. exc. em companhia de sua comitiva, sendo recebido pelos srs. conego Juvenal Kohly, vigario da parochia; (...) Da estação

³⁰ O Jornal “A Gazeta”, de 1965, relata que a Lyra Atibaiense foi extinta em 1914 e que três anos mais tarde surgiria a Banda 1º de Maio. No entanto, outros jornais da época, como no caso “A Cidade” e “O Atibaiense”, compravam os fatos com maior precisão, trazendo a data da fundação da Banda 1º de maio como 04 de dezembro de 1913.

seguiram todos em automoveis, carros e trollys para esta cidade onde, apesar do mau tempo no largo Municipal, aguardava a chegada de exc. uma multidão calculada em 3.000 pessoas, tocando por esta ocasião 3 bandas de musica: “24 de Maio, 1. De Maio e Lyra Atibaiense”. (JORNAL A CIDADE, 17/01/1914, p. 2)

3.3. Banda 1° de Março

Com o desaparecimento da Banda Operária por volta de 1923³¹, a 24 de Maio foi a remanescente por muito tempo, até que em 1925 o Major Juvenal Alvim fundou a 1° de Março, regida por Leôncio Pires, ex-músico da Força Pública do Estado. Sucederam-lhes João Paulino dos Santos, Sebastião Peranovich, Olegário Lobo e Aristides Borghi (GAZETA DE ATIBAIA, 1965).

Em 1973, em virtude das dificuldades que vinha atravessando, a Corporação Musical 1° de Março dissolveu-se, e seus membros foram aconselhados por José Pires Alvim, seu diretor, para que se unissem à Corporação 24 de Outubro (BEDORE, 2000, p. 200).

Figura 29: Corporação Musical 1° de Março em 1953. Foto: Jornal “A Gazeta de Atibaia” 01/03/1953, p. 4.



³¹ A data da última referência da Banda 1° de Maio, a Banda Operária é de 1920, referente à data do jornal Gazeta de Atibaia. Após isso, não é mais citado nos jornais consultados.

4- Corporação Musical 24 de Outubro

Logo após a vitória da revolução chefiada por Getúlio Vargas, dirigentes do Partido Democrático - uma organização representativa da classe média tradicional, vinculada a setores cafeeiros, mas, sobretudo a urbana (SOUZA, 1976) - tendo a frente, em Atibaia, Álvaro Correia Lima, Major Sebastião Teodoro Pinto, Bento Marcondes Escobar, Sílvio Russomano, José Herculano Bueno e ainda outros políticos, decidiram formar uma banda para que a mesma pudesse através de seus concertos e componentes, aumentar o prestígio, os comícios e as festas do partido, uma vez que o partido político contrário era representado pela Banda 1º de Março (BEDORE, 2000, p. 55)

Seu primeiro regente foi Francisco Lamoglie Filho, de Piracaia, e em 1935 assumiu a direção Pedro Cerbino. Em 1960, adquire personalidade jurídica para receber um terreno doado por um de seus fundadores, José Herculano Bueno, podendo então construir uma sede própria. Em 1969, assumiu a regência da banda, o maestro Frederico Suppione. Italiano radicado em Bragança Paulista mudou-se para Atibaia em 1938. Foi fiscal sanitário, comerciante e também regeu a Banda 1º de Março até sua união com a Corporação 24 de Outubro. Com a união dessas Corporações em 1973, as desavenças políticas partidárias entre elas é extinta e atualmente, a Corporação Musical 24 de Outubro ainda está em atividade e conta com a regência de José Domingos Massoni. (BEDORE, 2000, p. 200)

Figura 30: Corporação Musical 24 de Outubro. Foto: Museu Municipal João Batista Conti.



4.1. Pedro Cerbino

Natural de Atibaia, nascido em 19 de outubro de 1909, filho de José Cerbino e de Angela Cerbino, foi casado com Romana Tacconi Cerbino.

Regeu a Corporação Musical 24 de Outubro a partir da retirada do maestro Francisco Lamoglie que havia falecido em 1935.

Suas composições estão arquivadas no Museu João Batista Conti e são em sua maioria peças para banda, como observamos no quadro abaixo:

Quadro 7: Obras de Pedro Cerbino

NOME	GÊNERO	ANO	FORMAÇÃO INSTRUMENTAL	TONALIDADE	NÚMERO DE COMPASSOS
Sebastião Espírito Santo	Dobrado	1928	Clarino I e II, Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I, Bombardino, Trombone I e II, Sax Genis I e II, Baixo	Sib M	70
Waldemar Trofino	Dobrado	1930	Clarino I e II, Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I e II, Bombardino, Trombone I e II, Sax Genis I e II, Baixo	Eb M	63
Professor Gabriel da Silva	Dobrado	1940	Clarino I e II, Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I, Bombardino, Trombone I e II, Sax Genis I e II, Baixo	Eb M	58

Flor de Maracanã	Dobrado	Sem data	Clarino I e II, Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I e II, Bombardino, Trombone I e II, Sax Genis I e II, Baixo	Fá M	63
Silvio Russomano	Dobrado	S.D.	Clarino I e II, Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I, Bombardino, Trombone I e II, Sax Genis I e II, Baixo	Sol m	60
A.A.C.T.B.	Hino/Marcha	S.D.	Clarino I e II, Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I, Trombone I e II, Sax Genis I e II, Baixo	Sib M	40
São João Clube	Hino/Marcha	S.D.	Clarino I e II, Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I, Bombardino, Trombone I e II, Sax Genis I e II, Baixo	Sib M	44
Céu de Atibaia	Valsa	S.D.	Piano	Dó M	30
Henedina	Valsa	S.D.	Somente Melodia	Sol m	42
Odete	Valsa	S.D.	Somente melodia	Fá M	30
Jesus	Marcha Fúnebre	S.D.	Clarino I e II, Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I, Bombardino, Trombone I e II, Sax Genis I e II,	Sol m	48

			Baixo		
Cacho de Banana	Samba	S.D.	Clarino I e II, Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I, Bombardino, Trombone I e II, Sax Genis I e II, Baixo	Láb M	45
Rapaziada do Bairro Chinês	Samba	S.D.	Clarinete I e II, Trombone de Canto, Genis I e II, Baixo	Sib M	34
Flor de Maná	Dobrado	S.D.	Clarino I e II, Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I, Bombardino, Trombone I e II, Sax Genis I e II, Baixo	Mib M	50
Eu, Você, e a Solidão	Valsa	S.D.	Somente Melodia	Ré M	35
Sinfonia do Arraiá	Samba	S.D.	Trombone de Canto, Piston I, Bombardino, Trombone I e II, Genis II, Baixo	Dó m	42
Jerônimo de Camargo	Marcha	S.D.	Clarino I e II, Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I, Bombardino, Trombone I e II, Sax Genis I e II, Baixo	Sib M	45
Ingrato Amor	Valsa	S.D.	Piano e Voz	Sol M	43
Espanhola do Brasil	Samba	S.D.	Clarinete I e II, Trombone de Canto,	Fá m	36

			Piston I e II, Bombardino,		
Congada de Atibaia	Fantasia	S.D.	Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I, e II Bombardino, Trombone I e II, Sax Genis I e II, Baixo em Bb Baixo em Eb	Mib	54
Atibaia, Milagreira do Brasil	Valsa	S.D.	Piano	Si b M	28
Produto Brasileiro	Samba- Canção	S.D.	Somente melodia e um instrumento acompanhante	Sol M	38
Mulata Vanzeira	Samba- Canção	S.D.	Melodia	Dó M	45
Pobre não tem Vez	Samba- Canção	1953	Somente melodia e um instrumento acompanhante	Sol M	46
Ana Neri	Marcha	S.D	Melodia	Ré m	45
Compadre Zé Rancheira	Choro	S.D	Melodia	Fá M	41
Trianon Cinema	Fox-Trot	S.D	Melodia	Sol M	52
Uma Noite em Nazaré	Choro	S.D	Melodia	Mib M	34

Figura 31: Pedro Cerbino. Foto: Museu Municipal João Batista Conti.



4.2. Sebastião Flório

Nascido em Atibaia em 30 de janeiro de 1901, filho de Joaquim Flório e de Auristela Vasconcellos Flório. Compositor, regente, pianista, bandolinista, reorganizou e regeu a Banda de Música de Alienados do Hospital de Juqueri, apresentando em diversas cidades, inclusive em Atibaia em 1946, (SALGADO, 1999) recebendo muitos elogios do Secretário da Saúde, pelo trabalho pioneiro que realizava com os internos. Em 1962 venceu um concurso da Rádio Record, tendo uma de suas composições publicadas num *long-play* (STAMATIÚ e OLIVEIRA, 2004).

Suas composições estão arquivadas no Museu João Batista Conti e são em sua maioria peças para banda, além de choros e peças curtas para diversas formações, como observamos no quadro abaixo.

Quadro 8: Obras de Sebastião Flório

NOME	GÊNERO	ANO	FORMAÇÃO INSTRUMENTAL/ PARTES NO CONJUNTO	TOM	COMPASSOS
Tantum Ergo	Sacro/Coro	1925	S,A,e Órgão	Sol m	27
Salutaris	Sacro/Coro	1925	S,A,e Órgão	Ré m	20
Ladainha Nossa Senhora Aparecida	Sacro	1928	Órgão	Ré M	34
Ave Maria	Sacro/Coro	1941	S,A,T,B e Órgão	Fá M	40
São Sebastião	Hino	1929	Órgão	Ré M	44
Hino a Santa Terezinha	Hino	1933	Orgão e Soprano Solo	Sol m	30
Nossa Senhora Aparecida	Marcha Religiosa	1933	Clarino I, Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I, Bombardino, Trombone I e II, Sax Genis I e II	Fá M	62
São Francisco I	Marcha Religiosa	1933	Clarino I Bombardino, Reuinta, Piston I e II, Trombone I e II, Saxofone, Clarinete I, sax genis	Mib M	78
São Francisco II	Marcha Religiosa	1933	Clarino I Bombardino, Reuinta, Piston I e II, Trombone I e II, Saxofone, Clarinete I, sax genis	Sib M	72
Divino Espírito Santo	Marcha Religiosa	1937	Clarino II (Cópia de Sebatsião Peranovich) Bombardino, Reuinta, Piston I e II, Trombone I e II, Saxofone, Clarinete I, sax genis	Sib m	48
Louvando a Deus	Marcha Religiosa	1940	Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I, e II Bombardino	Ré m	43

Bendito é o Senhor	Marcha Religiosa	1965	Piston I e II, Clarino I e II, Bombardino, Trombone I e II, Sax tenor, Sax Genis I e II Baixo em Bb, Baixo em Eb, Grade	Sol m	68
Cinco de Outubro	Dobrado	1934	Piston I e II, Clarino I e II, Bombardino, Trombone I e II, Sax tenor, Sax Genis I e II Baixo em Bb, Baixo em Eb,	Mib M	62
Pedro Vasconcellos	Dobrado	1934	Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I, e II Bombardino, Trombone I e II, Sax Genis I e II, Baixo em Bb Baixo em Eb	Sol m	55
São Domingos	Dobrado	1935	Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I, e II Bombardino, Trombone I e II, Sax Genis I e II, Baixo em Bb Baixo em Eb	Fá m	49
Otacílio Trindade	Dobrado	1943	Clarinete II, Trombone de canto, Baixo em Bb	Fá M	62
Pouso Alegre	Dobrado	1943	Requinta, Bombardino, Saxofone, Trombone I e II Sax Genis I,	Láb M	65
Doutor Átila Vaz	Dobrado	1945	Clarino II, Piston I e II, Trombone de Canto, Requinta, Bombardino, Saxofone, Trombone I e II Sax Genis I, Baixo em Bb, Bumbo.	Sib M	58
União dos Compadres	Dobrado	1954	Clarino I e II, Piston I e II Requinta, Saxofone, Bombardino, Trombone I e II Sax Genis I e II Baixo em Eb e Bumbo	Sib M	60
Compadres Unidos	Dobrado	1954	Clarino I e II, Piston I e II Requinta, Saxofone, Bombardino, Trombone I e II Sax Genis I e II Baixo em Eb e Bumbo	Fá M	54
Benedito Santiago		1956	Requinta, Saxofone, Bombardino, Trombone I e II Sax Genis I e II Baixo	Sol m	52
			Clarino I e II, Piston I e II Requinta, Saxofone, Bombardino, Trombone I e II	Fá M	63

João Batista Conti	Dobrado	1959	Sax Genis I e II Baixo em Eb e Bumbo		
José Herculano Bueno	Dobrado	1962	Clarinete I e II, Trombone de Canto, Piston I, e II Bombardino, Trombone I e II, Sax Genis I e II, Baixo em Bb Baixo em Eb	Mib M	58
Maxixe Cabloco	Maxixe	1959	Piston I e II, Trombone de Canto, Requinta, Bombardino, Trombone I e II	Ré m	48
Princesa da Serra	Valsa	1954	Piano	Fá M	32
Dona Mônica	Valsa	1962	Piano	Ré m	40

Figura 32: Sebastião Flório. Foto: Museu Municipal João Batista Conti.



Para comparar as Bandas de Música existentes de Atibaia e, sobretudo para evitar confusões com as datas de fundação e as semelhanças entre os nomes das diversas corporações, criamos o quadro abaixo:

Quadro 9: Comparações entre as Bandas de Música

NOME DA BANDA	FUNDAÇÃO	EXTINÇÃO	REGENTES
“Banda de Hilário Beraldo de Vasconcellos”	Antes de 1865	1900	Hilário Beraldo de Vasconcellos
Corporação Musical 24 de Maio	1901	1925	Antonio da Fonseca Ramos, Juvêncio da Fonseca
Banda União da Mocidade/ Lyra Atibaiense	1905	1917	Pedro Hilário de Vasconcellos, Arnaldo de Moura, Padre Kohly, Francisco Napoleão Maia
Banda 1º de Maio/Operária	1913	1923	Pedro Hilário de Vasconcellos, Edmundo Russomano
Corporação Musical 1º de Março	1925	1973	Leôncio Pires, João Paulino dos Santos, Sebastião Peranovich, Olegário Lobo e Aristides Borghi
Corporação Musical 24 de Outubro	1931	Atual	Francisco Lamoglie Filho, Pedro Cerbino, Frederico Suppione, José Massoni

5 – Obras - Edições e Fontes Musicais

As obras aqui escolhidas, compostas no século XX dentro das diversas composições dos compositores atibaienses neste período, foram as primeiras que tivemos contato em nossa pesquisa, por isso justifica sua escolha. Escolhemos duas obras vocais: Tantum Ergo e Ave Maria e uma obra para Banda de Música: São João de Atibaia. A escolha da obra para Banda partiu do princípio da disponibilidade das partes instrumentais, as partes cavadas dos instrumentos. A maioria das outras peças estava com partes instrumentais ausentes ou desaparecidas o que tornaria inviável uma possível edição. Mesmo assim, em São João de Atibaia, foram recriados dois instrumentos: saxofone I e gênis I.

5.1 – Tantum Ergo de Sebastião Flório

Palavras iniciais da penúltima estrofe do hino *Pange Língua* composto por São Tomás de Aquino (1225 - 1274), quando o Papa Urbano V instituiu a solenidade de Corpus Christi, em 11 de agosto de 1264 (HENRY, 1912).

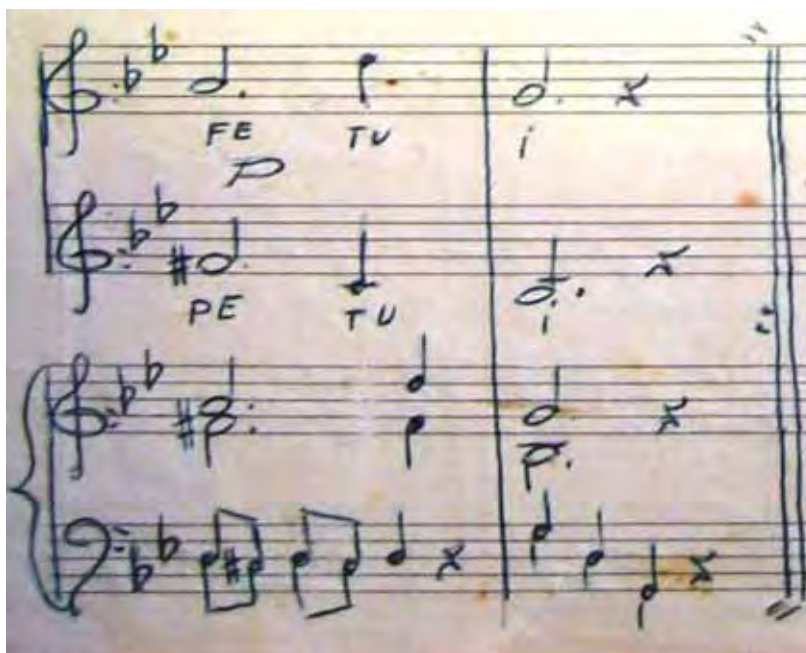
Por tradição, na quinta feira Santa, após a celebração da missa o Santíssimo é transladado para uma capela lateral. Neste trajeto, em procissão, cantam-se as três primeiras estrofes do *Pange Lingua* (*Pange língua gloriosi, corporis misterium sanguinisque pretiosi*,- canta ó língua o mistério do glorioso corpo e precioso sangue) e, somente quando o Santíssimo Sacramento é colocado no tabernáculo entoa-se as duas últimas estrofes, ou seja, o Tantum Ergo. O texto *Pange Lingua*, e em especial o Tantum Ergo tem sido musicado, geralmente em estilo motetístico, a partir do século XVI.

Da mesma forma que os Motetos de Passos, o Tantum Ergo é uma *Unidade Musical Permutável*, um texto litúrgico que foi musicado por diversos autores em diferentes épocas (CASTAGNA, 2000b).

O manuscrito se encontra no museu João Batista Conti, no acervo do próprio autor. São duas folhas pautadas, bem conservadas dentro de uma caixa com diversas outras músicas tanto para coro quanto para banda. Não há nenhum critério para catalogação, sendo que cada uma das músicas estão dentro de uma pasta, e na sua capa encontra-se o nome da música e compositor, e às vezes, quando disponível, a data da composição. Nesta partitura a data impressa é de 18 de fevereiro de 1925.

Apesar do texto do *Tantum Ergo* ser as duas últimas estrofes do hino *Pange Lingua*, (quadro 10) o manuscrito de Flórido só possui a penúltima, excluindo o *Genitori, genitoque*. Entretanto, no compasso 25, o manuscrito apresenta dois traços paralelos nos levando a crer que poderia ser um *ritornello*, (figura 28) indicando, portanto uma repetição. Normalmente, o texto cantado na repetição seria a segunda estrofe, o *genitori*, mas o texto não é expresso na partitura.

Figura 33: *Ritornello* no *Tantum Ergo*



Quadro 10: Texto atino e transcrição do Tantum Ergo

Tantum Ergo	
Tantum ergo sacramentum	<i>O sacramento tão grande</i>
Veneremur cernui	<i>Veneremos curvados</i>
Et antiquum documentum	<i>E a antiga lei</i>
Novo cedat ritui	<i>Dê lugar ao novo rito</i>
Præstet fides supplementum	<i>A fé venha suprir</i>
Sensuum defectui	<i>A fraqueza dos sentidos</i>
Genitori, genitoque	<i>Ao Pai e ao Filho</i>
Laus et jubilatio	<i>Saudemos com brados de alegria,</i>
Salus, honor, virtus quoque	<i>Louvando-os, honrando-os, dando-lhes</i>
Sit et benedictio	<i>Graças e bendizendo-os</i>
Procedenti ab utroque	<i>Ao Espírito Santo que procede de ambos</i>
Comparsit laudatio	<i>Demos os mesmos louvores</i>

5.2 Critérios Editoriais no Tantum Ergo:

Elaborada a transcrição, partimos para a edição diplomática, e por fim à crítica com as devidas decisões tomadas, que estão descritas no aparato crítico.

Pelo fato da última estrofe não estar presente no manuscrito, optamos em não repetir a música, seguindo direto para o *Amen* final.

Os exemplos 7 e 8 ilustram cada etapa do processo editorial:

Exemplo 6: Edição Diplomática compassos 7 a 9

7

TUM VE NE RE MUR CE NO IR ET AN^{mj}

pp

7

TUM VE NE RE MUR CE NO IR ET AN^{mj}

pp

7

pp

mj

Exemplo 7: Edição Crítica compassos 7 a 9

7

tum ve - ne - re - mur cer - nu - i et - an

pp

7

tum ve - ne - re - mur cer - nu - i et - an

pp

7

pp

Quadro 11: Aparato crítico do mesmo exemplo

TANTUM ERGO		
Localização	Parte	Situação na Fonte
C. 8	S.A	Texto cenoir
C. 8	Órgão	Fá # 4º tempo clave de fá

5.3. Ave Maria de Edmundo Russomano

Ave Maria é uma das principais orações com a qual a Igreja Católica saúda Maria, mãe de Jesus.

É comumente descrita como sendo composta de três partes. A primeira, "Ave [Maria] cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres", encarna a expressão utilizada pelo Anjo Gabriel, saudando a Virgem em Lucas, I: 28 (BÍBLIA, 1980). A segunda: "e bendito é o fruto do teu ventre [Jesus]" é retomada a partir da saudação de Santa Isabel em Lucas I: 42 (BÍBLIA, 1980), unida a primeira parte à segunda já que as palavras " *benedicta tu em mulieribus* " (I, 28) são comuns a ambas as saudações. Por último, a petição "Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós pecadores, agora e na hora da nossa morte. Amém" ³². É indicado pelo Catecismo do Concílio de Trento por ter sido adicionado pela própria Igreja. (THURSTON, 1910b).

Segundo Henry Thurston (1910 b), No tempo de São Luís (1214-1270), a Ave Maria terminava com as palavras de Santa Isabel: *Benedictus fructus ventris tui*. No que diz respeito ao aditamento da palavra "Jesus", ou, como ele foi adicionada no século XV, *Jesus Christus, Amen*, foi devida à iniciativa do papa Urbano IV (1261) e pela o indulgência e confirmação de João XXII. Thurston (1910b) divide a Ave Maria em quatro partes: a primeira composta pelo anjo

³² Finally, the petition "Holy Mary, Mother of God, pray for us sinners now and at the hour of our death. Amen." is stated by the official "Catechism of the Council of Trent" to have been framed by the Church itself. "Most rightly", says the Catechism, "has the Holy Church of God added to this thanksgiving, petition also and the invocation of the most holy Mother of God, thereby implying that we should piously and suppliantly have recourse to her in order that by her intercession she may reconcile God with us sinners and obtain for us the blessing we need both for this present life and for the life which has no end." (THURSTON, 1910b)

Gabriel, a segunda por Santa Isabel, a terceira, consistindo apenas do Sagrado Nome *Jesus Christus*, pelos papas, e a última, ou seja, a palavra *Amen*, pela Igreja³³.

Quadro 12: Texto latino e transcrição da Ave Maria

Ave Maria	
<i>Ave Maria, gratia plena Dominus tecum Benedicta tu in mulieribus Et benedictus fructus ventris tui Jesus Sancta Maria, Mater Dei, Ora pro nobis peccatoribus Nunc et in hora mortis nostrae Amen.</i>	Ave Maria cheia de graça, O Senhor é convosco. Bendita sois vós entre as mulheres, E bendito o fruto do vosso ventre, Jesus. Santa Maria, Mãe de Deus, Rogai por nós, pecadores, agora e na hora da nossa morte. Amém.

Sendo também uma U.M.P, a Ave Maria foi musicada por diversos compositores e foi incluída em diferentes momentos litúrgicos. Até nas Matinas do Natal, no Responsório IV o primeiro trecho é incluído.

O manuscrito encontra-se em posse do Museu João Batista Conti, no mesmo arquivo de partituras onde está acervo Sebastião Flórido. São cinco folhas pautadas, em bom estado de conservação, mas não apresenta data tanto da cópia quanto da composição.

Na primeira página, no canto superior direito, encontra-se a dedicatória do compositor: “Dedicada à minha filha Anésia por ocasião de seu casamento” (figura 34).

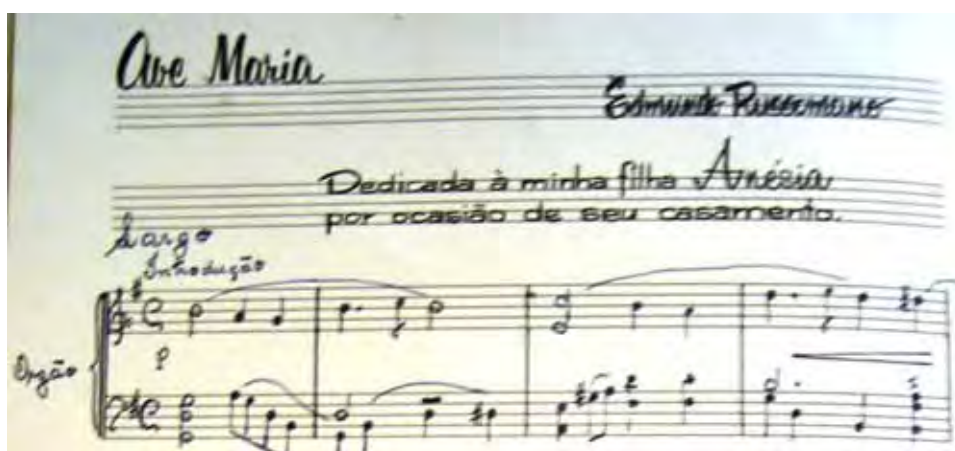
A formação da música é para coro a cinco vozes, soprano, contralto, tenor, barítono e baixo e órgão. Entretanto, as vozes estão todas escritas em Clave de Sol, inclusive o baixo. Esta escrita é típica para instrumentos de banda, onde compositor exerceu maior atividade em Atibaia nos anos 20.

³³ In the time of St. Louis the Ave Maria ended with the words of St. Elizabeth: "benedictus fructus ventris tui"; it has since been extended by the introduction both of the Holy Name and of a clause of petition. As regards the addition of the word "Jesus," or, as it usually ran in the fifteenth century, "Jesus Christus, Amen", it is commonly said that this was due to the initiative of Pope Urban IV (1261) and to the confirmation and indulgence of John XXII. The evidence does not seem sufficiently clear to warrant positive statement on the point. Still, there, can be no doubt that this was the widespread belief of the later Middle Ages. A popular German religious manual of the fifteenth century ("Der Selen Troist", 1474) even divides the Hail Mary into four portions, and declares that the first part was composed by the Angel Gabriel, the second by St. Elizabeth, the third, consisting only of the Sacred Name. Jesus Christus, by the popes, and the last, i.e. the word Amen, by the Church. (THURSTON, 1910b)

5.4. Critérios Editoriais da Ave Maria

Elaborada a transcrição, partimos para a edição diplomática e por fim a crítica com as devidas decisões tomadas, que estão descritas no aparato crítico.

Figura 34: Dedicatória de Edmundo Russomano



Exemplo 8: Edição Diplomática

21

S

SAN - - CTA MA - RI - A

CAlt.

SAN - CTA MA - RI - I - A MA - TER DE - I

T

8

SAN - - CTA MA - RI - I - A

B

SAN - CTA MA - RI - A MA - TER DE - I

Org.

21

f

Exemplo 9: Edição Crítica

Sanc - ta Ma - ri a,
f

Sanc - ta Ma - ri - a, ma - ter De - i
f

Sanc - ta Ma - ri a,
f

Sanc - ta Ma - ri - a, ma - ter De - i
f

f

Quadro 13: Aparato crítico do mesmo exemplo

Ave Maria		
Localização	Parte	Situação na Fonte
C.21	B.	Mi
C. 22	S., C.	Sem ligadura

5.5. São João de Atibaia de Pedro Hilário Vasconcellos

A Banda de Música participava na sociedade, como discutiremos no próximo capítulo, em diversas ocasiões: musicais e lazer como as retretas, e religiosas, como as procissões. São João de Atibaia desenvolvia este papel, sendo executada nas procissões do aniversário da cidade (24 de junho) e nas retretas das bandas 1º de Maio em, 1º de Março e 24 de Outubro.

Nas procissões, a banda acompanhava o cortejo da imagem de São João Batista saindo da igreja Matriz passando pelas duas principais ruas no centro da cidade que contornam a igreja: José Alvim e José Lucas. O repertório consistia de marchas religiosas e dobrados, com um caráter mais festivo do que as procissões da Semana Santa, onde costumeiramente eram executadas marchas fúnebres (FONSECA, 2003).

Os manuscritos encontram-se em no arquivo da Corporação 24 de Outubro. São 16 folhas pautadas e 23 folhas xerocadas das mesmas, em quantidades diferentes para cada instrumento. Não há data de composição em nenhuma das partes, porém o jornal *A Cidade* do dia 29 de novembro de 1916, cita a música como repertório da Banda 1º de Maio:

Realizar-se-á amanhã, às 19 horas, no coreto da Matriz um concerto pela corporação musical “1. de Maio” que tem como regente o maestro Pedro H. Vasconcellos. Será observado o seguinte programma: I Parte M. J. Carvalho – Dobrado – A. Bartholomeu N. N. – Mazurka – Phantasia – Vida Alegre M. Braga – Phantasia – Canção a Lua. II Parte N. N. – Tango – Sentimental A. Moura – Valsa – Saudade A. Pancardi – Phantasia – Divertimento per trombone. P. H. Vasconcellos – Dobrado – S. João. (1916, p. 3)

Portanto, atribuímos a data de composição como 1916, pois não houve nenhuma referência a ela antes dessa data nos jornais e demais arquivos consultados.

O Dobrado, segundo a definição dada pelo Exército Brasileiro (2007), é uma marcha de cadência rápida. Foram os turcos que colocaram na vanguarda dos seus exércitos um estridente grupo de percussão e imprimiram na Europa a idéia de associar uma marcha musical ao deslocamento das tropas. Surgiram as bandas militares e com elas os modelos de música para marchar: marcha lenta (para solenidades), marcha rápida (para situações de ataque de infantaria) e, em andamento intermediário (semínima=116, no Exército Brasileiro), a marcha militar de passo-dobrado. Este tipo de marcha militar, ao se adaptar às culturas locais, originou a marcha de passo dobrado em Portugal, que no Brasil tornar-se-ia o dobrado, a marcha militar brasileira (2007, p. 2). No caso de São João de Atibaia, que é um dobrado, poderia ser executado nas procissões em um andamento mais lento, dando a cadência dos passos para os fiéis acompanharem. Já nas retretas, o andamento era mais rápido.

Analisando os manuscritos e até mesmo as partes xerocadas, percebemos cinco grafias distintas (figuras 36 a 40): a do compositor, presente somente na parte do 1º Trompete; de Pedro Cerbino, maestro da Banda 24 de Outubro; Frederico Suppioni, maestro; Carlos Peranovich, músico e arquivista da mesma banda e mais uma grafia que não consta assinatura nas partes, embora todas elas fossem de autoria desse mesmo copista.

O manuscrito do próprio compositor além de ser o mais antigo³⁴ do conjunto, é único, pois não há outro semelhante já que todas as outras partes são cópias. Podemos considerar, aqui, uma transformação da prática musical à medida que uma composição de outra corporação, - no caso, a Banda 1º de Maio - em uma época anterior, passa a ser incorporada e até mesmo como consta em uma das partes, renovada (Figura 35).

Figura 35: Detalhe da parte Trombone de Canto



³⁴ Apesar de não apresentar data, o papel apresenta cor e textura diferentes, a cor da tinta também difere dos outros manuscritos. A grafia se assemelha a outros manuscritos consultados, como o Hino do Trabalho, do mesmo autor.

Figura 36: Manuscrito Trompete 1, de Pedro Hilário de Vasconcellos



Figura 37: Saxofone 1. Grafia Copista A.

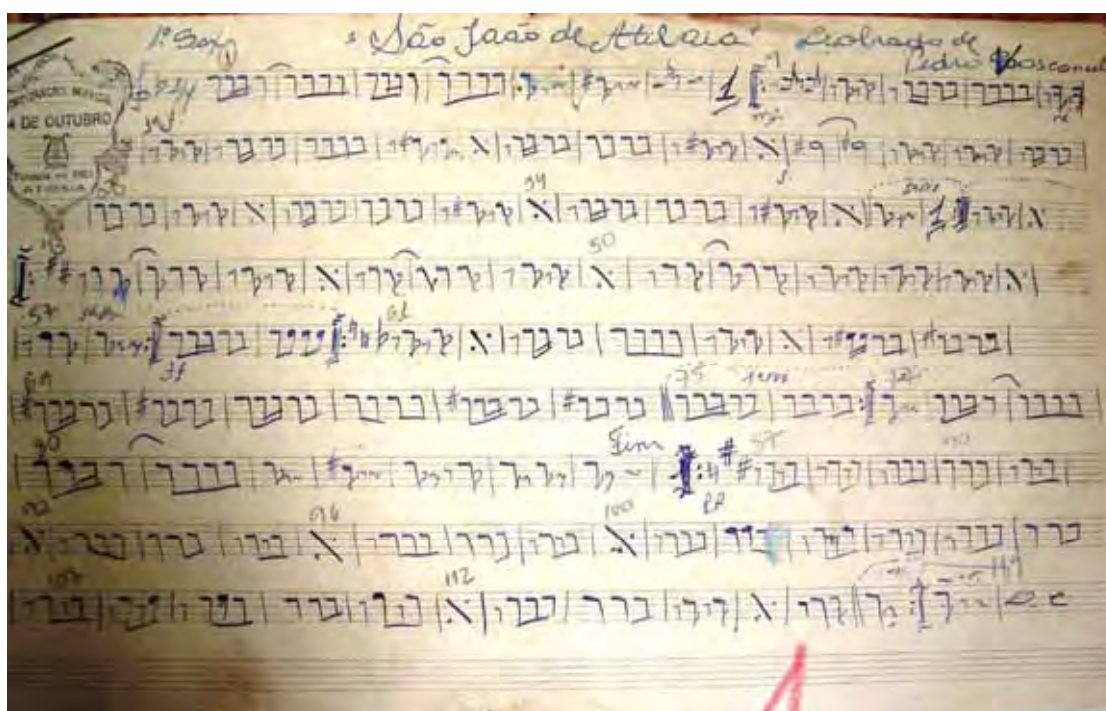


Figura 38: Assinatura de Frederico Suppioni na pare Trombone de Canto

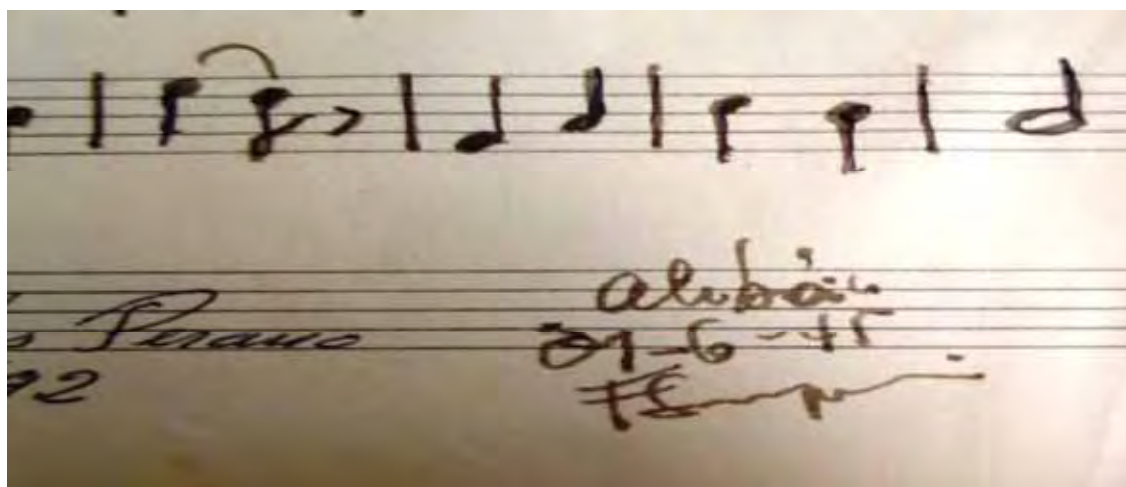
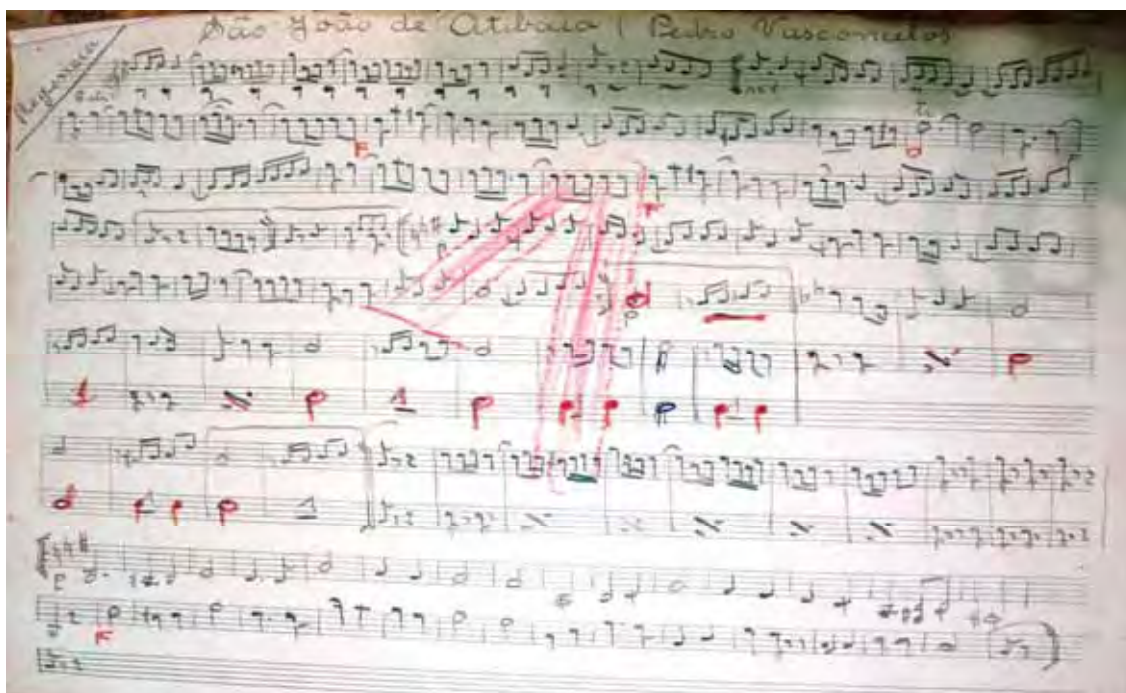


Figura 39: Bombardino, Grafia de Carlos Peranovich

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'São João de Atibaia'. The score is written on ten staves. The title 'São João de Atibaia' is written in a large, stylized font at the top. To the right of the title, the name 'Dobrada de P. Vascancelos' is written, followed by 'BOMBARDINO'. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'ff'. The piece is marked with a key signature of one flat and a time signature of 2/4. The score is dated '26-5-1932' at the bottom. The handwriting is in a cursive script.

Figura 40: Regência. Grafia de Pedro Cerbino



Comparando as grafias podemos perceber diversas diferenças, descritas no quadro. O único manuscrito que não consultamos para elaborar a edição foi o de Pedro Cerbino³⁵, que é uma partitura-guia para regência onde se encontra somente a melodia principal e as subdivisões (semínimas abaixo da melodia, escrito “bater”) guiando o regente.

³⁵ Chegamos à conclusão de que esse manuscrito e também o Baixo em si Bemol é de Pedro Cerbino, analisando outros que contém a grafia do autor, por exemplo: “Produto Brasileiro”, “Mulata vanzeira” e “Pobre não tem vez”, disponíveis no Museu João Batista Conti.

Quadro 14: Comparação de copistas do São João de Atibaia

Copista	Descrição
Pedro Vasconcellos	Precisão quanto à dinâmica e articulações, como <i>stacatto</i> e <i>marcato</i> ; nenhum erro em contagens de compassos e acidentes nas notas; indicação de <i>ritornello</i> , indicação de respiração.
“A”	Ausência de articulações; diversos erros em contagens de compassos; poucas indicações de dinâmica; problemas com acidentes ocorrentes prejudicando a harmonia, muitos borrões e correções na partitura.
Carlos Peranovich	Precisão quanto à dinâmica; notas elaboradas com caneta esferográfica e régua facilitando a leitura; articulação presente, mas às vezes não condizente com as demais cópias; problemas com acidentes ocorrentes prejudicando a harmonia.
Frederico Suppioni	Precisão quanto à dinâmica; nenhum erro em contagens de compassos e acidentes nas notas; notas elaboradas com caneta hidrocor ; poucas indicações de articulações.

5.6. Critérios editoriais em São João de Atibaia

Após a comparação arquivística das diversas cópias e grafias, foi realizada a transcrição e a edição diplomática da música, assim como ocorreu nas demais edições da pesquisa.

Os instrumentos de banda são tradicionalmente transpositores em Si bemol, Mi Bemol e Fá (HENRIQUE, 2006). Sendo transpositores, são escritos em Clave de Sol, inclusive os instrumentos graves como tuba e trombone. Optamos editar sem transposição desses instrumentos, colocando-os, portanto na Clave de Fá.

No conjunto havia partes para saxofone I e gênero³⁶ II, contudo, não havia partes para saxofone 2 e gênero 1.

³⁶ Conhecida nos Estados Unidos como trompa contralto (alto horn), no Reino Unido como o trompa tenor (tenor horn), e na Alemanha como althorn, este instrumento de latão é afinado e em Mi bemol tem um tubo cônico (alargando progressivamente), e, geralmente utiliza bocal de corneta, porém mais profundo. É mais comumente usado em bandas marciais, bandas de música e conjuntos semelhantes, ao passo que a trompa tende a tomar as partes correspondentes nos agrupamentos sinfônicos (HENRIQUE, 2006).

Portanto foi necessária a recriação desses, observando os seguintes procedimentos:

- 1- Manter ritmo em relação aos instrumentos;
- 2- Manter a harmonia em relação aos instrumentos;

E também utilizando a mesma estrutura composicional de Vasconcellos, as dobras de instrumentos que realizam acompanhamento, foi possível recriar os instrumentos ausentes a partir de seus originais: Saxofone 1 e Gênis 2. Todas as demais alterações e escolhas do editor foram incluídas no aparato crítico.

Os exemplos ilustram todas as etapas do processo editorial

Exemplo 10: Diplomática em São João de Atibaia compassos 1 a 2

The musical score for Example 10 consists of five staves, each representing a different instrument. The time signature is 2/4, and the key signature has two flats (B-flat major). The score covers measures 1 and 2. All instruments play a similar rhythmic pattern: a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. The dynamics are marked as *f* (forte) for all parts.

- Gênis 2:** Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5.
- Trombone de Canto:** Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5.
- 1º Trombone:** Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5.
- 2º Trombone:** Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5.
- Bombardino:** Starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5.

Exemplo 11: Edição crítica São João compassos 25 a 28

22

22

3

Quadro 15: Aparato critica do mesmo trecho

Localização	Parte	Situação na Fonte
C. 25-28	Gn. 2	Ré bemol
C.25	Tb. 1	Ré

CAPÍTULO III

1- A Música na Sociedade de Atibaia de 1851 a 1935, Sociedades Musicais, Escolas de Música e demais músicos.

1.1. A música na Sociedade de 1851 a 1935

A primeira escola feminina em Atibaia foi criada em 14 de julho de 1851. Em 24 de maio de 1865, é criado outro colégio no mesmo padrão, dirigido por Madame de Arpenans, e onde se ministrava o ensino de Português, Francês, Música (canto e piano), Desenho e Prendas Domésticas (MARTINS, 1940, p. 106). Atibaia, assim como outras cidades do interior paulista e do Brasil, efervesceu com o cultivo de café³⁷ e com a vinda de imigrantes, necessitando também do aumento da demanda por escolas. Em 1902, foi criado o Externato Atibaiense, fruto dessa demanda, com aulas de português, francês, aritmética, desenho, álgebra, história e trabalho de agulha, canto e piano (BIAGI, et al., 2006). O piano era símbolo de status da burguesia, da erudição e dos bons costumes no fim do Império. Era, portanto, necessário às moças seu estudo. Entretanto, esse estudo era observado muito mais como um caráter social do que artístico, como demonstra Mario de Andrade:

A expansão extraordinária que teve o piano dentro da burguesia do Império foi perfeitamente lógica e mesmo necessária. Instrumento completo, ao mesmo tempo solista e acompanhador do canto humano, o piano funcionou na profanização da nossa música. (...) Era o instrumento por excelência da música do amor socializado com casamento e benção divina, tão necessário à família como o leito nupcial e a mesa de jantar (ANDRADE, 1991, p. 12).

³⁷ A produção de café no município era de oitenta mil arrobas no começo do século XX, subindo para cento e oitenta mil em 1910 e a duzentos e vinte mil em 1920 (CONTI, 2001, p. 30).

Em Atibaia, a febre pelo status social foi exarcebada de tal maneira a ponto de toda casa de algum cidadão ilustre possuir um piano. E, ainda graças a esse comportamento elitista, a importação de pianos para cidade cresceu de modo que, em 1901, o jornal *O Atibaiense* noticia um acidente de um transportador que, ao colocar o instrumento no carro de boi é apanhado por ele “sofrendo fratura de uma costela e ferimento nos pés” (ZANONI, 2005, p. 25-26).

Os saraus eram comuns nas casas abastadas e nos teatros. Músicos de prestígio também passaram por Atibaia nesse contexto, a exemplo de Martin Braunwieser³⁸, que em 22 de dezembro de 1927, em companhia de sua esposa Tatiana Kipmann, apresentou-se em concerto de piano e flauta no Theatro República de Atibaia, com obras de Mozart, Liszt, Darius Milhaud, Gluck e Pergolesi (BISPO, 2002b). Outros pianistas também se apresentaram: Dinorah de Carvalho em 1938 (ZANONI 2005, p.113); Eduardo Souto em 1921 (A CIDADE 1921, p. 4) e Souza Lima em 1921 (A CIDADE, 1921, p. 3).

O fonógrafo³⁹ influenciou e de certa forma, também modificou a vida musical na cidade gerando até fonte de renda para seus proprietários. E, segundo Martins (1940) “o povo atibaiano acreditou-se num núcleo da mais requintada civilização. Possuía um fonógrafo moderno, com peças de música, discursos, coisas inéditas para a cidade” (MARTINS, 1940, 155).

Do jornal *O Atibaiense* é a notícia:

Segundo nos disse o sr. José de Franco a auscultação de cada peça do fonógrafo será cobrada à razão de 100 réis, Isto é por demais barato, e ninguém deve perder esta ocasião de, com tão pouco dinheiro, ouvir pedaços de óperas, sinfonias, etc. com um tostão (O ATIBAIENSE, 16 de junho de 1901, p .3)

³⁸ Martin Braunwieser nascido em Salzburg em 1901 e falecido em São Paulo, em 1991, mudou-se para Bragança Paulista em 1927. Esteve em Atibaia por duas vezes em 1927 e em 1938, juntamente com Mario de Andrade, que era na época diretor do Departamento de Cultura. Braunwieser ocupava o cargo de professor de coros do Departamento e diretor do Coral Paulistano. O motivo da visita, segundo o jornal *O Atibaiense* era sob um trabalho etnográfico das congadas na cidade (ZANONI, 2005, p. 113).

³⁹ O fonógrafo foi inventado em 21 de Novembro de 1877, por Thomas Edison. O aparelho consistia em um cilindro coberto com papel de alumínio. Uma ponta aguda era pressionada contra o cilindro. Conectados à ponta, ficavam um diafragma (um disco fino em um receptor onde as vibrações eram convertidas de sinais eletrônicos para sinais acústicos ou vice versa) e um grande bocal. O cilindro era girado manualmente conforme o operador ia falando no bocal (ou chifre). A voz fazia o diafragma vibrar. Conforme isso acontecia, a ponta aguda cortava uma linha no papel de alumínio.

O fonógrafo foi estreado em no dia 23 de junho e o seu repertório entre outras músicas contou com trechos da *Cavalaria Rusticana*, do *Guarani* e dos *Huguenotes* (MARTINS, 1940 p. 158). Sobre o gosto operístico além das valsas, mazurcas e demais danças européias era moda desde o final do século XIX, chegando, sobretudo a estar presente em praticamente todos os concertos das Bandas de Música, como descreve Cristina Magaldi (2004) denominando o fato de *Subcultura Operática*:

Adaptações de óperas e outros gêneros de música teatral que extrapolavam o restrito círculo das casas de óperas e alcançavam contextos mais informais como as casas da recém formada burguesia carioca, os salões de danças, as paradas carnavalescas, as ruas, sem deixar de participar, conspicuamente, do repertório das bandas de música. (MAGALDI, 2004, p. 55)

A música de câmara também obteve importante papel no meio cultural da cidade, tendo início com a mudança para Atibaia de Luiz Basílio Ferraz em 1914, vindo de Piracicaba, e Lambert Ribeiro⁴⁰, de Bragança, em 1920. Daí em diante, diversos concertos de câmara ocorreram na cidade, como o do tenor David Brilliantini em 1918; do barítono Frederico Rocha em 1921; Levy Costa, Newton Pádua e Raul Laranjeira, respectivamente piano, violoncelo e violino em 1921; concertina com Bortolo Marchini em 1922; violino e piano por José de Sabbatini e Waldomiro Pedro da Silva em 1922 e Hilda Encarnação, violino em 1928.

Entre 1914 e 1934, esteve atuante na Igreja Matriz o coral São João. Era dirigido por Dorotéia Ferraz, e era acompanhado ao piano e órgão por Juvêncio da Fonseca e Ana Urioste Caparica. O coro, da mesma forma que a banda era um complemento as atividades religiosas, e normalmente atuava em conjunto com as mesmas.

A banda acompanhava as procissões e o coral a liturgia, juntamente com a orquestra. Não há registros recorrendo sobre a formação instrumental dessa orquestra, entretanto, não deve diferenciar da orquestra de Leonello Chiocchetti, que abordaremos no item 2, onde Juvêncio da Fonseca também tocava.

⁴⁰ Professor de violino. Autor de um método para violino homônimo. Esteve em Atibaia primeiramente em julho de 1917, dando concertos de violino com acompanhamento de piano por Wladimir Pedro da Silva, no Pavilhão Central (A CIDADE, 1917).

DOMINGO DE PASCHOA. – Procissão às 5 horas da manhã, sermão da Ressurreição na Praça do Rosario e, em seguida, na Matriz, missa cantada solenne e benção do Santíssimo, encerrando-se assim as consagrações desse dias destinados á comemoração da paixão e morte de Jesús Christo pela salvação do mundo. A orchestra que funcionará nesses dias està sob a regência do maestro sr. Juvencio Fonseca e sob a direcção da organista, senhorita Conceição Urioste. Nella funcionam, alem de distintos moços, as senhoritas Nathalia Cunha e Olivia Florido, sendo muito para louvar a dedicação de todos, afim de bem se desempenharem da sua incumbencia. Nas procissões tocará a sempre apreciada banda do maestro Juvêncio da Fonseca. (A CIDADE, 1921)

Olívia Flórido era descendente da família Beraldo Vasconcellos (A CIDADE, 1965), assim como seu irmão, o já citado, Sebastião Flórido. Entre 1929 e 1933, a família Flórido criou seu próprio coral, sendo seus integrantes membros da família e regida por Sebastião. As composições vocais desse compositor foram, portanto, destinadas e executadas por esse grupo.

1.2. A Sociedade e a Banda de Música

Falar das Bandas de Música e sua atuação na sociedade de Atibaia remonta a falar da própria identidade cultural e social do cidadão. Identidade na qual o indivíduo forma sua personalidade, mas também a recebe do meio onde realiza sua interação. Esse conceito elaborado por Karl Mannheim (1986), em nosso contexto nos remete a todos os eventos sociais que o indivíduo poderia ter no tempo delimitado da pesquisa. Desde a existência da primeira Banda (1865 a 1965), havia uma Corporação presente, fazendo, portanto, parte de sua identidade. Era necessária a presença da Banda não somente como entretenimento, mas como elemento de coesão social dando unidade à cultura da cidade. O musicólogo Francisco Curt Lange também discorre sobre o assunto:

Lo que hoy significa para muchos aficionados del tipo poco reflexivo y mal informado, sin perspectiva histórica, una manifestación decadente e imperfecta, fuera de lugar, en aquellos lejanos tiempos y también hasta hace muy poco, ha sido el orgullo de cada

poblado, el elemento de cohesión social, el vehículo que modificaba como las modas el gusto, presentando nuevos repertorios. Inclusive en las zonas mediterráneas de un país eran organismos importadores de novedades e involuntariamente culpables de transformaciones del folclore regional con elementos de las piezas de su programa dominical o festivo (CURT LANGE, 1997, p. 28).

O pesquisador Renato Zanoni, numa abordagem mais literária, descreve a atuação das Bandas de Música dentro do contexto puramente musical, e como ela era necessária e freqüente na sociedade da época:

Nos fins de semana sempre havia retreta, os componentes das bandas eram devotados à arte. Uma hora antes da apresentação passavam pelas ruas centrais chamando o povo. Então, às 17 horas, o mais tardear, punha-se a mesa da janta. (...) Então, às 18 horas em ponto o concerto iniciava. Os números musicais eram muito variados e havia muitas composições da terra: maxixes, marchas dobrados (...). Quando o relógio dava a última badalada das 20 horas, a banda apresentava o último número, sempre regido por maestro natural desta terra (...). Depois dos comentários do evento, não tinham mais nada para fazer, iam dormir (ZANONI, 2005, p. 70).

Documentos revelam que as Bandas de Música estiveram presentes em eventos que variam entre o civismo, movimentos políticos, comícios, eventos esportivos, religiosos, procissões, entretenimento, circo, retretas e no cinema. O quadro 11 demonstra de forma resumida e cronológica, as diferentes atuações das Bandas em Atibaia:

Quadro 16: Funções das Bandas em Atibaia

ANO	BANDA	ATIVIDADE
1865	“Pedro Vasconcellos”	Executa o Hino Nacional pela queda de Montevideu.
1886	“Pedro Vasconcellos”	Recepção de D. Pedro II na estação Caetetuba.
1905	24 de Maio	Inauguração do Grupo Escolar

		José Alvim.
1913	1º de Maio	Festa de São João, aniversário do Bispo
1913	1º de Maio	Concertos no Cinema
1913	24 de Maio	Inauguração do Ramal Férreo em Piracaia
1914	24 de Maio/ Lyra Atibaiense/ 1º de Maio	Visita do Bispo D. Duarte Leopoldo
1915	24 de Maio/ 1º de Maio	Festival em prol da Santa Casa de Misericórdia
1916	24 de Maio	Festa de Aniversário/concertos e pic- nic.
1916-1930	24 de Maio/ 1º de Maio e 1º de Março	Diversos concertos em coretos (retretas) e cinemas. Sempre, antes de começar a programação era costume andar pelas ruas da cidade chamando a população.
1927	24 de Maio e 1º de Maio	Inauguração da Estrada ligando São Paulo a Atibaia.

O programa das retretas variava de acordo com a solenidade da mesma. Se fosse uma comemoração cívica, tocavam-se hinos pátrios mesclando com canções eruditas e populares, por exemplo, a nota de concerto da Banda 1º de Março em 1928:

Na quinta-feira próxima, dia 15 de Novembro, anniversario da proclamação da Republica em nosso paiz, a corporação musical “1.o de Março” regida pelo maestro João Paulino dos Santos realizará um concerto ás 6 horas no coreto do Largo da Matriz obedecendo o programma seguinte: 1.o – Hymno Nacional – F. Manoel 2.o – Hymno da Proclamação da Republica – L. Miguel 3.o – La casita està triste – L. Bernestein 4.o – Ave Maria – Nel` Opera Guarany – C. Gomes 5.o – O Governista – Dobrado symphonico – J. Catharina 6.o – II Conte Luxemburgo – Grande Valsa 7.o – Collibry – Fox-trot – J. Paulino 8.o – Cateretê Mineiro– S. Honorio. (A CIDADE, 1928)

Três semanas após o referido concerto, a mesma banda realiza mais uma apresentação, e inclui novas peças repetindo apenas uma. Portanto, para se preparar um novo repertório em pouco tempo era necessário um ritmo intenso de trabalho como ensaios, preparação e cópias de partituras.

No dia 27 do corrente, ás 7 horas da noite, a corporação musical “1.o de Março” excutará no coreto do Largo da Matriz um concerto, obdecendo o programma seguinte: 1.o – Bello Horizonte – Dobrado Symphonico 2.o – A Vingança de Cupido – Tango 3.o – Peccador Divino – Fox-trot 4.o – Ave Maria – Nel` Opera Guarany 5.o – L`Andaluza Incantatriu – Danza Spagnola 6.o – La Principesca dei Dollari – Gran Varzer 7.o – L`Elizer D`Amore – Cavatina obgda. a Clarino 8.o – Catteretê Mineiro – Catteretê. (A CIDADE, 1928)

Quadro 17: Comparação entre repertório da Banda 24 de Outubro e 1º de Março

COPORAÇÃO MUSICAL 24 DE OUTUBRO 1933	BANDA 1º DE MARÇO 1933
Pela banda musical “24 de Outubro”, regida pelo maestro Francisco Lamoglie Filho, será dado hoje, no coreto da Praça Claudino Alves, das 6 e 1/2 ás 8 e 1/2 horas o seu 4.o concerto, sendo executando o programma seguinte: 1.a PARTE I – Salve 24 de Outubro – Dobrado, Pedro Vasconcellos. II – Nos teus braços – valsa lenda, R.N. III – Sentimentos – Habaneiros, A. C. IV – Lyra – Dobrado, N. N. 2.a PARTE V – Rio de Janeiro – Symphonia, J. C. Nascimento.	A banda musical “1.o de Março”, desta cidade, da qual e regente o maestro sr. Josè Paulino, realiza hoje no coreto do Largo da Matriz, ás 5 e ½ horas da tarde, um concerto, que constará do programma seguinte: 1 – Recordações. (Dobrado), J. Paulino. 2 – Caminito. (Cancion Portelan), J. Dios Felliberto. 3 – Barcelona. (One Stepe), Jevans. 4 – Sogra vs. Central. (Samba), Pery. 5 – Mariquinhas (Marchinha), J. Sescari. 6 – Laura. (Valsa), J. Paulino. 7 – Luar do Guarujá (Fox trot), M. P. Camargo.

VI – Deixa essa mulher chorar – Tango, Z. Abreu VII – Festa em campanha – Symphonia, J. Felippa. VIII –Tiro de Guerra – Dob. Militar. J. Evangelista.	8 – Parece Mentira. (Maxixe), C. Crasselt.
A corporação musical “24 de Outubro” regida pelo maestro Francisco Lamoglie Filho dará hoje das 6 às 8 horas da noite um concerto no coreto da Praça Claudino Alves, executando o programma seguinte: 1.a PARTE I – Caprichos – Symphonicos - por G. Santos. II – Helena e Esaltina – valsa – por L. F. III – Su La Spiaggia Del Mare – Symphonia – por Donizet. IV – Rapaziada do Bairro Chinez – Samba – por P. Cerbino 2.a PARTE V – Triumpho – Dobrado – por M. P. VI – Cavatina Originale – por Clavino de Gotard. VII – La Comparsita – Tango Argentino – por N. N. VIII –Progresso – Marcha – por D. Filho.	A banda de musica “1.o de Março” regida pelo maestro João Paulino dos Santos realiza, hoje, no coreto do Largo da Matriz, às 5 1/2 horas um concerto, executando o programma seguinte: 1.o – Acacio Piedade – Dobrado. 2.o – Biombo Chinez – Fox-trot 3.o – Momo – Ine-Step. 4.o – Canja á Carioca – Samba 5.o – Recordações do passado – Marcha. 6.o – Ladrillo – Tango Cancion. 7.o – O Canto deste amor – Valsa. 8.o – Olgalina – Maxixe.

Observando esses dados, podemos entender o aspecto social da Banda de Música, que por muitas vezes ultrapassa o sentido musical e passa a abarcar uma conotação ideológica, representando uma sociedade, clube, partido, classe social e até racial.

Não existem fontes nem mesmo documentos que possam vir a esclarecer, por exemplo, de onde e como surgiram os instrumentos das Bandas de Música, a começar pela de Hilário de Vasconcellos. Foram comprados por algum um coronel de respeito, uma entidade, por militares, fabricados pelos próprios músicos? A Banda Operária era ligada a Fábrica de Tecidos São João, essa Banda seria para entretenimento da população e dos próprios funcionários ou para demonstrar à sociedade o prestígio de seus diretores? E ainda, qual era a formação dessa e das outras bandas, a frequência e a assiduidade aos ensaios, quantos músicos tinham e eram mantidos

por quem? Se o músico não recebia nenhuma gratificação⁴¹ ao tocar, possivelmente a sua assiduidade aos ensaios não era grande, prejudicando o rendimento musical da banda como um todo. Entretanto, como já discurremos, a Banda 1º de Março apresenta um programa inteiramente novo num intervalo bastante pequeno entre um programa e outro. Para tal, era necessário um ensaio bem estruturado e organizado, com cópias e distribuições das partes instrumentais, pontualidade e compromisso e até concentração dos músicos seria essencial para uma apresentação com pouco tempo de ensaio. Essa exigência era comum num grupo profissional, mas eram as bandas em Atibaia grupos profissionais? Por outro lado, qual seria a qualidade estética dessas apresentações? Se os ensaios ocorressem pelo menos uma vez por semana seria natural que problemas comuns à prática instrumental existissem, como desafinação, problemas na execução dos instrumentos, entre outros.

Todas essas perguntas nos levam a um aprofundamento do objeto Banda de Música na sociedade e principalmente, a mais pesquisas sobre o tema, que até o presente momento são escassas, justificando também o seu interesse.

Ao analisar as fotografias existentes das Bandas de Música, podemos listar os seguintes fatos:

- As Bandas reuniam grupos de classes sociais distintas;
- Possuíam um instrumental diferenciado de acordo com o poder aquisitivo;
- A presença ou ausência do Uniforme;

Comparando a Banda União da Mocidade com a Banda Operária e a Banda da Estação do Tanque (respectivamente figuras 26, 28 e 27) é possível perceber, pelo vestuário, postura de seus membros, o local da foto, o a quantidade de músicos o seu instrumental, a diferença de classes sociais, no que tange ao poder aquisitivo desses músicos. Na União da Mocidade há maior número de elementos bem como maior diversidade de instrumentos, como clarinetes, requinta,

⁴¹ Binder (2006) discorre sobre as Bandas Militares que, já em 1876, recebiam cachê quando tocavam fora de seus estabelecimentos. Entretanto “Se algumas ocasiões davam oportunidades de remuneração extra aos músicos, outras serviam para a promoção pessoal aos oficiais. Numa crônica de 1878, intitulada “Feijoada em Paquetá”, o escritor França Júnior (1959) escreve sobre as feijoadas cariocas da época, classificando-as em três tipos: feijoadas propriamente ditas, piqueniques ou feijoadas aristocráticas e feijoadas carnavalescas. No segundo tipo a música normalmente ficava a cargo da banda dos alemães, que era dispensada caso houvesse entre os convivas algum militar de patente superior, saindo a música de graça; visto como o ilustre guerreiro oferece logo a banda militar do seu corpo (p. 76).

trombones, tubas, trompetes e cornetas além da percussão, bumbo caixa e prato. Na Banda Operária é difícil a observação dos instrumentos pelo desgaste da fotografia, mas há cornetas pelo menos um trombone e um surdo. Já a Banda da Estação do Tanque, há um clarinete, um surdo, uma caixa, uma tuba e três cornetas.

O uniforme, presente nas bandas Operária, 24 de Maio e 1º de Março tinha o sentido de unidade com grande influência das bandas militares. O *ethos militar*, era a influência que o padrão de conduta, a hierarquia e disciplina das bandas das Forças Armadas exerciam sobre as bandas civis:

A presença multiplicada que aos poucos as bandas militares foram adquirindo a partir de 1830 parece ter contribuído para a criação de hábitos característicos que ainda hoje podem ser encontrados nas bandas de música civis, cuja origem ou vetor de difusão foram as bandas militares (...). A incorporação deste *ethos* militar não se reduzia ao nome do conjunto ou ao repertório; a aparência também era um fator importante. Disso é sintomático o uso de uniformes que se inspiravam nas fardas militares (BINDER, 2006, p. 77-78)

Convém salientar a questão racial, a presença do negro nas bandas de música. Como acontece em diversas bandas do país, e da mesma forma em Atibaia, a banda de música serve como instrumento de inclusão social do negro, ao passo que ao participar dela, se une em igualdade ao branco, e participa de suas festas e solenidades. Mesmo sendo empregado de uma fábrica (no caso da Banda Operária, por exemplo), o negro gozava por alguns instantes dos mesmos privilégios que o branco da época podia ter, se considerarmos o prestígio que uma Banda de Música poderia possuir

2- Leonello Chiocchetti e a Escola de Música Santa Cecília

A imigração italiana no Brasil foi intensa, tendo como ápice a faixa de tempo entre os anos de 1880 e 1930. A maior parte dela se concentrou na região do estado de São Paulo (ALVIM, 1986).

Os italianos começaram a imigrar em número significativo para o Brasil a partir da década de 1870. Foram impulsionados pelas transformações socioeconômicas em curso no Norte da península itálica, que afetaram, sobretudo, a propriedade da terra. Um aspecto peculiar à

imigração em massa italiana é que ela começou a ocorrer pouco após a unificação da Itália (1871), razão pela qual uma identidade nacional desses imigrantes se forjou, em grande medida, no Brasil.

O século XIX foi marcado por uma intensa expulsão demográfica na Europa. O alto crescimento da população, ao lado do acelerado processo de industrialização, afetou diretamente as oportunidades de emprego naquele continente. Estima-se que, entre 1870 e 1970, em torno de 28 milhões de italianos emigraram (aproximadamente a metade da população da Itália). Entre os destinos principais estavam diversos países da Europa, América do Norte e América do Sul. (GOMES, 2000, p.35)

Nesse contexto, no início da década de 20⁴², chega a Atibaia o músico Leonello Chiochetti. Natural de Lucca, Itália, nasceu em 31 de outubro de 1882, vindo a falecer na cidade em 7 de agosto de 1926. Compositor e regente foi o criador da Escola de Música Santa Cecília, onde eram ministradas aulas de violino, flauta, piano, violão, bandolim, teoria e solfejo musical. Fundada em abril de 1924, contava no seu início com apenas 12 alunos, mas quatro meses depois já haviam anúncios⁴³ arregimentando uma orquestra.

Leonello Chiochetti também conseguiu de forma bastante eficaz a sobrevivência no meio musical na cidade. Em junho de 1924, ele cria uma espécie organização de empréstimo para a manutenção e compra de instrumentos para a nova orquestra, como demonstra o jornal A Cidade:

A fim de auxiliar na compra de instrumentos para a Orchestra Santa Cecília, formada pelos alumnos da Escola de Musica Santa Cecilia, dirigida pelo competente maestro Sr. Leonello Chiochetti, adquiriram coupons de empréstimo os seguintes senhores: José Barbosa, coupon n. 1; Lazaro Pedroso, coupon n. 2; Jacob Peranovich, n. 3; Lucio Albanez, ns. 4 e 5; Ivo Paolinetti, ns. 6 e 7; Alfredo Tittarelli, n. 8; Sylvio Russomanno & Irmão, n. 9; Rosaura Cabral, n. 10; Martinho Conti, n. 11; João Tittarelli, ns. 12 e 13; João Baptista L. do Canto, n. 14; Basilio Canazzi, n. 15; Benedicto Marques, n. 16; Lamartine Fagundes, n. 17; José da Silva, n. 18; Antonietta de Simoni, n. 19; N. N.; n. 20 (1924 p. 2).

Documentos revelam também que Leonello vendia músicas (partituras e métodos para violino) na sua própria residência e na Escola de Música, criando, portanto um comércio⁴⁴

⁴² A primeira referência a Leonello Chiochetti é de 17 de abril de 1922, data do jornal publicado (A CIDADE, 1922).

⁴³ A CIDADE, 16 de agosto de 1924, p. 5.

⁴⁴ Entendemos aqui como comércio, a troca de bens e serviços. O músico oferecia aulas, trabalhava em orquestras e, em troca, recebia por isso.

musical local. Esse comércio consistia em aulas de música, direção (e execução instrumental) em orquestras e venda das partituras. Portanto, o músico foi o pioneiro na cidade a sobreviver somente da música, tirando dela o seu sustento. Não encontramos nenhum outro registro ou documento atestando que Leonello trabalhava em outra função a não ser a música.

Foi também regente e criador da Orquestra do Cine Central, que, mais tarde, em 1926, seria o Cine Teatro República. A principal função desta orquestra era de acompanhar os filmes mudos e tocar no saguão antes de começar a sessão. O repertório dessas orquestras era normalmente eclético, indo do erudito (trechos de óperas, operetas e aberturas) ao popular (choros, valsas e maxixes) (COSTA, 2007). A orquestra era formada por um violino (a cargo do próprio Leonello Chiochetti), piano, dois clarinetes e baixo. Os maestros da Corporação 24 de Maio, Juvêncio da Fonseca, e da Banda 1º de Março, Sebastião Peranovich (Sebastião Perano), eram os clarinetistas da Orquestra do Cine Central como mostra o programa de 25 de dezembro de 1924:

Em homenagem ao nosso distinto amigo dr. Orlando Vairo, a orchestra do Cine Central, regida pelo maestro Leonello Chiochetti, executará no espectáculo de hoje o seguinte programma: 1 – Leonello Chiochetti – << As Flôres>> – Valsa. 2 – G. Puccini – << Tosca>> – Fantasia dell’Opera. 3 – E. Lucas – << Bonsoir Petit Père>> – Berceuse. 4 – V. Billi – << Pattuglia Giapponese>>. 5 – F. Von Suppè – << Boccacio>> – Fantasia dell’Opera. 6 – Paula – Corilon – << Donkey>> – Fox-Trot. 7 – E. Carosio – << Mariquita>> – Passo doppio. 8 – C. G. Walter – << Vita Palermitanas>> – Valsa. Fazem parte da referida orchestra as seguintes pessoas: Leonello Chiochetti, (violino); Henriqueta Vairo, (piano); Juvencio Fonseca, (clarineta); Sebastião Perano (clarineta); e Ciro Chiochetti, (baixo). (A CIDADE, 25/12/1924, p. 3)

Como mencionamos, os programas das apresentações no cinema eram bastante ecléticos e as exibições de um filme podiam agrupar diversos acontecimentos culturais. Em 29 de outubro de 1924, foi organizado um festival lítero-musical em prol do maestro Leonello Chiochetti. Em um só evento concentrou-se uma palestra literária, leituras de poesias, canções com acompanhamento de piano⁴⁵ e exibição do filme acompanhado por orquestra.

E` na próxima quarta-feira, dia 29 do corrente, que se realizará no Cine Central o festival literario-musical cinematographico em beneficio do maestro Leonello Chiochetti. Tratando-se, como se trata, de auxiliar um homem que muito merece, estamos certos de que o Cine será pequeno para comportar os muitos amigos e

⁴⁵ O acompanhamento de piano foi realizado por Henriqueta Vairo e Chloé Engler de Almeida, que eram alunas da Escola de Música Santa Cecília.

admiradores do beneficiado Leonello Chiocchetti. Publicamos em seguida o programma do referido festival. I PARTE I – Artistas, palestra literária, pelo professor Licinio Carpinelli. II PARTE I – Coisas da moda, cançoneta, por Judith Florido. II– Quanto me fai soffrir, valzer, por Ursulina Paolinetti. III – M'ama non m'ama!..., romanza, por Lolita E. de Almeida. IV – Di quella pira, romanza, por Marco V. Chiocchetti. V – O Fox-Trot. cançoneta, por Ursulina Paolinetti. VI – Rosa, romanza, por Lolita E. Almeida. VII– Soluços de guitarra, fado, por Judith Florido. VIII – As Carvoeiras, cançoneta, por Lolita E. de Almeida. IX – Desprezo roceiro, duetto, Maria José e Rosa Amelia da Cunha. Acompanham ao piano as senhoritas Henriqueta Vairo e Chloé Engler de Almeida. III PARTE Exibição do grandioso film dramatico em 8 partes – Principe de Betty, no qual faz papel saliente o conhecido artista William Desmond. Este film foi concedido gratuitamente pela <<União Paulista>>, por intermedio da firma Irmãos Titarelli. A orchestra está organisada como se segue: Juvencio Fonseca, Leo Ruffo, Nelson Urioste, Sebastião Peranovich, Lazaro Pedroso, Leonello Chiocchetti, Ivo Paolinetti, José Barbosa, Victorello Baptista, Lazaro Chiocchetti e outros (A CIDADE, 25/10/1924, p.2)

Figura 41: Leonello Chiocchetti. Foto: Museu Municipal João Batista Conti.



Leonello Chiocchetti faleceu em 1926. Após essa data, não há mais registros da sua orquestra, muito menos da Escola de Música Santa Cecília.

CAPÍTULO IV

1- A Música na Sociedade de Atibaia de 1935 a 1965, Sociedades Musicais, Escolas de Música e demais músicos.

1.1. A música na Sociedade

O coral São João, onde atuaram Juvêncio da Fonseca e Ana Urioste se dissolveu em 1934. O mesmo ocorreu com o coro da Família Flório em 1933, extinguindo, a música coral em Atibaia até então. No entanto, durante o Estado Novo, a rede escolar em Atibaia, sobretudo o Grupo Escolar José Alvim, foi alvo de políticas nacionalizadoras desencadeadas desde 1930 (BIAGI, 2006). As escolas no país foram as instituições consideradas mais adequadas para servirem de veículo para atingir amplos segmentos da população no sentido de normatizar, homogeneizar, disciplinar, ordenar e higienizar hábitos e comportamentos. O Estado autoritário teve interesse em criar uma comunidade nacional com espírito patriótico e unidade, e para tal, necessitou elaborar e desenvolver estratégias poderosas que levassem a população a sentir-se parte de um grande movimento progressista, e não apenas ser um espectador. As escolas eram, segundo o consenso entre intelectuais, elite e governo, como os lugares adequados para desenvolver tais sentimentos e concretizar os dispositivos normatizadores e consolidar um projeto de regeneração social (UNGLAUB, 2005 e LIBSOA, 2005).

Ainda, Segundo Unglaub (2005)

Nas Coletâneas e Circulares de 1934 a 1941, é registrado que o Hino Nacional deveria ser entoado obrigatoriamente nos estabelecimentos públicos e privados de ensino primário, normal, secundário e técnico-profissional, e em todas as associações com finalidade educativa. As justificativas encontradas para a implementação dessas leis baseavam-se na capacidade pedagógica e educativa da música (2005, p.4).

A principal característica do canto orfeônico, ao contrário do canto coral, seria sua função de alfabetização musical, tarefa a ser realizada nas escolas regulares, ao contrário do ensino musical profissional, realizado em conservatórios. Uma vez implantado na escola regular, seria possibilitada uma popularização da prática e do conhecimento musical, que passariam a atingir diversos setores sociais (LISBOA, 2005, p. 58). Os hinos patrióticos e a música nacionalista, executados nos orfeões escolares seriam uma parte importante do processo pedagógico do novo Estado nacional, pois realizariam a tarefa de promoção do civismo e da disciplina coletiva.

Para instituir a obrigatoriedade do canto orfeônico, realizou-se uma vasta organização nas escolas para o efetivo desenvolvimento desta prática no país. “Durante este período, procurou-se fazer com que o canto participasse do cotidiano popular, sobretudo infantil, para que através do contato com a arte se pudesse transformar e elevar o nível moral, espiritual, e, até mesmo físico da massa infanto-juvenil da nação” (UNGLAUB, 2005, p. 5).

Em Atibaia, reflexos desse contexto acontecem em outubro de 1946, quando ocorrem as primeiras audições do Orfeão Escolar, dirigido pelos professores Judith A. Carretta e Francisco Pinto Nunes. As audições nem sempre tinham um caráter cívico e político, mas é possível perceber, analisando os programas, que o nacionalismo está implícito nas músicas (quadro 16 e 17).

Quadro 18: Programa da Festa do Orfeão Escolar. Jornal A Gazeta 20 de Outubro de 1946 p. 4

- Hino da Região Escolar – 2 vozes – Orfeão
- Natal – Bilac – poesia – Evania Facio Moraes
- Nossa querida rodinha – 2 vozes – Orfeão
- Conjunto vocal – ao piano José Bento Carretta - De flôr em flôr, 2 vozes - Ribeirinho, 2 vozes – Gavião de penacho, 2 vozes – A primavera, 2 vozes
- Velha recordação - Paulo Setubal – poesia – prof. Clementina Chiochetti
- No jardim – 2 vozes – Orfeão
- Polonaise Militar – Chopin – piano a 4 mãos – Aparecida Mary Anselmo e Dirce Robiola
- Canção goiana – piano e canto – Judith A. Carretta e Francisco P. Nunes

- Declamação – Antonieta Alvim Meireles
- Quarteto – (canto e violão) prof.^{aa} Jessi de A. Menezes, Araci Sales, Judith A. Carretta e sra. Tereza Passador – A vida é essa! – Muchocho – (Canções Regionais de Marcelo Tupinambá)
- Antonieta Alvim Meireles
- O sabiá – (a seco) 2 vezes – Orfeão
- II PARTE
- Biografia do maestro Antonio Carlos Gomes, com desfile comentado de trechos de sua operas e canções populares, pela prof. Judith A. Carretta
- Fantasia (do Guarani) piano – José B. Carretta
- Valsa (do Guarani) piano – Jessi de A. Menezes
- Hino Academico – Orfeão
- Tão longe de mim distante – canto e piano – Lourdes Alves da Silva
- Dolce rimprovero – canto – Tereza Passador
- Sinfonia do Guarani – Jessi de A. Menezes
- Suprema gloria – declamação – Evania F. Moraes
- Guarani – piano a 4 mãos – José B. Carretta e Wanda Alvim
- Maria Tudor – piano – José B. Carretta
- Schiavo <<Alvorada>> - piano – José B. Carretta
- Addio – canto – Araújo Sales
- Guarani – Ilustração – piano – Jessi de A. Menezes

A música brasileira está em evidência, excluindo apenas a *Polonaise Militar* de Frederic Chopin (1810-1849). A segunda parte é dedicada exclusivamente a Antônio Carlos Gomes (1836-1896) como se fosse um culto ao ícone da identidade nacional.

Já o programa do Orfeão do Colégio Atibaiense é mais detalhado:

Quadro 19: Orfeão do Colégio Atibaiense Jornal Gazeta de Atibaia 21 de setembro de 1952, p.3

- Amo-te Brasil, pelo orfeão, a duas vezes, musica de Fabiano Lozano, ao piano Mary Anselmo.
- Quem sabe, pelo orfeão, a duas vezes, musica de Carlos Gomes, ao piano Jurema Peranovich.
- Canção de ninar, pelo orfeão, a duas vezes, musica de J. Brahms, arr. de F. Lozano, ao piano Naile Sabbag.
- Ainda lembrarás? valsa, solo por Lourdes Alves da Silva, ao piano Jurema Peranovich e ao violino Mary Anselmo.
- Meu limão meu limoeiro, samba, pelo orfeão, a duas vezes, musica de Carolina Menezes, ao piano Jurema Peranovich.
- 3.a valsa de esquina, musica de Francisco Mignone, solo de piano por Naile Sabbag.
- Nos sertões do meu Brasil, orfeão, a duas vezes, musica de Fabiano Lozano e S. A. Sales, ao piano Naile Sabbag.
- Declamação, por Leila Sabbag, ao piano Naile Sabbag.
- 7.a valsa de Chopin, solo ao piano por Jurema Peranovich.
- Contos dos Bosques de Viena, pelo orfeão, a duas vezes, valsa de Strauss, ao piano Jurema Peranovich.
- Impromptu, solo de piano por Mary Anselmo.
- Peguei um <<Íta>> no norte, pelo orfeão, a duas vezes, musica de Dorival Cayme, ao piano Naile Sabbag.
- Declamação, por Amelia Pires Antonio, ao piano Naile Sabbag.

- Beija-me, beija-me muito, solo de Lourdes Alves Silva, ao piano Naile Sabbag e ao violino Mary Anselmo.
- Canta, canta coração, pelo orfeão, a duas vozes, com solo de 2.a voz por Maria Elisa Lanna, musica de Fabiano Lozano, ao piano Naile Sabbag.
- Serenata de Schubert, solo por Lourdes Alves Silva, ao piano Naile Sabbag e ao violino Mary Anselmo.
- Cielito lindo, pelo orfeão a duas vozes, musica de Edgard Cardoso, ao piano Mary Anselmo.
- Barcarola, pelo orfeão a duas vozes, musica de Hoffenbach, ao piano Naile Sabbag.
- Amo-te Brasil, pelo orfeão, ao piano Mary Anselmo.

Novamente, a música brasileira está em evidência e Carlos Gomes reaparece. A música “Amo-te Brasil”, é tocada duas vezes como prelúdio e poslúdio, estando, portanto como referimos, o nacionalismo implícito.

Figura 42: Canto Orfeônico do Colégio Atibaiense em 1953



Na igreja, a música vocal esteve a cargo dos corais Santana, em 1950, novamente com Ana Urioste Caparica, e Santa Cecília com Jandira Massoni e Aparecida Mary Anselmo.

O coral Santana (figuras 41 e 42), ou o Coro da Dona Nhãnhã como era conhecido, participava das missas pela manhã e, segundo Lorianio (2002), “muitas pessoas que gostavam de música, mas não tinham condições de pagar a mensalidade do Conservatório Musical⁴⁶, entravam na fila de espera do coral de dona Nhãnhã, esperando um dia poder cantar nas missas das dez horas do domingo” (2002, p. 68).

Figura 43: Coral Santana em 1950. Foto: Acervo particular de José de Anchieta Lorianio.



⁴⁶ O Conservatório em qual Lorianio refere-se é o Instituto Municipal de Cultura Artística.

Figura 44: Coral Santana em dezembro de 1962, Ana Urioste ao órgão. Foto: Acervo particular de Célia Rocha Nery



O coral Santana encerrou suas atividades em 1964, com o falecimento de sua regente Ana Urioste.

Já o coral Nossa Senhora de Fátima foi fundado no dia 24 de abril de 1952 por Alice Abud e o padre Jeremias Vega, conforme noticiário da época:

Organizado naquele dia de 1952, quando o revmo. padre Jeremias Vega O.S.A. arregimentou um grupo de moças e entregou à regência de D. Alice Abude, recebeu esse nome, por ter sido, ainda naquele dia, entronizada, em nossa Matriz, a imagem de N. S. de Fátima aqui trazida, em solene procissão, pelo intelectual Manuel Vitor. Posteriormente, foi o mesmo regido pela Prof. Aparecida Mary Anselmo, e a seguir pela srta. Jandira Massoni. Em 1956, quando vigário de nossa paróquia o padre Feliciano Grande O.S.A. iniciaram as suas componentes a campanha do órgão, na qual muito se destacaram as senhoritas Jandira Massoni e Carmen Salafia (GAZETA, 27/04/1962, p. 3).

O mesmo coral gravou em 1965, portanto treze anos após sua fundação, um disco com músicas folclóricas:

Lançaram há pouco tempo um long-play de músicas folclóricas que é uma beleza. É o comprovante máximo do esforço que dispendem para fazer arte sèriamente. Apesar das dificuldades e da inexperiência de gravação, a meu ver, nada ficaram devendo a muitos corais de cidades maiores. (GAZETA 25/11/1965 p. 2).

Jandira Massoni, nascida em 1932 e falecida em 1992 em Atibaia, além de regente do coral Nossa Senhora de Fátima foi organista, professora de piano e compositora. Podemos concluir, levando em consideração que em 1962 mudou-se a liturgia da Igreja Católica, Jandira foi a última mestre-de-capela da cidade já que ela trabalhava constantemente com a música na igreja. Fundou em 1976, juntamente com Vilma Vasques Guzzi e Aparecida Mary Anselmo, o coral Pró Arte, voltado a musica erudita e popular que, devido à delimitação cronológica da pesquisa, não será abordado.

Figura 45: Jandira Massoni. Foto: Museu Municipal João Batista Conti.



2 - Professores e Escolas de Música

O modelo do Conservatório, que institui a modernidade e que sistematiza o ensino de música no Brasil, tem suas origens no Conservatório de Paris, criado com a Revolução Francesa. Segundo Harnoncourt (1988), antes da Revolução Francesa, o ensino musical se dava através da relação mestre-aprendiz, "(...) similar àquela que, durante séculos, houve entre os artesãos." O mestre ensinava ao aprendiz todos os aspectos de sua arte. No entanto, com a Revolução Francesa e as transformações sócio-políticas processadas por ela, "a relação mestre-aprendiz foi substituída por um sistema, por uma instituição: o Conservatório" (HARNONCOURT, 1988, p. 29). No Brasil, a institucionalização e oficialização das escolas de música, com sua demarcação espaço-temporal e definição curricular, se deu efetivamente, a partir da criação do primeiro Conservatório brasileiro em 1841, fundado no Rio de Janeiro, através da iniciativa de Francisco Manuel da Silva. Este modelo de Conservatório, calcado no modelo europeu, priorizava o estudo do repertório europeu dos séc. XVIII e XIX e adotava uma abordagem tecnicista, voltada para a formação de instrumentistas virtuosos. Segundo Kiefer (1997), a idéia de "copiar" os modelos europeus era um reflexo da ascensão da pequena burguesia brasileira, que respondia "(...) pela transplantação dos valores estéticos, oriundos do avanço da burguesiano ocidente europeu" (KIEFER, 1997, p. 65).

Atibaia, no início do século XX, como já discurremos no capítulo III com o piano, também sofreu essa transplantação que Kiefer (1997) refere-se. Entretanto, a primeira audição de piano de alunos de Atibaia só ocorreu em 1946, bem como os primeiros professores. Esses professores, portanto, fizeram seus estudos fora da cidade de Atibaia, em cidades como São Paulo, Campinas e Jundiaí, que contaram com o ensino de música institucionalizado. Por exemplo, Ana Urioste Caparica, que além de regente era professora de piano, estudou no Conservatório Dramático Musical de São Paulo com Souza Lima (GAZETA 05/11/1955, p. 5)

O repertório das audições era quase exclusivamente de músicas européias do século XIX, como demonstra o programa de 11 de outubro de 1946:

Sonata n.º 1 Op. 2 de Beethoven – piano – José Bento Carretta Minueto de Paderewsk – piano – Marilena A. Freitas Vieni Sul Mar – piano – Jair Russomano Polonaise Militar – Chopin – piano a 4 mãos – Aparecida Mary Anselmo e Dirce Robiola Polichinelo – Rachmaninoff – piano – Antonieta Alvim Meireles Marcha nupcial [Mendelssohn] – piano e violino por Dirce Robiola e Aparecida Mary Anselmo. (GAZETA, 20/10/1946, p. 2.)

Em 1952 as audições ainda possuem o mesmo repertório:

(...) 7.a valsa de Chopin, solo ao piano por Jurema Peranovich; Impromptu, F. Chopin, solo de piano por Mary Anselmo. Serenata de Schubert, solo por Lourdes Alves Silva, ao piano Naile Sabbag e ao violino Mary Anselmo(...) (GAZETA 21/ 09/ 1952, p. 3).

Em julho de 1954, acontece o primeiro recital de piano com alunos de Atibaia sob a direção das professoras Naile Sabbag e Aparecida Mary Anselmo (GAZETA, 01/08/1954, p. 3). No mesmo ano, os alunos de Ana Caparica também se apresentam. A professora ministrava suas aulas em casa (LORIANO, 2002) e eram, portanto, particulares. No entanto, o repertório é semelhante aos Conservatórios:

Em comemoração á efeméride de 15 de Novembro realizar-se-á no Clube Recreativo Atibaiano, ás 20 h 30, uma audição de piano pelas alunas da prof.a d. Ana Urioste Caparica, que apresentarão o seguinte programa: 1 – Hino Nacional – Arranjo de M. Von Sydow a 6 mãos, por Ana Lydia, Maria Elisa e Ivanilze Maria Lanna. 2 – Dança Hungara – de J. Brahms a 4 mãos, por Alaize Tricoli e Lourdes Pires Silva. 3 – Dança Slava – de Anton Devorak, por Naile Sabbag. 4 – Concerto de Tschaikowski – pelo aluno Jair Russomanno. 5 – Minueto de Beethoven – a 4 mãos por Vera e Zdenka Pustejovska. 6 – Meditação – de Jules Massenet, por Jamile Salim. 7 – Rosas do Sul – de Joan Strauss, por Leila Sabbag 8 – Barcarola – de Tschaikowschi, por Bernadete Vairo. 9 – Poema – de Zdenko Fibich, pela aluna Maria Aparecida Simões de Lima. 10 – Pour Elise – de Beethoven, pela aluna Maria Elisa Lanna. 11 – Concerto em Lá Menor – de Edward Gried, por Elza Antunes. 12 – Impromptu n. 4 – de Schubert, por Elza Antunes (GAZETA 08/11/1954, p.4).

Os recitais causaram impacto à população a ponto de se ter necessidade de criar uma crítica musical que não existia até então:

Aquela audição de piano que D. Ana Urioste Caparica promoveu com seus alunos na noite de 19 de setembro, constituiu algo de verdadeiramente louvável. Não há quem possa negar o mérito de tal empreendimento (...). Quanto à virtuosidade dos alunos e excelência do programa, um crítico imparcial deve reconhecer, entre os alunos que se

apresentaram alguns de grandes recursos e possibilidades. Entre as melhores interpretações, destacam-se as das Irmãs Salim, Lana e da Srta. Elza Antunes. Em muitos dos alunos podia-se antever, através das suas interpretações, diminuídas em brilho devido à tensão nervosa, tão comum nessas ocasiões, possibilidades maiores do que as que estavam sendo demonstradas. Se há alguma cousa desfavorável a respeito daquele momento de arte, é a extensão do programa. Somos de opinião que nessas ocasiões, havendo grande número de alunos a serem apresentados, cada um deve executar um número apenas. Um programa longo, em que os mesmo intérpretes se repetem, tem o inconveniente de indispor o público contra os números a serem executados no fim do recital (...) (GAZETA, 03/10/1954, p. 4).

Outra professora importante que já citamos foi Aparecida Mary Anselmo. Cidinha Anselmo nasceu em Atibaia, em cinco de dezembro de 1929. É filha de José Anselmo, bandolinista e clarinetista da Corporação Musical 1º de Março, e de Domingas César Anselmo. (LORIANO, 2003). Formou-se em piano em 1948 pelo conservatório de Jundiaí. Fez parte dos primeiros violinos da Orquestra de Cordas do Professor Luiz Biela de Souza, em Jundiaí. Em 1950 concluiu o curso com nota máxima em todas as matérias. Foi aluna da professora Olga Milla Flores (piano), da professora Tatiana Amarante (canto) e do professor Vicente Aricó Junior (violino e canto coral). Estudou violino no Conservatório Paulista de Artes Musicais com Américo Bellardi (LORIANO, 2003).

Figura 46: Aparecida Mary Anselmo. Foto: Acervo particular.



2.1. Instituto Municipal de Cultura Artística – I.M.C.A.

Com o advento do piano, as aulas de música despertaram interesse na sociedade de Atibaia nos fins dos anos 50. Em 1955 é criado o primeiro conservatório de música em Atibaia (e também da região), sob direção da professora Vilma de Romaro Galvão (figura 45), que já estava atuando na cidade desde 1952, com concertos de acordeom e piano. O evento contou com participação de músicos ilustres da época garantindo o prestígio da instituição:

Figura 47: Professora Vilma de Romaro Galvão. Foto: Acervo particular.



Revestiram-se de brilhantismo as solenidades inaugurais do Instituto Municipal de Cultura Artística, levadas a efeito nesta cidade no dia 14 último. (...) Às 17,30 hs. Foi cortada a fita simbólica pelo maestro Oswaldo De Vincenzo, diretor do Conservatorio Musical <<Heitor Vila Lobos>>, da Capital, na presença dos diretores, corpo docente e convidados especiais (...). Fizeram uso da palavra, na ocasião, o maestro De Vincenzo que ressaltou o alto significado daquela inauguração, manifestando o seu intenso júbilo de ver *chantado* em terras atibaianas mais um marco de cultura e progresso, e o sr.

Lamartine Fagundes, diretor desta folha, que levantou um brinde de honra ao orador, diretores e ao corpo docente do Instituto (...). (GAZETA, 14/01/1956, p. 2)

Os professores do Instituto na data da sua fundação eram, segundo o jornal Gazeta:

Eliphas Chimelato Milla - diplomada em canto e canto orfeônico pelo Instituto Musical <<S. Paulo>>, lente dos conservatórios <<Carlos Gomes>> de Campinas, de Limeira e <<Modelo>> de Jundiaí. Ondina **Regina** – prof.a de piano pelo Cons. <<Carlos Gomes>> de Campinas; diplomada em nota máxima e curso de virtuosidade. Adolfo de Carvalho – prof. de instrumentos de corda; diplomado pelo Cons. <<Carlos Gomes>> de Campinas e membro da orquestra sinfônica da mesma cidade. José Ciríaco **Cierangeli** – prof. de instrumentos de sopro; diplomado pelo Cons. **Aramaico** e Musical de S. Paulo; ex-assistente do maestro Mignone e lente do Cons. <<Heitor Vila Lobos>>. Dora Pérpola Orenstein – prof.a de piano pelo Cons. De Jundiaí. Maria do Carmo Caprto – prof.a de harmônica pelo Instituto Musical << S. Paulo>>; lente do Cons. <<João Gomes Araujo>>. Ludmila Kipman – prof.a de balé e integrante dos bailados de Maria Olenewa.

O Instituto obteve sua maior conquista em 03 de março de 1958, quando foi reconhecido oficialmente pela Secretaria de Estado dos Negócios do Governo. No dia 22 de fevereiro do mesmo ano, uma comissão de avaliação da Secretaria esteve na cidade conhecendo o Instituto:

Dia 22 último estiveram em Atibáia, a fim de proceder a verificação para o relatório final para oficialização do Instituto Municipal de Cultura Artística, os senhores: Paulo Ramos Machado, professor, Inspetor Regional do Serviço de Fiscalização Artística; Dr. Paulo de Oliveira Castro Cerquera, professor (escritor de renome sobre todas as temporadas líricas em São Paulo e Prof. Antonio Salvador Fratantonio catedrático de canto e escritor sobre vocalização. Os tres visitantes pertencem à Secretaria de Estado dos Negócios do Govêrno, setor Fiscalização Artística. Os ilustres representantes da arte em nosso Estado mostraram-se satisfeitos com o que viram e bem impressionados com a organização e instalações do I.M.C.A., proferindo palavras de estímulo. (GAZETA, 08/03/1958 p. 2).

O Instituto promovia aulas de piano, acordeão, balé, orfeão, teoria musical, solfejo, história da música e harmonia.

Diversas audições foram realizadas, sobretudo de acordeão e do orfeão. Salientamos que o caráter cívico também estava presente no orfeão do I.M.C.A, assim como os orfeões escolares no final dos anos 40. É possível perceber, analisando os documentos, a presença de símbolos

nacionais (as bandeiras do Brasil e do estado de São Paulo, e a unidade do conjunto através dos uniformes dos integrantes do orfeão. A figura 48 comprova estes fatos:

Figura 48: Orfeão do Instituto Municipal de Cultura Artística. Foto: Acervo particular.



Um dos elementos que garantiu a oficialização do Instituto foi a qualidade de suas instalações (figura 49), pois “os ilustres representantes da arte em nosso Estado mostraram-se satisfeitos com o que viram e bem impressionados com a organização e instalações do I.M.C.A., proferindo palavras de estímulo”(GAZETA, 08/03/1958, p. 2).

Figura 49: Sala de aula do I.M.C.A. Foto: Acervo particular.



Apesar de prestígio que obteve nos anos 50, o Instituto Municipal de Cultura Artística não é mais citado pelos jornais locais a partir de 1962. O Estatuto do Instituto no artigo V explica o que aconteceu:

O Instituto cessará suas atividades, desde que movimento financeiro esteja acarretando prejuízos, e seus verdadeiros fins não alcançando êxito, a juízo do diretor, sendo arquivo escolar e os demais documentos exigidos, recolhidos no Serviço de Fiscalização Artística do Estado (O ATIBAIENSE, 01/09/1955, p. 6).

3- Bandas de Música e Sociedade

Uma nova Banda de Música é incorporada a cidade em 07 de julho de 1946, com alguns músicos oriundos da cidade de Jarinú. A Corporação Musical Contesini contava com a regência de Emídio Lorencini e já estava atuante em Jarinú desde 1930. Entretanto a banda é desfeita no início de 1947, e não há nenhuma referência a ela nos jornais consultados após esta data.

Pedro Cerbino começou a reger a Corporação Musical 24 de outubro em 1935, com a morte do antigo regente, Francisco Lamoglie. A partir de então algumas diferenças entre as bandas podem ser notadas, não somente do ponto de vista político, como mencionamos no capítulo III, mas também sócio-econômico. A 24 de outubro tocava em eventos do Clube Atlético

São João, que era na época, considerado da elite. Já a 1º de Março tocava nos jogos Associação Atlética Companhia Têxtil Brasileira, dos operários da referida fábrica. Musicalmente não há diferenças no repertório como comparava o jornal Gazeta em 1947 e 1949:

Quadro 20: Comparação do Repertório Bandas 24 de Outubro e 1º de Março

Corporação 24 de Outubro 02 de outubro de 1947	Corporação Musical 1º de Março 09 de outubro de 1949
Dobrado Sinfônico – (Inacio Souza) – Sublime destino – Fox – (F. Inoipus) – Henedina – Valsa – (Pedro Cerbino) – La festa di campanha – Fantasia – (Vitorio Filippa) – Ecos da solidão – Valsa – (Arnaldo de Moura) – N.º 10 – Dobrado Sinfônico – (I.Souza).	Tenente Floriano – (Dobrado) Festa de Cittá – (Sinfonia original de Vitorio Felipa) Mister Gallagher – (Fox) Honra ao mérito – (Ouverture) 30 de Setembro – (Dobrado sinfônico.)

Ainda comparando os programas de duas bandas distintas, a 24 de Outubro e a 1º de Março, é possível perceber a semelhança do repertório mesmo sendo essas bandas consideradas adversárias pela representabilidade política de cada uma delas: a 1º de Março era ligada (através da sua diretoria) ao P.S.D. e a 24 de Outubro à U.D.N. Entretanto, em seu repertório não demonstram nenhuma dessas diferenças políticas. O Partido Social Democrático (P.S.D.) foi um partido político brasileiro, fundado em 17 de julho de 1945 e extinto pelo Regime Militar, por intermédio do Ato Institucional Número Dois - o AI-2, em 27 de outubro de 1965. Foi formado sob os auspícios de Getúlio Vargas, reunindo os antigos interventores do governo federal nos estados (como Benedito Valadares em Minas Gerais). Entre 1945 e 1964, junto com o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), formava o bloco pró-getulista da política brasileira, em oposição à União Democrática Nacional (UDN) antigetulista.

Em 1957, a Corporação 24 de Outubro passa a ter patrocínio da prefeitura, conseguindo mais tarde, em 1964, ser declarada como utilidade pública (BEDORE, 2000). Esses patrocínios acabaram por melhorar a banda e seu instrumental, culminando na participação em um programa

da Rádio Record em 24 de outubro 1961, comemorando seu aniversário. Nesta data, conforme relata o jornal Gazeta, o repertório foi apenas de compositores da cidade:

“São João de Atibaia” e “24 de Outubro, dobrados de Pedro Vasconcellos; “5 de Outubro”, dobrado de Sebastião Flório; “Aurea”, valsa de Merquiades Silva; “Mestre Juvencio”, dobrado de Benedito Estevam Peçanha; “Rapaziada do Bairro Chinês, samba, “Ana Nery”, marcha, “Enedina”, valsa, ambas de Pedro Serbino; “Puchão Beleza”, dobrado de José Ribeiro; “Saudade de Cruzeiro”, dobrado de Pedro da Cruz Salgado; “Noite cheia de estrelas, arranjo para dobrado de Pedro Cerbino; “Geronimo de Camargo”, dobrado de Frederico Supioni. Além dessas composições, foram gravadas diversas musicas por um conjunto da mesma corporação intitulado “Bandinha do Piririca” sob o comando do trombonista João Pereira (GAZETA 29/10/1961, p. 3).

Em 1965, com as festas de aniversário da cidade, os jornais consultados inserem em cada edição, diversos textos sobre a história de Atibaia, e alguns artigos musicais. Foi nessa época que o jornal Gazeta de Atibaia discorreu sobre as Bandas de Música do século XX. Os convites e as programações das bandas nesse ano já continham um aspecto saudosista, confirmando que essas apresentações já faziam parte da cultura local. No dia 24 de junho as corporações 24 de Outubro e 1º de Março realizaram o seguinte programa composto apenas de músicas atibaïenses:

Programa: Da Corporação <<1.º de Março>> - maestro Aristides Borghi Regência do maestro Frederico Supioni 1 – Recordações de Atibaia – Dobrado João Paulino dos Santos 2 – Vózes do Coração – Tango João Paulino dos Santos 3 – Entardecer – Fox Trot João Paulino dos Santos 4 – Bagunceiro – Tango Lenôcio Pires 5 – Padre Mateus Nunes de Siqueira – Dobrado Frederico Supioni 6 – Uma noite de festa na roça – Samba João Paulino dos Santos 7 – Dr. Atila T. Vaz – Dobrado Sebastião Flório 8 – 15 de Novembro – Dobrado João Paulino dos Santos 9 – Pedro Vasconcelos – Dobrado Sebastião Flório. Da Corporação <<24 de Outubro>> Regência do Maestro Pedro Serbino 1 – Leuze – Dobrado – Sebastião Flório 2 – Atibaia Antiga – Valsa – Benedito Estevam Pecanha (Nitico) 3 – banda sempre Banda – Dobrado – Pedro Serbino 4 – Aurea – Valsa – Melquiades Siva 5 – Jojó – Dobrado – João Paulino dos Santos 6 – Sublime – Boléro – Frederico Supioni 7 – Otacilio Trindade – Dobrado – Sebastião Flório (GAZETA 13/06/1965, p.4).

Em 1973, extingue-se a Banda 1º de Março devido a problemas financeiros, e seus músicos passaram a integrar a 24 de Outubro (BEDORE, 2000).

Figura 50: Corporação 24 de Outubro em 1964. Foto Acervo particular de José de Anchieta Lorian.



Capítulo V

Considerações Finais

Analisando os documentos propostos pela bibliografia consultada, e a metodologia de análise documental utilizada, concluímos que foi suficiente para comprovar que é possível uma história da música em Atibaia. Essa possibilidade partiu dos pressupostos que desenvolvemos ao longo da pesquisa de que a música é fruto de uma interação sócio-cultural que está intimamente ligada ao desenvolvimento da cidade como um todo e do cidadão em si. Também comprovamos que a música na cidade caminhou de forma semelhante em relação a música no Brasil, e mais ainda no contexto musical do estado de São Paulo no que diz respeito à transmissão e transformação da cultura musical primeiramente com os mestres-de-capela, como Manoel Julião e logo após os de banda com João Pedroso de Moraes e Antônio Ramos da Fonseca. Semelhantemente o que ocorreu no país a ascensão burguesa e a demanda pela educação musical com os conservatórios também foi registrada na cidade. Pudemos demonstrar a importância da Banda de Música com concentradora do universo social do século XX, podendo abarcar nessas instituições a política, o entretenimento, a religião e todos os conjuntos que podem levar à representação do indivíduo. Portanto, a Banda de Música pode ser considerada como um ícone da sociedade urbana paulista e até brasileira no século XX.

Foi possível então, traçar a uma historiografia da prática musical interiorana criando assim o que chamamos de História da Música em Atibaia.

Todavia, nosso trabalho não foi suficiente para responder vários problemas que foram levantados durante a pesquisa. Problemas que levam ao aprofundamento do tema “A Música em Atibaia” sugerindo novas pesquisas. Discutimos no capítulo I sobre a formação da sociedade de Atibaia e a importância que a música exerceu no período, da mesma forma, sobre os primeiros registros musicais na região. Em contraste com o herói nacional, aquele que representa toda a identidade de um povo escolhido por um grupo de pessoas, os músicos da cidade dessa época, estão apenas a serviço da música, muito longe de ser considerado um herói. Da mesma forma, como demonstrou Miranda (2002), quando sugerimos que existia uma atividade musical na

cidade, logo quando foram iniciados os serviços religiosos com um padre, não há registros documentais sobre isso, mas a hipótese se torna evidente, como demonstramos. Além disso, não temos nomes dos músicos, instrumentos usados e formações dos grupos instrumentais e as partituras, que enriqueceriam nosso trabalho com futuras pesquisas. Entretanto Atibaia foi, no final do século XVII, de bairro da Vila de São Paulo à freguesia, em constante crescimento econômico advindo, sobretudo, da mão de obra indígena (MONTEIRO, 1994). A música esteve presente nesse período como forte catalisador do status social, representada na igreja o prestígio da vila e das famílias mais abastadas. Nesse contexto, o mestre-de-capela era quem, após ter sido contratado por arrematamento pela câmara ou mesmo pela igreja, coordenava a música e os festejos. Sendo uma pessoa respeitada, portanto, um homem bom, freqüentava as festas da elite, as reuniões da câmara e ensinava música para seus escravos, para que ele pudesse lucrar quando estes tocavam ou cantavam em determinado evento. Concomitantemente, o mestre-de-capela também passou a ser mestre-de-banda, no final do século XIX, tendo ainda o mesmo prestígio social: eram vereadores, advogados e tabeliães. A Banda de Música como instituição, passa a fazer parte do cotidiano do cidadão, atuando em comícios, procissões, circo, chegada de alguma pessoa importante à cidade. Entretanto, mais uma vez várias perguntas ainda não foram respondidas, favorecendo futuras pesquisas: de onde e como surgiram os instrumentos das Bandas de Música? Foram comprados por algum um coronel de respeito, uma entidade, por militares, fabricados pelos próprios músicos? As bandas que eram mantidas por fábricas, times seriam para entretenimento da população e dos próprios funcionários ou para demonstrar à sociedade a influência de seus diretores? E ainda, qual era a formação musical dos músicos dessas bandas, a freqüência e a assiduidade aos ensaios, quantos músicos tinham e eram mantidos por quem? É sabido que os mestres ensinavam aos músicos (BINDER, 2006), mas como se dava esse processo? Se o músico não recebia nenhuma gratificação ao tocar, possivelmente a sua assiduidade aos ensaios não era grande, prejudicando o rendimento musical da banda como um todo. Entretanto, como já discurremos, a Banda 1º de Março apresenta um programa inteiramente novo num intervalo bastante pequeno entre um programa e outro. Para tal, era necessário um ensaio bem estruturado e organizado, com cópias e distribuições das partes instrumentais, pontualidade e compromisso e até concentração dos músicos seria essencial para uma apresentação com pouco tempo de ensaio. Essa exigência era comum num grupo profissional, mas eram as bandas em Atibaia grupos profissionais? Por outro lado, qual seria a qualidade

estética dessas apresentações? Se os ensaios ocorressem pelo menos uma vez por semana seria natural que problemas comuns à prática instrumental existissem, como desafinação, problemas na execução dos instrumentos, entre outros como se dava a resolução desses problemas? E as orquestras de cinema? Também tinham respeito semelhante que as bandas, já que freqüentemente, os mesmos músicos tocavam em ambas?

Na segunda metade do século XX, com o advento do conservatório, foi construído dois na cidade. Entretanto, com pouquíssima duração: o primeiro fechou logo após a morte do idealizador o segundo por falta de recursos. Ambas as instituições não incluíram em sua grade curricular a formação para músicos de banda, tanto instrumental quanto técnica. Analisando os boletins de freqüência e mapas de notas desses conservatórios, poucos eram nas classes de teoria musical e solfejo, os alunos que tocavam em bandas. Resta-nos a questão: não havia interesse do músico em melhorar a sua prática, não havia parâmetros para ele se posicionar face ao conhecimento técnico do seu instrumento (o que talvez fosse raro, pois havia competições entre as bandas dentro da própria cidade e era de costume o intercâmbio entre bandas de cidades vizinhas), ou o modelo do conservatório só existia para ensinar as meninas bem comportadas a tocar piano?

Infelizmente, como em muitas cidades do Brasil, o auge das bandas se extinguiu com o rádio, as orquestras de cinema com o cinema falado e conseqüentemente, os músicos abandonados, sem formação técnica e sem o prestígio que outrora tiveram. Mas Atibaia, dentro do ponto de vista social, teve capacidade suficiente para ser uma cidade com intensa atividade musical dentro dos parâmetros demonstrados em nossa pesquisa. Entretanto, diversos fatores, muitos já levantados por nós, impediram para que isso acontecesse. Novas pesquisas levariam a entender como esse processo aconteceu, suas conseqüências e influências e o que representa hoje na história da música em Atibaia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A CIDADE. **Folha Imparcial e Noticiosa**. Atibaia: Museu João Batista Conti, 1913 a 1926.

A Geração de 45 através do Jornal Tentativa. São Paulo: Arquivo do Estado, Atibaia: Prefeitura de Atibaia, 2006.

ALLEN, Dwight. **Philosophies of music history: a study of general histories of music 1600-1960**. New York: Dover 1962 *apud*: SOARES, Dalton Martins. *O Desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2007.

ALVIM, Zuleika. **Brava gente! Os italianos em São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

ANDRADE, Mário. **Aspectos da Música Brasileira**. Rio de Janeiro- Belo Horizonte: Villa Rica Editoras Reunidas, 1991.

ANGELIM, Augusto N. Sampaio. Dos homens bons aos vereadores e os primeiros juízes do Brasil. **Jus Navigandi**, Teresina, ano 8, n. 339, 11 jun. 2004. Disponível em: <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=5323>>. Acesso em: 20 de junho de 2008.

BARBOSA, Elmer Corrêa, org. **O ciclo do ouro; o tempo e a música do barroco católico**; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil. Rio de Janeiro, PUC/ FUNARTE. 1978

BEDORE, Adriano. **Famílias Ilustres e Tradicionais de Atibaia**. Atibaia: Memória Nacional, 2000.

BELLOTTO, Heloisa Liberalli. **Autoridade e Conflito no Brasil Colonial: O governo do Morgado de Mateus em São Paulo 1775-1765**. São Paulo: Alameda, 2007.

BLANQUET, Maria Antonia Virgili. La Musica Religiosa en el siglo XIX Español. In: **Revista Catalana de Musicologia**. Societat Catalana de Musicologia. N. II, 2004. p 181-202.

BIAGI, Orivaldo Leme, et al. História da Educação e de Atibaia através de um Estudo de Caso: O Grupo Escolar José Alvim In: **Momentum - Revista Técnico-Científica das Faculdades Atibaia Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**. Atibaia: Ano 4 - Vol. 1 - nº4 – 2006.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Encyclopædia Britannica, 1980.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2006.

BISPO, Antonio Alexandre. **Tendências e Perspectivas da Musicologia no Brasil**. Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia, São Paulo, ano 1 n.1, 1983.

_____. **Bahia: Estradas de ferro e vida musical no interior baiano**. In: REVISTA BRASIL-EUROPA: CORRESPONDÊNCIA EURO-BRASILEIRA Nº06, 1990:4. Disponível em: <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM06-02.htm>> Acesso em 22 de junho de 2008.

_____. **Mobilidade na História da Música: Movimentos Horizontais e Verticais no Processo de Crescente Urbanização**. In: CONGRESSO DE ESTUDOS EURO-BRAISLEIROS 2002: MÚSICA PROJETOS E PERSPECTIVAS. Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro 2002a. *Anais*. Disponível em: <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/Internet-Corres3/CM86-04-p.htm>> Acesso em: 18 de outubro de 2007.

_____. **Estudos Culturais do Interior: História de Um Ideal de Renovação das Ciências, das Artes e da Música: Movimentos Horizontais e Verticais no Processo de Crescente Urbanização**. In: CONGRESSO DE ESTUDOS EURO-BRAISLEIROS 2002: MÚSICA PROJETOS E PERSPECTIVAS. Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro 2002b. *Anais*. Disponível em: <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/Internet-Corres3/CM86-01-p.htm>> Acesso em: 18 de outubro de 2007.

BLUNT, Anthony. **La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)**. Madrid, Cátedra, 7ª ed., 1992, Cap.IV – La posición social del artista.

BURKE, Peter. **História e Teoria Social**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

CARACI VELA, M. Introdução. In: CARARACI VELA, M. (Org.) **La Critica de texto musicale: Metodi e problemi della filologia musicale**. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. *apud*: FIGUEIREDO, C. A. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. 2000. Tese (Doutorado) - Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CASSALHO, Valter. **Histórico da Comarca de Piracaia**. Artigo na Internet. Disponível em: <http://www.cartorioaraujo.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=24&Itemid=27> Acesso em: 12 de março de 2008

CASTAGNA, Paulo. **“Descoberta e Restauração”: problemas atuais na relação entre pesquisadores e acervos musicais no Brasil**. I SIMPOSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA *Anais*, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998 p.97-109

_____. **Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais**. In: III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2000, Curitiba. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000a.

_____. **O 'estilo antigo' na prática musical paulista e mineira nos séculos XVIII e XIX.** Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000b.

_____. **Cantochão e Liturgia: Implicações na pesquisa da música católica latino-americana (séculos XVI-XX).** IV SIMPOSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 20-23 jan.2000. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001 p.199-222.

_____. **Um século de música brasileira, de José Rodrigues Barbosa.** Pesquisa Trienal (2004–2006). São Paulo – I.A. – UNESP, 2007.

CERVO, Amado L. e BERVIAN Pedro A. **Metodologia Científica.** São Paulo: Prentice Hall 2002.

CODEX IURIS CANONICI. Promulgado por João Paulo II em 1983.Tradução da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. São Paulo: Paulinas, 2002. (CDROM)

COELHO, Edmundo Campos. **As profissões imperiais: medicina, engenharia e advocacia no Rio de Janeiro (1822-1930)** Rio de Janeiro: Record, 1999.

CONTI, João Batista. **A História de Atibaia.** Em 2 Volumes. Atibaia: Editora Grosse, 2001.

CORREIO PAULISTANO. **Cartas à Redação: Atibaia, 23 de março de 1865.** Edição de 08/04/1865. São Paulo: Jornal Correio Paulistano 1865, página 3.

COSTA, Fernando Moraes da. **O som no cinema brasileiro - revisão de uma importância indeferida.** (Tese) Doutorado - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. 2007.

CURT LANGE, Francisco. **Las bandas de música en el Brasil.** Revista Musical Chilena [online]. 1997, vol.51, n°. 187, p.27-36. Disponível em http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018700003&lng=es&nrm=iso> Acesso em 04 de maio 2008.

DARNTON, Robert. **Boemia Literária e Revolução – o Submundo das Letras no Antigo Regime.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

DUCKLES, V. et al., Musicology. In: SADIE, S. (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** London: Mcmillan Publ Lim, Washington: Grove's Dictionaires of Music; Hong Kong: Península Publ. Lim, 1980. v. 12, p.836-863.

DUPRAT, R. **Garimpo Musical.** São Paulo: Novas Metas, 1985.

_____. *Da Modinha ao Samba.* In: **DO Leitura,** São Paulo, vol. 7, n. 76, p. 6-7, set., 1988.

EXÉRCITO BRASILEIRO. **Regulamento do Concurso para a Escolha de um Dobrado Denominado “Marechal Osório - O Legendário”**. Brasília: Centro de Documentação do Exército, 2007. Disponível em <200.181.6.49/revista/Materias/2007/08ago07/regulament.pdf> Acesso em: 14 de abril 2008.

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

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. **Motetos para Semana Santa: subsídios para catalogação**. In: I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 2002, Mariana. *Anais*. Mariana, 2003. p. 50-59.

FRANÇA JUNIOR, Joaquim José da. Feijoada em Paquetá. In: **A cidade, o mar e as serras: Espírito Santo, Rio de Janeiro e Distrito Federal**. Bruno, Ernani Silva; Diaulas Riedel. São Paulo: Cultrix, 1959. (Histórias e Paisagens do Brasil; vol. 5) *apud*: BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2006.

FREITAS, Afonso Antônio de. **Dicionário Histórico, Topográfico e Etnográfico do Município de São Paulo**. São Paulo, sem editora: 1930 *apud*: MARTINS, N. S. **Atibaia (O Paraíso Possível na Terra)**. São Paulo: Mario M. Ponzini & Cia, 1940.

GAZETA DE ATIBAIA. Atibaia: Museu João Batista Conti, 1945 a 1965.

GIL, Antonio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. São Paulo: Editora Atlas, 2006.

GIESBRECHT Ralph Menucci **Estações Ferroviárias do Brasil**. Disponível em <<http://www.estacoesferroviarias.com.br/t/tanque.htm>> Acesso em: 04 de janeiro 2008

GOLDBERG, L. G. **Aspectos Editoriais da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno**. In: I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 2002, Mariana. *Anais*. Mariana, 2003. p. 147-164.

GOMES, Ângela de Castro. Imigrantes italianos: entre a italianità e a brasilidade. In: **Brasil: 500 anos de povoamento**. IBGE, Rio de Janeiro, 2000.

GOUVEA, Maria de Fátima Silva. Redes de poder na América Portuguesa: O caso dos homens bons do Rio de Janeiro, ca. 1790-1822. **Rev. bras. Hist.** São Paulo, v. 18, n. 36, 1998 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000200013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 de junho de 2008.

GRIER, J. **The critical edition of music: history, method, and practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical**. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

HAZAM, M. C. **Afinal, o que é uma edição crítica? Uma reflexão sobre aspectos da obra *The Critical Edition of Music* e sua relevância para a edição da música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX.** In: I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 2002, Mariana. *Anais*. Mariana, 2003. p.165-176.

HENRIQUE, Luis L. **Instrumentos Musicais.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006

HENRY, H.T. **Tantum Ergo.** In: THE CATHOLIC ENCYCLOPEDIA, Volume XIV. Published 1912. New York: Robert Appleton Company. Nihil Obstat, July 1, 1912. Remy Lafort, S.T.D., Censor. Imprimatur.

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

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira: Dos Primórdios ao início do séc. XX.** 4ª ed. Porto Alegre, Movimento, 1997

LISANTI FILHO, Luis. **Comércio e Capitalismo: O Brasil e a Europa entre o fim do século XVIII e o início do século XIX – O exemplo de três vilas paulistas: Campinas, Itu e Porto Feliz, 1798-1828/9.** Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1962.

LISBOA, Alessandra Coutinho. **Villa-Lobos e o Canto Orfeônico: Música Nacionalismo e o Ideal Civilizador.** Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2005.

LORIANO, José de Anchieta. **Construtores da Sociedade Atibaense – Retratos em Prosa.** Atibaia: Editora Desgaspari, 2003.

_____. **Pelas Ruas de Atibaia 1665-2002.** Atibaia: Editora Desgaspari, 2002.

LUNÉ, Antonio José B. **Almanaque da Província de São Paulo para 1873 (reed.).** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP, 1985.

MAGALDI, Cristina. **Music in imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu.** Lanham: Scarecrow Press, 2004. In: BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889.** Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2006.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MARTINS, N. S. **Atibaia (O Paraíso Possível na Terra).** São Paulo: Mario M. Ponzini & Cia, 1940.

MARX, K. **Contribuição à Crítica da Economia Política,** em FERNANDES, F. (org.), K. MARX & F. ENGELS: História, São Paulo, Ática, 1983.

MARQUES e Irmão. **Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial da Província de S. Paulo para o Anno de 1858**. São Paulo: Typ. Imparcial, 1857.

MIRANDA, Daniela. **Músicos de Sabará: a prática musical religiosa a serviço da Câmara (1749-1822)**. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2002.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da Terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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

O ATIBAIENSE. **Jornal Imparcial**. Atibaia: Museu João Batista Conti, 1901 a 1965.

ORBINO N. P.; DUPRAT R.; CHASE G. O Estanco da Música no Brasil Colonial. **Anuário**, v. 4, p. 98-109, 1968. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0564-4429%281968%294%3C98%3AOEDMNB%3E2.0.CO%3B2-O>> Acesso em: 02 jun. 2007.

PEREIRA, José Antônio. A Banda de Música: Retrato Sonoro Brasileiro. In: IV SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 20-23 jan.2000. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2001. p.399- 406.

PIRES, S. Considerações sobre a interpretação do repertório brasileiro setecentista. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL, 2000, Lisboa. **A música no Brasil colonial**. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 437-452.

POEL, Frei Francisco van der. **Semana Santa**. Disponível em: <<http://www.religiosidadepopular.uaivip.com.br/ssanta.htm>> Acesso em:18 de setembro 2007.

RICCI, Magda M. de Oliveira. **Assombrações de um padre-regente - Diogo Antonio Feijó (1784-1843)**. Tese (Doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1998

SALGADO, Celso. **Música Viva de Atibaia**. Atibaia: Mountain Studio: 1999. 1 disco compacto (65 min.) digital, estéreo.

SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe: As Bandas de Música no Grão-Pará**. Brasília: Ed. do autor, 1985.

SERGL, MARCOS JÚLIO. **Elias Lobo e a Música em Itu**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

SILVA LEME, Luís Gonzaga da. **Genealogia Paulistana**. 9 Volumes São Paulo: Edição do Autor, 1905.

SILVEIRA, Waldomiro Franco da. **História de Atibaia**. São Paulo: sem editora, 1950.

SOARES, Dalton Martins. **O Desenvolvimento, na primeira metade do século XX, da historiografia sobre a prática musical em São Paulo entre os séculos XVI e XIX**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2007.

SOUZA Maria do Carmo Campello de. **Estado e Partidos Políticos no Brasil, 1930 a 1964**, São Paulo, Editora Alfa-Ômega, 1976.

STAMATIU, A. OLIVEIRA, A. N. **Dicionário Biográfico de Ruas de Atibaia**. Atibaia: Editora Cruzeiro, 2004.

STRAMBI, Miriam. **50 anos de Orquestra Sinfônica em Ribeirão Preto**. Ribeirão Preto: Legis Summa, 1989.

THURSTON, Hebert. **The Holy Week**. In: THE CATHOLIC ENCYCLOPEDIA, Volume VII. Published 1910. New York: Robert Appleton Company. Nihil Obstat, June 1, 1910a. Remy Lafort, S.T.D., Censor. Imprimatur.

_____. **Hail Mary**. In: THE CATHOLIC ENCYCLOPEDIA, Volume VII. Published 1910. New York: Robert Appleton Company. Nihil Obstat, June 1, 1910b. Remy Lafort, S.T.D., Censor. Imprimatur.

TRIVINÕS, Augusto N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1897.

ULHÔA, Martha Tupinambá, et al. **O Lundu no Acervo Mozart de Araújo**. Rio de Janeiro: UNIRIO, Texto eletrônico disponível em: <<http://www.unirio.br/mpb/lundus/>> Acesso em: 14 de junho de 2007.

UNGLAUB, Tânia Regina da Rocha. **O Canto que embalou o projeto nacionalista de Vargas**. XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA- ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE HISTÓRIA. Londrina, 2005. *Anais*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2005.

VITORINO, Antonio F. Filho. **A Ferrovia e a Transformação do Espaço Ipuense**. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará, 2004. Disponível em <http://www.outrahistoria.com.br/Arquivos%20pdf/Artigos/ferroviaipu_vitorino.pdf>

WIKIPÉDIA. Desenvolvido pela Wikimedia Foundation. Apresenta conteúdo enciclopédico. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Comarca&oldid=10075732>>. Acesso em: 25 fevereiro 2008.

ZANONI, Renato. **Atibaia no século XX**. Atibaia: Editora Degáspari, 2005.

UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL JÚLIO DE MESQUITA FILHO

INSTITUTO DE ARTES

MÚSICA EM ATIBAIA: UMA HISTÓRIA POSSÍVEL

VOLUME II

Daniel Guimarães Nery

DANIEL GUIMARÃES NERY

MÚSICA EM ATIBAIA: UMA HISTÓRIA POSSÍVEL

**VOLUME II
(ANEXOS)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, na área de concentração musicologia/etnomusicologia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Musicologia.
Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna.

São Paulo

2008

MATINAS DO NATAL

Matinas de Natal

Edição: Daniel Nery

Invitatório

Manoel Julião da Silva Ramos

Cópia de Manoel José Gomes

Andante

Score for **Matinas de Natal**, featuring vocal soloists and instrumental ensemble.

Instrumentation: Trompas em Fá, Soprano, Alto, Tenor, Baixo, Violino I, Violino II, Baixo, Tpa, S, A, T, B, Vln. I, Vln. II, Bx.

Lyrics:

Chris - tus, Chris - tus na - tus est no - - - - bis.

Ve - ni - te a - do - re - - - - mus, ve - ni - te a - do - re - - - - mus.



The score is written for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Baixo) and a string quartet (Violino I, Violino II, Baixo). It includes a Trompa in F and a Tuba. The tempo is marked 'Andante'. The key signature is one sharp (F#). The lyrics are in Portuguese. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 5 and the second system starting at measure 6. The vocal parts have lyrics under them, and the instrumental parts have notes and rests. The score is written in a standard musical notation with a treble and bass clef for the vocal parts and a treble and bass clef for the instrumental parts.

Responsório I

Andante

Trompas em Fá

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Baixo

Tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

Ho - di - e no - bis cae - lo - rum Rex de - Vir - gi - ne nas - ci dig - na - - - tus

est, ut ho - mi-nem per - di tum ad ce - les - ti - a reg - na re - vo - ca - ret.

est, ut ho - mi-nem per - di tum ad ce - les - ti - a reg - na re - vo - ca - ret.

est, ut ho - mi-nem per - di tum ad ce - les - ti - a reg - na re - vo - ca - ret.

est, ut ho - mi-nem per - di tum ad ce - les - ti - a reg - na re - vo - ca - ret.

3

This musical score is for the Christmas carol "Gaudete" by Franz Schubert, Op. 17, No. 14, in G major. The score is arranged for a mixed choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass), Trombone (Tpa), Violins I and II (Vln. I, Vln. II), and Bassoon (Bx). The music is in 3/4 time and consists of two systems of staves.

System 1 (Measures 1-14):

- Choir:** The vocal parts enter with the lyrics "Gau - det ex - cer - ci - tus An - ge - lo - - - rum: qui - a sa - lus ae - ter - na hu -". The Soprano and Alto parts have a melodic line, while the Tenor and Bass parts provide harmonic support.
- Instrumental:** The Trombone, Violins, and Bassoon provide harmonic accompaniment. The Violins play a rhythmic pattern of eighth notes.

System 2 (Measures 15-22):

- Choir:** The vocal parts continue with the lyrics "ma - no ge - - ne - ri ap - pa - ru - - it, ap - pa - ru - - it." The Soprano and Alto parts have a melodic line, while the Tenor and Bass parts provide harmonic support.
- Instrumental:** The Trombone, Violins, and Bassoon provide harmonic accompaniment. The Violins play a rhythmic pattern of eighth notes.

The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Responsório I

4

Allegretto

30

Tpa

S

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a et in ter - ra pax

A

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a et in ter - ra pax

T

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a et in ter - ra pax

B

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a et in ter - ra pax

Vln. I

Vln. II

Bx

36

Tpa

S

ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - tis.

A

ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - tis.

T

ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - tis.

B

ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis, bo - nae vo - lun - ta - tis.

Vln. I

Vln. II

Bx

Responsório I

5

Adagio

42

Tpa

S

Glo - ri - a Pa - - - - tri, et Fi - li-o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

A

Glo - ri - a Pa - - - - tri, et Fi - li-o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

T

Glo - ri - a Pa - - - - tri, et Fi - li-o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

B

Glo - ri - a Pa - - - - tri, et Fi - li-o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

42

Vln. I

Vln. II

Bx

D.C. Gaudet

Responsório II

Andante

Trompas em Fá

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Baixo

Tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

Ho - di - e no - bis de Cae - lo pax ve - ra des - cen - - - - dit:

Ho - di - e no - bis de Cae - lo pax ve - ra des - cen - - - - dit:

Ho - di - e no - bis de Cae - lo pax ve - ra des - cen - - - - dit:

Ho - di - e no - bis de Cae - lo pax ve - ra des - cen - - - - dit:

Ho - di - e no - bis de Cae - lo pax ve - ra des - cen - - - - dit:

Ho - di - e per to - tum mun - - - dum me - - - lli - flu - i

Ho - di - e per to - tum mun - - - dum me - - - lli - flu - i

Ho - di - e per to - tum mun - - - dum me - - - lli - flu - i

Ho - di - e per to - tum mun - - - dum me - - - lli - flu - i

Responsório II

7

12

Tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

fa - - - - cti sunt cae - - - - li.

fa - - - - cti sunt cae - - - - li.

fa - - - - cti sunt cae - - - - li.

fa - - - - cti sunt cae - - - - li.

fa - - - - cti sunt cae - - - - li.



Adagio

15

Tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

Ho - di-e il - lu - xit no - bis di - es re-dem - pti - o - nis__ no - - - vae,

Responsório II

8

21

Tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

re - pa - ra - ti - o - - - - - nis - an - ti - quae,

re - - pa - ra - ti - o - - - - - nis an - ti - quae,

re - - pa - ra - ti - o - - - - - nis an - ti - quae,

re - - pa - ra - ti - o - - - - - nis an - ti - quae,

re - - pa - ra - ti - o - - - - - nis an - ti - quae,



26

Tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

fe - - - li - ci - ta - - - - - tis ae - - - ter - - - nae.

fe - - - li - ci - ta - - - - - tis ae - - - ter - - - nae.

fe - - - li - ci - ta - - - - - tis ae - - - ter - - - nae.

fe - - - li - ci - ta - - - - - tis ae - - - ter - - - nae.

fe - - - li - ci - ta - - - - - tis ae - - - ter - - - nae.

D.C. Hodie

Responsório III

Andante

Trompas em Fá

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Baixo

Quem vi - dis - tis pas - to - res? di - ci - te, an - nun - ti - a - te

Quem vi - dis - tis pas - to - res? di - ci - te, an - nun - ti - a - te

Quem vi - dis - tis pas - to - res? di - ci - te, an - nun - ti - a - te

Quem vi - dis - tis pas - to - res? di - ci - te, an - nun - ti - a - te

Quem vi - dis - tis pas - to - res? di - ci - te, an - nun - ti - a - te



7

Tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

no - - - - bis, in ter - ris quis ap - pa - ru - it? quis ap - pa - ru - it?

no - - - - bis, in ter - ris quis ap - pa - ru - it? quis ap - pa - ru - it?

no - - - - bis, in ter - ris quis ap - pa - ru - it? quis ap - pa - ru - it?

no - - - - bis, in ter - ris quis ap - pa - ru - it? quis ap - pa - ru - it?

Responsório III

10

14

Tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

Na - tum vi - di mus, et cho - ros An - ge - lor - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

Na - tum vi - di mus, et cho - ros An - ge - lor - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

Na - tum vi - di mus, et cho - ros An - ge - lor - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

Na - tum vi - di mus, et cho - ros An - ge - lor - rum col - lau - dan - tes Do - mi - num.

22

Adagio

Tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

Di - ci - te, quid - nam vi - dis - tis? Et an - num - ti - a - te Chris - ti na - ti - vi - ta - tem.

Di - ci - te, quid - nam vi - dis - tis? Et an - num - ti - a - te Chris - ti na - ti - vi - ta - tem.

Di - ci - te, quid - nam vi - dis - tis? Et an - num - ti - a - te Chris - ti na - ti - vi - ta - tem.

Di - ci - te, quid - nam vi - dis - tis? Et an - num - ti - a - te Chris - ti na - ti - vi - ta - tem.

D.C. Natum

Responsório III

11

Andante

31

Tpa

S

Glo - ri - a Pa - tri, Pa - tri et Fi - li - o, et spi - ri - tu - i San - - - - cto Glo - ri - a

A

Glo - ri - a

T

Glo - ri - a Pa - tri, Pa - tri et Fi - li - o, et spi - ri - tu - i San - - - - cto Glo - ri - a

B

Glo - ri - a

Vln. I

Vln. II

Bx

38

Tpa

S

Pa - tri, Pa - tri et Fi - li - o et spi - ri - tu - i san - - - - cto.

A

Pa - tri, Pa - tri et Fi - li - o et spi - ri - tu - i san - - - - cto.

T

Pa - tri, Pa - tri et Fi - li - o et spi - ri - tu - i san - - - - cto.

B

Pa - tri, Pa - tri et Fi - li - o et spi - ri - tu - i san - - - - cto.

Vln. I

Vln. II

Bx

D.C. Natum

Responsório IV

Andante

Trompas em Fá

Soprano

O mag - num mis - te - ry - um, et ad - mi - ra - bi - le

Alto

O mag - num mis - te - ry - um, et ad - mi - ra - bi - le

Tenor

O mag - num mis - te - ry - um, et ad - mi - ra - bi - le

Baixo

O mag - num mis - te - ry - um, et ad - mi - ra - bi - le

Violino I

Violino II

Baixo



6

Tpa

6

S

sa - cra - men - - - tum, ut a - ni - ma - lia - a vi - de - - - rent

A

sa - cra - men - - - tum, ut a - ni - ma - lia - a vi - de - - - rent

T

8

B

sa - cra - men - - - tum, ut a - ni - ma - lia - a vi - de - - - rent

6

Vln. I

Vln. II

Bx

Responsório IV

13

11

Tpa

S

A

T

B

Do - - - mi - num na - tum, ja - cen - tem in prae - se - pi - o.

Vln. I

Vln. II

Bx

18

Tpa

S

A

T

B

Be - a - ta Vir - go, cu - - - jus vis - ce - ra me - ru - e - unt por -

Vln. I

Vln. II

Bx

23

Tpa

S

A

T

B

ta - re Do - - - mi - - - num Chris - - - - tum.

Vln. I

Vln. II

Bx



Andantino

29

Tpa

S

A

T

B

3

solo

A - ve, Ma - ri - a, gra - 3 ti - a - ple - na: Do - - - mi - nus - te -

Vln. I

Vln. II

Bx

Responsório IV

15

36

Tpa

S

tutti

cum. A 3 - ve Ma - ri - - - a, gra - ti - a ple - - - - - na,

A

tutti

A 3 - ve Ma - ri - - - a, gra - ti - a ple - - - - - na,

T

tutti

A - ve Ma - ri - - - a, gra - ti - a ple - - - - - na,

B

tutti

A - ve Ma - ri - - - a, gra - ti - a ple - - - - - na,

Vln. I

3

Vln. II

3

Bx

41

Tpa

S

gra - ti - a ple - - - na Do - - - mi - num te - - - - - cum.

A

gra - ti - a ple - - - na Do - - - mi - num te - - - - - cum.

T

8

gra - ti - a ple - - - na Do - - - mi - num te - - - - - cum.

B

gra - ti - a ple - - - na Do - - - mi - num te - - - - - cum.

Vln. I

Vln. II

Bx

D.C Beata Virgo

Responsório V

Andante

Trompas em Fá

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Baixo

Be - a - ta De - i Ge - - - ni - trix Ma - ri - a, cu - jos vis - ce-ra in -



tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

tac - ta per - ma - nent, cu - jus vis - ce-ra in - tac - - ta per - - ma - nent:

Responsório V

17

14

tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

Ho - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sae - cu - li, Sal - va - to - rem sae - - cu - li.

Ho - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sae - cu - li, Sal - va - to - rem sae - - cu - li.

Ho - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sae - cu - li, Sal - va - to - rem sae - - cu - li.

Ho - di - e ge - nu - it Sal - va - to - rem sae - cu - li, Sal - va - to - rem sae - cu - li.

21

Andantino

tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

solo

Be - a - - - ta, quae _____ cre - di - dit: quo - ni - am _____ per - fac - ta _____ sunt _____ o - mni - a,

solo

Be - a - - - ta, quae _____ cre - di - dit: quo - ni - am _____ per - fac - ta _____ sunt _____ o - mni - a, quae

27

tpa

S

quae di - cta sunt e - i a Do - - mi - no. Be - a - ta, quae cre - di - dit:

quae di - cta sunt e - i a Do - - mi - no. Be - a - ta, quae cre - di - dit:

A

quae di - cta sunt e - i a Do - - mi - no. Be - a - ta, quae cre - di - dit:

T

di - cta - sunt e - i a Do - - mi - no. Be - a - ta, quae cre - di - dit:

B

Be - a - ta, quae cre - di - dit:

Vln. I

Vln. II

Bx

34

tpa

S

quo - ni - am per - fe - cta - sunt om - ni - a, quae di - cta sunt e - i a Do - mi - no.

quo - ni - am per - fe - cta - sunt om - ni - a, quae di - cta sunt e - i a Do - mi - no.

A

quo - ni - am per - fe - cta - sunt om - ni - a, quae di - cta sunt e - i a Do - mi - no.

T

quo - ni - am per - fe - cta - sunt om - ni - a, quae di - cta sunt e - i a Do - mi - no.

B

quo - ni - am per - fe - cta - sunt om - ni - a, quae di - cta sunt e - i a Do - mi - no.

Vln. I

Vln. II

Bx

D.C. Hodie Genuit

Responsório VI

Andante

Trompas em Fá

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Baixo

San - cta et im - ma - cu - la - ta vir - gi - ni - tas,

San - cta et im - ma - cu - la - ta vir - gi - ni - tas,

San - cta et im - ma - cu - la - ta vir - gi - ni - tas,

San - cta et im - ma - cu - la - ta vir - gi - ni - tas, *solo* San - cta et im - ma - cu -



tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

qui - bus te lau - di - bus ef - fe - ram, nes - ci - o:

qui - bus te lau - di - bus ef - fe - ram, nes - ci - o:

tutti qui - bus te lau - di - bus ef - fe - ram, nes - ci - o:

la - ta vir - gi - ni - tas, qui - bus te lau - di - bus ef - fe - ram, nes - - - o:

16

tpa

S

Qui - - a - - - quem cae - li ca - - - pe - re non

A

Qui - - a - - - quem cae - li ca - - - pe - re non

T

Qui - - a - - - quem cae - li ca - - - pe - re non

B

Qui - - a - - - quem cae - li ca - - - pe - re non

Vln. I

Vln. II

Bx

20

tpa

S

po - te - rant, tu - o gre - mi - o con - tu - lis - - - - ti.

A

po - te - rant, tu - o gre - mi - o con - tu - lis - - - - ti.

T

po - te - rant, tu - o gre - mi - o con - tu - lis - - - - ti.

B

po - te - rant, tu - o gre - mi - o con - tu - lis - - - - ti.

Vln. I

Vln. II

Bx

Responsório VI

Adagio

25

tpa

S

tutti

A

solo 3 *tutti*

T

solo 3 *tutti*

B

Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - - ri - bus, be-ne-di - cta tu in mu - li - e - - ri - bus,

Vln. I

Vln. II

Bx

31

tpa

S

et, _____ be - ne - di - - - ctus fru - ctus ven - tris tu - - - i.

A

et, _____ be - ne - di - - - ctus fru - ctus ven - tris tu - - - i.

T

et, _____ be - ne - di - - - ctus fru - ctus ven - tris tu - - - i.

B

et, _____ be - ne - di - - - ctus fru - ctus ven - tris tu - - - i.

Vln. I

Vln. II

Bx

D.C. Quia quem

36

tpa

S

Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li - o, et Fi - li - o,

A

Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li - o, et Fi - li - o,

T

Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li - o, et Fi - li - o,

B

Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li - o, et Fi - li - o,

Vln. I

Vln. II

Bx

41

tpa

S

et Spi - ri - - - tu - i San - - - - cto.

A

et Spi - ri - - - tu - i San - - - - cto.

T

et Spi - ri - - - tu - i San - - - - cto.

B

et Spi - ri - - - tu - i San - - - - cto.

Vln. I

Vln. II

Bx

D.C. Quia quem

Responsório VII

Andante

Trompas em Fá

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Baixo

Be - a - ta vis - ce ra Ma - ri - - - ae Vir - - - gi - nis,

Be - a - ta vis - ce ra Ma - ri - - - ae Vir - - - - nis,

Be - a - ta vis - ce ra Ma - ri - - - ae Vir - - - - nis,

Be - a - ta vis - ce - ra Ma - ri - - - ae Vir - - - - nis,

tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

6

quae por - ta - ve - runt ae - ter - nis Pa - tris Fi - li - um:

quae por - ta - ve - runt ae - ter - nis Pa - tris Fi - - - - li - um:

ae - ter - nis Pa - tris Fi - - - - li - um:

ae - ter - nis Fi - - - - li - um:

Responsório VII

24

13

tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

et be - a - ta u - be - ra quae la - cta ver - runt Chris - tum Do - mi - num:

20

tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

Qui ho - di - e pro sa - lu - - - te mun - - - - di de —

25

tpa

S

A

T

B

Vir - gi - ne nas - ci dig - na - - tus est, dig - na - tus est.

Vir - gi - ne nas - ci dig - na - - tus est, dig - na - tus est.

Vir - gi - ne nas - ci dig - na - - tus est, dig - na - tus est.

Vir - gi - ne nas - ci dig - na - - tus est, dig - na - tus est.

Vln. I

Vln. II

Bx

Adagio

31

tpa

S

A

T

B

Di - es san - cti - fi - ca - tus il - lu - xit no - - - - bis: ve - ni - te, Gen - tes, ve -

Di - es san - cti - fi - ca - tus il - lu - xit no - - - - bis: ve - ni - te, Gen - tes, ve -

Di - es san - cti - fi - ca - tus il - lu - xit no - - - - bis: ve - ni - te, Gen - tes, ve -

Di - es san - cti - fi - ca - tus il - lu - xit no - - - - bis: ve - ni - te, Gen - tes, ve -

Vln. I

Vln. II

Bx

D.C. Qui hodie

Responsório VIII

Andante

Trompas em Fá

Soprano

Ver - bum ca - ro fa - ctum est, et ha - bi - ta - vit in no - - -

Alto

Ver - bum ca - ro fa - ctum est, et ha - bi - ta - vit in no - - -

Tenor

Ver - bum ca - ro fa - ctum est, et ha - bi - ta - vit in no - - -

Baixo

Ver - bum ca - ro fa - ctum est, et ha - bi - ta - vit in no - - -

Violino I

Violino II

Baixo



tpa

7

S

bis, et ha - bi - ta - - - vit in no - - - - - bis:

A

bis, et ha - bi - ta - - - vit in no - - - - - bis:

T

bis, et ha - bi - ta - - - vit in no - - - - - bis:

B

bis, et ha - bi - ta - - - vit in no - - - - - bis:

Vln. I

Vln. II

Bx

Responsório VIII

28

12

tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

Et vi - di - mus glo - - ri - am e - jus, glo - ri - am qua - si u - ni - ge - ni - te a

19

tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

Pa - tre, ple - num gra - ti - ae et ve - ri - ta - - - tis, et ve - ri - ta - - - tis.

D.C. Et vidimus

Andantino

26

tpa

S

solo

Om - ni - a per ip - sum - fa - cta - sunt,

tutti

et - si - ne ip - so fa - ctum est - ni -

A

solo

Om - ni - a per ip - sum - fa - cta - sunt,

tutti

et - si - ne ip - so fa - ctum est - ni -

T

tutti

et - si - ne ip - so fa - ctum est - ni -

B

tutti

et - si - ne ip - so fa - ctum est - ni -

Vln. I

Vln. II

Bx

30

tpa

S

hil, et si - ne ip - so fa - ctum est ni - - - - hil.

A

hil, et si - ne ip - so fa - ctum est ni - - - - hil.

T

8

hil, et si - ne ip - so fa - ctum est ni - - - - hil.

B

hil, et si - ne ip - so fa - ctum est ni - - - - hil.

Vln. I

Vln. II

Bx

D.C. Et vidimus

Responsório VIII

30

Adagio

tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

Glo - ri - a Pa - - - tri, Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li -

Glo - ri - a Pa - - - tri, Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li -

Glo - ri - a Pa - - - tri, Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li -

Glo - ri - a Pa - - - tri, Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li -

Glo - ri - a Pa - - - tri, Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li -

Glo - ri - a Pa - - - tri, Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li -

Glo - ri - a Pa - - - tri, Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li -

Glo - ri - a Pa - - - tri, Glo - ri - a Pa - - - tri, et Fi - li -

tpa

S

A

T

B

Vln. I

Vln. II

Bx

- - - - o et Spi - ri - tu - - - i San - - - - cto.

- - - - o et Spi - ri - tu - - - i San - - - - cto.

- - - - o et Spi - ri - tu - - - i San - - - - cto.

- - - - o et Spi - ri - tu - - - i San - - - - cto.

- - - - o et Spi - ri - tu - - - i San - - - - cto.

- - - - o et Spi - ri - tu - - - i San - - - - cto.

- - - - o et Spi - ri - tu - - - i San - - - - cto.

- - - - o et Spi - ri - tu - - - i San - - - - cto.

D.C. Et vidimus

Segue Te Deum Laudamus

Manoel Julião da Silva Ramos
Matinas de Natal

Edição: Daniel Nery

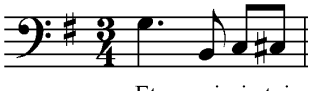
RESPONSÓRIO I

Localização	Parte	Situação na Fonte
c. 4	Soprano	Sem ligadura
c. 4	Violino II	Segunda metade do terceiro tempo mi
c. 8	Clarinete II	Mínima fá #
c. 9	Violino II	Dó terceiro tempo e sem quarto tempo
c. 11	Soprano	Sem ligadura
c. 18	Baixa	Sem ligadura
c. 24	Trombone	Mínima si
c. 28	Baixo	Fá, fá, sol escrito à mão
c. 29	Trombone II	Semínima ré
c. 38	Soprano	Texto aparuit
c. 51	Soprano	Texto bone
c. 54	Alto	Lá
c. 55	Tenor	Sem #
c. 56	Alto	Sem ligadura
c. 58	Alto	Sem ligadura
c. 63	Clarinete II	Colcheia si
c. 65	Clarinete I	1º tempo mi

RESPONSÓRIO II

Localização	Parte	Situação na Fonte
c. 75	Violino	Andantino
c. 75	Alto	Sem indicação de solo
c.76	Alto	Sem ligadura
c. 77	Violino II	Sem #
c. 78	Alto	
c. 78	Violino II	Primeiro tempo semínima
c. 81	Trompa I	Colcheia lá
c.82	Trompa II	Primeiro tempo semínima
c. 84	Alto	Sem ligadura

RESPONSÓRIO III

Localização	Parte	Situação na Fonte
c.93	Violino II	
c. 95	Trombone	3º tempo sol
c. 96	Trombone	Mínima lá
c. 104	Violino II	Quarto tempo si
c. 107	Trombone	Mínima fá
c. 109	Clarinete II	Sem #
c. 116	Baixo	Fá #
c. 124	Soprano	Sem appoggiatura
c. 126	Violino I	Corda solta com ligadura
c. 130	Baxa	 Fi - li-o
c. 131	Baxa	 Et spi-ri - tui
c. 132	Clarinete I	Sem ligadura
c. 132	Violino II	
c. 139	Clarinete II	Sem #

RESPONSÓRIO IV

Localização	Parte	Situação na Fonte
c. 134	Baixo	Si-do
c. 136	Baxa	Mínima Lá
c. 139	Trombone	Semibreve com talho
c. 144	Baixo	Sem ligadura
c. 152	Baxa	Ré
c. 152	Clarinete II	Sem ligadura
c. 153	Clarinete II	Sem ligadura
c. 160	Alto/Soprano	Um compasso a mais
c. 171	Baxa	Sem marcato
c. 171	Alto/Baxa	Sem ligadura no 3º tempo
c. 172	Alto	Sem ligadura
c. 177	Alto	Sem ligadura

RESPONSÓRIO V

Localização	Parte	Situação na Fonte
c. 179	Clarinete II	2º tempo raspado Lá
c. 183	Trombone	Ré
c.183	Violino II	Compasso 182 repetido
c. 194	Tenor	Do# 2º tempo
c. 195	Tenor	Appoggiatura de semínima
c. 197	Tenor	Sem ligadura
c.200	Soprano	
c. 206	Alto/Soprano	Sem ligadura
c. 216	Soprano/Baixo	Sem ligadura

RESPONSÓRIO VI

Localização	Parte	Situação na Fonte
c. 228	Baixo	Falta um compasso
c. 229	Baxa	Sem ligadura
c. 230	Baxa	Sem ligadura
c. 238	Clarinete I	2º tempo Lá
c. 244	Tenor	3º tempo quiáltera
c. 254	Alto	Apoggiatura corroída por inseto
c. 256	Soprano	Sem apoggiatura
c. 257	Soprano	Sem ligadura
c. 257	Alto	Duas colcheias no lugar de semínimas
c. 258	Baxa	Sem fermata
c. 259	Alto	
c. 262	Soprano/Tenor/Baixa Violino I	Sem fermata

RESPONSORIO VII

Localização	Parte	Situação na Fonte
c. 265	Tenor	Tempo incorreto
c. 266	Tenor	Sem ligadura
c. 273	Baxa	Sem ligadura
c. 277	Soprano	Com ligadura
c. 280	Alto	Sem ligadura

c.281	Violino II	
c. 284	Tenor	Apoggiatura de semínima
c. 289	Baxa	Sem ligadura
c. 289	Baixo	Sem staccato
c. 290-292	Violino I/Violino II clarinete I e II/ Trompa I	Sem staccato
c. 292	Alto/Baixo/Soprano	Sem staccato
c. 300	Tenor	
c. 302	Violino I	3º tempo sol

RESPONSORIO VIII

Localização	Parte	Situação na Fonte
c.305	Violino II	Dó, mi, alteradas, por outra mão, para as notas corretas
c. 306	Tenor	Com ligadura
c. 309	Alto	Sem appoggiatura
c. 310	Violino	4º tempo falta #
c. 317	Clarinete	3º tempo si
c. 317	Alto/Baixo	Sem ligadura
c. 321	Baxa	Sem #
c. 322	Tenor	Sem ligadura
c. 325	Baxa	Sem ligadura
c. 326	Alto	Sem ligadura
c. 327	Clarinete II	Raspado
c. 329	Soprano	Sem fermata
c. 331	Alto	Sem appoggiatura
c.332	Violino I	Uma colcheia a mais
c. 336	Soprano	Sem feramata
c. 331	Alto	Sem appoggiatura
c. 336	Soprano	Sem ligadura
c. 336	Baxa	Sem bequadro
c. 343	Alto/Baixo	Sem fermata
c. 343	Soprano/Tenor	Sem ligadura

MANUSCRITOS DAS MATINAS DO NATAL

Callatimus do clemina Lees =

Composto por clemina fülliaa =

De clemina fülliaa.

J. F. L.



Soprano. Orationes do Natal

Invitados.

Christus in nativitate - tis. Se nite a do re maye -

ante a do re - cres.

Orationes.

Gloria e no bi es to nte Ave de - Virgine nat ci lig - nativ

et ut hominibus di ti - a es le ti a signa te ro ca -

nativ et ut hominibus di ti - a es le ti a signa te ro ca -

nativ et ut hominibus di ti - a es le ti a signa te ro ca -

nativ et ut hominibus di ti - a es le ti a signa te ro ca -

nativ et ut hominibus di ti - a es le ti a signa te ro ca -

nativ et ut hominibus di ti - a es le ti a signa te ro ca -

nativ et ut hominibus di ti - a es le ti a signa te ro ca -

nativ et ut hominibus di ti - a es le ti a signa te ro ca -

nativ et ut hominibus di ti - a es le ti a signa te ro ca -

nativ et ut hominibus di ti - a es le ti a signa te ro ca -

nativ et ut hominibus di ti - a es le ti a signa te ro ca -

nativ et ut hominibus di ti - a es le ti a signa te ro ca -

nativ et ut hominibus di ti - a es le ti a signa te ro ca -

nativ et ut hominibus di ti - a es le ti a signa te ro ca -

de Manoel Julliao segundo papel que serva
de gata e que fo retirado por exter manuscrito de
Carlos Julliao, 14/11/71

Invitation.

Alto.

Chorus do Choral.

Chorus. *Christy na-tyal no bis. Veni do a do re - my te*

Chorus. *Glory a - do re - my te*

Chorus. *Glory a - do re - my te*

Chorus. *Glory a - do re - my te*

Chorus. *Glory a - do re - my te*

Chorus. *Glory a - do re - my te*

Chorus. *Glory a - do re - my te*

Chor. Solo. No. di e no bis de es lo per re no bis de
 * Solo. No. di e per to tum enun di per liglu i sa ete. Solo. Es le
 Ad. Solo. No. di e il la ut no bis ete. es le temple o nino - no
 repa nte o - mis an de que se li ci la - tis & te - no

B. 53

Chor. Solo. Quamvis sint pastores de ci ta Anunti a de no - bis ete
 Solo. No. di e per to tum enun di per liglu i sa ete. Solo. Es le
 Ad. Solo. No. di e il la ut no bis ete. es le temple o nino - no
 repa nte o - mis an de que se li ci la - tis & te - no

B. 54

Chor. Solo. No. di e no bis de es lo per re no bis de
 * Solo. No. di e per to tum enun di per liglu i sa ete. Solo. Es le
 Ad. Solo. No. di e il la ut no bis ete. es le temple o nino - no
 repa nte o - mis an de que se li ci la - tis & te - no

B. 55

Verso ad. J.

Qui se de quid nomen dicitur et se vocat a te. *Chor.* — *et me*

And. 2. 2. — *Gloria a. l. a. l. a.*

Chor. 2. 2.

Pa. tr. 2. 2. — *Chor. 2. 2.*

Pa. tr. 2. 2. — *Chor. 2. 2.*

Chor. 2. 2.

Chor. 2. 2.

Chor. 2. 2. — *Chor. 2. 2.*

Chor. 2. 2. — *Chor. 2. 2.*

Chor. 2. 2. — *Chor. 2. 2.*

Chor. 2. 2. — *Chor. 2. 2.*

Chor. 2. 2. — *Chor. 2. 2.*

Chor. 2. 2. — *Chor. 2. 2.*

Chor. 2. 2. — *Chor. 2. 2.*

Chor. 2. 2. — *Chor. 2. 2.*

Optid. *Beata Dei ge - nobis alle vi a*

Optid. Dei ge - nobis alle vi a

Optid. Dei ge - nobis alle vi a

Optid. Dei ge - nobis alle vi a

Optid. Dei ge - nobis alle vi a

Optid. Dei ge - nobis alle vi a

Optid. Dei ge - nobis alle vi a

Optid. Dei ge - nobis alle vi a

Optid. Dei ge - nobis alle vi a

Optid. Dei ge - nobis alle vi a

collations de la Tal.

ctm. te

R. S. L. & Co.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring various note values and rests.

1000-22

Handwritten musical notation on a single staff. The notation consists of a series of vertical lines (stems) and dots (notes) arranged in a rhythmic pattern. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. There are some larger, more complex symbols interspersed, including what looks like a '3' and a '4' with a star-like symbol. The handwriting is cursive and somewhat slanted. The paper is aged and yellowed.

[illegible]

Verso e Megr.^{to} *Ho la incorporato che n' fanno et è l'ago lo mi sp*
 Advanc.^{to}

[illegible]

Lit. Tot. o. i. d. m. i. t. i. s. a. n. e. t.

a li de eslo peger an de an — di
 Ho die a par to an munt de an di p. e

[illegible]

Verba illud. *Be a la qua* *condi de quoniam per facta summa*

que dicta sunt. *in Domini nomine.*

Sancta crima ac la crima *Sancta crima ac la*

vit pini tas qui tunc la crima *Qui a quoniam*

Ca me non poterant tu quoniam *Sancta crima*

Verba illud *Be a la qua* *Sancta crima*

Sancta crima *Sancta crima* *Sancta crima*

Sancta crima *Sancta crima* *Sancta crima*

[illegible]

David Lloyd

To Queen.

Evangelium

Proposa. Offertorium in C. 1841.

Chorus
With adoration

Propositorio

Chorus
Solo

Propositorio

Chorus

Propositorio

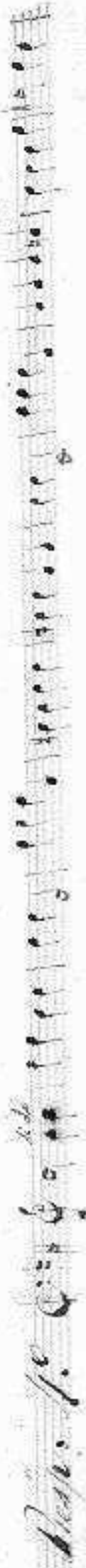
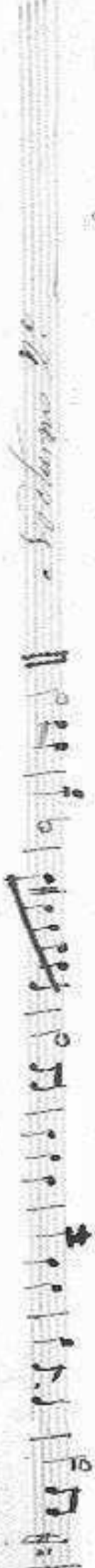
Chorus

Propositorio

Chorus

Propositorio

Resp: 3^o



Beata Virgo

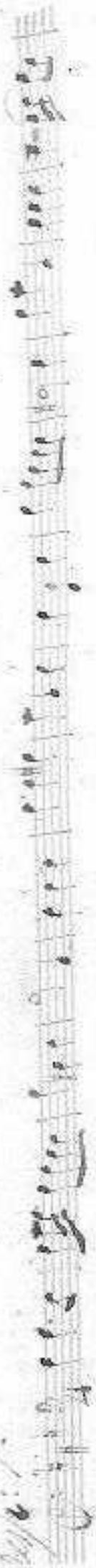


Resp: 5^o

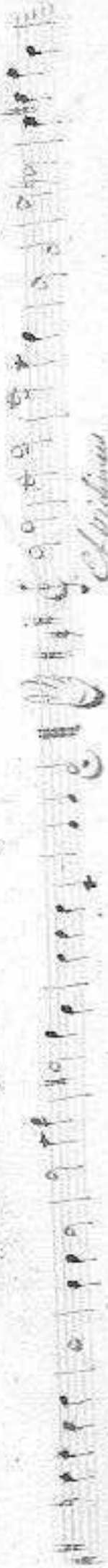
Handwritten musical score for a choir, featuring ten staves of music. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The tenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The music is written in a cursive, handwritten style.

Segue a Vozes 3^o — e Resp: 2^o

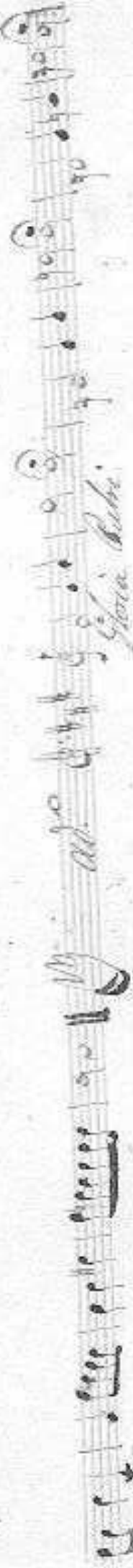
Page 70



Andante



Christus



Gloria Patri



Chorale

Gloria Patri

Gloria Patri

Laciniator

Per libro 1.º

Stationer.

Handwritten musical score for the hymn "Christen, was halt". The score is written on two staves. The first staff begins with the title "Christen, was halt" and the second staff begins with "Christen, was halt". The music is written in a cursive, handwritten style, typical of 18th-century manuscript notation. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines, all rendered in a fluid, handwritten manner. The paper is aged and shows some staining and wear.

Handwritten musical score for "Christe eleazar" by J. Haydn. The score is written on three staves. The first staff is for the Soprano (Soprano) and the second for the Alto (Alto). The third staff is for the Bass (Bass). The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked "Allegretto". The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The lyrics "Christe eleazar" are written below the staves. The handwriting is in a cursive style typical of the 18th century.

Alleluia Gloria in excelsis

Gloria in excelsis Gaudet

Repete a. P. e. m. d. m. a. t. h. e. a. G. l. o. r. i. a. P. a. t. r. i. s. H.

W^e Agost 6 1871

Hodie partitum

Andante

And

Allegro

Allegro

Allegro

Allegro

Adagio *Andante*

Andante *Andante*

Andante *Andante*

Andante *Andante*

Andante *Andante*

Andante *Andante*

Andante *Andante*

Andante *Andante*

Andante *Andante*

And Quia  *Deata*        

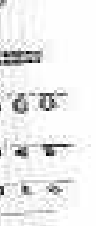
226

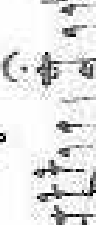
Modic         

Quia

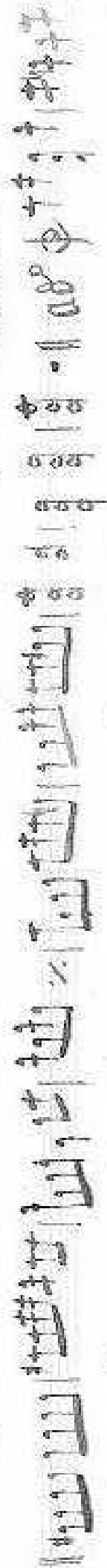
        

Quia

Factories, B.C.

Ang 

 *Quichol*

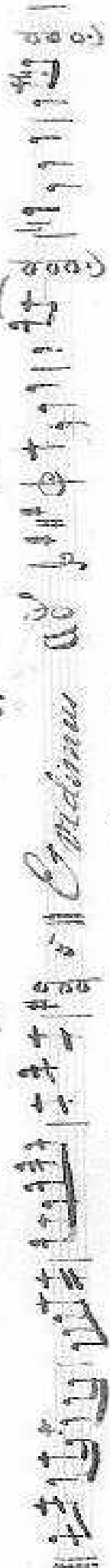
 *Quichol*

 *Quichol*

Ang 

Quichol 

 *Ang*

 *Quichol*

 *Quichol*

Quichol

Invitation

Molto Sop.

a. Harmon. molto

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end. The word "Christus" is written above the first measure.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end. The word "Amen" is written above the first measure.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end. The word "Amen" is written above the first measure.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end. The word "Amen" is written above the first measure.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with a repeat sign at the end. The word "Amen" is written above the first measure.

Allegro molto

Op. 2.

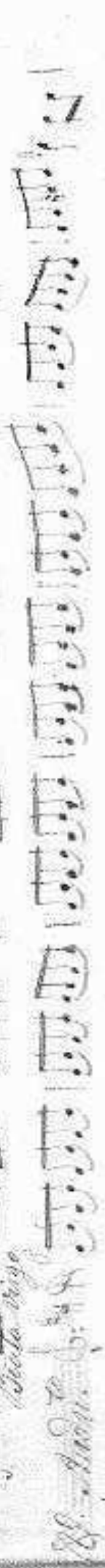
Handwritten musical score for Op. 2. The score consists of several staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a fluid, cursive style. A double bar line is followed by the word "Andante" written above the staff. The score continues with various musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. A large, solid black circle is present on one of the staves. The piece concludes with a double bar line and the word "Adagio" written above the staff.

Segue Notturno No. 2.

Offertorium



Brata. Vige



Beato

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of rhythmic notes and rests.

Handwritten text: "Handwritten musical notation"

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of rhythmic notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of rhythmic notes and rests.

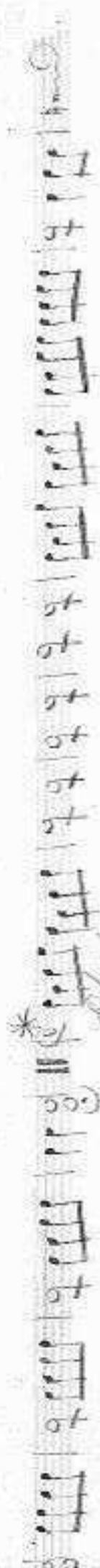
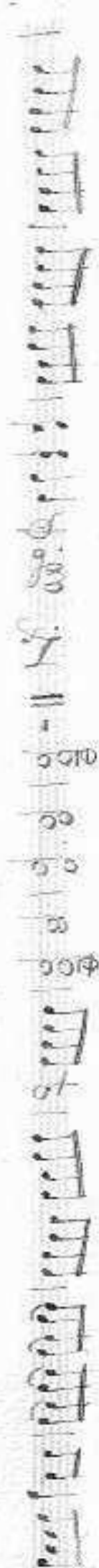
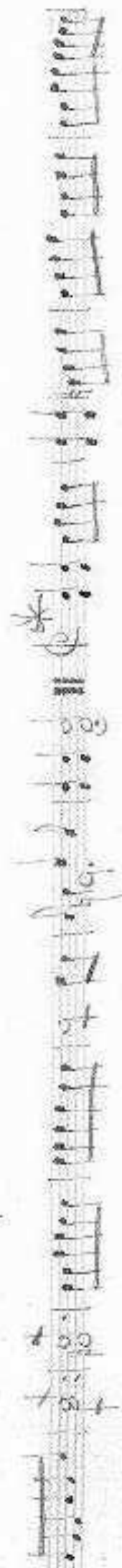
Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of rhythmic notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of rhythmic notes and rests.

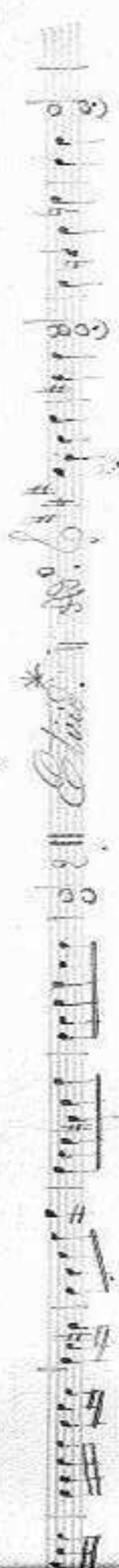
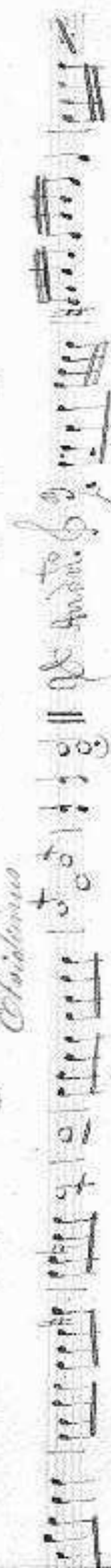
Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of rhythmic notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of rhythmic notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a series of rhythmic notes and rests.



Chorus



Invitation

Tempo: mod. Allegretto al Moderato

And. te *Christus* *Verus Dominus*

Resp: Solo cantat, and. te *Mod. te*

And. te *Christus* *Verus Dominus*

And. te *Christus* *Verus Dominus*

And. te *Christus* *Verus Dominus*

Resp: De Christo *Christus* *Verus Dominus*

And. te *Christus* *Verus Dominus*

Resp. 2.
Credo.

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Latin singing

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Latin singing

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Latin

Handwritten musical notation on a staff.

Handwritten musical notation on a staff.

Latin

Exp. 70

24. *Leptocarpus*

Pres. D. C. F.

Glória Patri tacet. Gloria Patri tacet. Gloria Patri tacet.

27

League of Nations

Clarinetas. playing solo. = 1

Introducio. =

Handwritten musical notation for the introduction of the Clarinetas. It consists of two staves. The first staff is labeled "corno" and the second staff is labeled "clarinetas". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation for the main body of the piece. It consists of two staves. The first staff is labeled "corno" and the second staff is labeled "clarinetas". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. There is a large "H" symbol in the middle of the second staff.

Allegro

Handwritten musical notation for the first system, featuring two staves with treble and bass clefs, and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values and rests, with a double bar line at the end of the first staff.

Gloria Patri

Handwritten musical notation for the second system, continuing the piece with two staves and a key signature of one sharp. It includes a double bar line and the word "Credo" written below the staff.

Requiescat in Gloria

Handwritten musical notation for the third system, featuring two staves with treble and bass clefs, and a key signature of one sharp. The notation includes various note values and rests, with a double bar line at the end of the first staff.

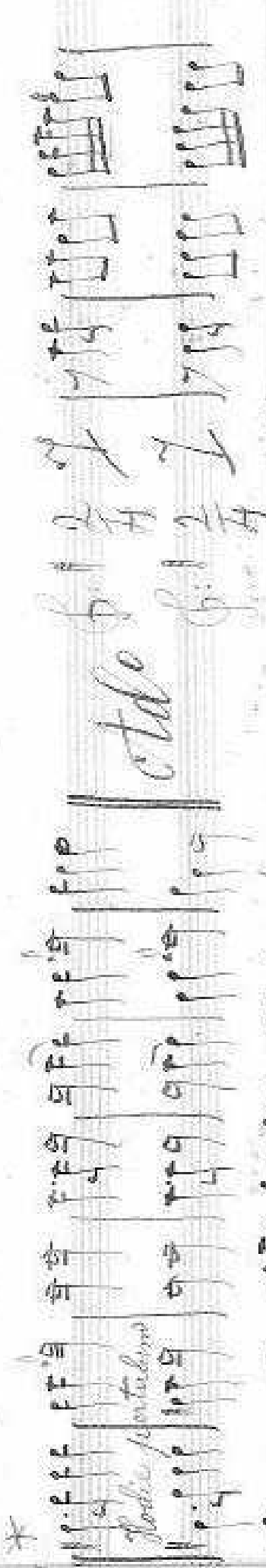
And.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring two staves with treble and bass clefs, and a key signature of one sharp. The notation includes various note values and rests, with a double bar line at the end of the first staff.

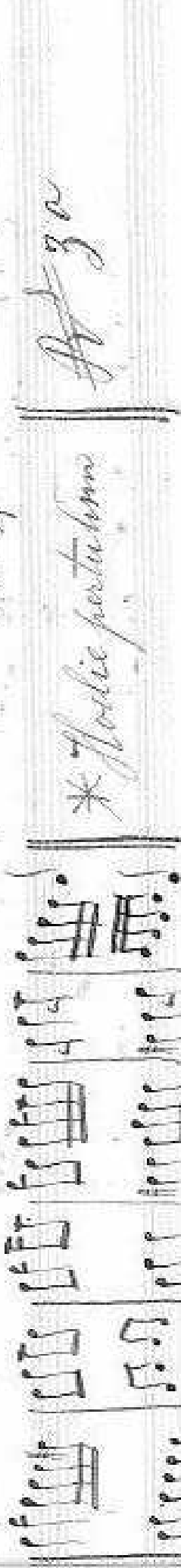
Seja

*

Hodie portulano

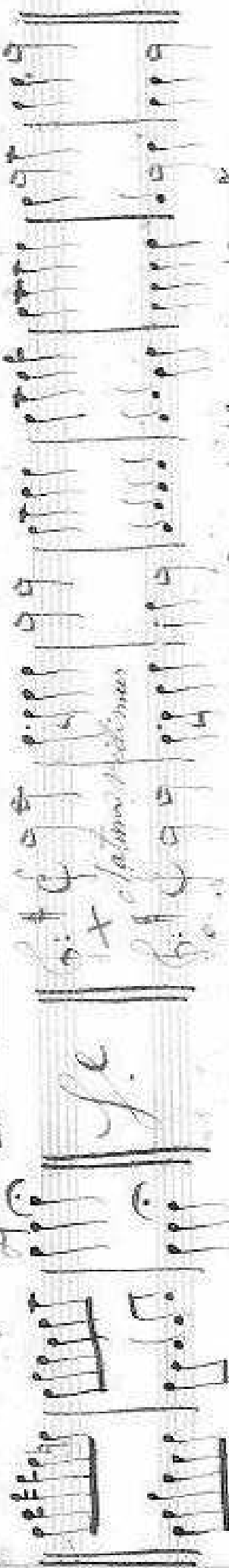
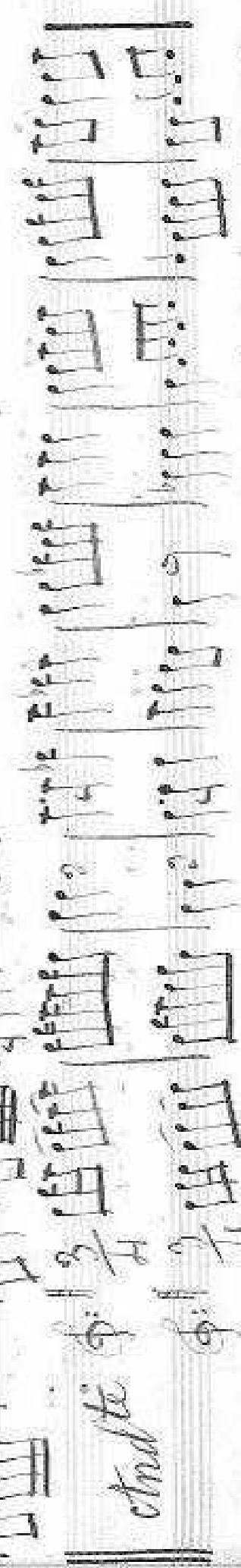


et do



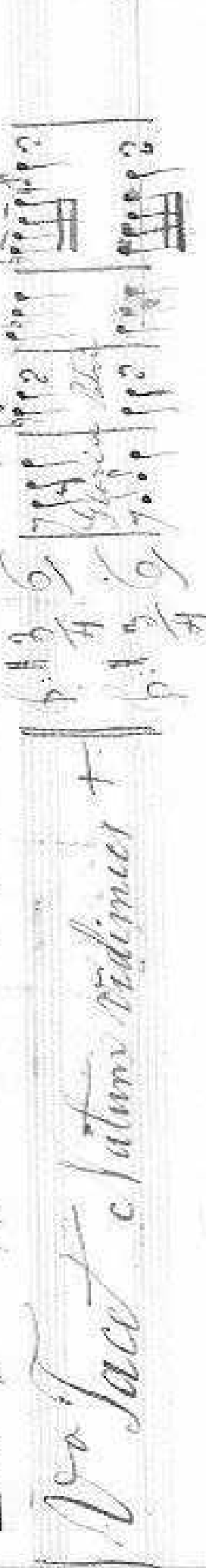
** Hodie portulano*

Andte



Se

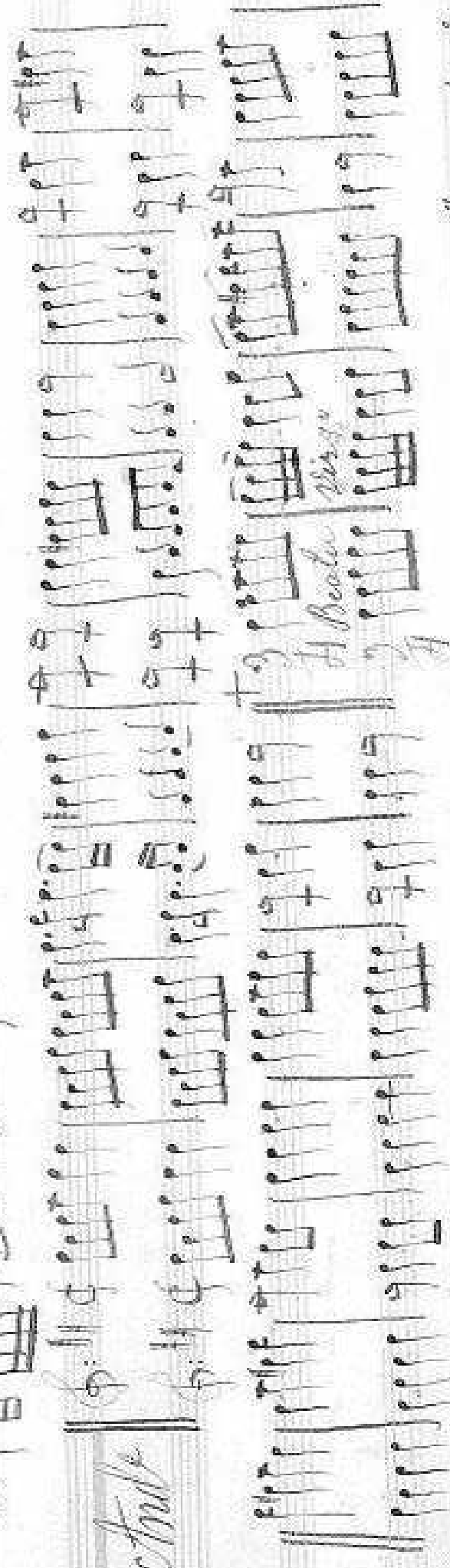
Qua sac c latum vidimus



Chorus vidimus // *2^o Chorus* *4^o*



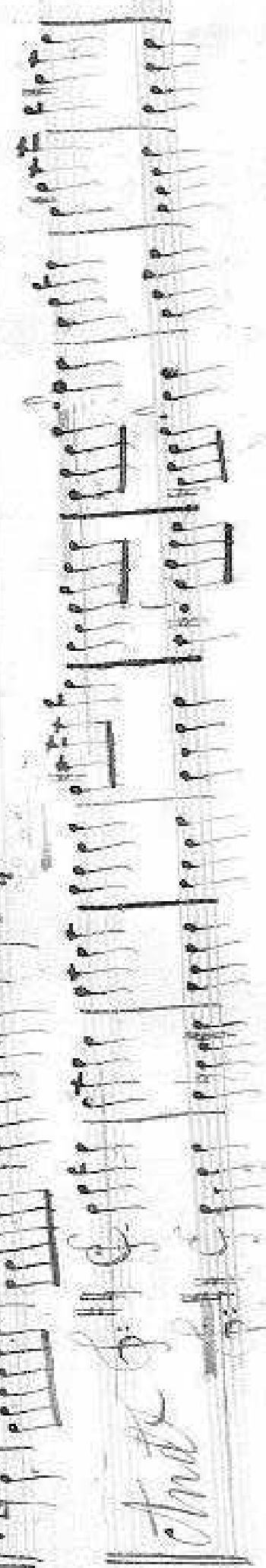
Chorus



*Postace ff Beata virgo ** // *5^o*



Chorus



Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of vertical strokes (neumes) grouped in measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and the word "Votave" written above the final measure.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of vertical strokes (neumes) grouped in measures. The piece concludes with a double bar line and a large number "3" written above the final measure.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of vertical strokes (neumes) grouped in measures. The piece concludes with a double bar line and a large number "3" written above the final measure.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of vertical strokes (neumes) grouped in measures. The piece concludes with a double bar line and the word "Votave" written above the final measure.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of vertical strokes (neumes) grouped in measures. The piece concludes with a double bar line and the word "Votave" written above the final measure.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and rests, with a double bar line near the end. The word "Gloria Patri" is written in cursive below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and rests, with a double bar line near the end. The words "Votace Guicholii + S.H." are written in cursive below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and rests, with a double bar line near the end. The word "etnd." is written in cursive below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and rests, with a double bar line near the end. The word "Gloria Patri" is written in cursive below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and rests, with a double bar line near the end. The words "Votace Guicholii + Gloria Patri" are written in cursive below the staff.

Invitation

Trumpet 2. ad. Chorus of children.

Chorus

Chorus

Chorus

Chorus

Chorus

Chorus

Chorus

Chorus

Chorus

Chorus

Chorus

Chorus

Chorus

Chorus

Handwritten text at the top left, possibly a title or page number.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The text is written in a cursive style, with some words like "Andante" and "Allegro" visible. The score is arranged in a single column, with the staves connected by a vertical line on the right side.

Chorus



Quintet

Chorus



Chorus



Chorus



Invitatorio

Tronbone. Matinas do Abel -

Christus

Serente

And.^{te}

Modo

Gaudet

Alleg.^{ro}

Gloria impet.

Gloria Patri Hae. // X G. G. Gaudet //

Al. 2.º =

No. 20 =

Chorus

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written on a five-line staff. The text "Modus = 3" is written above the staff, and "D.C. * 11" is written below the staff.

No. 20 =

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written on a five-line staff. The text "Modus = 3" is written above the staff, and "D.C. * 11" is written below the staff.

~~Handwritten musical notation~~

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written on a five-line staff. The text "Modus = 3" is written above the staff, and "D.C. * 11" is written below the staff.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written on a five-line staff. The text "Modus = 3" is written above the staff, and "D.C. * 11" is written below the staff.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written on a five-line staff. The text "Modus = 3" is written above the staff, and "D.C. * 11" is written below the staff.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written on a five-line staff. The text "Modus = 3" is written above the staff, and "D.C. * 11" is written below the staff.

No. 20 =

Handwritten initials or signature at the top left.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring various notes, rests, and a key signature change.

Handwritten text: "Handwritten"

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece with various notes and rests.

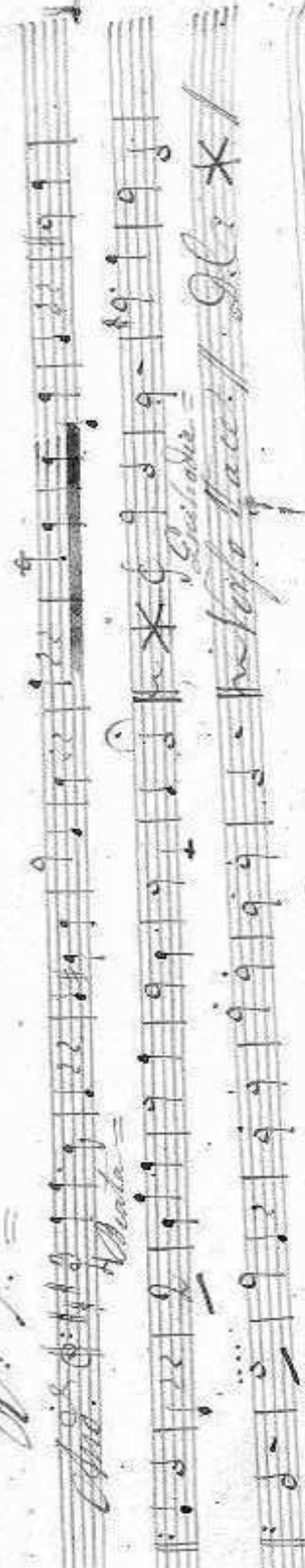
Handwritten text: "Handwritten"

Handwritten text: "Handwritten"

Handwritten signature or initials at the bottom right.

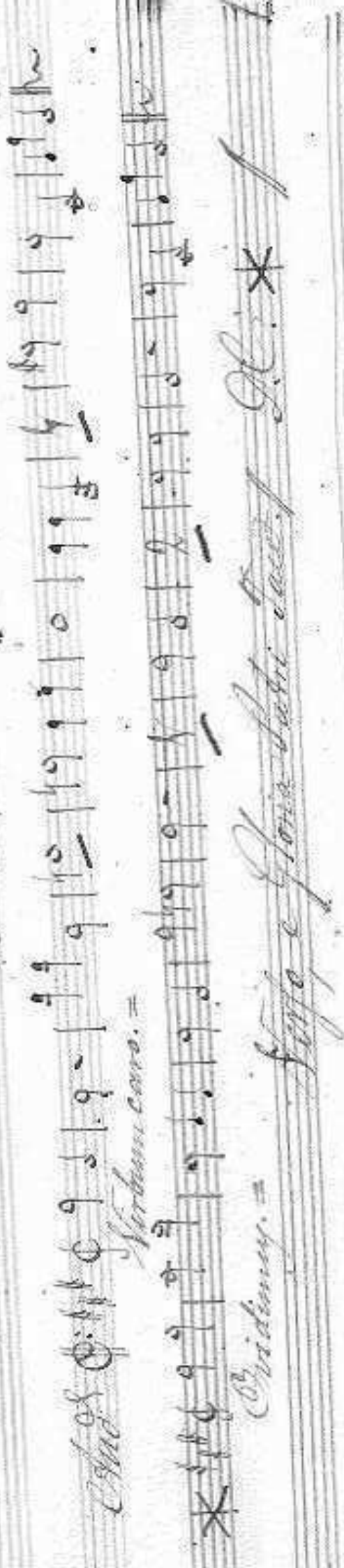
Ed. 1. =

And. *Allegro* =



Ed. 2. =

And. *Allegro* =



Segue o Te Deum.

Segue o Te Deum.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and various notes and rests.

MOTETO DE PASSOS

Moteto de Passos

Edição: Daniel Nery

Pater Mi

Anônimo

Cópia de Hilário Beraldo de Vasconcellos

Final séc. XIX

Score for Moteto de Passos, Pater Mi, Final séc. XIX. The score is written for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The lyrics are in Portuguese.

Soprano: Pa - - ter mi, Pa - - ter

Contralto: Pa - - - - - ter mi, Pa - - - - -

Tenor: Pa - - - - - ter mi, Pa - - - - -

Baixo: Pa - - - - - ter mi, Pa - - - - -

Section 2 (starting at measure 7):

S: mi si pos - si - bi-le si pos - si - bi-le est,

CAlt.: - - ter mi si pos - si - bi-le Pa - ter mi, Pa - ter

T: - - ter mi si pos - si - bi-le est, Pa - ter mi,

B: mi si pos - si - bi-le si pos - si - bi-le est,

Moteto de Passos

24

S si pos - si - bi - le est, si pos - si - bi - le est,

CAlt. mi, Pa - ter mi, si pos - si - bi - le est,

T Pa - ter mi, Pa - ter mi si - pos - si - bi - le est, tran - se - at a

B si pos - si - bi - le est, si pos - si - bi - le est, tran - se - at a

21

S tran - se - at a me, tran - se - at a me, ca - lix: is - te ve - run - ta -

CAlt. tran - se - at a me, tran - se - at a me, ca - lix: is - te ve - run - ta -

T me, tran - se - at a me, ca - lix, ca - lix: is - te ve - run - ta -

B me, tran - se - at a me, ca - lix: is - te ve - run - ta -

28

S men, ve - run - ta - men non si - cut e - go vo - lo non

CAlt. men, ve - run - ta - men non si - cut e - go vo - lo non

T men, ve - run - ta - men non si - cut e - go vo - lo non

B men, ve - run - ta - men no si - cut e - go vo - - - lo, non si - cut e - go

35

S

si - cut e - go vo - lo sed si - cut ____ tu. _____

CAlt.

si - cut e - go vo - lo sed si - - - - - cut ____ tu.

T

8

si - cut e - go vo - lo sed si - - - - - cut ____ tu.

B

vo - - - - lo sed si - cut - tu. _____

Anônimo
Moteto de Passos

Edição: Daniel Nery

MOTETO I PATER MI

Localização	Parte	Situação na Fonte
C. 4	A.	Sem apoggiatura
C.5	A	Sem ligadura
C. 8	A.	Sem apoggiatura
C. 8	T.	Sem fermata
C. 20	A.	Falta um compasso
C. 25	A.	Sem ligadura
C. 33	T.	Sem bequadro

MANUSCRITOS DO MOTETO DE PASSOS

Lo. H. G. 3. f. Pa — ter mi, Pa — ter mi, si pas si bi de
 Pa ter mi, Pa ter mi si pas si bi de col — tra se al a
 que tran se a — me ca tis in — de ve rum la men ve rum a men si cul
 ego vo lo non — si cul ego vo — lo, Pa ter mi cul — tu.

Pa ter mi Pa ter mi si bi con ce pe nos si di con ce
 pe — nos, ex i vil in e nos qui di si ci tu qui di — ci tu cal
 va ri & lo cus, qui di ci tu qui di ci tu Cul va ri & lo — cus

Ep e — a mus ex go tad. De — um ex — tra cas — tra
 ex e a mus — ex go tad — De um ex — tra cas — tra in — pro
 pe ri um in pro pe ri um in pro pe ri um e — jus por tan tes por — tan tes Vi re

Bapa

Ad as concellor

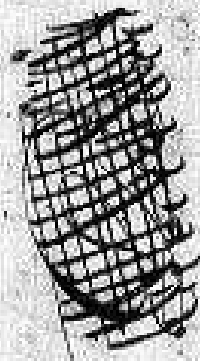
Handwritten musical score for a hymn, featuring ten staves of music with Latin lyrics. The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and bar lines. The lyrics are in Latin, and the music is arranged in a single system across ten staves.

La — ter mi, Sa — ter mi si po si bi le si po
si bi le et si po si bi le et si po si bi le et — ban se — al a me
ban se — al a me ca lip is de — ve run ta me ve run ta me non
si — cut ego — vo lo non si cut ego vo — lo, sed si — cut tu.
Pa tri bus Pa tri bus si bi con am pe — dus ex — i ut in e um, qui de i tu qui — de i tu cal va ri & lo cus Cal
va — ri & Capd va ri & lo — cus.
Es — a mus ex go ad De um ex tra cas tra ex e — a mus
et go ad De um ex tra cas tra im pro pe ri um em pro pe ri um
im pro pe ri um e jus con tro pe ri um e jus por — tan — ter.

Page 100

1831

Intellects para Segla pr. de
James



Or. = Samuel Jore James



fin

Modello 1. Sapiano a. M. Modeller a. P. Septa g. a. de Chapoz.

Adagio.

Adagio.

The handwritten musical notation shows the first few notes of the piece. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo marking "Adagio." is written above the staff. The melody starts with a half note B-flat, followed by two eighth notes G and A, then another half note B-flat. This sequence repeats. The lyrics "Ta dormi pa dorme li po" are written below the staff, aligned with the notes.

Ta dormi pa dorme li po



 brunfe da me ca lis i de Verunt a men

And - See.

26

Page - say sa say cidi - one can do say up it within a - soon again.

di ex tuorum de color Salva n. Salva n. e lo - us

~~Wm. L. L. Co.~~

Soprano alt. *Adagio* 1^o

Adagio 1^o

Pa der mi pa der mi Sipo - si bi le Sipo Sibi le ut transe at a me
transe at a me ca - ly in te verrent a men verrent a men non haur ego volo Sed

2^o

Sine - fu.

Pa der mi pa der mi Sipo - si bi le Sipo Sibi le ut transe at a me
transe at a me ca - ly in te verrent a men verrent a men non haur ego volo Sed

3^o

Sine - fu.

Pa der mi pa der mi Sipo - si bi le Sipo Sibi le ut transe at a me
transe at a me ca - ly in te verrent a men verrent a men non haur ego volo Sed

4^o

Sine - fu.

Pa der mi pa der mi Sipo - si bi le Sipo Sibi le ut transe at a me
transe at a me ca - ly in te verrent a men verrent a men non haur ego volo Sed

Chorus alt. Obedientia Septaginta de Saphor.

Chorus 1^o

Chorus 2^o

Pa. ter mi Pa. ter mi Si po ti bi le si po ti bi le

ut tran de ad a me tran de ad a me Ca li cy is — te mun da mun do rem a mun do rem

San ct e go vo la. Pa. ter mi Pa. ter mi

Pa. ter mi Pa. ter mi

Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi

unus qui di ci tur qui di ci tur cal va ri e so. car

Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi

Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi

Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi Pa. ter mi

Pa. ter mi

2

Senior at Motet for the Society of the Holy Spirit

Alto Solo

Chorus

Pa - ter - mi - Si - po - si - bi - le - Si - po -

Sibi - le est trans - ire a - da - me - ca - lig - is de - veni - a - mus - veni - ta -

men - non - si - cut - e - go - vo - lo - ad - si - cut - tu.

2o

Pa - ter - mi - Si - po - si - bi - le - Si - po - si - bi - le - Si - po - si - bi - le - Si - po -

ne - ... und qui dicitur de - i - ter - cal - va - ri - e - so -

3o

Pa - ter - mi - Si - po - si - bi - le - Si - po - si - bi - le - Si - po - si - bi - le - Si - po -

De - um - ex - tra - Ec - ce - qui dicitur de - i - ter - cal - va - ri - e - so -

W. H. L.

Boxa art. Hotelo p. septa. de paper

Adolfo L.

Adagio.  *Pa - der mi. Si - bi le. Si - po - si - ti le.*

ist - brang - at a me ca - tis is de ve want a men

Vivanta mentyon Siunt a go volo seid Si cu - tu.

C. Proletta.

Andante. Do  *Pa-ju-lano ba-ju-lan ci bi ora-con-je - say ex i*

Abotello. 3^o

Violoncello *3^o*



Op. e. — army ergo ad e. un. ex. a. mus. ergo ad e. un. ex. tra.

Cytha im-pro-peri-um-im-pro-peri-um e-sup-porta-der

Wm. S. La

Chorale No. 120
Accompagnamento. Chorale p. Organo de Tabas.

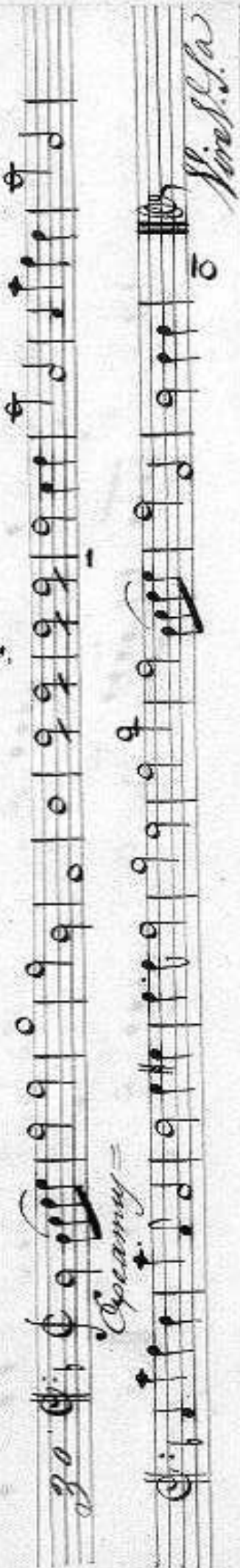
Organo. *Paderniki =*



Chorale No. 200 *Popular =*



No. 200 *Popular =*



Finis

TANTUM ERGO

TANTUM ERGO

Edição: Daniel Nery

Sebastião Flório

18/02/1925

Soprano

Contralto

Orgão

p

Tan - tum er - go sa - cra - men -

Tan - tum er - go sa - cra - men -

S

A.

Org.

pp

mf

tum ve - ne - re - mur cer - nu - i et - an ti - quum do - cu - men - tum no - vo

tum ve - ne - re - mur cer - nu - i et - an ti - quum do - cu - men - tum no - vo

pp

mf

7

7

7

TANTUM ERGO

2
12

S
ce - dat - ri - tu - i præs - te - fi - des su - ple - men - tum sen - su um de -

A.
ce - dat - ri - tu - i præs - te - fi - des su - ple - men - tum sen - su um de -

Org.
12

p *p* *p*

18

S
fec - tu - i præs - tet - fi des su - ple men tum sen - su - um de
Dim.

A.
fec - tu - i præs - tet - fi des su - ple men tum sen - su - um de
Dim.

Org.
18

p *f* Dim.

24

S
fec tu - i. A - - - - men.

A.
fec tu - i. A - - - - men.

Org.
24

p

Sebastião Flório

Tantum Ergo

Edição: Daniel Nery

Localização	Parte	Situação na Fonte
C.3	Órg.	Um tempo a mais
C.5	S.	Mínima sol
C.5	A.	Mínima si bemol
C. 8	S./A.	Texto cenoir
C. 10	S./A.	Texto antiquo
C. 10	S.	Mínima sol
C. 10	A.	Mínima si bemol
C. 12	A.	Terceiro e quarto tempo semínimas
C. 14	S./A.	Sem ligadura
C. 15	Órg.	Colcheia segundo tempo Si bemol
C. 16	A.	Primeiro e segundo tempo semínima
C. 18	S./A.	Texto defeui
C. 18	S./A.	Sem ligadura
C.20	A.	Terceiro tempo colcheia
C. 22	A.	Com Ligadura
C. 22	A.	Quarto tempo colcheia
C. 24	S./A.	Texto defetui
C. 26	S./A.	Sem ligadura
C. 27	Órg.	Mínima ré
C. 27	S.A.	Texto Amem

MANUSCRITOS DO TANTUM ERGO

TANTUM ERGO

S. FLÓRIDO

Soprano

Contralto

Introdução

Harmonium

P

P

TAN-TUM ER - GO SA - CRA-MEN - TUM VENE RE MUR CEN

PD

TAN-TUM ER GO SA - CRA MEN - TUM VE NE RE MUR CEN

PD

M.F

IR ET-AN TI - QUO DO CU MENTUM NO VO CE DAT - RI -

M.F

IR ET-AN TI - QUO DO CU MENTUM NO VO CE DAT - RI -

Handwritten musical score for the first system, featuring two vocal staves and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The lyrics are: "TU i PRESTET FI - DES SU PLE MEN - TUM SENSU UM DE FE - TU -". Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The piano part includes arpeggiated chords and melodic lines.

Handwritten musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts. The lyrics are: "i PRESTET FI - DES SU PLE - MENTUM SEN - SU - UM DE DIM." and "PRESTET FI - DES SU PLE - MENTUM SEN - SU - UM DE DIM.". Dynamic markings include *p*, *f*, and *dim.* (diminuendo). The piano part features arpeggiated figures and sustained chords.

Handwritten musical score for the third system, concluding the piece. The lyrics are: "FE TU i A - MEM" and "PE TU i A - MEM". Dynamic markings include *p* and *f*. The piano part includes arpeggiated figures and sustained chords. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

18-2-928

TANTUM ERGO

AVE MARIA

Dedicada à minha filha Anésia por ocasião de seu casamento

Edmundo Russumano

1893-1962

Largo

Soprano

Contralto

Tenor

Barítono e Baixo

Orgão

p

8

S

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na Do - mi - nus te - cum

p

A.

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na

p

T

Br. B.

Org.

pp

p

p

AVE MARIA

25

S
be - ne Dic - ta Tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne - dic - tus fruc - tus - ven - tris tu - i
f impetuoso

A.
Do - mi - nus - te - cum be - ne - dic - ta Tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i
f impetuoso

T
in mu - li - e - ri - bus et be - ne - dic - tus fruc - tus - ven - tris tu - i -
f impetuoso

Br. B.
in mu - li - e - ri - bus et be - ne - dic - tus fruc - tus - ven - tris tu - i -
f impetuoso

Org.
15
f impetuoso

22

S
Je - - - - sus. Sanc - ta Ma - ri a, ma - ter De - i,
pp f

A.
Je - - - - sus. Sanc - ta Ma - ri - a, ma - ter De - i o - ra pro no - bis
pp f

T
Je - - - - sus. Sanc - ta Ma - ri a, ma - ter De - i,
pp f

Br. B.
Je - - - - sus. Sanc - ta Ma - ri - a, ma - ter De - i o - ra pro no -
pp f

Org.
22
pp f

29

S

o - ra pro - no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis,

mf *p* *pp*

A.

pec - ca - to - ri bus nunc et in ho - ra mor - tis,

mf *p* *pp*

T

o - ra pro - no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis,

mf *p* *pp*

Br. B.

pec - ca - to - ri bus nunc et in ho - ra mor - tis,

mf *p* *pp*

Org.

29

36

S

nunc et in ho - ra mor - tis nos - - - - - trae. A - - - men.

f *pp*

A.

nunc et in ho - ra mor - tis nos - - - - - trae. A - - - men.

f *pp*

T

nunc et in ho - ra mor - tis nos - - - - - trae. A - - - men.

f *pp*

Br. B.

nunc et in ho - ra mor - tis nos - - - - - trae. A - - - men.

f *pp*

Org.

36

Edmundo Russomano

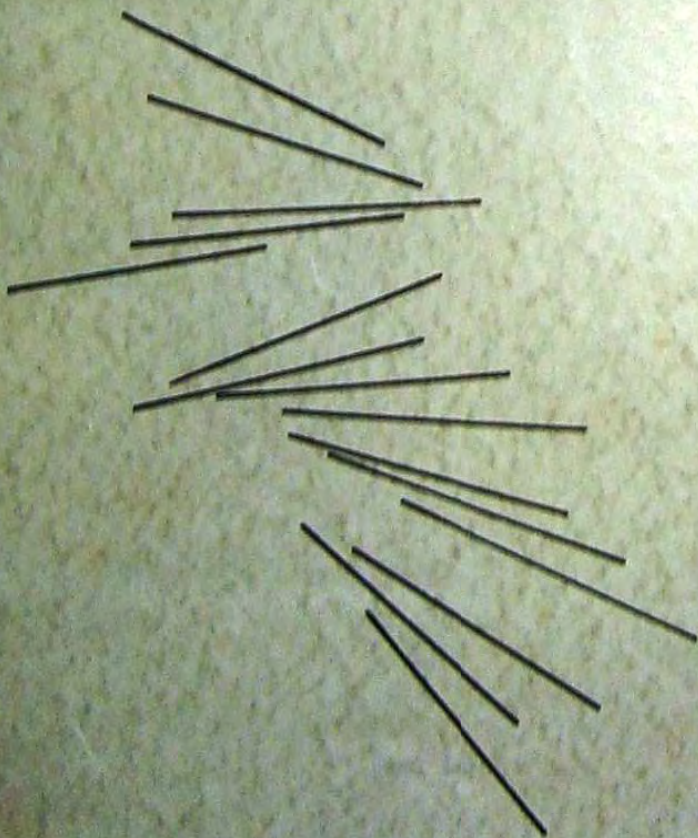
Ave Maria

Edição: Daniel Nery

Localização	Parte	Situação na Fonte
C. 8-9	S.	Com ligadura
C. 9-10	A.	Com ligadura
C. 13	S.	Sem ligadura
C. 15	A.	Sem ligadura
C. 20	B.	Duas vozes
C.21	S.	Com ligadura
C. 22-24	B.	 Je - - - - - sus.
C. 25	A.	 San - cta Ma-ri__ a__ <i>f</i>
C. 25-26	B	 Sanc - ta Ma-ri - a, ma-ter De - i
C. 26	S.	Sem ligadura
C.26-27	T.	Sem ligadura
C. 30	A./B.	Com ligadura
C. 32	S./T.	Com ligadura
C. 33	A./B.	Sem Ligadura
C. 34	S./A./T./B	Sem ligadura
C. 36	A.	 Nunc et in hor__ ra__ <i>f</i>
C. 36-37	B.	 nunc et-in ho - ra mor - tis
C. 37	S.	Sem ligadura
C.40-42	B.	Duas vozes
C.40	A.	Semibreve mi
C.41	A.	Semibreve dó
C.42	A.	Semibreve si

MANUSCRITOS DA AVE MARIA

"Ave Maria"



Ave Maria

Edmundo Russemane

Ave Maria

Edmundo Pires Mendes

Dedicada à minha filha Anésia
por ocasião de seu casamento.

Largo
Introdução

Orgão

First system of the organ introduction. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The music is marked 'Largo' and 'Introdução'. The first measure starts with a piano (p) dynamic. The melody is simple and contemplative.

Second system of the organ introduction. It continues the melody from the first system. The second measure has a 'cresc.' (crescendo) marking. The third measure ends with a 'pp' (pianissimo) marking. The system concludes with a final chord.

Coral

quatro

altos

tenor

baixo

Four vocal staves for the chorus, labeled 'quatro', 'altos', 'tenor', and 'baixo'. The top staff (quatro) has the lyrics 'A - VE MA - RI - A' and 'GRÁ - TI - A' and 'PLE - NA'. The second staff (altos) has the lyrics 'A - VE MA - RI - A'. The third and fourth staves (tenor and baixo) are empty, indicating they are to sing the same melody as the alto part. The music is marked 'p' (piano) at the beginning.

Final system of the organ introduction. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The music is marked 'p' (piano) at the beginning. The melody is simple and contemplative, ending with a final chord.

Handwritten musical score for the first system, featuring vocal staves and piano accompaniment in G major. The lyrics are written in red ink below the notes.

Vocal Staves:

- Staff 1: *p* Dó - mi - nu - s TE — cum BE - ne - di - cta TU
- Staff 2: *p* GRÁ - ti - a PLE — na Dó - mi - nu - s TE - cum BE - ne - di - cta TU

Piano Accompaniment: The piano part consists of two staves. The right hand plays a simple melody, and the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Handwritten musical score for the second system, featuring vocal staves and piano accompaniment in G major. The lyrics are written in red ink below the notes.

Vocal Staves:

- Staff 1: *f impetuoso* IN MU - LI — É — RI - BUS ET BE - ne - di - ctus FRU — ctus
- Staff 2: *f impetuoso* IN MU - LI — É — RI - BUS ET BE - ne - di - ctus FRU — ctus
- Staff 3: *f impetuoso* IN MU - LI — É — RI - BUS ET BE - ne - di - ctus FRU — ctus
- Staff 4: IN MU - LI — É — RI - BUS ET BE - ne - di - ctus FRU — ctus

Piano Accompaniment: The piano part continues with two staves. The right hand features more complex rhythmic patterns and melodic lines, while the left hand maintains a steady harmonic foundation.

Handwritten musical score for the first system, featuring five vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are "VEN-TRIS TU - i JE". The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal parts are arranged in a choir setting. The piano accompaniment provides harmonic support. Dynamics include *pp* and *sus*. A *smorz.* (diminuendo) marking is present under the first vocal staff.

Vocal parts (all staves):
 VEN-TRIS TU - i JE
 VEN-TRIS TU - i JE
 VEN-TRIS TU - i JE
 VEN-TRIS TU - i JE
 VEN-TRIS TU - i JE

Piano accompaniment:
 smorz.
 pp
 sus

Handwritten musical score for the second system, featuring five vocal staves and a piano accompaniment. The lyrics are "SAN-CTA MA - RI - A MA - TE - R DE - i O - RA PRO - NO - BIS". The music continues in G major and 4/4 time. The vocal parts are arranged in a choir setting. The piano accompaniment provides harmonic support. Dynamics include *f* and *pp*.

Vocal parts (all staves):
 SAN-CTA MA - RI - A MA - TE - R DE - i O - RA PRO - NO - BIS
 SAN-CTA MA - RI - A MA - TE - R DE - i O - RA PRO - NO - BIS
 SAN-CTA MA - RI - A MA - TE - R DE - i O - RA PRO - NO - BIS
 SAN-CTA MA - RI - A MA - TE - R DE - i O - RA PRO - NO - BIS
 SAN-CTA MA - RI - A MA - TE - R DE - i O - RA PRO - NO - BIS

Piano accompaniment:
 f
 pp

Handwritten musical score for the first system, featuring vocal staves and piano accompaniment in G major. The lyrics are written in red ink below the notes.

Vocal Staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass):

- Soprano:** O — RA PRO NO — BIS PEC — CA — TO — RI — BUS
- Alto:** PEC — CA — TO — RI — BUS
- Tenor:** O — RA PRO NO — BIS PEC — CA — TO — RI — BUS
- Bass:** PEC — CA — TO — RI — BUS

Piano Accompaniment: The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with chords and moving lines in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Handwritten musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts. The lyrics are written in red ink below the notes.

Vocal Staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass):

- Soprano:** NUNC, ET IN HO — RA MOR — TIS NUNC ET IN HO — RA
- Alto:** NUNC ET IN HO — RA MOR — TIS NUNC ET IN HO — RA
- Tenor:** NUNC ET IN HO — RA MOR — TIS NUNC ET IN HO — RA
- Bass:** NUNC ET IN HO — RA MOR — TIS NUNC ET IN HO — RA

Piano Accompaniment: The piano part continues with harmonic support for the vocal lines, featuring chords and melodic fragments in both hands.

Handwritten musical score for a vocal ensemble, featuring five staves. The lyrics are "NO-R-TIS" and "NO". The score includes dynamic markings such as *pp* and *TRAG*, and a red line indicating a melisma or breath mark. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols like notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score for a vocal ensemble, featuring six staves. The lyrics are "A" and "MEN". The score includes dynamic markings such as *pp* and *TRAG*, and a red line indicating a melisma or breath mark. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols like notes, rests, and slurs. The word "FIM" is written at the end of the score.

SÃO JOÃO DE ATIBAIA

São João de Atibaia

Edição: Daniel Nery

Pedro Vasconcellos

1889-1947

Clarinete em B $\flat$ 1

Clarinete em B $\flat$ 2

Saxofone Eb 1

Saxofone Eb 2

Trompete em B $\flat$ 1

Trompete em B $\flat$ 2

Gênio 1

Gênio 2

Trombone de Canto

Trombone 1

Trombone 2

Bombardino

Baixo Bb

Baixo Eb

Daniel Nery & Paulo Castagna 2008 UNESP

[illegible]

12

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Sx. 1

Sx. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Gn. 1

Gn. 2

12

Tbn. ct.

Tbn. 1

Tbn. 2

Bdn.

12

Bx. Bb

12

Bx. Eb

3

3

3

3

3

HINO SÃO JOÃO BATISTA DE ATIBAIA

5

[illegible]

27

B♭ Cl. 1

3

B♭ Cl. 2

3

Sx. 1

Sx. 2

27

B♭ Tpt. 1

3

B♭ Tpt. 2

3

Gn. 1

27

Gn. 2

27

Tbn ct.

3

Tbn. 1

Tbn. 2

Bdn.

27

Bx. Bb

27

Bx. Eb

HINO SÃO JOÃO BATISTA DE ATIBAIA

This image shows a page of a musical score for measures 32 through 36. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into systems, with measures 32, 33, 34, 35, and 36 marked at the beginning of each system. The instruments are listed on the left: B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Sax. 1, Sax. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Gn. 1, Gn. 2, Tbn. ct., Tbn. 1, Tbn. 2, Bdn., Bx. Bb, and Bx. Eb. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black notation.

This image shows a page of a musical score, likely for a large orchestra or concert band. The score is written in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The instruments are arranged in a standard orchestral layout, with woodwinds and brass in the upper staves and strings in the lower staves.

The score includes the following instruments and parts:

- Clarinets:** B-flat Clarinet 1 and 2.
- Saxophones:** Saxophone 1 and 2.
- Trumpets:** B-flat Trumpet 1 and 2.
- Trombones:** Trombone 1 and 2.
- Double Basses:** Double Bass 1 and 2.
- Double Basses:** Double Bass 1 and 2.

The score is divided into measures, with measure numbers 37, 38, and 39 indicated. Rehearsal marks are present, with the first mark labeled "1" appearing at the beginning of measure 39. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

[illegible]

46

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Sx. 1

Sx. 2

46

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

46

Gn. 1

46

Gn. 2

46

Tbn. ct.

Tbn. 1

Tbn. 2

Bdn.

46

Bx. Bb

46

Bx. Eb

The musical score is for the hymn "HINO SÃO JOÃO BATISTA DE ATIBAIA", page 10. It features a variety of instruments including B♭ Clarinets, Saxophones, Trumpets, Horns, Trombones, Bass Drum, Baritone Saxophone, and Euphonium. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The music is arranged in a multi-staff format, with each instrument having its own staff. The score includes a variety of musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The page number 10 is in the top left corner, and the title "HINO SÃO JOÃO BATISTA DE ATIBAIA" is in the top center. The instrument names are listed on the left side of the score. The measure numbers 46, 47, 48, 49, and 50 are indicated at the beginning of each staff.

51

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Sx. 1

Sx. 2

51

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

51

Gn. 1

51

Gn. 2

51

Tbn. ct.

Tbn. 1

Tbn. 2

Bdn.

51

Bx. Bb

51

Bx. Eb

This page of the musical score contains measures 56 and 57. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (B♭ major) at the beginning of measure 57. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is indicated for measures 56 and 57 across all instruments. The instruments listed on the left are B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Sax. 1, Sax. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Gn. 1, Gn. 2, Tbn. ct., Tbn. 1, Tbn. 2, Bdn., Bx. Bb, and Bx. Eb. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, as well as articulation marks like accents and slurs.

61 1

B♭ Cl. 1 *ff*

B♭ Cl. 2 *ff*

Sx. 1 *ff*

Sx. 2 *ff*

B♭ Tpt. 1 *ff*

B♭ Tpt. 2 *ff*

Gn. 1 *ff*

Gn. 2 *ff*

Tbn. ct. *ff*

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *ff*

Bdn. *ff*

Bx. Bb *ff*

Bx. Eb *ff*

66

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Sx. 1

Sx. 2

66

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

66

Gn. 1

66

Gn. 2

66

Tbn. ct.

Tbn. 1

Tbn. 2

Bdn.

66

Bx. Bb

66

Bx. Eb

This musical score page contains measures 71 through 75 for a large ensemble. The instruments are arranged in a system with 12 staves, grouped into four sections of three staves each. The instruments are: B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Saxophone 1, Saxophone 2, B♭ Trumpet 1, B♭ Trumpet 2, Horn 1, Horn 2, Tuba Contralto, Tuba 1, Tuba 2, and Bass Drum. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. Measures 71-75 show a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 75 includes first endings for several instruments, indicated by a bracket and the number '1'.

76 2

B $\flat$ Cl. 1

B $\flat$ Cl. 2

Sx. 1

Sx. 2

76 2

B $\flat$ Tpt. 1

B $\flat$ Tpt. 2

76 2

Gn. 1

Gn. 2

76 2

Tbn. ct.

Tbn. 1

Tbn. 2

Bdn.

76 2

Bx. Bb

76 2

Bx. Eb

81

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Sx. 1

Sx. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Gn. 1

Gn. 2

Tbn ct.

Tbn. 1

Tbn. 2

Bdn.

Bx. Bb

Bx. Eb

86

B♭ Cl. 1

Fine

pp

B♭ Cl. 2

Fine

pp

Sx. 1

Fine

pp

Sx. 2

Fine

pp

B♭ Tpt. 1

Fine

pp

B♭ Tpt. 2

Fine

pp

Gn. 1

Fine

pp

Gn. 2

Fine

pp

Tbn. ct.

Fine

pp

Tbn. 1

Fine

pp

Tbn. 2

Fine

pp

Bdn.

Fine

pp

Bx. Bb

Fine

pp

Bx. Eb

Fine

pp

91

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Sx. 1

Sx. 2

91

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

91

Gn. 1

Gn. 2

91

Tbn ct.

Tbn. 1

Tbn. 2

Bdn.

91

Bx. Bb

91

Bx. Eb

96

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Sx. 1

Sx. 2

96

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

96

Gn. 1

96

Gn. 2

96

Tbn ct.

Tbn. 1

Tbn. 2

Bdn.

96

Bx. Bb

96

Bx. Eb

The musical score is written for a 12-piece band. It consists of 12 staves, each with a part name on the left and a measure number '96' at the beginning. The staves are: B♭ Cl. 1, B♭ Cl. 2, Sx. 1, Sx. 2, B♭ Tpt. 1, B♭ Tpt. 2, Gn. 1, Gn. 2, Tbn ct., Tbn. 1, Tbn. 2, and Bdn. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into five measures. The first measure starts at measure 96. The second measure starts at measure 97. The third measure starts at measure 98. The fourth measure starts at measure 99. The fifth measure starts at measure 100. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

101

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Sx. 1

Sx. 2

101

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

101

Gn. 1

Gn. 2

101

Tbn. ct.

Tbn. 1

Tbn. 2

Bdn.

101

Bx. Bb

101

Bx. Eb

106

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Sx. 1

Sx. 2

106

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

106

Gn. 1

Gn. 2

106

Tbn. ct.

Tbn. 1

Tbn. 2

Bdn.

106

Bx. Bb

106

Bx. Eb

Detailed description: This is a page of a musical score for a band. It contains 12 staves of music. The first four staves are for B♭ Clarinets (1 and 2), Saxophones (1 and 2), and B♭ Trumpets (1 and 2). The next four staves are for Gongs (1 and 2), Tubas (1 and 2), and Bass Drum. The last four staves are for Bass Saxophones (Bb and Eb). The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and half notes. There are also some rests and ties. The page number 22 is in the top left, and the title HINO SÃO JOÃO BATISTA DE ATIBAIA is in the top center. The number 106 appears at the beginning of several staves, likely indicating a measure number.

111

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Sx. 1

Sx. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

Gn. 1

Gn. 2

Tbn. ct.

Tbn. 1

Tbn. 2

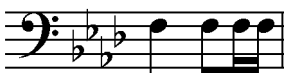
Bdn.

Bx. Bb

Bx. Eb

Pedro Hilário de Vasconcellos
São João de Atibaia

Edição: Daniel Nery

Localização	Parte	Situação na Fonte
C.1-2	Gn. 2	Ré bemol
C. 2	Cl. 1	Sem ligadura
C. 5	Cl. 2	Com ligadura
C. 5	Gn. 2	Ré bemol
C.6	Cl. 2	Com ligadura
C. 7	Tb.1	Falta um compasso
C. 9-12	Gn. 2	Ré bemol
C. 13-14	Tb. 1	Dó
C. 16	Gn. 2	Ré bemol
C. 16	Bx. Bb	Lá, Fá
C. 16	Bx. Eb	Sem bequadro
C. 17	Bx. Bb	Lá, Fá
C. 17	Bx. Eb	Sem bequadro
C.17-18	Tb.2	Lá
C. 18	Bx. Bb	Sol
C. 19-20	Gn. 2	Ré bemol
C. 21-23	Tb 1	Si natural
C. 25-28	Gn. 2	Ré bemol
C.25	Bomb.	Ré
C. 29-30	Tbn.1	Dó
C.31-32	Gn. 2	Ré Bemol
C. 31	Bx. Bb	Ré, Dó
C.32	Bx. Bb	Colcheia Si, Sol
C. 32	Gn. 2	Falta um compasso
C. 33-34	Bx. Bb/ Eb	Sem bequadro
C. 33-34	Tb.1	Com bequadro
C. 35-36	Gn. 2	Ré bemol
C. 37-38	Tb.1	Com bequadro
C. 40	Tbn. Canto	Ré bemol
C. 41-44	Gn. 2	Ré bemol
C. 42	Tb. 1	
C.43-44	Tpt.2/Tbn 1,2,3	Sem marcato
C. 45	Bx. Bb	Fá, Sol, Lá, Si
C. 47-48	Tpt.2/Tbn 1,2,3	Sem marcato
C. 50	Tpt.2/Tbn 1,2,3	Sem marcato
C. 53	Tpt.2/Tbn 1,2,3	Sem marcato

C. 53	Cl. 1	Segundo tempo Si
C. 54	Bomb.	Colcheia Si bemol
C. 57-60	Gn. 2	Ré bemol
C. 60	Tpt. 1	Falta o compasso do <i>ritornello</i>
C. 61-66	Gn. 2	Ré bemol
C. 71	Bx. Bb	Ré
C. 74	Bx. Eb	Sem bequadro
C. 74	Bx. Bb	Sem bequadro
C.82-86	Gn. 2	Ré bemol
C. 87-88	Tb. 1	Segundo tempo Ré
C. 88	Cl. 1	Dó,Ré
C. 94	Bx Bb	Si bemol
C.100	Bomb.	Sem sustenido
C. 104	Sax 1	Mi
C. 105 a 108	Bx. Bb	Mi primeiro tempo
C. 108	Bomb.	Si, Fá, Si, Ré
C. 110	Bomb.	Si, Fá, Si, Dó
C. 112	Cl. 1/ Tpt. 2	

SÃO JOÃO DE ATIBAIA

No Piston

6. *Alto*

J. Yvan de Cillaia

28501705

for J. P. Scoville



São João de Atibaia - Pedro Vascancellos
1.º Piston

Handwritten musical score for a piece titled "Piston". The score is written on ten staves, each containing a series of notes and rests. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The score is divided into measures, with measure numbers (6, 13, 21, 29, 37, 46, 56, 67, 74, 82) written at the beginning of each staff. The score includes several repeat signs and first/second ending markings (1^a vez, 2^a vez). The piece concludes with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo).



1º Trombone São João de Atibaia - Lobos

1º Violão

Handwritten musical score for 1st Trombone, São João de Atibaia - Lobos. The score is written on ten staves. The first staff includes a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. The notation is in a stylized, handwritten style. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'p'. There are also some annotations in Portuguese, including '10.11.18' and '24.11.18'. The score is marked with a large red checkmark at the bottom.

São João de Atibaia = Dobrado de P. Vasconcelos

1^a Trombone Harmon.

Handwritten musical score for the 1st Trombone Harmon part of "São João de Atibaia". The score is written on ten staves. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers are written above the staves: 12, 23, 30, 35, 43, 46, 57, 61, 69, 77, 81, 87, 90, 92, 97, 100, 105, 110, 119. There are dynamic markings such as "f." and "ff.". There are also markings for "1^a vez" and "2^a vez" indicating repeat sections. The score ends with a double bar line and the marking "D.C.". The word "Fino" is written above the staff at measure 81.

Copiado por Gulimhas Peraro em 28.5.1992

2º Trombone

São João de Atibaia = Debrado
Pedro Usencelas

Handwritten musical score for 2nd Trombone. The score is written on ten staves, each containing measures of music with notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. Measure numbers are written below the staves: 1, 17, 20, 38, 43, 56, 61, 65, 70, 75, 80, 83, 87, 90, 94, 97, 100, 102, 106, 110. Dynamic markings include *F*, *mp*, *FF*, and *pp*. The score concludes with a double bar line and the marking *D.C.* (Da Capo). A large pink '1' is written at the bottom right of the page.

Cópia de Carlinhos Perano = 22-06-1986

Handwritten musical score for Trombone de Canto, São João de Atibala. The score consists of 11 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 2/4 time signature. The music is written in a single melodic line. Dynamics include 'F' (forte) at the beginning of the first staff, 'p' (piano) at the beginning of the second staff, and 'mf' (mezzo-forte) at the beginning of the fourth staff. There are also markings for '1a' and '2a' (first and second endings) on the sixth and seventh staves. The score ends with a double bar line and a repeat sign on the eleventh staff.

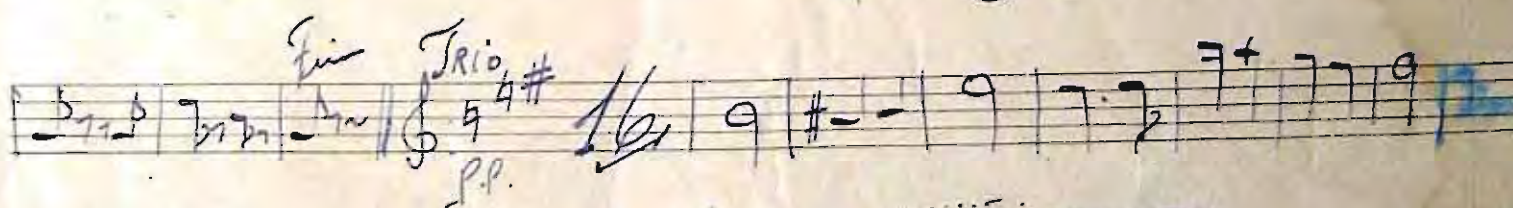
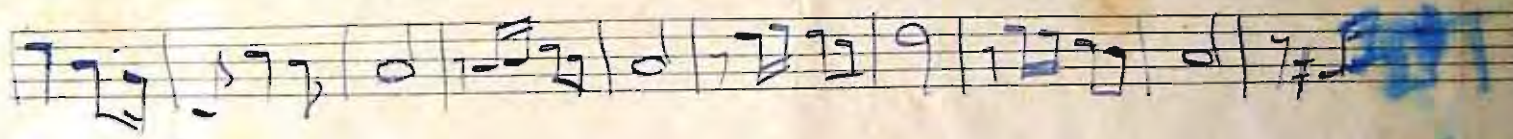
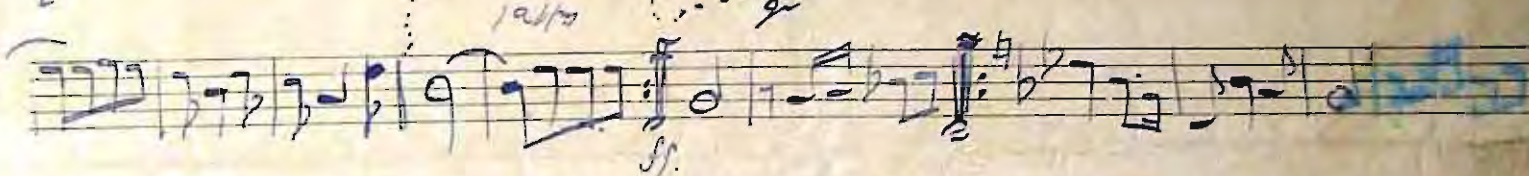
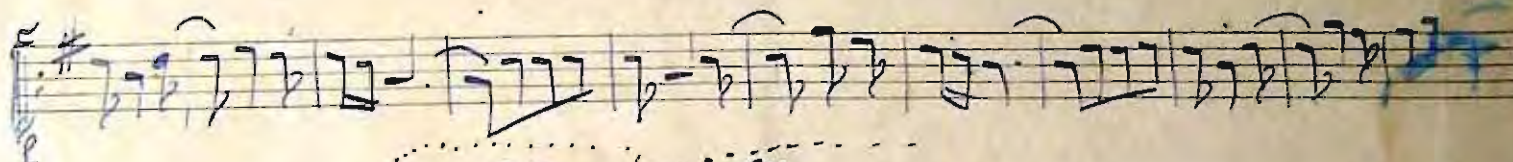
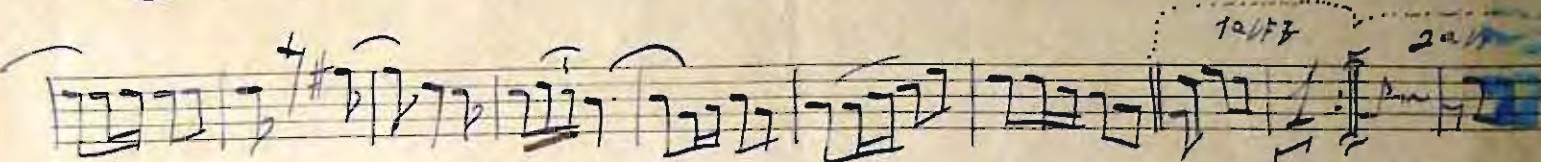
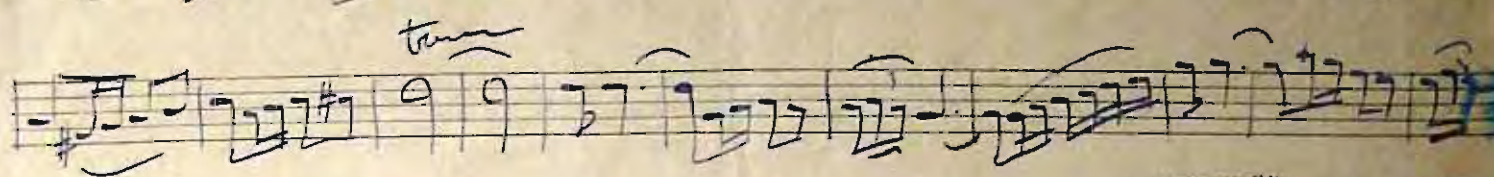
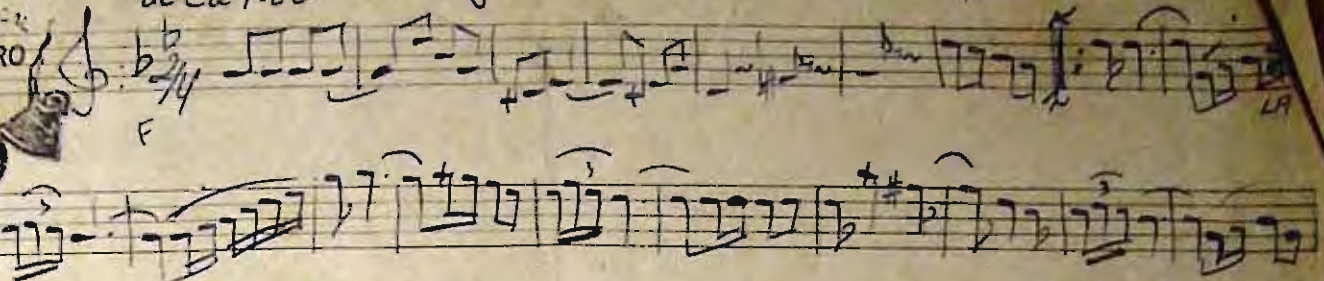
|| B3 || D.C. - Remanejo por Galvão Perano
27/5/92
alubia
21-6-92
Fl.



Trombone
de canto

João João de Almeida

Polônio
Pedro Porcar





Bombardino - São João de Atibaia - *Adriano de Jesus Vaz*

Handwritten musical score for Bombardino. The score consists of 10 staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is written in blue ink on aged paper. There are some corrections and markings, including a large red arrow pointing to a measure on the 7th staff and a blue ink correction on the 4th staff. The piece concludes with a double bar line on the 10th staff.

São João de Atibaia - P. Vascancelos
BOMBARDINO

Dobra de de

Handwritten musical score for São João de Atibaia, Bombardino. The score is written on ten staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. It includes measure numbers (1, 10, 18, 27, 35, 54, 64, 76, 87, 104, 114) and repeat signs with "1ª vez" and "D.C." markings.

Copiada por Galinha Brava em 26-5-1992

10. São João de Atilaia? *Diálogo de Pedro Bosconello*

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures (sharps and naturals), time signatures, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *ff*, *pp*, *sfz*, *rit*). The score is written in a cursive, handwritten style. There are several annotations in the margins, including "34", "50", "70", "80", "90", "100", "110", "112", "113", "102", "101", and "100". A large red "A" is written on the right side of the page.

Baixo
mib

" São João de Atibaia "

Salvador de
Pedro Varonian



Fundada em 1931
ATIBAIA

Handwritten musical score for Bass (Baixo mib) in 2/4 time. The score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are several annotations in the left margin, including 'mib' and '2/4'. The score is signed 'Salvador de Pedro Varonian' in the top right corner. The page is numbered '24 DE OUTUBRO' at the bottom left.



João de Otiliano - Odrado R. Vasconcelos

Si beate

The musical score is written on ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are several dynamic markings: 'p' (piano) at the beginning of the third staff, 'f' (forte) at the beginning of the fourth staff, and 'p' at the beginning of the sixth staff. There are also markings for '1º' and '2º' at the beginning of the fifth and sixth staves respectively. The score ends with a double bar line and the word 'FIM' written above the final staff. A large red arrow points to the end of the score.

FIM

Remanada por Gardinhas Perano. em 26-5-1992

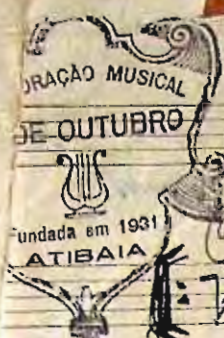
2º Gênis

Debrado
Pedro
Vasconcelos

São João de Atibaia:

A handwritten musical score for a piece titled "São João de Atibaia". The score is written on ten staves of five-line music paper. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, bar lines, and dynamic markings. The score is annotated with numerous handwritten numbers (e.g., 9, 27, 30, 32, 34, 35, 37, 43, 49, 57, 61, 70, 75, 77, 87, 91, 95, 100, 102, 106, 112, 119) indicating measure numbers. There are also handwritten annotations in red ink, including "1º vez", "2º vez", "3ª vez", "D.C.", and "P.P.". The score begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, bar lines, and dynamic markings. The score is annotated with numerous handwritten numbers (e.g., 9, 27, 30, 32, 34, 35, 37, 43, 49, 57, 61, 70, 75, 77, 87, 91, 95, 100, 102, 106, 112, 119) indicating measure numbers. There are also handwritten annotations in red ink, including "1º vez", "2º vez", "3ª vez", "D.C.", and "P.P.". The score begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 2/4.

Partitura feita por Carlinhos Perano = 21-06-1986



2º Sistema

1ª São João de Atibaia

Lobrado de
Pedro Vasconcelos

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one flat and one sharp), time signatures (4/4 and 3/4), and dynamic markings like 'F.' and 'p'. The score is divided into systems, with measures numbered 1 through 119. Some measures are grouped with brackets and numbers like 18, 29, 43, 51, 57, 59, 62, 67, 70, 75, 77, 80, 87, 103, 110, and 119. There are also handwritten annotations like 'trium...', 'Trio', and 'fin'. The score ends with a double bar line and a red checkmark.

2 clarino "São João de Atibaia" *Alcides Pedro Vasconcelos*

CORPORACAO MUSICAL
24 DE OUTUBRO
Fundada em 1931
ATIBAIA

F.
mf.
sol.
trm.
1a vez
2a vez
Fin TR
pp.

A handwritten musical score for two clarinet parts. The score is written on ten staves. The first staff has a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4. The music is written in a stylized, handwritten notation. There are various annotations in italics, including 'F.', 'mf.', 'sol.', 'trm.', '1a vez', '2a vez', 'Fin TR', and 'pp.'. A red arrow points to the bottom of the page.

2º Clarino: João de Atibaia

Alcobaça de
Pedro Varcelos

24 DE OUTUBRO

Fundada em 1991

ATIBAIA

Handwritten musical score for 2nd Clarinet. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also some handwritten annotations in blue ink, including 'f' and 'p' markings. A large red 'V' is written above the fifth staff. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

1 DE OUTUBRO
Fundada em 1931
ATIBAIA

1. clarino

São João de Atibaia

Handwritten musical score for São João de Atibaia, featuring a melody line with various musical notations including notes, rests, and accidentals. The score is written in blue ink on aged paper. It includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The melody is written on a single staff. There are several measures of music, some with repeat signs and others with first and second endings. The notation is somewhat informal, with some notes and rests written in a shorthand style. The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.

Trio

Handwritten musical score for the Trio section, featuring a melody line with various musical notations including notes, rests, and accidentals. The score is written in blue ink on aged paper. It includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The melody is written on a single staff. There are several measures of music, some with repeat signs and others with first and second endings. The notation is somewhat informal, with some notes and rests written in a shorthand style. The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.

1. Flauta

"São João de Atibaia" Dobrado de P. Vascunelos

Handwritten musical score for Flauta, titled "São João de Atibaia" Dobrado de P. Vascunelos. The score is written on ten staves, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Red ink is used for some markings, including bar lines and the number 1. The score includes measure numbers (1, 9, 16, 25, 33, 43, 50, 51, 60, 61, 67, 77, 79, 83, 100) and a key signature of one sharp (F#). The piece concludes with a double bar line and a red '1' marking.

Gracia de Yalumbes Pereira = 27-5-1992

Dão João de Atilaia | Pedro Vasconcelos

Regência

Handwritten musical score on ten staves. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The score is written in black ink with some red ink used for dynamics (p, f) and other markings. A large red 'X' is drawn across the middle of the page, crossing over several staves. The staves are numbered 1 through 10 at the bottom left. The music appears to be a single melodic line, possibly for a vocal or instrumental part. The paper is aged and slightly discolored.

TRANSCRIÇÕES DE DOCUMENTOS

Jornal a Cidade

Festa 22.05.1913

Conforme programma publicado pel “A Reacção, realisaram-se nesta cidade com toda pompa e luzimento, as festividades em louvor ao milagroso São Benedicto.

Pela manhã houve alvorada pela excellente banda “Municipal”, com uma salva de 21 tiros.

A`s 11 horas, teve logar a missa cantada, celebrada por quatro sacerdotes, estando o côro sob a regencia da distincta professora d. Rita Cardoso Rebello, que nada deixou a desejar.

Prégou ao Evangelho, eloquente e brilhantemente, o rvmo. vigario da parochia, padre Diogenes B. de Oliveira.

Durante o dia, percorreram as ruas da cidade dous ternos da tradicional “Congada.., que de há muito não tinhamos ensejo de apreciar essa curiosa dansa, a qual deu um aspecto mais tocante a estas festividades.

Jornal A Cidade 15 13/09/1913 p. 2

Concerto

Amanhã, vamos ter pela excellente corporação musical, “24 de maio” que tem como regente o maestro sr. Juvencio Fonseca, um magnífico concerto, no coreto do Largo da Matriz, às 6 horas da tarde, cujo programma em seguida publicamos.

I Parte

I Dobrado “Tempora”

II Valsa “Rabson Crone”

III Marcha - Sinfonica “Flôr Vulma”

II Parte

I Valsa “Casta Suzana”

II Simphonia “Norma” de Belline

III Passo Dopio “Sincero Angurio”

Pavilhão

Na quinta-feira realizou-se à noite uma festa agradável no Pavilhão, com a estrêa da nova corporação “1. de Maio”.

O espaçoso salão achava-se cheio com o que há de mais fino e selecto na sociedade desta terra. Alli viam-se representantes de todas as classes sociaes.

Foi um espectáculo deveras apreciado e agradável.

A nova corporação executou diversas peças que ao findarem receberam fortes salvas de palmas.

Os films exhibidos tambem foram apreciadissimos

Parabens aos directores da nova corporação e os nossos votos de felicidades.

Visita Pastoral

D. Duarte Leopoldo

Conforme era esperado, chegou ante-hontem a esta cidade s. excia. revma. d. Duarte Leopoldo, arcebispo metropolitano de S. Paulo. Vieram em sua companhia os srs. Padres Archibaldo Ribeiro, seu secretario particular, Florentino Simão, Josè Maria Adia, funcionario do Coração de Maria; Domingos Fegurado, vigario de S. João do Curralinho; dr. Domingos Matheus e sua filha Maria Matheus e Plinio Barbosa, da “Gazeta do Povo” e “Correio Paulistano”.

A`s 18,45 chegou o trem na estação de Caetetuba, onde desembarcou s. exc. em companhia de sua comitiva, sendo recebido pelos srs. conego Juvenal Kohly, vigario da parochia; coronel Juvenal Alvim, chefe político local; drs. Pedro Tavares de Almeida, juiz de direito; José de Miranda Chaves, promotor publico; Manoel Gomes de Oliveira, delegado de policia, e representantes da imprensa local.

Da estação seguiram todos em automoveis, carros e trollys para esta cidade onde, apesar do mau tempo no largo Municipal, aguardava a chegada de exc. uma multidão calculada em 3.000 pessoas, tocando por esta occasião 3 banda de musica: “24 de Maio, 1. De Maio e Lyra Atibaiense”.

Chegando à matriz, acompanhado pelo povo, a Schola Cantorum parochial entoou o “Te-Deum laudamus”.

A matriz completamente reformada, muito bem iluminada a luz electrica, apresentava um aspecto deslumbrante,

Seguiram-se as cerimoniaes proprias da abertura da visita pastoral; o sr. arcebispo deu a bençam ao povo, que a recebeu de joelhos.

A `sahida do arcebispo da matriz os sinos repicaram festivamente, dirigindo-se s. exc. de automovel para a residencia do cel. Florencio Pires, onde se havia hospedado.

A Cidade 13/05/1928 p. 3

Concerto

A banda musical “1.o de Março”, desta cidade, da qual e regente o maestro sr. José Paulino, realiza hoje no coreto do Largo da Matriz, às 5 e ½ horas da tarde, um concerto, que constará do programma seguinte:

- 1 – Recordações. (Dobrado), J. Paulino.
- 2 – Caminito. (Cancion Portelan), J. Dios Felliberto.
- 3 – Barcelona. (One Stepe), Jevans.
- 4 – Sogra vs. Central. (Samba), Pery.
- 5 – Mariquinhas (Marchinha), J. Sescari.
- 6 – Laura. (Valsa), J. Paulino.
- 7 – Luar do Guarujá (Fox trot), M. P. Camargo.
- 8 – Parece Mentira. (Maxixe), C. Crasselt.

A Cidade 27/05/1928 p.3

Concerto

A banda de musica “1.o de Março” regida pelo maestro João Paulino dos Santos realiza, hoje, no coreto do Largo da Matriz, às 5 1/2 horas um concerto, executando o programma seguinte:

- 1.o – Acacio Piedade – Dobrado.
- 2.o – Biombo Chinez – Fox-trot
- 3.o – Momo – Ine-Step.
- 4.o – Canja á Carioca – Samba
- 5.o – Recordações do passado – Marcha.
- 6.o – Ladrillo – Tango Cancion.
- 7.o – O Canto deste amor – Valsa.
- 8.o – Olgalina – Maxixe.

A Cidade 22/07/1928 p.3

Concerto

A corporação musical “1.o de Março” regida pelo maestro João Paulino dos Santos realiza hoje às 5 horas um concerto no coreto do Largo da Matriz, obedecendo o programma seguinte:

- 1.o – Saudoso – Dobrado
- 2.o – Mercedita – Tango
- 3.o – Cometa – Fox trot Charleston
- 4.o – Olgarina – Samba
- 5.o – Bello Horizonte – Dobrado Symphonico
- 6.o – Ressurreição – Valsa Lenta

7.o – Lélisir Dàmour – Cavatina obrigada a Clarinetta.

8.o – Dança p´ra gente vê– Maxixe.

A Cidade 10/11/1928 p.3

Concerto

Na quinta-feira próxima, dia 15 de Novembro, anniversario da proclamação da Republica em nosso paiz, a corporação musical “1.o de Março” regida pelo maestro João Paulino dos Santos realizará um concerto às 6 horas no coreto do Largo da Matriz obdecendo o programma seguinte:

1.o – Hymno Nacional – F. Manoel

2.o – Hymno da Proclamação da Republica – L. Miguel

3.o – La casita està triste – L. Bernestein

4.o – Ave Maria – Nel` Opera Guarany – C. Gomes

5.o – O Governista – Dobrado symphonico – J. Catharina

6.o – II Conte Luxemburgo – Grande Valsa

7.o – Collibry – Fox-trot – J. Paulino

8.o – Cateretê Mineiro– S. Honorio.

A Cidade 23/12/1928 p.3

Concerto

No dia 27 do corrente, às 7 horas da noite, a corporação musical “1.o de Março” excutará no coreto do Largo da Matriz um concerto, obdecendo o programma seguinte:

1.o – Bello Horizonte – Dobrado Symphonico

2.o – A Vingança de Cupido – Tango

3.o – Peccador Divino – Fox-trot

4.o – Ave Maria – Nel` Opera Guarany

5.o – L´Andaluza Incantatriu – Danza Spagnola

6.o – La Principesca dei Dollari – Gran Varzer

7.o – L`Elizer D`Amore – Cavatina obgda. a Clarino

8.o – Catteretê Mineiro – Catteretê.

A Cidade 21/04/1928 p. 3

Concerto

A corporação musical “1.o de Março” regida pelo maestro João P. dos Santos executará hoje um concerto às 18 horas no coreto do Largo da Matriz, executando o seguinte programma:

- 1.o – Hymno Nacional
- 2.o – O Governista – Dobrado symphonico
- 3.o – Mercedita – Tango
- 4.o – Pinião – Samba
- 5.o – Benticurth – Marcha
- 6.o – Delisio D`Amore – Cavatina Obrigada a Clarino
- 7.o – II Conte de Luxemburgo – grande valsa
- 8.o – A Fieira do Zéca – Maxixe.

A Cidade 05/05/1929

Concerto

A corporação musical “1.o de Março” regida pelo maestro João Paulino dos Santos dará hoje as 6 horas da tarde, um concerto no coreto do Largo da Matriz, executando o programma seguinte:

- 1.o – Bello Horizonte – Dobrado Symphonico
- 2.o – Hechizas – Tango
- 3.o – Peccador Divino – Fox-trot
- 4.o – O ovo de papagaio – Samba
- 5.o – Novo Mundo – Marcha
- 6.o – La Princepessa Dell Dollari – grande valsa
- 7.o – Ave Maria – Nell opera guarany
- 8.o – La Cariocá – Maxixe

A Cidade 17/05/1931 p. 2

Concerto

Hoje das 6 às 8 e 1/2 horas a corporação musical “24 de Outubro” regida pelo maestro Francisco Lamoglie Filho dará um concerto no coreto da Praça Claudino Alves, executando o seguinte programma:

1.a PARTE

- I – Symphonico Caprichoso – N. Gaia.
- II – Helena e Esaltina, valsa – L. F. F.
- III – Gotardo – Cavatina per Clarino – G. G.
- IV - Rapaziada do Bairro Chinez – P. Cerbino

2.a PARTE

V – A. Pinheiro – dobrado – C. C.

VI – Teu olhar – Phantazia – J. C. N.

VII – Deixe essa mulher chorar – samba – N. N.

VIII – Su La spiaggia del mare – symphonia.

A Cidade 07/09/1930 p. 2

Concerto

A corporação musical “1.o de Março” regida pelo maestro João Paulino dos Santos realiza hoje, às 6 horas, no coreto do Largo da Matriz, um concerto, obdecendo o seguinte programma:

1.o – Hymno Nacional Brasileiro

2.o – Hymno da Independencia

3.o – Ave Maria – nell opera Guarany

4.o – A Gieira de Zéca – Maxixe

5.o –Independencia do Brasil – grande marcha com fanfarra

6.o – Herene – grande valsa

7.o – Fantona Elegante – sur des matils d`Opera Les Dragons de Villarres.

8.o – Casamento na roça – cateretê.

A Cidade 14/06/1931 p. 3

Concerto

A corporação musical “24 de Outubro”, regida pelo maestro Francisco Lamoglie Filho dará hoje, das 6 às 8 horas, um concerto no coreto da Praça Claudino Alves, executando o programma seguinte:

1.a PARTE

I – Jupiter – Dobrado, por J. Assis

II – Adelia – Valsa, por D. Pinto

III – Para Clarino – Phantasia, por M. Felice

IV – Qualquer paixão me diverte – Tango , por N. N.

2.a PARTE

VI – Gloria – Dobrado, por J. S.

VII – Roma – Passo Doppio – A. Mango

VII – Concerto para Bombardino – Symphonia, por Donizette

VIII – Sobre um Rochedo – Marcha, por J. Assis.

A Cidade 30/11/1930 p. 3

Concerto

A corporação musical “1.o de Março” regida pelo maestro João Paulino dos Santos realiza hoje, ás 6 horas da tarde, no coreto da Praça Claudino Alves do Amaral, um concerto, executando o seguinte programma.

- 1.o – L`avento (Dobrado symphonico)
- 2.o – Saxophamania (Fox-trot)
- 3.o – Aida de Verdi
- 4.o – Pindaibite (Maxixe)

A Cidade 21/12/1930 p.4

Corporação Musical Contesini

O Directorio do Partido Democratico desta cidade, recebeu o seguinte comunicado:

<<Illmos. Srs. Presidente e Mais Membros do Directorio do Partido Democratico de Atibaia.

Os componentes da <<Corporação Musical Contesini>> representados na minha pessoas, vem por este, hypothecar inteira solidariedade ao << Partido Democratico>> que ora tem sobre os hombros, as responsabilidades do governo da comarca. Outrosim, communica a V. V. S. S. que esta corporação está ao inteiro dispor do Partido Democratico sempre que o Partido solicitar o seu concurso.

Pela Corporação Musical Contesini.

ANSELMO CONTESINI

Jarinú, 8 de Desembro de 1930>>.

A Cidade 01/02/1931 p.2

Os nossos parabéns

Banda Musical “”24 de Outubro”

Foi fundada nesta cidade a Banda Musical “24 de Outubro”. A sua primeira directoria, cuja eleição realizou-se no dia 28 do mez p. passado ficou assim constituída: Presidente- Honorario, Cel. Jacintho Leite; Presidente, Benedicto Alvim; Vice-Presidente, Capitão João Alves do Amaral; Director, Sylvio Russomanno; Thesoureiro, Bento Marcondes Escobar; Secretario, Reynaldo Ayres Pereira; Regente, Francisco Lamolhe.

Os instrumentos para a nova banda já foram comprados.

A organização desta corporação musical representa para a nossa terra mais um passo em seu progresso.

A Cidade 15/02/1931 p. 2

CONCERTO

A banda de musica <<24 de Outubro>>, desta cidade, regida pelo maestro Francisco Lamoglie Filho realiza hoje das 17 horas em diante um concerto no coreto da Praça Claudino Alves, executando o programma seguinte:

1.a PARTE – Hymno em homenagem ao Dr. João Pessôa – por B. Mendes Filho.

Dobrado << Major Sebastião Theodoro Pinto>> - por B. Mendes Filho.

<<Adelia>> (Valsa) – por N. N.

<<Alliança>> (Dobrado) – por J. Vasconcellos.

2.a PARTE- “Legeado”, (Dobrado) – por N. N.

“Ultimo Olhar” [Fantasia] – por J. N.

“Piolyn” [Tango] – por J. Amaral, Hymno Dr. **João** Pessôa.

A Cidade 12/07/1931 p. 3

Concerto

A corporação musical “24 de Outubro” regida pelo maestro Francisco Lamoglie Filho dará hoje, das 6 e 1/2 horas ás 8 e 1/2 um concerto na praça cel. Claudino Alves, executando o seguinte programma:

1.a PARTE

I –”5 de Julho” – dobrado, por J. A.

II – Helena – valsa, por D. M.

III – Concerto para clarino, por G. G.

IV – Mocidade do bairro chinez – samba, por P. C.

2.a PARTE

V – Cysne – Symphonia, por A. M.

VI – Qualquer causa me serve – Tango por N. P. N.

VII – Ouverture por bombardino – symphonia, por M. D.

VIII –Rochedo – dobrado, por J. R.

A Cidade 15/03/1931 p. 2

Concerto

Pela banda musical “24 de Outubro”, regida pelo maestro Francisco Lamoglie Filho, será dado hoje, no coreto da Praça Claudino Alves, das 6 e 1/2 ás 8 e 1/2 horas o seu 4.o concerto, sendo executando o programma seguinte:

1.a PARTE

- I – Salve 24 de Outubro – Dobrado, Pedro Vasconcellos.
- II – Nos teus braços – valsa lenda, R.N.
- III – Sentimentos – Habaneiros, A. C.
- IV – Lyra – Dobrado, N. N.

2.a PARTE

- V – Rio de Janeiro – Symphonia, J. C. Nascimento.
- VI – Deixa essa mulher chorar – Tango, Z. Abreu
- VII – Festa em campanha – Symphonia, J. Felippa.
- VIII – Tiro de Guerra – Dob. Militar. J. Evangelista.

A Cidade 09/08/1931 p. 2

Concerto

A corporação musical “24 de Outubro”, regida pelo maestro Francisco Lamoglie Filho, dará hoje das 6 e 1/2 às 8 e 1/2 horas, no coreto da Praça Claudino Alves, um concerto executando o seguinte programma:

1.a PARTE

- I – Sylvio Russomanno – Dobrado, por D. M.
- II – Flor do Téjo – Tango, por P. V.
- III – Meditando – Valsa, por J. A.
- IV – Capitão Gualberto – Marcha, por N. M.

2.a PARTE

- V – Symphonico – Dobrado, por C. N.
- VI – Quem é bom não se mistura – Samba, por J. O.
- VII – Su La Spiaggia – Phantazia, por Dorizati.
- VIII – Colombo – Dobrado, por V. A.

A Cidade 04/10/1931 p. 4

Concerto

A corporação musical “24 de Outubro” regida pelo maestro F Lamoglie Filho realiza hoje das 6 e 1/2 às 8 e 1/2 horas um concerto no coreto da Praça Claudino Alves, executando o programma seguinte:

1.a PARTE

- I – Progresso do Lageado – Dobrado, por J. A.
- II – Coração Amargurado - Valsa, por P. Cerbino.
- III – Concerto por Clarino – Phantazia, por G. G.
- IV – Caboclo Maguado – Habaneira, por L. F.

2.a PARTE

- V – Santim Patricium – Cavatina, por M. Ruda.
- VI – Fra Diavolo – Aria de Opera por Auber
- VII – Sonho de Virginia – Ouverture, por M. Bellini.

VIII –Sylvio Russomano– Marcha, por D. Mendes.

A Cidade 26/04/1931 p. 2

Concerto

A corporação musical “24 de Outubro” regida pelo maestro Francisco Lamoglie Filho dará hoje das 6 às 8 horas da noite um concerto no coreto da Praça Claudino Alves, executando o programma seguinte:

1.a PARTE

- I – Caprichos – Symphonicos - por G. Santos.
- II – Helena e Esaltina – valsa – por L. F.
- III – Su La Spiaggia Del Mare – Symphonia – por Donizet.
- IV – Rapaziada do Bairro Chinez – Samba – por P. Cerbino

2.a PARTE

- V – Triumpho – Dobrado – por M. P.
- VI – Cavatina Originale – por Clavino de Gotard.
- VII – La Comparsita – Tango Argentino – por N. N.
- VIII –Progresso – Marcha – por D. Filho.

A Cidade 26/07/1918 p. 3.

Festa de São João e Divino Espirito Santo

Com muito prazer publicámos em seguida o programma das festas de S. João, Padroeiro de nossa parochia e Divino Espirito Santo, a realisarem-se nos dias 24 e 25 do corrente.

Dia 24 ás 10 e meia começará a missa solenne do Padroeiro, pregando ao Evangelho, o conhecido e estimado orador sacro P.e João Deusdedit.

A `s 5 hs. sairá a procissão, na qual como de costume tomarão parte as irmandades e as pessoas que se apresentarem com as veste de estylo, sendo estas para as senhoras, de côr branca ou preta, não se admittindo outras. O mesmo se exige das creanças que devem saír nas filas do catecismo.

Pede-se ás sras. mães que, podendo, não deixem de mandar os seus filhinhos vestidos de anjo, para maior brilhantismo da solennidade.

Dia 25 entrará a missa solenne a grande orchestra ás 11 hs., pregando ao Evangelho o mesmo orador.

Durante o dia serão realizadas no pateo da Matriz varias diversões populares, para entretenimento de todos.

A`s 5 hs. sairá nas mesmas condições acima a procissão do Divino em que, como na missa, tomarão parte os festeiros.

A`noite concerto no largo da Matriz, pela orchestra que vem de Bragança para esse dia.

Tomarão parte nas solenidade dos dias 24 e 25, os Revmos. Ecclesiasticos Arthur Leite de Souza, da parochia do Salto de Itú, e Luiz Gonzaga Riso, da cidade de Campinas.

A Cidade 26/04/1919 p.4

Festival do “Gabinete de Leitura”

Realizou-se na noite do dia 21 do corrente, no theatro **Pavilhão Central**, desta cidade, uma encantadora deste em beneficio do **Gabinete de Leitura** local.

A`s 8 horas da noite o Central achando-se repleto do que há de mias selecto na sociedade da nossa terra, a orchestra, tendo começo o bem organizado programma, composto de lindas cançonetas, côros, etc., levados à scena pelas gentis senhoritas Nathalia Cunha, Aparecida Pires, Mellania Silveira e outras, que sahiram galhardamente no desempenho de seus papeis.

Na primeira parte do programma, o nosso illustrado collaborador, sr. dr. José A. C. Salgado, que foi apresentado ao publico com elogiosas e merecidas referencias, pelo presidente do **Gabinete**, rev. padre Francisco R. dos Santos, fez uma bella conferencia cujo thema foi **O Elogio da Rosa**, sendo muitíssimo apreciada a fina jóia litteraria e o seu auctor delirantemente applaudido por todos que alli se achavam, numa estrepitosa e prolongada salva de palmas.

- Na ocasião em que apresentava o conferencista, o digno presidente do **Gabinete de Leitura**, agradeceu a todos que contribuíram para o brilhantismo daquela festa.

- Em outra parte de nossa folha, iniciamos hoje a publicação do **O Elogio da Rosa**.

A Cidade 1920-1931 005

Grupo de amadores da “A. A. Atibaiense”

Realisa-se hoje, ás 20 horas, no **Central**, o espectáculo de estréia do grupo de amadores da **A. A. Atibaiense**, subindo à scena tres comedias, revertendo o producto da venda das entradas em beneficio da construcção das archibancadas da mesma sociedade.

O espectáculo será abrilhantado pela banda <<24 de Maio>>, sendo representadas as comedias, **Valentes Medrosos**, **Uma Casa de Estroinas** e **Um Noivo d’Alcanhões**, offerecendo assim aos frequentadores do **Central** uma noite de gargalhadas.

A Cidade 10/05/1919 p 3.

Prof. Lambert Ribeiro

Segundo nos informou este distincto e competente violinista, actualmente residente em Bragança, elle virá todas as semanas dar lições de violino e piano nesta cidade.

As pessoas que desejarem os seus serviços, devem dirigir-se ao mesmo, naquella cidade.

O prof. Lambert faz um annuncio na secção competente de nossa folha, para o qual chamamos á attenção dos interessados.

A Cidade 21/08/1920 p.2

Retreta

A corporação musical “24 de Maio”, desta cidade, tocará amanhã ás 19 horas, no coreto do Largo da Matriz, observando o programma seguinte:

1.a PARTE

1 – Aldeão – Dobrado, pelo M.o N. N.

2 – Toreador – Valsa, pelo M.o L. Henry

3 – Mignonetti – Ouverture, pelo M.o N. N.

2.a PARTE

4 – Beijo do Burro – Tango, pelo M.o N. N.

- 5 – Clara – Phantasia para clarineta, pelo M.o N. N.
6 – Ritorno Gaia – Marcia final, pelo M.o G. Cappetti.

A Cidade 20/03/1921 p. 3

Domingos de Ramos - Bençam de palmas e a missa.

Quinta-feira – Missa solenne, procissão dentro da Igreja e á noite officio cantado, lava-pés e sermão.

Sexta-feira- Cerimonia da missa dos santificados e adoração da Cruz. A`noite, officio cantado, e procissão de enterro.

Sabbado – Bençam do fogo, do círio paschal, da agua baptismal e missa da alleluia. A`noite, coroação de N. Senhora.

Domingo - Procissão e sermão da Ressurreição ás 5 horas e missa cantada em seguida.

BANDA

Tocará a do maestro Juvencio da Fonseca.

ORCHESTRA

A da organista, senhorita Conceição Urioste,

A Cidade 1920-1931 015

Semana Santa

Publicamos em seguida o programma das solennidades da Semana Santa, nesta parochia no corrente anno, e que hoje se iniciam.

DOMINGO DE RAMOS. – Bençam de Palmas e procissão em redor da Matriz. Em seguida missa cantada ás 9 e meia.

A`s 5 horas procissão dos Passos com sermão do encontro na Praça do Rosario.

Os altares dos Passos serão feitos pelas mesmas familias que os fizeram no anno passado.

QUARTA-FEIRA até SEXTA-FEIRA SANTA inclusive. – Officio de trevas que começará sempre às 7 horas da tarde.

QUINTA-FEIRA SANTA. – Missa solenne ás 10 horas, procissão dentro da Matriz e exposição do Santissimo até o dia seguinte. Em seguida desnudação dos altares em signal de luto, havendo á noite a commemoração da Santa Ceia dos Apostolos com sermão allusivo a essa tocante cerimonia.

SEXTA-FEIRA SANTA. – Cerimonia, ás 9 e meia, dos Presantificados, canto da Paixão e adoração da Cruz.

A`noite, depois do officio de trevas, procissão do enterro, com cantico da Veronica, senhorita Olivia Florido, fazendo de Magdalena aos pès da Cruz, a senhorita Agripina Francisca de Paula.

SABBADO DE ALLELUIA. – Bençam do fogo novo, do Cirio Pascal e da Pia Baptismal, começando ás 9 e meia. Em seguida, missa cantada solenne.

A`noite, coroação e da Virgem, canto do Regina Coeli e Ladainha.

DOMINGO DE PASCHOA. – Procissão ás 5 horas da manhã, sermão da Ressurreição na Praça do Rosario e, em seguida, na Matriz, missa cantada solenne e bençam do Santissimo, encerrando-se assim as consagrações desse dias destinados á comemoração da paixão e morte de Jesús Christo pela salvação do mundo.

- A orchestra que funcionará nesses dias està sob a regência do maestro sr. Juvencio Fonseca e sob a direcção da organista, senhorita Conceição Urioste. Nella funcionam, alem de distinctos moços, as senhoritas Nathalia Cunha e Olivia Florido, sendo muito para louvar a dedicação de todos, afim de bem se desempenharem da sua incumbencia.

Nas procissões tocará a sempre apreciada banda do maestro Juvencio Fonseca.

- Como nos outros annos, pede-se ao povo ordem, compostura e respeitos em todos os actos desdes dias, ficando avisadas as senhoras e senhoritas, que desejem tomar lugar nas fileiras das procissões, que o traje de rigor é o preto ou o branco, não se admittindo nenhum outro, embora disfarçado.

A`s senhoras mães pede-se que mandem os seus pequenos vestidos de anjos para acompanharem as procissões.

A Cidade 01/08/1929 p. 2

Concerto

A corporação <<1.o de Março>>, regida pelo maestro João Paulino dos Santos, executará no dia 7 de Setembro, sabbado no coreto do Largo da Matriz ás 6 horas o programma seguinte:

- 1.o – Hymno Nacional Brasileiro.
- 2.o – Hymno da Independencia.
- 3.o – Ave Maria (nell ópera Guarany)
- 4.o – A Fieira do Zéca (Maxixe)
- 5.o – L`Italia (gran marcia com fanfarra)
- 6.o – La Principesca Dell Dollari (grande Valsa)
- 7.o – La Sonambula (cavatina obrigada a bombardino)
- 8.o – Casanova (Samba).

A Cidade 08/12/1929 p.2

Concerto

A corporação musical <<1.o de Março>> dara hojé, ás 18 horas, no coreto do Largo da Matriz um concerto, executando o seguinte programma:

- 1.o – Recordações do Passado (dobrado symphonico)

- 2.o – Barba Azul (Fox-trot)
- 3.o – Traição (Tango)
- 4.o – Assim não (maxixe)
- 5.o – Innocência (marcha)
- 6.o – Marône (grande valsa)
- 7.o – Fantasia Elegante (Sur des Motifs de l'Opera Les Dragons de Viilars)
- 8.o – Casanova (samba).

A Cidade 17/04/1924 p.3

Concerto

Informou-nos o maestro sr. Leonello Chiocchetti, que muito breve realizar-se-á nesta cidade, pela orchestra do Central, da qual elle é director, um concerto em homenagem ao joven violinista Guilherme Leanza, que seguirá para S. Paulo, onde vai completar os seus estudos na arte de Verdi.

A Cidade 05/07/1924 p. 2

Escola de Musica “Santa Cecilia”

Publicamos em seguida o resumo do movimento da Escola de Musica “Santa Cecilia”, desta cidade, regida competentemente pelo estimado maestro sr. Leonello Chiocchetti:

José Barbosa, 2.o curso de flauta e de divisão; Martinho Conti, 1.o curso de divisão; Duarte Conti, 1.o curso de divisão; Lucio Albanez, 1.o curso de violino e 2.o de divisão; João Tittarelli, 2.o curso de piano e 3.o de divisão; Antonietta de Simone, 1.o curso de bandolim e 3.o de divisão; Lazaro Chiocchetti, 1.o curso de violino e 2.o de divisão; Maria de Lourdes E. Almeida, 2.o curso de violino; Francisco Canineo, 1.o curso de divisão; Jorge Canineo, 1.o curso de divisão; Zenaide P. Leite, 1.o curso de piano e 2.o de divisão; Andréa Costa, 1.o curso de divisão e de theoria.

A Cidade 12/05/ 1924 p.2

13 de Maio

Em commemoração á data de 19 horas, no Pavilhão Central, organizado pela Directoria do grupo escolar <<Josè Alvim>>, um festival civico literario-musical, no qual tomarão parte os alumnos do referido estabelecimento de ensino.

Por nosso intermedio, a comissão encarregada dessa festa convida a todos, sem distincção de classe, para assistil-a.

Publicamos em seguida o programma do referido festival.

I PARTE

1 – <<Pastoral>> – Côro – Vianna da Motta.

- 2 – << Quando eu tiver minha casa>> - Monologo – M. Cunha.
- 3 – <<Mylord>> – Monologo – Judith Florido.
- 4 – << Que é?...que é?...>> – Monologo – Lolita E. de Almeida.
- 5 – <<Beijos>> – Poesia – Celia Caparica.
- 6 – << Desaperto>> - Monologo – Marianna Cunha.
- 7 – <<Foot-Ball>> – Cançoneta – Laura Ondina Bueno.
- 8 – << Quem foi que disse?>> – Côro – Samba .

II PARTE

- 1 – <<As 4 estações>> – Poesias e côro.
- 2 – Dialogo – <<Philosophia infantil>> – Auta T. Santos e Nicia Passos.
- 3 – << Um dia de annos>> – Monologo – Izaura Alvim.
- 4 – << O segredo de Helena>> – Monologo – Fanny A. Cunha.
- 5 – <<Fogo de palha>> – Cançoneta – Senhorita Nathalia Cunha.
- 6 – << As Borboletas>> – Entreacto e côro.

A Cidade 16/08/1924 p. 3

Orchestra Santa Cecilia

Afim de auxiliar na compra de instrumentos para a Orchestra Santa Cecília, formada pelos alumnos da Escola de Musica Santa Cecilia, dirigida pelo competente maestro sr. Leonello Chiocchetti, adquiriram coupons de empréstimo os seguintes senhores:

Josè Barbosa, coupon n. 1; Lazaro Pedroso, coupon n. 2; Jacob Peranovich, n. 3; Lucio Albanex, ns. 4 e 5; Ivo Paolinetti, ns. 6 e 7; Alfredo Tittarelli, n. 8; Sylvio Russomanno & Irmão, n. 9; Rosaura Cabral, n. 10; Martinho Conti, n. 11; João Tittarelli, ns. 12 e 13; João Baptista L. do Canto, n. 14; Basilio Canazzi, n. 15; Benedicto Marques, n. 16; Lamartine Fagundes, n. 17; Josè da Silva, n. 18; Antonietta de Simoni, n. 19; N. N.; n. 20.

A Cidade 07/06/1925 p. 4

ESCOLA DE MUSICA E ORCHESTRA

Santa Cecilia

ATIBAIA

Acceita alumnos para orchestra, a 10\$ por mez; para banda, a 5\$ por mez; para ensaio e leitura de musica, a 5\$ por mez.

MATRICULA, 5\$000

Maestro Leonello Chiocchetti

Rua José Alvim, 22

A Cidade 25 /10/ 1924 p 2.

A festa de Leonello Chiocchetti

E` na próxima quarta-feira, dia 29 do corrente, que se realizará no Cine Central o festival literario-musical cinematographico em beneficio do maestro Leonello Chiocchetti.

Tratando-se, como se trata, de auxiliar um homem que muito merece, estamos certos de que o Cine será pequeno para comportar os muitos amigos e admiradores do beneficiado Leonello Chiocchetti.

Publicamos em seguida o programma do referido festival.

I PARTE

I – **Artistas**, palestra literária, pelo professor Licinio Carpinelli.

II PARTE

I – **Coisas da moda**, cançoneta, por Judith Florido.

II– **Quanto me fai soffrir**, valzer, por Ursulina Paolinetti.

III – **M`ama non m´ama!...**, romanza, por Lolita E. de Almeida.

IV – **Di quella pira**, romanza, por Marco V. Chiocchetti.

V – **O Fox-Trot**. cançoneta, por Ursulina Paolinetti.

VI – **Rosa**, romanza, por Lolita E. Almeida.

VII– **Soluções de guitarra**, fado, por Judith Florido.

VIII – **As Carvoeiras**, cançoneta, por Lolita E. de Almeida.

IX – **Desprezo roceiro**, duetto, Maria José e Rosa Amelia da Cunha.

Acompanham ao piano as senhoritas Henriqueta Vairo e Chloé Engler de Almeida.

III PARTE

Exibição do grandioso film dramatico em 8 partes – **Principe de Betty**, no qual faz papel saliente o conhecido artista William Desmond.

Este film foi concedido gratuitamente pela <<União Paulista>>, por intermedio da firma Irmãos Titarelli.

A orchestra está organisada como se segue: Juvencio Fonseca, Leo Ruffo, Nelson Urioste, Sebastião Peranovich, Lazaro Pedroso, Leonello Chiocchetti, Ivo Paolinetti, José Barbosa, Victorello Baptista, Lazaro Chiocchetti e outros.

A Cidade 25/12/1924 p 3.

Cine Central

Em homenagem ao nosso distincto amigo dr. Orlando Vairo, a orchestra do Cine Central, regida pelo maestro Leonello Chiocchetti, executará no espectáculo de hoje o seguinte programma:

- 1 – Leonello Chiocchetti – << As Flôres>> – Valsa.
- 2 – G. Puccini – << Tosca>> – Fantasia dell`Opera.
- 3 – E. Lucas – << Bonsoir Petit Père>> – Berceuse.
- 4 – V. Billi – << Pattuglia Giapponese>>.
- 5 – F. Von Suppè – << Boccacio>> – Fantasia dell`Opera.
- 6 – Paula – Corilon – << Donkey>> – Fox-Trot.
- 7 – E. Carosio – << Mariquita>> – Passo doppio.
- 8 – C. G. Walter – << Vita Palermitanas>> – Valsa.

Fazem parte da referida orchestra as seguintes pessoas: Leonello Chiocchetti, (violino); Henriqueta Vairo, (piano); Juvencio Fonseca, (clarineta); Sebastião Perano (clarineta); e Ciro Chiocchetti, (baixo).

A Cidade 16/08/1925 p.4

Samba

O nosso presado amigo sr. maestro Leonello Chiocchetti, teve a gentileza de nos oferecer um exemplar do “Samba Atibaiano”, letra e musica de sua lavra, dedicado ao Club de Regatas “São João”, desta cidade, a ser inaugurado hoje.

A referida musica aquelle maestro vende a 500 réis cada exemplar.
Gratos.

A Cidade 07/03/1925 p. 2

Banda “1.o de Março”

Conforme estava anunciado, deu-se no domingo ultimo a inauguração da corporação musical “1.o de Março”, recentemente organizada nesta cidade e da qual é director o sr. Francisco Delboux.

A`s 19 horas, no coreto do Largo da Matriz a referida banda executou um concerto, sendo muito applaudida pela grande assistência que se achava no largo.

Após o concerto a nova corporação foi cumprimentar o sr. major Juvenal Alvim, acatado chefe político deste municipio e que muito contribuiu pela organização da “1.o de Março”. Pelo sr. major Alvim foi nessa ocasião offerecido um copo d`água aos manifestantes.

Desse modo foi inaugurada a banda “1.o de Março” que, apesar de modesta, muito vem contribuir para o progresso da nossa terra.

ANIVERSÁRIO AUSPICIOSO

Festeja hoje o seu 28º aniversário de existencia, a Corporação Musical <<1º de Março.>>

Fundada nesta cidade pelo saudoso Major Juvenal Alvim, em 1.º de março de 1925, a apreciada corporação foi regida, sucessivamente, por Juvencio Maciel da Fonseca e Leoncio Pires (falecidos), João Paulino dos Santos e Sebastião Peranovich. Atualmente por Olegário Lobo, auxiliado por Aristides Borghi.

Nesta data auspiciosa para a família de musicistas atibaíenses, ***Gazeta de Atibaia*** rende uma justa homenagem à Corporação Musical <<1º de Março>>, publicando o clichê dos seus atuais componentes.



Esta foto foi batida na Estância Lynce, no dia 8 de dezembro de 1951, quando da homenagem tributada ao sr. José Pires Alvim, prestigioso presidente da Edilidade e do Diretorio do P.S.P. e atual diretor da referida corporação.

Na foto, os musicos Olegário Lobo (regente), Aristides Borghi (auxiliar), Sebastião Peranovich, Pedro de Campos, João Figueiredo, Sebastião A Leite, Antonio Amaral, Pedro Santiago, Waldemar Bonifacio, José Almeida, José Luzia, Alberto Borghi, José Ramos, José de Campos, Benedito Aparecido Manoel, Antonio Cesar, Pedro Paulino dos Santos, Benedito Fonseca, Marcílio Vieira, José Benedito Borghi e o arquivista Paulo Borghi Jr.

9 de novembro de 1957

AS BANDAS MUSICAIS DE ATIBAIA

Assistindo a uma das retretas domingueiras, levadas a efeito na esplanada da principal praça da cidade vieram-nos à lembrança recordações das diversas corporações musicais com que contou a nossa terra. Nesse retrospecto mental fomos auxiliados pelo amigo Sebastião Peranovich, que fez parte de quase todas as bandas prestando-nos, assim, preciosas informações.

O primeiro conjunto musical foi organizado pela Diretoria do Clube Recreativo Atibaiano, nos idos de 1900, com a animação do Cel. Teófilo Urioste.

Teve êsse conjunto efêmera duração, dissolvendo-se em 1901, com a venda do seu instrumental. A seguir surgiu a <24 de maio>, fundada por Antonio da Fonseca Ramos, o velho maestro Fonseca, de tradicional família de músicos da Paraíba. Organizando êle o primeiro coral da Igreja Matriz, passou a regência da banda ao seu filho Juvencio Maciel, considerado a melhor requinta da zona bragantina.

A <<União da Mocidade>>, fundada pelos irmãos Vasconcelos, repontou em 1908 sob a regência do talentoso Pedro de Vasconcelos, o Pedrinho Hilário como o conhecemos. Recebendo novos elementos denominou se mais tarde <Lira Atibaiense>. Regida por Arnaldo de Mora que aqui aportou com o Circo Clementino, nmo ano de 1910.

Extinguiu se essa corporação em 1914. Tres anos mais tarde surge a <<1° de Maio>>, mais conhecida por Banda Operária, porque constituída em sua maioria por elementos da Fábrica Local e regida, sucessivamente, por Edmundo Russomanno, Avelino Rolim e Pedro Vasconcelos. Essa foi uma época agitada pela rivalidade entre as Bandas <<24 de Maio>> e <<Operária>>, à míngua das tricas e futricas da política.

Com o desaparecimento da Banda Operária, a <<24 de Maio>> foi a remanescente por muito tempo, até que em 1925 o Major Juvenal Alvim fundou a <<1° de Março>>, regida por Leoncio Pires, ex músico da Força Pública do Estado. Sucederam-lhes João Paulino dos Santos, Sebastião Peranovich, Olegário Lobo e atualmente Aristides Borghi.

Logo depois desaparecia a <<24 de Maio>>.

Com a vitória da revolução de 1930, a <<24 de Outubro>> apareceu no cenário musical de nossa urbe, organizada por elementos do extinto Partido Democrático, hoje integrantes da União Democrática Nacional, tendo como seu primeiro regente Francisco Lamoglie Filho, de Piracaia, e nos nossos dias, sob a batuta de Pedro Cerbino.

Em 1943 ou 1944 houve uma tentativa para fusão das duas Bandas, que se tornariam a Corporação Municipal, tentativa essa frustrada, por motivos óbvios.

Permanecem até hoje a <<1.º de Março>> e a <<24 de Outubro>>, com seus vistosos uniformes e respectivos <<fans>>. Contam ambas com exelentes músicos e constituem, inegavelmente, fator de progresso artístico de A t i b a i a, sem as rixas e quisilias de outróra.

Que assim continuem, no tempo e no espaço, são os nossos votos.

AINDA AS BANDAS MUSICAIS DE ATIBAIA

Na edição de 9 do fluente, desta folha, recordávamos as corporações musicais existentes em nossa urbe, valendo-nos de preciosas informações de antigo diletante.

Entrevistando o Cel. Teófilo Urioste, remanescente da velha guarda atibaiense, que apesar da enfermidade que o retém no lar e de seus 92 janeiros bem vividos, conserva a mente bastante ágil e lúcida, dêle conseguimos interessante relato sôbre o assunto em tela. Quando aqui fixou residência, antes do anos de 1.900, a cidade já contava com a banda dos irmãos Vasconcelos – João, José e Pedrinho – de tradicional família de musicistas conterrâneos, mais conhecidos por irmãos Hilário, cognome que herdaram do saudoso progenitor Hilário Beraldo Vasconcelos, rábula e músico contemporâneo do abolicionista Antonio Bento.

Dessa corporação fazia parte o <Zezinho músico>, elemento de excepcionais aptidões vocalísticas, possuindo voz de 3 tonalidades distintas: baritono, meio tenor e tenor. Nas solenidades da Semana Santa d`antanho, como não houvesse mulher que interpretasse o papel de Verônica, era o Zezinho quem executava o tocante cântico da Via Sacra, para gáudio dos religiosos e católicos da terra...

Mais tarde aportava na cidade a família do maestro Fonseca Ramos, oriunda de Santana de Parnaíba, que veio movimentar o panorama artístico da pacata e provinciana Atibaia. Como não podia deixar de acontecer, durou muito tempo a rivalidade musical entre as famílias Vasconcelos e Fonseca, rivalidade, aliás, no sentido construtivo, pois da emulação que se estabeleceu surgiram as diversas gerações de músicos atibaienses.

Quando falamos em corporações musicais, os antigos se lembram logo da bandinha das palhetas: a <<1.º de maio>>, que mais tarde passou a denominar-se <<Banda Operária>>, porque constituída em sua maioria, de trabalhadores da fábrica local.

Vemos, assim, que Atibaia já teve o seu ciclo áureo no campo da divina arte, atualmente substituído por inúmeras atividades, não menos nobres.

No Museu Municipal existem fotos de algumas das bandas a que nos referimos.

Festa do Orfeão Escolar

Publicamos hoje o programa executado no salão do Clube Recreativo. A 11 deste e organizado pelos prof.s Judith A. Carretta e Francisco Pinto Nunes:

I Parte

Hino da Região Escolar – 2 vozes – Orfeão
Sonata n.º 1 Op. 2 de Beethoven – piano – José Bento Carretta
Canção da guitarra – canto – Diva Cunha
Minueto de Paderewsk – piano – Marilena A. Freitas
Natal – Bilac – poesia – Evania Facio Moraes
Nossa querida rodinha – 2 vozes – Orfeão
Butterfly – “Um bel di vedremo” – canto – prof. Judith Arruda Carretta
Declamação – Antonieta Alvim Meireles
Viem Sul Mar – piano – Jair Russomano
Conjunto vocal – ao piano José Bento Carretta - De flôr em flôr, 2 vozes - Ribeirinho, 2 vozes – Gavião de penacho, 2 vozes – A primavera, 2 vozes
Velha recordação - Paulo Setubal – poesia – prof. Clementina Chiocchetti
No jardim – 2 vozes – Orfeão
Polonaise Militar – Chopin – piano a 4 mãos – Aparecida Mary Anselmo e Dirce Robiola
Canção goiana – piano e canto – Judith A. Carretta e Francisco P. Nunes
Declamação – Antonieta Alvim Meireles
Quarteto – (canto e violão) prof.^{aa} Jessi de A. Menezes, Araci Sales, Judith A. Carretta e sra. Tereza Passador – A vida é essa! – Muchocho – (Canções Regionais de Marcelo Tupinambá)
Polichinelo – Rachmaninoff – piano – Antonieta Alvim Meireles
O sabiá – (a seco) 2 vozes – Orfeão

II PARTE

Biografia do maestro Antonio Carlos Gomes, com desfile comentado de trechos de sua operas e canções populares, pela prof. Judith A. Carretta
Fantasia (do Guarani) piano – José B. Carretta
Valsa (do Guarani) piano – Jessi de A. Menezes
Hino Academico – Orfeão
Tão longe de mim distante – canto e piano – Lourdes Alves da Silva
Dolce rimprovero – canto – Tereza Passador
Sinfonia do Guarani – Jessi de A. Menezes
Suprema gloria – declamação – Evania F. Moraes
Guarani – piano a 4 mãos – José B. Carretta e Wanda Alvim
Marcha nupcial – piano e violino por Dirce Robiola e Aparecida Mary Anselmo
Maria Tudor – piano – José B. Carretta
Schiavo <<Alvorada>> - piano – José B. Carretta
Addio – canto – Araçì Sales
Guarani – Ilustração – piano – Jessi de A. Menezes

A Gazeta 07/07/1947 p. 4

COPORAÇÃO MUSICAL CONTESINI

Completo mais um ano de existencia, no dia 7, a brilhante Corporação Musical Contesini, atualmente sob a direção do maestro Emidio Lorencini.

A Gazeta 1945-1957 010

Concerto

A corporação musical <<24 de Outubro>>, realizará hoje, às 20hs., na Praça Claudino Alves, mais um concerto musical sob a regencia do maestro sr. Pedro Cerbino, constando do seguinte programa:

N.º 10 – Dobrado Sinfônico – (Inacio Souza) – Sublime destino – Fox – (F. Inoipus) – Henedina – Valsa – (Pedro Cerbino) – La festa di campanha – Fantasia – (Vitorio Filippa) – Ecos da solidão – Valsa – (Arnaldo de Moura) – N.º 10 – Dobrado Sinfônico – (I.Souza).

A Gazeta 1945-1957 011

Retreta

A corporação musical <<1.º de Março>>, realizará hoje, às 20hs., na Praça Claudino Alves, um concerto musical sob a regencia do maestro sr. Olegario Lobo, que constará do seguinte programa:

- N. 1 – Tenente Floriano – (Dobrado)
- N. 2 – Festa de Città – (Sinfonia original de Vitorio Felipa)
- N. 3 – Mister Gallagher – (Fox)
- N. 4 – Honra ao mérito – (Ouverture)
- N. 5 – 30 de Setembro – (Dobrado sinfônico.)

A Gazeta 28/10/1951 p. 5

Orfeão do Colegio Atibaiense

Constituiu acontecimento de marcante expressão artistica a 1.a audição de canto orfeônico das alunas do Colegio Atibaiense, levada a efeito no salão de festas do Clube Recreativo local, em a noite de 20 transato.

O orfeão, fundado e dirigido pela prof. d. Aracy Sales Pereira, exibiu-se perante um auditorio seletor, que aplaudiu calorosamente todos os numeros do programa caprichosamente elaborado.

A apresentação do orfeão e a irradiação dos numeros esteve a cargo do sr. Nilton Galvão, locutor do Serviço de Alto Falantes Continental, tendo o prof. Custodio Duarte

Lanna, diretor-pedagógico do Colegio, proferido brilhante improviso sobre as finalidades culturais da audição.

Com a descrição dos numeros pelo prof. Custodio, foi apresentado o seguinte programa:

1. – Amo-te Brasil, pelo orfeão, a duas vozes, musica de Fabiano Lozano, ao piano Mary Anselmo.
2. – Quem sabe, pelo orfeão, a duas vozes, musica de Carlos Gomes, ao piano Jurema Peranovich.
3. – Canção de ninar, pelo orfeão, a duas vozes, musica de J. Brahms, arr. de F. Lozano, ao piano Naile Sabbag.
4. – Ainda lembrarás? valsa, solo por Lourdes Alves da Silva, ao piano Jurema Peranovich e ao violino Mary Anselmo.
5. – Meu limão meu limoeiro, samba, pelo orfeão, a duas vozes, musica de Carolina Menezes, ao piano Jurema Peranovich.
6. – 3.a valsa de esquina, musica de Francisco Mignone, solo de piano por Naile Sabbag.
7. – Nos sertões do meu Brasil, orfeão, a duas vozes, musica de Fabiano Lozano e S. A. Sales, ao piano Naile Sabbag.
8. – Declamação, por Leila Sabbag, ao piano Naile Sabbag.
9. – 7.a valsa de Chopin, solo ao piano por Jurema Peranovich.
10. – Contos dos Bosques de Viena, pelo orfeão, a duas vozes, valsa de Strauss, ao piano Jurema Peranovich.
11. – Impromptu, solo de piano por Mary Anselmo.
12. – Peguei um <<Ita>> no norte, pelo orfeão, a duas vozes, musica de Dorival Cayme, ao piano Naile Sabbag.
13. – Declamação, por Amelia Pires Antonio, ao piano Naile Sabbag.
14. – Beija-me, beija-me muito, solo de Lourdes Alves Silva, ao piano Naile Sabbag e ao violino Mary Anselmo.
15. – Canta, canta coração, pelo orfeão, a duas vozes, com solo de 2.a voz por Maria Elisa Lanna, musica de Fabiano Lozano, ao piano Naile Sabbag.
16. – Serenata de Schubert, solo por Lourdes Alves Silva, ao piano Naile Sabbag e ao violino Mary Anselmo.
17. – Cielito lindo, pelo orfeão a duas vozes, musica de Edgard Cardoso, ao piano Mary Anselmo.
18. – Barcarola, pelo orfeão a duas vozes, musica de Hoffenbach, ao piano Naile Sabbag.
19. – Amo-te Brasil, pelo orfeão, ao piano Mary Anselmo.

Todos os numeros tiveram excelente execuçom merecendo registro especial <<Quem sabe>>, <<Contos dos Bosques de Viena>>, <<Beija-me,beija-me muito>> (bisado), <<Canta, canta coração>>, <<Serenata de Schubert>> e <<Amo-te Brasil>.>

Encerrando aquela noite de arte, a srta. Zelia Xidieh, em nome do orfeão, ofereceu á d. Aracy um ramalhete de flôres, tendo esta, por sua vez, pronunciado um

discurso de agradecimento á delicada lembrança de suas alunas, ás pessoas que compareceram á audição e os salões da séde social.

O orfeão do Colegio Atibaiense, está assim organizado:

COMPONENTES DA 1.a VOZ – Aparecida Pinheiro, Ana Lidia Lanna, Dalva Fanchulli, Grêdes Nunes Rabaneda, Izilda Sant`Ana, Julieta Julia Guimarães Ferreira, Ivanilze Maria Lanna, Lourdes Alves Silva, Ligia Fanchulli, Maria Aparecida Matrone, Tereza Assunção Garcia e Zelia Xiedieh.

COMPONENTES DA 2.a VOZ – Amelia Pires Antonio, Alaide dos Santos, Darci Pinheiro, Ida Sabbag, Ivone Patrocínio, Leila Sabbag, Maria Nazaré Pinheiro, Maria Elisa Lanna, Maria Aparecida do Prado e Terezinha Costa.

A Gazeta 09/11/1952 p. 4

Audição de piano

Em comemoração á efeméride de 15 de Novembro realizar-se-á no Clube Recreativo Atibaiano, ás 20 h 30, uma audição de piano pelas alunas da prof.a d. Ana Urioste Caparica, que apresentarão o seguinte programa:

1 – Hino Nacional – Arranjo de M. Von Sydow a 6 mãos, por Ana Lydia, Maria Elisa e Ivanilze Maria Lanna.

2 – Dança Hungara – de J. Brahms a 4 mãos, por Alaize Tricoli e Lourdes Pires Silva.

3 – Dança Slava – de Anton Devorak, por Naile Sabbag.

4 – Concerto de Tschaikowski – pelo aluno Jair Russomanno.

5 – Minueto de Beethoven – a 4 mãos por Vera e Zdenka Pustejovska.

6 – Meditação – de Jules Massenet, por Jamile Salim.

7 – Rosas do Sul – de Joan Strauss, por Leila Sabbag

8 – Barcarola – de Tschaikowschi, por Bernadete Vairo.

9 – Poema – de Zdenko Fibich, pela aluna Maria Aparecida Simões de Lima.

10 – Pour Elise – de Beethoven, pela aluna Maria Elisa Lanna.

11 – Concerto em Lá Menor – de Edward Gried, por Elza Antunes.

12 – Impromptu n. 4 – de Schubert, por Elza Antunes.

A Gazeta 21/12/1952 p.3

Audição de harmônicas

Realizou-se ontem, no Clube Recreativo Atibaiano, a 2.a audição de harmonicas organizada pela srta. Vilma Romaro.

Conforme previramos esse recital de arte obteve grande sucesso, sendo os numeros apresentados calorosamente aplaudidos pelo seletto auditorio.

PROGRAMA:

1.a PARTE

Curro cuhares – Metallo – Conjunto

Dansa Espanhola – M. Moszkowski – Maria Alice de Oliveira

Serenata – F. Schubert – Marly Robles

Dansa Húngara n.º 5 – J. Brahms – Rogerio Remo Alfonsi

Intermezzo – Cavalleria Rusticana – Mascagni – j. Rankin
Marcha das Águias – Wagner – Maria Alice de Oliveira e Magda de Campos
Edelweiss – F. Vanderbeck – Dalva Passador
Concerto em si bemol menor – Op. n.º 1 – Tschaikowski – Adilson Carvalho
Canção da Primavera – F. Mendelssohn – Magda de Campos
Grande Marcha - <<Ainda>> - G. Verdi – Vilma Romaro
Carnaval de Veneza – (Paganini) – Dalva, Jeanette, Magda, Maria Alice, Marly e Vilma.

2.a PARTE

1.a Valsa – Esther Abbog – Carlos Roberto Pires de Camargo
Será? – Valsa – Adilson Carvalho
Zíngara – Bolero – Dalva Passador
Sem palavras – Tango – Aldo Forli Scocate
Casacata de Lagrimas – Valsa – Marly Robles
Feijão Queimado – Rogerio Remo Alfonsi
Vieni sul mar – Canção – Therezinha Silveira Campos
Índia – Baião – Maria Alice de Oliveira
Quiero verte una vez mas... – Tango – Magda de Campos
Solamente una vez – Bolero – Jeanette Rankin
Jingle Bells – Conjunto
Noite Feliz – Encerramento por: – Adilson, Aldo, Dalva, Dulce, Jeanette, Remo, Magda, Maria Alice, Marilena, Marly, Nadir, Therezinha.

A Gazeta 20/12/1953 3 2 4

Audição de Arte no Clube Recreativo Atibaiano

O público apreciador da arte terá a oportunidade de assistir, no dia 20 de do corrente, às 21 horas, nos salões do Clubes Recreativo Atibaiano, à terceira Audição de Harmônicas, organizada pela Professora D. Wilma Romaro Galvão. O programa será o seguinte:

PROGRAMA

I PARTE

Kela Bela – Lutsiel Overture – Jeanette Rankin – Lia Pignatari – Magda de Campos – Maria Alice de Oliveira
Grieg – Concêrto Op. 16 – Maria Alice de Oliveira
F. Von Suppé – Poeta e camponês – Magda de Campos
J. Brahms – Dança Húngara n.º 6 – Jeanette Rankin
F. Chopin – Noturno Op. 9 n.º 2 – Lia Pignatari
Folclore Russo – Duas guitarras – Marly Robles
Folclore Americano – Carlos Roberto P. de Camargo – Adilson Carvalho
– João Batista Guimarães – Ricardo Alfonsi – Rogério Remo Alfonsi
F. Lehar – Viúva Alegre – Jeanette Rankin – Lia Pignatari – Magda de Campos – Maria Alice de Oliveira – Marly Robles
Desfile Internacional – ARGENTINA – Cacilda Zago – HUNGRIA – Lenilce Gil de Oliveira – JAPÃO – Nelson da Silva Pinto – A`USTRIA – Carmem Morales – ISRAEL – Clotilde Dal Mas – MÉXICO – Ana Viveiros – E.E.U.U. – Ricardo Alfonsi – ITA`LIA – Odete Neif Kattar – CHINA – Teresa Pinehiro – ALEMANHA – C. Roberto P. de Camargo – POLÔNIA – Natalina

P. Gomes – FRANÇA – J. Batista Guimarães – RÚSSIA – Wilma Anauate –
BRASIL – Jeanette – Lia – Maria Alice – Magda – Marly

II PARTE

Rosita Melo – desde el alma – Rogério Remo Alfonsi
Luiz Gonzaga – Fuga da A`frica – Lia Pignatari
Ivanovici – Ondas do Danúbio – Jeanette Rankin – Adilson Carvalho –
Magda Campos – M. Alice Oliveira – Neide Kamarauskas – Nélson da Silva
Pinto – Odete Neif Kattar – Rogério Remo Alfonsi – Cacilda Zago
M. Mascarenhas – Pedido de Casamento – Marly Robles
E. Nazareth – Brejeiro – Jeanette Rankin
A. G. Villaldo – El choclo – M. Alice Oliveira
Luiz Bonfá – De cigarro em cigarro – Magda de Campos
Mattos Rodrigues – La cumparsita – Jeanette – Lia – M. Alice – Magda –
Marly
F. Gruber – Noite Feliz – Todos os participantes.

A Gazeta 1945-1957 034

Audição de Piano

A professora Naille Sabbag apresentou substancial audição de piano nos salões do Clube Recreativo Atibaiano, constituída do programa “previamente elaborado e executado por seus alunos principiantes. A audição decerto agradou bastante aos quantos que a ela assistiram, embora público reduzido comparecesse à mesma, dada a época da realização.

Dentre os alunos que tomaram parte na execução de belos números constantes do programa, destacaram-se Edail Luques Rocha e Erte Leite Bastos. Com referência à execução a cargo das professoras Naille Sabbag e Aparecida Mary Anselmo temos a tecer os melhores elogios.

A Gazeta de Atibaia congratula-se com a srta. Naille Sabbag pela apresentação do programa e espera que continue a manter constantes audições preparando de antemão programa selecionado, a fim de que possamos ter sempre o prazer de assistir a agradáveis espetáculos de arte, qual a divina música.

A Gazeta 1945-1957 035

Aquela audição de piano...

Aquela audição de piano que D. Ana Urioste e Caparica promoveu com seus alunos na noite de 19 de setembro, constituiu algo de verdadeiramente louvável.

Não há quem possa negar o mérito de tal empreendimento: Ofereceu o referido recital, ao público de Atibaia, uma oportunidade de recreação sadia e educativa.

É de se agradecer à D. Nhanhã...

Esse infeliz povo brasileiro, – a quem são dadas enxurradas de filmes que nada têm de edificante, de músicas ditas populares, cujas letras e interpretações constituem verdadeiras escolas para o incitamento do que há de inferior no homem – merece coisa melhor. Por isso é que recitais como o de D. Nhanhã constituem gestos que se devem louvar e agradecer, por constituírem, mesmo, obra educativa.

Êste é o grande e maior mérito que lhe podemos atribuir!

Quanto à virtuosidade dos alunos e excelência do programa, um crítico imparcial deve reconhecer, entre os alunos que se apresentaram, alguns de grandes recursos e possibilidades. Entre as melhores interpretações, destacam-se as das Irmãs Salim, Lana e da Srta. Elza Antunes. Em muitos dos alunos podia-se antever, através das suas interpretações, diminuídas em brilho devido à tensão nervosa, tão comum nessas ocasiões, possibilidades maiores do que as que estavam sendo demonstradas.

Se há alguma coisa desfavorável a respeito daquele momento de arte, é a extensão do programa. Somos de opinião que nessas ocasiões, havendo grande número de alunos a serem apresentados, cada um deve executar um número apenas. Um programa longo, em que os mesmos intérpretes se repetem, tem o inconveniente de indispor o público contra os números a serem executados no fim do recital.

Os pequenos senões, no entanto, desaparecem ante o grande vulto de realização que constituiu o recital de D. Nhanhã: ele foi um estímulo à juventude para a Arte (com A maiúsculo), promoveu lição de desembaraço para os jovens que dele participaram e constitui pedra de valor na obra de educação do povo para ideais mais elevados.

‘A d. Nhanhã e a seus alunos, nosso parabéns e votos para que nos proporcionem várias outras horas de arte como as do dia 19.

(Jocelyn)

A Gazeta 1945-1957 08/08/1953 p. 2

<<Conjunto Musical Feminino de Atibaia>>

O conjunto musical feminino de Atibaia voltou a reunir-se.

Foi assim que, na última reunião, ficou deliberada a execução de uma audição de músicas do <<Programa da Saudade>>.

Essa audição será realizada no dia 27 do presente mês, num dos salões de festas do Clube Recreativo Atibaiano, gentilmente cedido pela atenciosa Diretoria.

Os ensaios prosseguem animados com a colaboração de todas as componentes do <<Conjunto Musical Feminino>>, sob a orientação da Profa. Aracy Salles Pereira, pois desta vez será executado um programa variado contendo Polka, Mazurca, Chotts, Tangos e Valsas, o qual será publicado oportunamente.

Para essa audição, já foram convidados o sr. Prof. Custódio Duarte Lanna, residente em S. Paulo e Da. Eglantina Russomanno a fim de paraninfarem o Conjunto Musical Feminino. Na última audição foram eles escolhidos por unanimidade como padrinhos oficiais.

A Gazeta 22/10/1955

INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA ARTISTICA (IMCA)

Professores registrados no Serviço de Fiscalização Artística, da Secretaria de Estado dos Negócios do Governo.

Inscrições abertas para os cursos de piano, harmônica, violino e ballet.

Exames de classificação em Fevereiro.

Dentro em breve serão instalados cursos para outros instrumentos.

Informações á rua José Lucas, 27 – Cx. Postal, 55 - Atibaia

A Gazeta 05/11/1958 p. 5

**Ana Urioste Caparica
(Professora de Piano)**

Diplomada, tendo feito curso de especialização com o Maestro SOUZA LIMA.
Leciona piano, teoria, harmonia, divisão musical – prepara alunas para qualquer ano de Conservatórios Oficializados de São Paulo, Jundiaí ou Campinas.

Tratar à
– Praça Claudino Alves, 91 –
ATIBAIA

A Gazeta 14/01/1956 p.4

Instituto Municipal de Cultura Artística

Realizam-se hoje, nesta cidade, as solenidades de inauguração do novel Instituto Municipal de Cultura Artística, do qual é diretor o prof. Danilo Sancho e secretária a sra. Vilma de Romaro Galvão.

O ato inaugural terá lugar às 17,30 hs., na sede do Instituto, à rua José Alvim, 126 – sobrado, e às 21 hs., no Clube Recreativo Atibaiano, apresentação do corpo docente e de alunos que interpretarão escolhidas peças musicais.

A Gazeta 21/01/1956 p. 3 e 4

Instituto Municipal de Cultura Artística

Auspiciosa inauguração no dia 14

Revestiram-se de brilhantismo as solenidades inaugurais do Instituto Municipal de Cultura Artística, levadas a efeito nesta cidade no dia 14 último.

Dirigido pelo prof. Danilo Sancho e secretariado pela sra. Vilma de Romaro Galvão, o novel instituto vem preencher uma lacuna em nosso meio musical, contando, para tal fim, com selecionado corpo docente e magníficas instalações á rua José Alvim, 126 – sobrado.

Às 17,30 hs. foi cortada a fita simbólica pelo maestro Oswaldo De Vicenzo, diretor do Conservatorio Musical <<Heitor Vila Lobos>>, da Capital, na presença dos diretores, corpo docente e convidados especiais.

Visita às instalações e coquetel aos presentes.

Fizeram uso da palavra, na ocasião, o maestro De Vicenzo que ressaltou o alto significado daquela inauguração, manifestando o seu intenso júbilo de ver **chantado** em terras atibaianas mais um marco de cultura e progresso, e o sr. Lamartine Fagundes, diretor desta folha, que levantou um brinde de honra ao orador, diretores e ao corpo docente do Instituto.

Às 21 hs, no salão nobre do Clube Recreativo Atibaiano, apresentação do corpo docente pela diretora secretária Vilma de Romaro Galvão e discurso do diretor, prof. Danilo Sancho.

A assistencia saudou calorosamente os seguintes professores: **Eliphas** Chimelato Milla - diplomada em canto e canto orfeônico pelo Instituto Musical <<S. Paulo>>, lente dos conservatorios <<Carlos Gomes>> de Campinas, de Limeira e <<Modelo>> de Jundiai. Ondina **Regina** – prof.a de piano pelo Cons. <<Carlos Gomes>> de Campinas; diplomada em nota máxima e curso de virtuosidade. Adolfo de Carvalho –

prof. de instrumentos de corda; diplomado pelo Cons. <<Carlos Gomes>> de Campinas e membro da orquestra sinfônica da mesma cidade. José Ciriaco **Cierangeli** – prof. de instrumentos de sopro; diplomado pelo Cons. **Aramaico** e Musical de S. Paulo; ex-assistente do maestro Mignone e lente do Cons. <<Heitor Vila Lobos>>. Dora Pérpola Orenstein – prof.a de piano pelo Cons. De Jundiaí. Maria do Carmo Caprto – prof.a de harmônica pelo Instituto Musical << S. Paulo>>; lente do Cons. <<João Gomes Araujo>>. Ludmila Kipman – prof.a de balé e integrante dos bailados de Maria Olenewa.

Seguiu-se um interessante programa artístico, constituído de números de piano, canto, harmônicas e balé, executados pelos professores e alunos do Instituto local.

Os acompanhamentos para canto estiveram a cargo da concertista Ondina Reginato, e para o balé a cargo do maestro Demetrio Kipman, ao piano; Helvecio Polite, violino e Ernesto Mascaretti, ao clarinete. Extra programa apresentaram-se os pianistas Armenag Marachilian, aluno do prof. Danilo Sancho e Oswaldo Florencio Neme, diplomado em 1955 pelo Cons. <<Heitor Vila Lobos.>>

A Gazeta 05/01/1957 p.3

Instituto Municipal de Cultura Artística

Parabéns aos alunos abaixo discriminados e que obtiveram media para suas classificações.

PIANO

1.º lugar – Manoel V. de Castro Junior	média	8,0
2.º > – Célia Junco Yokoyama	>	6,4
3.º > – Waldisa de Melo Araujo	>	6,0

HARMONICA

1.º lugar – Emilia Maiume Okawara	média	7,7
2.º > – Magda de Campos	>	7,4
3.º > – Maria Benedicta Aguiar	>	7,1

BALLET

1.º lugar – Sonia Maria Alfonsi	média	8,7
2.º > – Maria L. Ferras e Priscila Andrade	>	8,0
3.º > – Ernestil de Castro Neves Abramo	>	7,6

ORFEÃO ARTISTICO

1.º lugar – Maria Isabel Albanex	média	8,3
2.º > – Wadad Neif Kattar	>	8,0
3.º > – Maria Benedicta Pignatari	>	6,8

TEORIA

1.º lugar – Nelson de Souza	média	7,8
2.º > – Rogério Remo Alfonsi	>	7,7
3.º > – Neide Kamarauskas	>	7,6

SOLFEJO

1.º lugar – Neide Kamarauskas	média	8,1
2.º > – Nelson de Souza	>	7,9
3.º > – Rogério Remo Alfonsi	>	7,3

HISTORIA DA MUSICA

1.º lugar – Magda de Campos	média	8,6
2.º > – Maria Benedicta Pignatari	>	7,9

3.º >	– Maria Alice de Oliveira	>	6,5
HARMONIA			
1.º lugar	– Magda de Campos	média	8,2
2.º >	– Maria Benedicta Pignatari	>	7,8
3.º >	– Maria Alice de Oliveira	>	6,5

As matrículas já se acham abertas.

Exames de classificação em março.

Os alunos devem procurar na secretaria a fórmula de matrícula para o ano de 1957.

Maiores informações a rua José Alvim, 126

A Gazeta 08/06/1957 p. 2

Concerto

Patrocinado pela Prefeitura da Estância de Atibaia, realizar-se-a amanhã as 20 horas na praça da matriz um concêrto pela CORPORAÇÃO MUSICAL 24 DE OUTUBRO, regida pelo maestro Pedro Cerbino, obedecendo o seguinte:

– PROGRAMA –

1 – <<ATIBAIA Marcha sinfonica – (Frederico Supioni)

2 – <<POETA E CAMPONES>>, – Ouverture – (F. V. Suppé)

3 – <<VALSA DO TRAPESIO>> – VALSA (Ubaldo de Abreu)

4 – <<AIDA>> – Marcha Triunfal (G. Vèrdi)

5 – <<EL PANHUELITO>> – TANGO (A. LARA)

6 – <<Dobrado sinfônico>> – (I Souza)

A Gazeta 03/08/1956 p.2

Concerto

Patrocinado pela Prefeitura da Estância de Atibaia, realizar-se-á hoje às 20 horas na Praça da Matriz um concêrto pela <<Corporação Musical 24 de Outubro>> regida pelo Maestro Pedro Cerbino, que obedecerá o seguinte

PROGRAMA:

1.º – <<Jerônimo de Camargo>> (Dobrado Sinfônico – F. Supioni)

2.º – <<Aquarela do Brasil>> (Samba – Ari-Barroso)

3.º – <<Janjão>> (Dobrado Sinfônico – H. Guerreiro)

4.º – <<Vieni Sul Mar>> (Valsa – F. de Lagamba)

5.º – <<Samba do Criôlo>> (Samba – Edmundo Russomano)

6.º – <<Tahi>> (Marcha – J. Carvalho)

7.º – <<Adoração>> (Valsa – E. de Campos)

8.º – <<Quermesse>> (Dobrado – Mauro Cerdeira)

AS BANDAS MUSICAIS DE ATIBAIA

Assistindo a uma das retretas domingueiras, levadas a efeito na esplanada da principal praça da cidade vieram-nos à lembrança recordações das diversas corporações musicais com que contou a nossa terra. Nesse retrospecto mental fomos auxiliados pelo amigo Sebastião Peranovich, que fez parte de quase todas as bandas prestando-nos, assim, preciosas informações.

O primeiro conjunto musical foi organizado pela Diretoria do Clube Recreativo Atibaiano, nos idos de 1900, com a animação do Cel. Teófilo Urioste.

Teve êsse conjunto efêmera duração, dissolvendo-se em 1901, com a venda do seu instrumental. A seguir surgiu a <24 de maio>, fundada por Antonio da Fonseca Ramos, o velho maestro Fonseca, de tradicional família de músicos da Paraíba. Organizando êle o primeiro coral da Igreja Matriz, passou a regência da banda ao seu filho Juvencio Maciel, considerado a melhor requinta da zona bragantina.

A <<União da Mocidade>>, fundada pelos irmãos Vasconcelos, repontou em 1908 sob a regência do talentoso Pedro de Vasconcelos, o Pedrinho Hilário como o conhecemos. Recebendo novos elementos denominou se mais tarde <Lira Atibaiense>. Regida por Arnaldo de Mora que aqui aportou com o Circo Clementino, nmo ano de 1910.

Extinguiu se essa corporação em 1914. Tres anos mais tarde surge a <<1° de Maio>>, mais conhecida por Banda Operária, porque constituída em sua maioria por elementos da Fábrica Local e regida, sucessivamente, por Edmundo Russomanno, Avelino Rolim e Pedro Vasconcelos. Essa foi uma época agitada pela rivalidade entre as Bandas <<24 de Maio>> e <<Operária>>, à míngua das tricas e futricas da política.

Com o desaparecimento da Banda Operária, a <<24 de Maio>> foi a remanescente por muito tempo, até que em 1925 o Major Juvenal Alvim fundou a <<1° de Março>>, regida por Leoncio Pires, ex músico da Força Pública do Estado. Sucederam-lhes João Paulino dos Santos, Sebastião Peranovich, Olegário Lobo e atualmente Aristides Borghi.

Logo depois desaparecia a <<24 de Maio>>.

Com a vitória da revolução de 1930, a <<24 de Outubro>> apareceu no cenário musical de nossa urbe, organizada por elementos do extinto Partido Democrático, hoje integrantes da União Democrática Nacional, tendo como seu primeiro regente Francisco Lamoglie Filho, de Piracaia, e nos nossos dias, sob a batuta de Pedro Cerbino.

Em 1943 ou 1944 houve uma tentativa para fusão das duas Bandas, que se tornariam a Corporação Municipal, tentativa essa frustrada, por motivos óbvios.

Permanecem até hoje a <<1.º de Março>> e a <<24 de Outubro>>, com seus vistosos uniformes e respectivos <<fans>>. Contam ambas com exelentes músicos e constituem, inegavelmente, fator de progresso artístico de A t i b a i a, sem as rixas e quisilias de outróra.

Que assim continuem, no tempo e no espaço, são os nossos votos.

LAMARFAS

AINDA AS BANDAS MUSICAIS DE ATIBAIA

Na edição de 9 do fluente, desta folha, recordávamos as corporações musicais existentes em nossa urbe, valendo-nos de preciosas informações de antigo diletante.

Entrevistando o Cel. Teófilo Urioste, remanescente da velha guarda atibaiense, que apesar da enfermidade que o retém no lar e de seus 92 janeiros bem vividos, conserva a mente bastante ágil e lúcida, dêle conseguimos interessante relato sôbre o assunto em tela. Quando aqui fixou residência, antes do anos de 1.900, a cidade já contava com a banda dos irmãos Vasconcelos – João, José e Pedrinho – de tradicional família de musicistas conterrâneos, mais conhecidos por irmãos Hilário, cognome que herdaram do saudoso progenitor Hilário Beraldo Vasconcelos, rábula e músico contemporâneo do abolicionista Antonio Bento.

Dessa corporação fazia parte o <Zezinho músico>, elemento de excepcionais aptidões vocalísticas, possuindo voz de 3 tonalidades distintas: baritono, meio tenor e tenor. Nas solenidades da Semana Santa d`antanho, como não houvesse mulher que interpretasse o papel de Verônica, era o Zezinho quem executava o tocante cântico da Via Sacra, para gáudio dos religiosos e católicos da terra...

Mais tarde aportava na cidade a família do maestro Fonseca Ramos, oriunda de Santana de Parnaíba, que veio movimentar o panorama artístico da pacata e provinciana Atibaia. Como não podia deixar de acontecer, durou muito tempo a rivalidade musical entre as famílias Vasconcelos e Fonseca, rivalidade, aliás, no sentido construtivo, pois da emulação que se estabeleceu surgiram as diversas gerações de músicos atibaienses.

Quando falamos em corporações musicais, os antigos se lembram logo da bandinha das palhetas: a <<1.º de maio>>, que mais tarde passou a denominar-se <<Banda Operária>>, porque constituída em sua maioria, de trabalhadores da fábrica local.

Vemos, assim, que Atibaia já teve o seu ciclo áureo no campo da divina arte, atualmente substituído por inúmeras atividades, não menos nobres.

No Museu Municipal existem fotos de algumas das bandas a que nos referimos.

LAMARFAS

A Gazeta 08/03/1958 p. 6

Oficialização do I.M.C.A.

Dia 22 último estiveram em Atibáia, afim de proceder a verificação para o relatório final para oficialização do Instituto Municipal de Cultura Artística, os senhores: Paulo Ramos Machado, professor, Inspetor Regional do Serviço de Fiscalização Artística; Dr. Paulo de Oliveira Castro Cerquera, professor (escritor de renome sobre todas as temporadas líricas em São Paulo e Prof. Antonio Salvador Fratanonio catedrático de canto e escritor sobre vocalização.

Os tres visitantes pertencem à Secretaria de Estado dos Negócios do Govêrno, setor Fiscalização Artística. Os ilustres representantes da arte em nosso Estado mostraram-se satisfeitos com o que viram e bem impressionados com a organização e instalações do I.M.C.A., proferindo palavras de estímulo.

Isto equivale a dizer que em Atibáia existe um Conservatório Musical do qual podemos nos orgulhar.

Os ilustres visitantes estiveram na Estância Lynce, Rádio Tecnica de Atibaia e diversos pontos pitorescos de Atibaia, de tudo quanto foi visto, levaram a melhor das impressões.

A Gazeta 29/10/1961 p. 4

A Rádio Record e a banda “24 de Outubro”

A Rádio Record prestou, na manhã de 24 do corrente, no popularíssimo e excelente programa “Banda de Todas as Bandas”, sob a competente direção do grande radialista Dr. Luiz Ayala, significativa homenagem a Banda 24 de Outubro”, desta cidade, sob a regencia do maestro Pedro Serbino, data do seu 30º aniversario.

Foi uma homenagem justa, mas que Atibaia é grata à Record e ao Dr. Ayala, como a homenageada.

Parabéns a “24 de Outubro” e a Atibaia também.

Foram executadas as seguintes composições:

“São João de Atibaia” e “24 de Outubro, dobrados de Pedro Vasconcellos; “5 de Outubro”, dobrado de Sebastião Florido; “Aurea”, valsa de Merquiades Silva; “Mestre Juvenio”, dobrado de Benedito Estevam Peçanha; “Rapaziada do Bairro Chinês, samba, “Ana Nery”, marcha, “Enedina”, valsa, ambas de Pedro Serbino; “Puchão Beleza”, dobrado de José Ribeiro; “Saudade de Cruzeiro”, dobrado de Pedro da Cruz Salgado; “Noite cheia de estrelas, arranjo para dobrado de Pedro Srebino: “Geronimo de Camargo”, dobrado de Frederico Supioni. Além dessas composições, foram gravadas diversas musicas por um conjunto da mesma corporação intitulado “Bandinha do Piririca” sob o comando do trombonista João Pereira.

A gravação destas músicas esteve a cargo do técnico José Roberto dos Santos Gama.

A Gazeta 27/04/1962 p. 3

Côro Paroquial

Comemorou no dia 24 do corrente, o seu décimo aniversário, o <<Côro Paroquial N. S. de Fátima>>, local.

Organizado naquele dia de 1952, quando o revmo. padre Jeremias Vega O.S.A. arregimentou um grupo de moças e entregou à regência de D. Alice Abude, recebeu esse nome, por ter sido, ainda naquele dia, entronizada, em nossa Matriz, a imagem de N. S. de Fátima aqui trazida, em solene procissão, pelo intelectual Manuel Vitor.

Posteriormente, foi o mesmo regido pela Prof. Aparecida Mary Anselmo, e a seguir pela srta. Jandira Massoni. Em 1956, quando vigário de nossa paróquia o padre Feliciano Grande O.S.A. iniciaram as suas componentes a campanha do órgão, na qual muito se destacaram as senhoritas Jandira Massoni e Carmen Salafia.

A 29 de setembro de 1957, depois de ingêntes esforços, a nossa Matriz foi dotada de um órgão <<Whinter>>, em cuja inauguração, foi executado um belíssimo programa, estando a 1.a e 3.a partes a cargo do Professor Zbigniew H. Morozowicz e a segunda do Côro Paroquial que executou sob a regência do Revmo. Padre Serafim Martinez O.S.A.: <<Ave Maria>> – a quatro vozes – B. Soma: Tu es Petrus – a quatro vozes – M. Haller e Alleluia (Côro Final do Oratório) <<O Messias>> – a quatro vozes – G. F. Handel, que foi profundamente aplaudido pela enorme assistência que lotava a nossa Matriz.

Ainda na regência da srta. Jandyra Massoni, que o vem fazendo com galhardia, o nosso Côro Paroquial, completa, agora, o seu décimo aniversário, no serviço da Religião, de nossa terra.

As componentes do <<Côro Paroquial Nossa Senhora de Fátima>>, e à sua Diretora Regente, senhorita Jandyra Massoni, as nossas felicitações por tão auspiciosa data, em tão louvável obra no serviço da cultura da música sacra, e no de Deus.

Gazeta 1965-1966 02/01/1965 p. 3.

Compositores de Atibaia Ganham Concurso

No Programa Bandas de Tôdas as Bandas, da Rádio Record São Paulo, foi incetado um concurso de Marchas e Dobrados para os compositores do interior.

Atibaia brilhantemente se fez representar por dois ganhadores dêste concurso. São êles: Sr. Maestro Frederico Supioni, que apresentou um Marcha denominada <<GASPAR CAMARGO>>; Sr. Maestro Sebastião Flórido com <<ALMA BANDEIRANTE>>.

As Marchas e Dobrados que disputaram no concurso da Rádio Record tiveram como juízes vários renomados Musicistas, dentre êles os srs. Ciro Pereira e Zico Mazagão, tendo o Programa a orientação do radialista José Roberto da Gama.

Como Prêmio, verão os nosso maestros, suas composições gravadas em um L.P., pela competente Banda da Guarda Civil de São Paulo, que terão os Direitos Autorais reservados para sempre aos Srs. Supioni e Flórido.

Com júbilo noticiamos êsse acontecimento, desejando felicidades aos ilustres cidadãos que muito fizeram para que o nome de nossa terra ficasse gravado para sempre nos corações de muitos.

Vamos aguardar então, o LP. que dentre mais dias estará rodando por todo êsse Brasil, com duas faixas dos nosso compositores.

Gazeta 1965-1966 21/03/1965 p.2.

Retreta da <<SAUDADE>>

Em colaboração com o ano do III Centenário de Atibaia, hoje teremos no coreto do Largo do Mercado, uma Retreta que, sob a Batuta do Maestro Frederico Supioni, a Corporação Musical <<1.º de Março>> fará realizar horas de Saudade dos velhos tempos.

Aproveitamos, nesta oportunidade, para convidar o povo laborioso de nossa cidade para prestigiar e aplaudir os conservadores dest`arte.

Vá ouvir, recordar e viver...

A Gazeta 1965-1966 28/03/1965 p. 2.

O Coreto

Foi com alegria que o povo de Atibaia recebeu a retreta da <<Saudade>>, realizada domingo p.p no velho coreto do largo do mercado.

A Corporação Musical <<1.º de Março>> regida pelo Maestro Frederico Supioni, traduziu o mais vivo sentimento artístico de um povo que quer horas de devaneio espiritual.

De parabéns povo de Atibaia.

Mas, não poderá ficar só por aí. Mister se faz, agora, que a outra corporação musical, também participe do coreto, que, era até então esquecido e já não o é mais.

Vamos aproveitar o largo do mercado que está muito bem conservado e feliz com a <<mãe>> natureza.

Gazeta 1965-1966 04/05/1965 p.3.

No Coreto
RETRETA

Com imensa satisfação convidamos o Povo em geral para assistir mais uma retreta de nossas Bandas.

Hoje, às 20 horas, sob a Regência do Maestro Pedro Cerbino, a Corporação Musical <<24 de outubro>> estará oferecendo horas alegres de músicas variadas.

O coreto do Mercado estará engalanado nesta noite, para receber a boa vontade dos nossos músicos e colaboração dos atibaianos e visitantes que irão assistir uma de nossas Bandas.

O Maestro Pedro Cerbino regerá o seguinte Programa:

- 1 – São Fidelis – dobrado
- 2 – Mimi – valsa – Pixinguinha
- 3 – Rapaziada do Bairro Chinês – samba – P. Cerbino
- 4 – Coronel Booghey – dobrado
- 5 – Henedina – valsa – P. Cerbino
- 6 – Homenagem às Mães – dobrado – P. Cerbino
- 7 – José Hércules Bueno – dobrado

A Gazeta 04/05/1965 p.4

Dados curiosos sobre Atibaia

O primeiro Prefeito: José Francisco de Campos Bueno (José Bim)

O primeiro arado de Atibaia foi de um chacareiro, que era Tabelaio, José Antonio da Silva Coelho, em 1798, que o historiador Waldomiro Silveira, quer que seja o primeiro usado no interior do Brasil.

A primeira Banda de Música, a de Hilário Beraldo de Vasconcelos, 1865.

A primeira Biblioteca: O gabinete de Leitura, organizado por diversas pessoas a cuja frente estava o Padre Francisco Rodrigues dos Santos (padre Chico), 1917.

O primeiro plantador de café de Atibaia – o introdutor do arado, Capitão José Antonio da Silva Coelho, em 1798.

O primeiro Capitão Mor – Lucas de Siqueira Franco, desde 8 de março de 1775.

O primeiro cinema: o Popular Cinema, que funcionava no Mercado Velho – 1907.

O primeiro coreto: um existente no largo da Matriz, ao lado da igreja, em frente a casa do Bonini.

O primeiro estabelecimento de ensino: o grupo escolar, construído pela Edilidade e doado ao governo do Estado – 1905.

Primeira escritura – O livro de Notas n. 1, do 1.º Tabelionato, data de 1.º de abril de 1770. Um lance de casas no largo da Matriz, sendo vendedora Catarina da Rocha e comprador José Pereira Felix.

O primeiro estabelecimento comercial da freguesia de Atibaia pertenceu a José Aguirre do Amaral – 1728.

A primeira fábrica de tecidos foi a da Companhia São João, inaugurada em 27 de

A Gazeta 1965-1966 13/06/1965 p.4.

Concêrto do Centenário

Comemorando o DIA DO CENTENÁRIO, as corporações musicais locais - <<1.º de Março>> e <<24 de Outubro>>, darão na praça Claudino Alves – justamente no local onde, há trezentos anos, nasceu a cidade, concêrto simultâneo, com música exclusivamente de compositores atibaianos, às 20 horas.

PROGRAMA:

Da Corporação

<<1.º de Março>> - maestro Aristides Borghi

Regência do Maestro Frederico Supioni

- 1 – Recordações de Atibaia – Dobrado
João Paulino dos Santos
- 2 – Vózes do Coração – Tango
João Paulino dos Santos
- 3 – Entardecer – Fox Trot
João Paulino dos Santos
- 4 – Bagunceiro – Tango
Lenôcio Pires
- 5 – Padre Mateus Nunes de Siqueira – Dobrado
Frederico Supioni
- 6 – Uma noite de festa na roça – Samba
João Paulino dos Santos
- 7 – Dr. Atila T. Vaz – Dobrado
Sebastião Flório
- 8 – 15 de Novembro – Dobrado
João Paulino dos Santos
- 9 – Pedro Vasconcelos – Dobrado
Sebastião Flório

– o O o –

Da Corporação <<24 de Outubro>>

Regência do Maestro Pedro Serbino

- 1 – Leuze – Dobrado – Sebastião Flório
- 2 – Atibaia Antiga – Valsa – Benedito Estevam Pecanha (Nitico)
- 3 – banda sempre Banda – Dobrado – Pedro Serbino

- 4 – Aurea – Valsa – Melquiades Siva
- 5 – Jojó – Dobrado – João Paulino dos Santos
- 6 – Sublime – Boléro – Frederico Supioni
- 7 – Otacilio Trindade – Dobrado – Sebastião Flório

A Gazeta 1965-1966 25/11/1965 p. 2.

Um coral que vale muito

Embora muita gente não saiba, Atibaia tem prestígio internacional pela sua produção artística. É verdade que nunca possuiu uma quantidade muito grande de pessoas que tratassem juntos de arte. Porém os poucos que surgiram foi o suficiente para êsse êxito.

É curioso que em nossa cidade, os valores não se reúnem oficialmente. Não há nenhuma entidade que os represente, ou que indique o ponto de encontro dos intelectuais. Mas eles existem. São moços que fazem versos, teatros, boa bossa nova, etc.

Encontramo-las quase todos os dias nas ruas e nem sabemos que alguns dêles são premiados em concursos de grande repercussão.

Essa minha introdução é para falar de um coral bem nosso, que já possui um passado de arte, mas que promete muito mais ainda. se tiver o nosso incentivo.

Trata-se do Coral N. N. de Fátima. Os integrantes dêsse Coral levam a coisa a sério. Dispendem meses em ensaios, tôdas as noites, em busca de melhor técnica, da melhor interpretação. A seleção de suas músicas atesta o bom gosto, e o conhecimento dos seus dirigentes.

Lançaram há pouco tempo um long-play de músicas folclóricas que é uma beleza. É o comprovante máximo do esforço que dispendem para fazer arte sèriamente. Apesar das dificuldades e da inexperiência de gravação, a meu ver, nada ficaram devendo a muitos corais de cidades maiores.

É com muita satisfação que registro em minha coluna a existência em nossa cidade dêsse Coral, e espero que partam logo para o lançamento, que com tôda certeza será um novo sucesso.

N. Souza

Tradições Atibaienses

Música e Músicos

Já contamos a história da Família Fonseca. Hoje é de outra que vamos lembrar.

Quando corria o ano de 1820, os anais de nossa terra registravam como existente, aqui, somente um músico: Manuel Julião, um preto vindo de Minas Gerais e que, sendo grande conhecedor da arte musical, se tornou mestre de Capela de nossa Matriz. Quinze anos depois – em 1835 – o Marechal Daniel P. Muller registrava em seu Ensaio de um Quadro Estatístico da Província de São Paulo, como existentes em Atibaia somente 2 músicos. Entretanto, em 1865, trinta anos depois, já havia a banda do Maestro Hilário Beraldo de Vasconcelos, que numa apoteótica manifestação do povo atibaiano, pela queda de Montevideo, executava, em frente do prédio da Casa da Câmara e Cadeia – hoje Museu – o Hino Nacional, diz o <<Correio Paulistano>> da época.

Hilário Beraldo de Vasconcelos, fundou, aqui uma Sociedade Musical, na qual difundia, pelos seus meios, a música e estava no auge, em 1872 recebendo elogios da imprensa desse tempo. Dêle ficaram seus filhos e músicos: o maestro |Pedro Hilário, cuja vida já contamos, João Hilário e José Hilário. Dêle, ainda, seus netos e bisnetos – toda uma geração de músicos – e músicos atibaianos. Quem não se lembra do <<Coro dos Flóridos>>?

Aí está o seu neto, o Sebastião Flórido, orgulho de uma geração de músicos. Dêste registramos: Nascido nesta cidade a 30 de janeiro de 1901, folho de Joaquim Florido e de D. Auristela Vasconcelos Flórido. Reorganizou e regeu a banda de música de alienados do Hospital de Juqueri, corporação que deu Concertos em diversas cidades, inclusive na nossa, sendo grandemente elogiada e admirada por onde passou, Recebeu o Maestro Sebastião Florido, láureas e elogios do Sr. Secretário da Saúde pela disciplina e organização dessa banda.

Compositor, é de se sua autoria: Marchas religiosas: - São Sebastião, escrita em 1929; São Francisco 1º, em 1933; São Francisco 2º, em 1933; N.S. Aparecida, 1933; Louvando a Deus, 1940 e Divino Espírito Santo, 1940. Dobrados: - 5 de Outubro, 1934; Pedro Vasconcelos, 1934; São Domingos, 1935; Otacilio Trindade, 1943; Pouso Alegre, 1943; Dr Atila Vaz, 1945; União dos Compadres, 1954; Compadres Unidos, 1954; Benedito Santiago, 1956; João Batista Conti, 1959 e José Herculano Bueno, 1962. Maxixixe: Maxixe Cabôclo, 1959, Valsas: Princesa da Serra, 1954; D. Mônica 1962; Nenê; Elza; Inó; Iza; Noites de minha terra; Saudades de outrora. Músicas sacras: Tantum ergo, 1925; Salutaris, 1925; Ave Maria, 1940. Tem, além dessas, muitos hinos sacros e chorinhos diversos.

Além de excelente compositor, exímio pianista, bandolinista de escól etc., é primoroso regente e, sobretudo, excelente professor de música.

Recentemente venceu êle um concurso na Rádio Record, premiando sua Atibaia, com o orgulho de ter no seu tri-centenário, a composição de um atibaiano numa faixa de um long-play, de músicas de músicos selecionados.

E si tradição é notícia que passa sucessivamente de uns em outros, conservado em memória, ou por escrito, como diz o velho dicionarista Moraes, aí está – essa lídima tradição - a família de músicos e grandes músicos atibaianos:

Os Vasconcelos Flórido.

Tradições Atibaïenses

Música e Músicos – Bandas

A primeira banda de música de nossa terra foi, incontestavelmente, aquela do maestro Hilário Beraldo de Vasconcelos, que, na manifestação que os atibaianos promoveram pela queda de Montevideu, no dia 23 de agosto de 1865, foi o seu ponto capital.

Vemo-la postada diante do prédio da casa da Câmara e Cadeia – hoje o Museu – onde, depois do Juiz de Direito ter hasteado a bandeira, <<executou brilhantemente o Hino Nacional>>, diz a notícia da época.

Essa banda, até 1873, servia à cidade e sua população.

Com a vinda de Parnaíba, para esta cidade, da família Fonseca, surge, nos fins do século passado, a do Juvêncio, da qual dizia o Almanaque de Bragança, de 1899:

<<Banda de Música – tem uma dirigida pelo maestro Juvêncio Fonseca>>.

E a banda de Juvêncio, a <<Corporação Musical 24 de Maio>>, viveu até o ano de 1925, deu maravilhosos concêrtos, à população, nos corêtos do largo da Matriz e do Santo Cruzeiro, tomando parte em tôda a vida festiva da cidade.

Em 1909, surgiu a banda <<União da Mocidade>>. Era constituída por elementos tirados da sociedade atibaïense, dentre os moços e velhos da época. Teve também os seus dias de fastígio. Foram seus regentes: o padre Kohly, que era vigário da Paróquia; o professor Arnaldo Moura, João Laureano e Pedro Hilário.

Em 1925, Atibaia estava ameaçada de ficar sem banda de música, pois a única existente, a <<24 de Maio>>, do Juvêncio, estava se extinguindo, e o velho maestro manifestava mesmo o desejo de abandonar de vez a direção da corporação, que desde o século passado, estava sob sua regência.

Foi então, que o Major Juvenal Alvim convocou reuniões e, com o auxílio do Dr. Venâncio Pires, delegado de polícia, fundou uma nova banda, que nada mais era que a continuação do Juvêncio.

Saiu a nova banda à rua, para o seu primeiro concerto, a 1º de março de 1925, e daí a sua denominação de <<Corporação Musical de 1º de Março>>.

Foi seu primeiro regente o maestro Leôncio Pires. Posteriormente, João Paulino, Olegário Lobo o (Lobinho) e, hoje, o maestro Aristides Borghi, tendo ainda como regente cooperador o maestro Frederico Supioni.

Em princípios de 1931, um grupo de atibaianos reuniu e fundou a Corporação Musical <<24 de Outubro>>, tendo como regente o maestro Francisco Lamoglie. Com a mudança dêste ficou como seu regente o maestro Pedro Serbino, que até hoje a dirige.

E neste ano do III Centenário de nossa terra, a cidade vive festiva com êsses abnegados músicos das Bandas <<1º de Março>> e <<24 de Outubro>>, que das alegres alvoradas, aos clássicos concêrtos do largo da Matriz, encham de satisfação os corações atibaianos.

Ligeiras Biografias dos Compositores Atibaianos

JOÃO PAULINO DOS SANTOS – natural de Atibaia, foi o 2º regente da Corporação Musical <<1º de Março>>. É autor de inúmeros trabalhos musicais. Falecido.

LEÔNCIO PIRES – foi o primeiro regente da <<1º de Março>>, quando da sua fundação em 1925. Falecido.

FREDERICO SUPIONI – natural de Bragança Paulista, onde nasceu a 9 de julho de 1909, radicou-se nesta cidade, onde constituiu família. Compositor é autor de diversos trabalhos, sendo há pouco premiado num concurso de música da Rádio Record de São Paulo. É regente cooperador da <<Banda 1º de Março>>.

SEBASTIÃO FLÓRIDO – nascido em Atibaia a 30 de janeiro de 1901, professor de música, pianista, bandolinista etc. é autor de grande número de ‘composições musicais, muito apreciadas. Foi também premiado no Concurso da Rádio Record.

BENEDITO ESTEVAM PEÇANHA (Nitico) – músico de velha escola do Maestro Juvêncio Fonseca, compositor, tem inúmeras composições – nascido em Atibaia a 18 de fevereiro de 1889 e falecido a 26 de dezembro de 1963.

PEDRO SERBINO – nascido em Atibaia a 19 de outubro de 1909. Maestro e regente da Corporação Musical <<24 de outubro>>, há muitos anos. Autor de um grande número de peças musicais.

MELQUIADES SILVA – músico e compositor com muitos trabalhos de feliz inspiração.