

D. Pedro I, Músico

Cleofe Person de Mattos
Carlos Alberto Figueiredo



D. Pedro

Presidente da República: *Luiz Inácio Lula da Silva*
Ministra da Cultura: *Margareth Menezes*

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES | FUNARTE

Presidenta: *Maria Marighella*
Diretor executivo: *Leonardo Lessa de Mendonça*
Diretor de Artes Cênicas: *Rui Moreira*
Diretora de Artes Visuais: *Sandra Bentes Guarani Nhandewa*
Diretora de Música: *Eulícia Esteves*
Diretora de Fomento e Difusão Regional: *Aline Vila Real*
Diretora de Projetos: *Laís Almeida*
Diretor de Logística, Orçamento e Administração: *Filipe Barros*
Assessor especial: *Marcos Teixeira*
Procurador jurídico: *Diego Franco de Araújo Jurubeba*
Coordenadora de Comunicação: *Carolina Anchieta*

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO | UFRJ

Reitor: *Roberto de Andrade Medronho*
Vice-reitora: *Cassia Curan Turci*

Centro de Letras e Artes

Decano: *Afranio Gonçalves Barbosa*
Vice-decano: *Carlos Augusto Moreira da Nóbrega*

Escola de Música da UFRJ

Diretor: *Ronal Xavier Silveira*
Vice-diretor | diretor adjunto do Setor Artístico: *Marcelo Jardim*
Diretor adjunto de Ensino de Graduação: *Eliane Magalhães da Silva*
Diretora adjunta de Extensão: *Aline Faria Silveira*
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música: *João Vidal*
Coordenadora do Programa de Mestrado Profissional em Música: *Patrícia Michelini Aguillar*

FUNDAÇÃO JOSÉ BONIFÁCIO | FUJB

Presidente: *Kleber Fossati Figueiredo*
Secretário geral: *Helios Malebranche*
Superintendente Técnico-Científica e Cultural: *Helena Ibiapina*
Gerente de Convênios e Análise: *Ane Vicente Pereira*

D. Pedro I, Músico

Cleofe Person de Mattos
Carlos Alberto Figueiredo

SISTEMA NACIONAL DE ORQUESTRAS SOCIAIS | SINOS

Coordenação: *André Cardoso*

Coordenação Programa Arte de Toda Gente: *Marcelo Jardim*

Gerência de Produção: *Mônica Diniz*

Coordenação de Comunicação: *Fabiana Rosa*

Coordenação de Inovação e Parcerias Institucionais: *Katia Augusta Maciel*

Academia Virtual: *Júlio Colabardini* (coord.), *Marlon Magno*

Gestão de Projetos: *Ana Cláudia Melo*

Administrativo: *Aliciandra Amaral, Tânia Oliveira*

Direção de Arte: *Márcio Massiere*

Imprensa: *Henrique Koifman*

Editora Escola de Música

Comissão Editorial

Marcelo Jardim (presidente - Bossa Criativa e Um Novo Olhar)

André Cardoso (Sinos e Ópera)

Maria José Chevitarese (Um Novo Olhar)

Aloysio Fagerlande e *Leandro Soares* (Sinos - Projeto Espiral)

Coordenação editorial: *André Cardoso*

Revisão: *Mônica Machado*

Projeto gráfico, editoração e capa: *Márcia Carnaval* - EM/UFRJ

Capa: *Portrait of Pedro I of Brazil, Duke of Bragança*. Óleo sobre tela. Artista desconhecido a partir da obra de John Simpson (c. 1835). Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e *Primeiros Sons do Hino da Independência*. Óleo sobre tela. Augusto Bracet. 1922. Acervo do Museu Histórico Nacional, fundo.

1ª edição, setembro de 2023

Todos os direitos reservados ©Universidade Federal do Rio de Janeiro - Centro de Letras e Artes | Escola de Música | Editora Escola de Música | Selo UFRJ Música

M436 Mattos, Cleofe Person de, 1913-2002.

D. Pedro I, músico / Cleofe Person de Mattos; Carlos Alberto Figueiredo; apresentação André Cardoso. – Rio de Janeiro : Editora Escola de Música, 2023.

1 recurso eletrônico (93 p. : il. color.) ; digital.

Bibliografia: p. 84-89

ISBN: 978-65-89936-97-8

1. Pedro I, Imperador do Brasil, 1798-1834. 2. Música-História e crítica- Brasil. I. Figueiredo, Carlos Alberto. II. Cardoso, André. III. Título.

CDD: 780.092

Dolores Brandão (CRB7-4507) / Academia Brasileira de Música

SUMÁRIO

7	Apresentação <i>André Cardoso</i>
11	Notas sobre <i>D. Pedro I, músico</i> de Cleofe Person de Mattos <i>Carlos Alberto Figueiredo</i>
17	<i>D. Pedro I, músico</i> <i>Cleofe Person de Mattos</i>
55	Caderno de Imagens
65	Apêndice I
68	Apêndice II
72	Apêndice III
73	Apêndice IV
82	Apêndice V
84	Referências
91	Sobre os Autores

APRESENTAÇÃO

Cleofe Person de Mattos (1913-2002) foi uma das mais importantes musicólogas brasileiras. Professora emérita da Escola de Música da UFRJ e ocupante da Cadeira nº 5 da Academia Brasileira de Música, tornou-se figura de notório reconhecimento entre seus pares por se dedicar a pesquisar a vida e a obra de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), o mais importante compositor brasileiro de seu tempo. Ao longo de uma trajetória profissional de mais de 40 anos, Cleofe organizou o *Catálogo temático* do compositor, publicou sua mais completa biografia, levantou e editou partituras e as interpretou em concertos e gravações, em especial como regente da Associação de Canto Coral. O trabalho musicológico de Cleofe não era meramente técnico ou de reflexão teórica, alimentava-se de sua prática artística, assim como a atividade como regente coral se nutria de suas pesquisas musicológicas. Assim foi, por exemplo, quando fez chegar ao público, a partir da segunda metade da década de 1950, as primeiras gravações de obras de José Maurício, dentre elas a das *Matinas do Natal* (1799), da *Missa pastoril para a noite de Natal* (1811), do *Requiem* (1816) e da *Missa de Santa Cecília* (1826). Tais gravações tiveram por base partituras que Cleofe transcreveu diretamente dos manuscritos e as fez publicar pela Funarte e até mesmo por editoras comerciais no exterior, viabilizando o conhecimento e o

reconhecimento da produção de José Maurício, internacionalmente.

Sua dedicação ao notável compositor carioca, no entanto, não foi obstáculo para que se debruçasse paralelamente sobre temas correlatos, em especial aqueles com conexões diretas ou indiretas com José Maurício, seu tempo e a cidade onde nasceu e viveu, o Rio de Janeiro do final do século XVIII e do início do XIX. É o caso do texto que o leitor tem agora em mãos, dedicado a D. Pedro I, o imperador brasileiro que foi também músico e compositor. Trata-se de um dos textos que a autora produziu, mas jamais finalizou para publicação. Por ocasião da organização de seu acervo, para a futura transferência para a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2011, o original, que mistura trechos datilografados e anotações manuscritas, foi mandado transcrever digitalmente por sua sobrinha, Astrid Person de Mattos Villas-Boas, que nos entregou, junto com o acervo, um disquete contendo o arquivo e uma versão impressa. Alguns anos se passaram até que surgisse o momento oportuno para publicá-lo, ou seja, por ocasião das comemorações dos 200 anos da Independência do Brasil, transcorridas em 2022. O texto, todavia, não poderia ser publicado no estágio no qual Cleofe o deixou. Era necessário um minucioso trabalho de revisão, cotejamento de fontes, preenchimento de lacunas e a incorporação de notas, de modo a torná-lo acessível aos leitores. Ninguém melhor que o maestro Carlos Alberto Figueiredo para realizar tal tarefa. Além de consagrado regente coral Carlos Alberto é um eminente musicólogo, especialista na obra de José Maurício e na música sacra brasileira do período colonial. Mais acertada foi a escolha de seu nome por ter trabalhado diretamente com Cleofe na Associação de Canto Coral. Feito o convite e prontamente aceito, o maestro Carlos Alberto Figueiredo realizou um trabalho impecável, no qual preservou o texto de Cleofe, e acrescentou

inúmeras informações novas, que o atualizaram, assim como às referências e notas nele originalmente contidas. Não foi possível publicá-lo em 2022, quando, além dos 200 anos da Independência, lembraríamos dos 20 anos do falecimento da autora. Ficou para 2023 e nos dá a oportunidade de homenagear a professora Cleofe por ocasião dos 110 anos de seu nascimento. Ela certamente teria aprovado a versão final e estaria feliz em ver seu texto publicado. Não há nada mais gratificante para um pesquisador do que ver o seu trabalho sendo lido e usado por outros pesquisadores e pelo público em geral. É isso que agora a Funarte e a UFRJ viabilizam pelos projetos que desenvolvem em frutífera parceria institucional: disponibilizam para o público e para os pesquisadores um texto inédito de uma das mais importantes musicólogas brasileiras. Assim procedendo, integram o Ensino, a Pesquisa e a Extensão, desenvolvidos na UFRJ, com as políticas públicas na área das Artes, que norteiam a atuação da Funarte em todo o Brasil. Que dessa parceria novas publicações importantes da musicologia brasileira possam vir à luz, contribuindo para disseminar o conhecimento para as atuais e as futuras gerações.

André Cardoso

Professor da Escola de Música da UFRJ
Coordenador do Sistema Nacional de Orquestras Sociais (Funarte - UFRJ)
Presidente da Academia Brasileira de Música

Notas sobre *D. Pedro I, músico de Cleofe Person de Mattos*

Carlos Alberto Figueiredo

Cleofe Person de Mattos (1913-2002) é conhecida principalmente por suas pesquisas sobre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Outros temas receberam o foco de sua atenção durante a longa trajetória como pesquisadora, principalmente os ligados à música brasileira e, neles Francisco Manoel da Silva, Neukomm, a Capela Real Imperial e a música colonial mineira, entre outros.

Sua monografia *D. Pedro I, músico*, objeto deste estudo e edição, foi provavelmente escrita a partir da década de 1970, haja vista as referências bibliográficas utilizadas. É possível que a comemoração dos 150 anos da Independência do Brasil, ocorrida em 1972, tenha sido o ponto de partida de sua pesquisa, oportunidade que ressurge neste ano de 2022, com a comemoração dos 200 anos da mesma data nacional.

Graças ao Acervo Cleofe Person de Mattos (ACPM), trabalho desenvolvido em 2009 por uma equipe de musicólogos e técnicos – Marcelo Hazan, André Guerra Cotta e Antônio Campos, entre outros –, temos hoje a possibilidade de acesso a seu acervo pessoal de pesquisa e a outros documentos, já que todo o material foi digitalizado e disponibilizado no site ACPM¹ ou em CDs-rom.

¹ N.E.: Babo, E. (coord.). Acervo Cleofe Person de Mattos. CD-Rom. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda., 2009. Disponível em <http://www.acpm.com.br>, acesso em 3 abr. 2022.

Aí se encontram muitos textos nunca publicados ou em estado embrionário. É um riquíssimo manancial para futuras pesquisas.

A monografia *D. Pedro I, músico* é um deles, e pode ser encontrada no “Quadro de Arranjo” dividida em três fontes principais e abrangentes, seguindo a ordem de catalogação adotada pelo ACPM: Fonte A: s.05>ss.03>UD 003>“endereço” 62.11.01; Fonte B: s.05>ss.03>UD 025>“endereço” 62.35.01; e Fonte C: s.05>ss.03>UD 026>“endereço” 62.36.01.

Fica claro, por vários indícios, que essas três “fontes” não representam a realidade da organização original do texto e menos ainda a sequência da sua gênese. Os fólhos já estavam misturados ou foram misturados no processo de digitalização. Veremos, adiante, que a maioria dos fólhos que contém textos datiloscritos apresenta numeração também datiloscrita das páginas, o que ajuda muito na reorganização, mas não há uma sequência geral. A numeração começa e recomeça em diferentes conjuntos de fólhos, o que já indica momentos diversos de sua redação.

Todas essas fontes contendo o texto produzido por Cleofe Person de Mattos são documentos de trabalho, esboçados e incompletos, com mais ou menos lacunas, rasuras, reescrituras, anexos e abreviaturas, dentre tantos outros problemas textuais. O nível de redundância é altíssimo.

A “fonte” A é constituída por quatorze fólhos, e apresenta como “espinha dorsal” um texto datiloscrito, porém muito carregado de lacunas, rasuras, reescrituras e abreviaturas. Há também seis fólhos manuscritos com notas, observações e informações complementares. Uma peculiaridade dessa fonte é a presença de pentagramas musicais traçados à mão, prevendo a colocação de exemplos musicais (fólhos 3 e 5). Há aqui também uma numeração datiloscrita das páginas, iniciando pelo número 20.

A “fonte” C pode ser subdividida em quatro.²

² N.E.: A ordem da descrição das fontes foi alterada propositalmente.

Fonte C-1 – constituída por quarenta e quatro fólhos datiloscritos, com numeração também datiloscrita, embora não em todos os fólhos. Seu conteúdo é um texto com notas de rodapé e quase totalmente completo. Muitas das reescrituras que se encontram na fonte A foram incorporadas à fonte C-1 datiloscrita, o que nos garante que a fonte A é um esboço anterior à fonte C. A fonte C-1 não apresenta modificações substanciais com relação à fonte A, que, ainda assim, traz algumas poucas informações exclusivas.

Fonte C-2 – constituída por três fólhos datiloscritos e numeração de páginas também datiloscritas. Contém um arcabouço do projeto do texto e uma bibliografia incipiente.

Fonte C-3 – constituída por oito fólhos, com numeração não ordenada, tanto datiloscrita como manuscrita, a lápis, embora não em todos os fólhos. Seu conteúdo apresenta notas explicativas avulsas, como notas de fim.

Fonte C-4 – constituída por oito fólhos avulsos, a maioria manuscrita, com anotações, esquemas e uma carta transcrita a lápis. Não há qualquer tipo de numeração.

A “fonte” B, conforme o ACPM, é constituída por vinte e quatro fólhos. Essa fonte também pode ser claramente subdividida em quatro: B-1, B-2, B-3 e B-4. Há variações de tipo de papel e, talvez, até da máquina de escrever utilizados. E, principalmente, o conteúdo varia enormemente.

Fonte B-1 – semelhante à fonte C-1, apresenta como “espinha dorsal” um texto datiloscrito íntegro, de poucas lacunas, rasuras, reescrituras e abreviaturas. Trata-se da fonte C não integral com variantes. Apresenta uma numeração a lápis que vai de 1 a 8.

Fonte B-2 – apresenta um texto datiloscrito que é variante da seção inicial da fonte C-1. Consta de sete fólhos com numeração datiloscrita, com exceção do primeiro.

Fonte B-3 – uma compilação de notas explicativas ou complementares, a partir de várias referências bibliográficas. Consta de três fólios datiloscritos não numerados.

Fonte B-4 – constituída por três fólios datiloscritos, com numeração também datiloscrita, à exceção do primeiro. Há, ainda, um fólio com anotações manuscritas. O conteúdo datiloscrito dessa fonte é inédito no contexto geral do material (“A obra impressa de D. Pedro”).

Os inúmeros fólios manuscritos avulsos da “fonte C” foram mantidos dentro da divisão proposta na catalogação do ACPM, embora pudessem ter sido individualizados. Na verdade, contribuem pouco para o conteúdo final do texto, conforme minha proposta editorial.

Cleofe Person de Mattos assume em seu texto um viés ideológico nacionalista e patriótico. Demonstra claramente admiração pessoal por D. Pedro I, adotando um tom condescendente com o comportamento moral irregular do imperador. Por outro lado, é rigorosa no julgamento estético de suas obras musicais produzidas. Fica evidente também sua aversão a Marcos Portugal (1762-1830), personalidade controversa e também tratada controversamente pela historiografia musical brasileira, principalmente pelo Visconde de Taunay (1843-1899).

Em sua monografia, a autora discute, analisa e avalia as obras atribuídas a D. Pedro: sua gênese, execuções e registros diversos. São três as vertentes abordadas: a obra sacra, a obra profana e, principalmente, os hinos.

Tomarei como base para esta edição a fonte C-1, certamente a “versão de última mão”³ disponível da monografia, apesar

³ N.E.: Sobre esse conceito, ver Dadelsen, G. von. La ‘versione d’ultima mano’ in musica. In: Caraci Vela, M. (org.). *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, p. 47-61.

de sua incompletude. Utilizarei também, complementarmente, a fonte B-4, como Anexo I.

Minha proposta não é apenas fazer uma transcrição diplomática do texto, mas preencher suas lacunas e rever as informações apresentadas. Muitas correções foram necessárias. Os anexos, rascunhos e reescrituras foram um desafio para veicular as ideias da pesquisadora da forma mais integral e fiel possível.

Procurei manter o “texto corrido” da fonte C-1 o mais fiel possível ao original, apenas lhe atualizando a ortografia, corrigindo a pontuação e utilizando padrões acadêmicos atuais, principalmente para as referências. As constantes lacunas foram preenchidas de duas formas: entre colchetes, no corpo do texto, ou como notas de rodapé. Da mesma forma, o foram as constantes abreviaturas. A divisão em parágrafos foi mantida como nos originais.

O texto final desta edição apresenta imensa quantidade de notas de rodapé, tanto da autora como minhas. Diferenciei os dois tipos através das expressões “Nota da autora” (N.A.) e “Nota do editor” (N.E.).

A estrutura do texto resultante da transcrição se apresenta da seguinte forma, seguindo a ordem em que os fólios se encontram no arquivo do ACPM:

- 1) o “texto corrido” datiloscrito da fonte C-1;
- 2) acréscimo da fonte B-4 (Apêndice I);
- 3) a estrutura do texto, conforme o planejamento da pesquisadora (Apêndice II);
- 4) bibliografia sumária, conforme o original da autora (Apêndice III);
- 5) listagem de notas originais da autora, entremeadas por anotações e reescrituras manuscritas, transcritas diplomaticamente (principalmente os fólios 59, 61, 62, 63 da “fonte” C) (Apêndice IV);

- 6) o fólho avulso 18 da mesma “fonte” foi incorporado ao texto principal (Apêndice V);
- 7) as referências utilizadas pelo editor: bibliográficas, hemerográficas, fonográficas e fontes musicais.

D. Pedro I, músico

Cleofe Person de Mattos

A musicalidade da família que deu ao Brasil os seus primeiros dirigentes na linha da monarquia é fato que a história consagrou. Em épocas várias, representantes da estirpe bragantina assinalaram-se com gestos significativos, nesse particular. D. João IV (1604-1656), que também era compositor,¹ criou fabulosa biblioteca, destruída no terremoto de 1755. Tão fabulosa, que apenas um volume, o quarto do seu catálogo, formava alentado volume de 500 páginas.² Donde se verifica que possuía Palestrina, inclusive autógrafos, Guido Arezzo, e outros vultos marcantes da criação e evolução teórica da música. Mas não somente a sua biblioteca musical (reunia os cartórios de Lisboa e Vila Viçosa) era famosa. Também o conjunto de vozes da Capela Real, por ele criado, alcançou fama de excepcional, entre as europeias. Capela que lhe fora legada pelo pai, Teodosio II,³ nos seguintes termos:

¹ N.E.: Segundo Nery e Castro, “não é possível julgar a obra de D. João IV, já que as únicas duas peças indiscutivelmente da sua autoria que nos chegaram não estão completas, e que as composições que hoje circulam sob o seu nome – um *Adjuva nos* e um *Crux fidelis* – resultam de indicações de autoria em fontes demasiado tardias para poderem ser aceites sem as maiores reserva” (Nery, R. V.; Castro, P. F. de. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 62).

² N.E.: Sobre o catálogo da Biblioteca de D. João IV, consultar o IMSLP. Disponível em [mslp.org/wiki/Primeira_parte_do_index_da_livraria_de_musica_\(João_IV%2C_Dom\)](https://mslp.org/wiki/Primeira_parte_do_index_da_livraria_de_musica_(João_IV%2C_Dom)), acesso em 8 abr. 2022.

³ N.E.: 1568-1630.

Lembro a meu filho que a melhor cousa que lhe deixo nesta casa (Vila Viçosa) he a minha Capela e assim lhe pesso não se descuide nunca do ornato dela, assistindo-lhe em quanto puder aos ofícios divinos que se celebrão nella, procurando que sejam com a perfeição e continuação que athe aqui, assim de Capellães, Muzicos, officiais como de tudo o mais serviço. (E[rnesto] Vieira – Dic. p. 502).⁴

(Obs.: o Mestre de Capela tinha por dever “dar lições aos cantores e músicos do choro”). Idem, 503.

Outro aspecto da personalidade musical (e nisso se distingue do nosso Imperador), tanto quanto o sentido de atualidade, ao tomar a defesa da “música moderna.”,⁵ N.A.: Defesa que traduzia em livro, embora tardiamente, e, talvez não de todo de sua autoria (Ver...) contra aqueles que a não prezavam, justamente por suas qualidades inovadoras.

Ainda na ascendência de D. Pedro, outros músicos estão representados: D. José I (17[14]-17[77]), tio de D. Pedro, tocava rabeca. Sua mulher, a princesa (espanhola?) Mariana Victória⁶ que veio para o Brasil e aqui morreu,⁷ também era ativa em música: tocava cravo.

D. João VI, conquanto não musicista, era “devoto” de música. Não tocava nenhum instrumento, mas, sem dúvida, estimulava as atividades musicais em torno de si. Especialmente as religiosas.

⁴ N.E.: Vieira, E. *Diccionario de Musicos Portuguezes*. Historia e Bibliographia da Musica em Portugal. Lisboa: Typographia Mattos, Moreira & Pinheiro, 1900.

⁵ N.A.: Defesa que traduzia em livro, embora tardiamente, e, talvez não de todo de sua autoria (Ver...)

N.E.: D. João IV. *Defensa de la musica, contra la errada opinion del Obispo Cyrillo Franco*. Lisboa, 1649.

⁶ N.E.: 1718-1781.

⁷ N.E.: Informação não procedente, tendo a princesa falecido em 1781.

O interesse de D. João pela música fê-lo reproduzir, no Brasil, o gesto de Frederico, o Grande, da Prússia,⁸ ao fornecer um “motivo” musical sobre o qual o Padre José Maurício compôs, em 1809, um *Stabat Mater*.⁹

A cidade do Rio de Janeiro, no início do século XIX, conservava as características setecentistas quando aqui apontou [aportou?] o Príncipe Regente com a família real e [a] corte portuguesa. Mal se extinguia o século que assistira ao florescimento e ao declínio, sociocultural, e, portanto, musical, da província de Minas Gerais, já começara o florescimento do Rio de Janeiro, capital da colônia desde 1763.

A vida musical estava organizada profissionalmente, desde 1784, com a criação da *Irmandade de S. Cecília*, que regulava a atividade dos músicos, zelava pelo ensino da música, “diplomava” os professores em exames tidos como “difíceis”. E esses músicos tinham atividade constante, pois a música participava da vida da cidade. Consagrava-os músicos profissionais (e não se podia exercer atividade musical fora do quadro do profissionalismo).

As comemorações musicais eram, no geral, de sentido religioso. Na Catedral e Sé (então instalada na Igreja da Irmandade de N. Sra. do Rosário e São Benedito), ainda em chão de terra batida, as solenidades implicavam na participação de coro, orquestra, solistas. Algumas datas eram comemoradas no teatro (posse de vice-reis etc.), prenúncio da importância que teriam, posteriormente, como cenário para comemorações políticas.¹⁰ Na catedral, realizavam-se as cerimônias de rotina promovidas pelo Senado

⁸ N.E.: 1712-1786.

⁹ N.E.: CPM 166.

¹⁰ N.A.: Assim, a posse dos dois últimos vice-reis, em 1801 e 1806, respectivamente, foram atos comemorados no Teatro de Manuel Luiz, com “Elogio Dramático” e participação de orquestra. Nos casos citados, foi encarregado da música o Padre José Maurício, que apresentou, em cada solenidade, uma “sinfonia”, o que significa, nos termos da época, “*ouvertures*”.

da Câmara para as festividades oficiais de São Sebastião, Anjo Custódio, Visitação, Semana Santa, *Corpus Christe* [sic]. Sem contar as eventuais, por ocasião dos casamentos, nascimentos ou mortes em membros da família reinante. Então promoviam-se *Te Deum* de regozijo, ou realizavam-se soleníssimos ofícios fúnebres, quando do falecimento de pessoas importantes.

As Ordens Terceiras e as Irmandades eram ativas, no campo da música. As últimas tinham os “seus” músicos, o “seu” mestre-de-capela, as “suas festas” próprias, em muitos casos soleníssimas.

Também se fazia música na “praça de toiros” (atual campo de S. Ana). No ano de 1796, até um *ballet* foi incluído. Tratava-se de uma “dança... das ninfas”, ensaiada e vestida por... (custou 300 mil réis).¹¹

Não teria sido preciso aguardar a inauguração do Real Teatro S. João em 1813, data em que D. Pedro I completava quinze anos, para se apreciar espetáculos de ópera no Rio de Janeiro. Ao Teatro Manuel Luiz (levantado por volta de 1776, ao tempo do Marquês do Lavradio, vice rei festeiro, que promovia bailes e diversões para o povo), precedera a “Velha Ópera”. É de todos conhecida a imagem do Padre Ventura,¹² que dirigia seus destinos, mulato e corcunda, que apresentava óperas com texto de Metastásio,^{13 14} e cantava acompanhando-se ao violão, até que, por volta de 1776, um incêndio destruiu o seu teatro. De 1777 até 1808, o teatro de Manuel Luiz atendeu ao gosto dos cariocas.

Após a chegada da corte portuguesa, Manuel Luiz aprontou o seu teatro para torná-lo digno de tão importante assistência. E o seu “aprestamento” parecer ter resultado bem, segundo o

.....
¹¹ N.E.: Referência não encontrada.

¹² N.E.: ?-?

¹³ N.E.: 1698-1782.

¹⁴ N.A.: Metastásio era o “poeta dramático” por excelência dos portugueses. Talvez graças a alguma tradução vulgarizada. A “oipra” dos vivos faz supor algum teatro de fantoches antecedendo a do padre Ventura.

depoimento deixado por um oficial de navio francês (*Bougainville*),¹⁵ forçado a permanecer uma noite no porto do Rio de Janeiro, no ano de (...) verificar.¹⁶

Foram assinaladas no Brasil, em vários pontos, a apresentação de “óperas”: em Cuiabá, em 1790, levou-se *Ésio*, de Porpora¹⁷ com cantores homens nos papéis femininos, e uma orquestra que “tinha até uma trompa” (Ren?).¹⁸ S. Paulo também tinha, desde 1774, uma, “casa da ópera”, que teria atividade regular, embora, informa Régis Duprat, “(não funcionasse todas as semanas)”.¹⁹

No teatro de Manuel Luiz eram apresentados “dramas em música”,²⁰ inclusive duas peças de José Maurício, em 1809. (“Drama Ulissea” e “[Triunfo] da América”).²¹ Uma delas deve ser aquela a que alude o Conde de Aguiar. (vide CT).²²

A “velha ópera” do Rio de Janeiro apresentava as peças de Antônio José²³ e traduções de Metastásio.

Funcionavam teatros vários, é o que se depreende de um aviso do Conde de Aguiar²⁴ a Marcos Portugal,²⁵ reclamando providências do “mestre de música de Sua Alteza Real para as peças

¹⁵ O nome do navio era *Étoile*, e fazia uma viagem em torno do globo organizada por Louis Antoine de Bougainville (1729-1811).

¹⁶ N.E.: 1767.

¹⁷ N.E.: 1686-1768.

¹⁸ Almeida, R. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942, p. 299.

¹⁹ Duprat, R. André da Silva Gomes. In: *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985, p. 161.

²⁰ N.A.: Vide A[yres de] A[ndrade], [1967].

²¹ N.E.: CPM 229 e 228, respectivamente.

²² N.E.: Mattos, C. P. de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: MEC, 1970, p. 378-379.

²³ N.E.: O Judeu (1705-1739).

²⁴ N.E.: Francisco José de Portugal e Castro (1752-1817).

²⁵ N.E.: 1762-1830.

de música que se puzeram em cena nos teatros públicos da côrte nos dias em que D. João se designasse ir aos mesmos encarregando-o da Inspeção e Direção desses espetáculos”. (Aviso do dia 9. X.1811).²⁶ Poucos dias depois, Marcos Portugal teria um ataque de paralisia, consignado por Luís Marrocos²⁷ em carta de 29.X. [1811]).²⁸

Pizzarro²⁹ fala na “companhia de bailarinos” [em 1822],³⁰ que sabemos ser defendida por Lacombe (família que se fixa em [1811] no Rio de Janeiro), e Toussaint, casal que volta para a Europa no ano de [1846].

As comemorações festivas acompanhavam-se de coros de vozes e instrumentos (maneira de indicar conjuntos de vozes e conjuntos instrumentais), e não era raro que músicos das bandas (quatro ou seis figuras) se colocassem em coretos, ou às esquinas, para acentuar o tom festivo da cidade.

Esse é o Rio de Janeiro musical que D. João encontra ao chegar em 1808 ao Brasil. Vida musical que, se não é de alto nível, era intensiva e representava com dignidade o interesse musical dos habitantes da capital da colônia. A chegada da corte dar-lhe-á outra dimensão, vai enriquecê-la de cantores, de instrumentistas e de acontecimentos musicais, tanto quanto de mar-

²⁶ N.E.: Câmara dos Deputados. Coleção de Leis do Império do Brasil (1808-1889) - Legislação 1808-1820 - Decisões. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis>, acesso em 7 abr. 2022.

²⁷ N.E.: Luís Joaquim dos Santos Marrocos (1781-1838).

²⁸ N.E.: Garcia, R. (org.). Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos escritas do Rio de Janeiro a sua família em Lisboa, de 1811 a 1821. In: *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, 1934, v. LVI, p. 42. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação, 1939.

²⁹ N.E.: José de Souza Azevedo Pizarro e Araújo (1753-1830).

³⁰ N.E.: Araújo, J. de S. A. P. e. Memórias históricas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1822, v. 7, p. 78. Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/182898>, acesso em 1º abr. 2022.

queses, condes e do próprio Príncipe Regente, figura máxima da hierarquia portuguesa, apaixonado por música, o qual vai impulsionar a vida musical da cidade.

Entre essas pessoas, vinha o jovem Duque da Beira, D. Pedro de Alcântara, então com nove anos de idade. Dizer que as tendências musicais dos seus antepassados se haviam acumulado na sua pessoa parecerá insinuar que se trate de um grande músico, que tenha deixado obra valiosa. Não é verdade.

Não é difícil imaginar a reação provocada no príncipe de nove anos, marcado para dar ao nosso país a mais importante decisão de sua história, mas também marcado pelo fogo da paixão pela música, diante do espetáculo musical da colônia, com suas deficiências, mas com suas... [sic] peculiaridades, as manifestações de música popular dos escravos e dos mestiços.

Dentro do quadro musical da capital da colônia, ampliado musicalmente [e] enriquecido após a chegada da corte portuguesa, além das abundantes e frequentes cerimônias religiosas carregadas de música, proporcionavam-se espetáculos de ópera e *ballet*, sem falar em manifestações “menores”, como bandas de música (tudo leva a crer que deficitárias e más), e manifestações populares.

Nesse meio musical, cresceu o adolescente príncipe D. Pedro, dotado de inteligência vivaz, de estupenda resistência física, ávido de prazeres, mas também ávido de música.

Da espontaneidade de sua natureza musical fala-nos o fato ocorrido no ano em que a família real chegou ao Brasil: o Padre José Maurício oferece ao jovem príncipe, à época de completar dez anos, a *Missa* de sua autoria sob a invocação do seu onomástico, patrono dos Braganças (S. Pedro de Alcântara).³¹

³¹ N.E.: Garcia, J. M. N. *Missa para o dia 19 de outubro. Comp.º do Padre José Maurício. No anno de 1808.* In: Babo, E. (coord.). Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (CRI-SM19). Disponível em http://acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM19.htm, acesso em 28 mar. 2022.

O gesto demonstra a admiração que a sua musicalidade despertara no Padre Mestre da Capela Real (que não dedicará nenhuma obra a nenhum dos pontificantes da hora, nem mesmo a D. João VI, por quem nutria profunda amizade).

Sua natureza não era de molde a adaptar-se gostosamente à disciplina de formação artística, como a exigida para um compositor. Dentro do quadro de sua espontaneidade, D. Pedro tocava vários instrumentos, segundo testemunhos vários (Angelo Pereira [...] D. Leopoldina [...]).³² Provavelmente aprendidos de ouvido. Além disso, canta acompanhando-se ao violão ou guitarra portuguesa. (Alguém conta que ele recebia embaixadores com viola em punho).

Certamente teve mestres de música. Foi aluno de Marcos Portugal [1762-1830] e estudou harmonia e contraponto com Sigismundo Neukomm.³³

Mas o que lhe proporcionaram esses mestres, que desfrutavam de projeção internacional? Por certo, D. Pedro não foi – teoricamente – muito além do que lhe proporcionava a inequívoca intuição musical; não seria fácil à sua personalidade, à sua natureza, bem como à sua condição de príncipe, submeter-se à disciplina dos estudos de harmonia e contraponto, necessários ao compositor. Muito menos subordinar a esse controle a força espontânea (mas em bruto, sem cultivo, banal) de sua efusão melódica, naturalmente tendendo para o vulgar.

Apesar de tudo, apesar de sua formação sem dúvida deficitária, o príncipe D. Pedro compõe. Ajudado? Provavelmente. Sem dúvida.

O que não justifica, porém, de nossa parte, como brasileiros, o total esquecimento da obra de criação musical daquele

³² N.E.: Sousa, O. T. *História dos fundadores do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2015, v. 209-A, p. 114.

³³ N.E.: 1778-1858.

que nos deu a independência. Mesmo porque ele representa, até certo ponto, um momento de nossa evolução cultural.

Além do depoimento do reverendo Walsh, em 1829, (p. ...),³⁴ que presenciou da varanda Marcos Portugal dando lição a D. Januária,³⁵ e repete que se diz que Marcos assiste ao príncipe em suas composições, “motivo pelo qual lhe é muito grato” (porque Marcos Portugal tem influência).

Melo de Moraes (Brasil Reino e Brasil Império, 1871)³⁶ refere que no Palácio de S. Cristóvão, no salão dos Pássaros, havia um alçapão que se comunicava com a sala do seu “guarda roupa”, no andar inferior. Esse alçapão não era visível, encoberto que era por uma mesa coberta com um “pano escarlate” que chegava ao chão. Acrescenta o “cronista”, apoiado não sei em qual informação: “era sobre esta mesa que o Príncipe escrevia música com Marcos Portugal”. Atente-se à expressão empregada por Melo Moraes, que não diz “estudava música, mas escrevia música com Marcos Portugal”. Parece sintomático.

É pouco discutível, portanto, se D. Pedro “compunha só”, ou “ajudado”. Mas o caso toma aspecto muito suspeito com a referência feita por D. Leopoldina,³⁷ em carta à sua tia, ao fato de que o seu “*adoré époux*” compunha música “*tout seul*”.³⁸

A preocupação dispensaria comentários. Por isso, quando D. Leopoldina se refere ao fato de D. Pedro compor “sem auxílio de ninguém”, estava involuntariamente denunciando o gesto do professor que completa aqui, corrige ali, que desfaz um engano acolá. O que não impede que a obra, de pé, conserve características do aluno, revelando traços psicológicos.

.....
³⁴ N.E.: Página não localizada.

³⁵ N.E.: 1822-1901, uma das filhas de D. Pedro.

³⁶ N.E.: p. 53.

³⁷ N.E.: Maria Leopoldina da Áustria (1797-1826), primeira esposa de D. Pedro I.

³⁸ N.A.: Vide B[iblioteca] N[acional], seção de manuscritos. N.E.: Não consultada.

E quando D. Leopoldina (em 1821, ao enviar a Franz Josef³⁹ os manuscritos do *Te Deum* e da *Sinfonia*) alude à fatura musical, e, parecendo pedir indulgência ao pai, acrescenta que o que não for do agrado “é culpa do seu professor”, está, sem dúvida, desviando para Marcos Portugal a ausência de sobriedade de estilo e elegância musical a que estaria habituada, como normal no quadro da vivência da música da família da Princesa Real, nascida e educada na corte de Viena.⁴⁰

O que a sensibilizava, apesar de toda a ternura que votava ao seu marido, era o contraste de cultura vienense com a incultura musical que D. Pedro caracterizava.

D. Pedro está longe, sem dúvida, de se classificar como excelente compositor. Circunscrito à música patriótica e religiosa, isso não significa sensibilidade musical mais inclinada à esses dois gêneros.

Outros fatores justificariam a escolha porque podia criar dentro do seu limitado *métier* de compositor, e, ainda mais, em decorrência dos hábitos em que foi educado: uma constante na sociedade em que vivia. O que escreveu, com exceções fugazes, não vai muito além do que oferece o formulário melódico, mais ou menos bem expresso, apoiado sobre outro formulário, o harmônico, esquematizado em bases tonais. No geral, tudo mais ou menos primário como concepção e como fatura. E pesadamente instrumentado, como convinha a um aluno de Marcos Portugal. O que não justifica, porém, de nossa parte, como brasileiros, o total esquecimento da obra de criação musical daquele que nos deu a independência. Mesmo porque ele representa até certo ponto um momento de nossa evolução cultural.

³⁹ N.E.: Seu pai, o imperador da Áustria.

⁴⁰ N.E.: Norton, L. *A corte de Portugal no Brasil: notas, alguns documentos diplomáticos e cartas da imperatriz Leopoldina*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938, p. 437.

O que há de positivo, acima de todas as apreciações, é o amor que D. Pedro tinha pela música, qualquer coisa de impressionar nessa criatura humana tão desigual, tão imperfeita. Por um lado, tão prepotente, embora defendendo ideias liberais, e com rompantes tão generosos, por outro. Amor que nele se deve ter manifestado bem precocemente, como qualidade inata. Por atavismo, como vimos.

O entusiasmo de D. Pedro pela música não o largou nunca, mesmo em momentos decisivos. Apesar de acossado pelos problemas políticos e financeiros, e de ter abandonado a Real Capela à míngua,⁴¹ e desligar-se da composição de qualquer outro gênero que não hinos patrióticos.⁴² Ele próprio o dizia: (procurar o artigo da “Rev. da Semana”).⁴³

Neukomm terá escrito uma autobiografia, transcrito por Witkowski (sic) no *Correio da Manhã* do Brasil, na qual se refere ao aluno. E de suas observações se podem tirar conclusões psicológicas a respeito da luta que agitava o príncipe, para ser “melhor”. Para vencer a sua natureza sensual que lhe perturba as manifestações mais elevadas de sua natureza. D. Pedro aspirava ser “mais artista do que homem”, para ter o poder de se libertar “dos laços do amor” (*Correio da Manhã*, 30.IV.1950).⁴⁴ D. Pedro se confessa homem rude, escravo do círculo mulheres, vinho, caça. Witkowski

⁴¹ N.A.: Não esquecer que em 18[30?] fez exame em [Carlos de] Castro Lobo organista, ou determina novos contratos para músicos de sua preferência. Ou talvez de sua necessidade, para execução de obras suas. (César de Assis, Fasciotti), prováveis solistas.

N.E.: Augusto César de Assis foi cantor falsetista da Capela Real a partir de 1811 (Andrade, A. de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meirelles, 1967, v. 2, p. 141.); Giovanni Francesco Fasciotti foi um *castrato* da Capela Real/Imperial, a partir de 1816 (Andrade, 1967, p. 164).

⁴² N.A.: A agitação do momento não permitiria outra coisa.

⁴³ N.E.: Referência não encontrada.

⁴⁴ N.E.: Na verdade, 16 de abril de 1950.

(que escreve o artigo) acrescenta: “que círculo não compõe essa fúria. No entanto, basta ouvir uma melodia de Mozart ou Haydn para se emocionar”. “Isso acalenta o coração como o luar sobre o lago nas noites de estio”.

Não só na música teria D. Pedro manifestado suas tendências artísticas espontâneas. Escreve Angelo Pereira, que antes de partir para o Brasil D. Pedro teve aula de desenho com Siqueira,⁴⁵ o que explica a “mosca” que teria pintado nas paredes da casa da marquesa.⁴⁶ Além da mosca, também se lhe atribui uma “cabeça de Cristo” esculpida na fragata em que viajou para a Europa. Além de escrever poesia de hinos que ele próprio pôs em música. (*H[ino] Constitucional*).

Chegado ao Brasil, D. Pedro foi entregue aos cuidados de um preceptor: Frei Antônio de Arrábida.⁴⁷

Apesar de sua inteligência viva, é óbvio que D. Pedro não tinha espírito muito cultivado. Conhecia latim, estudara francês... Escrevia mal, mas com ideias ágeis, pomposas, floreadas. A proclamação de D. João, em fevereiro de 1821, por ele elaborada, é uma evidência que tinha habilidade, ditada pelo extraordinário senso político.

E a música? Apesar do amor à música que caracterizava o jovem príncipe, o seu estudo terá sido meio irregular, um tanto superficial, como a sua própria educação intelectual. Seria peculiar à sua natureza irrequieta o reagir negativamente a qualquer obrigação ou “disciplina”, afora os seus deveres de príncipe, as suas obrigações políticas.

Instrumentos, aprende-os de ouvido, graças à sua espontânea aptidão e musicalidade inata. Mas é lícito supor que D. Pedro terá aprendido a grafar, pelo menos, suas ideias melódicas –

⁴⁵ N.E.: [Domingos Antônio de] Siqueira (1768-1837).

⁴⁶ N.E.: Marquesa [de Santos]. (Domitila de Castro Canto e Melo, 1797-1867).

⁴⁷ N.E.: 1771-1850.

no geral primárias – a sugerir a harmonia (no geral esquematizada em alguns poucos acordes), a estruturar canto e refrão.

Quanto ao resto: pormenores da notação, a complementação do todo, enfim, o pôr a obra de pé, deveria ser mesmo ajudado. Não teria capacidade nem índole para tanto. Seria ajudado nesse trabalho pelo seu professor, músico famoso, responsável, até certo ponto, pela sua formação musical.

Todas essas deduções, que, afinal, não passam de conjecturas, são reforçadas pela palavra ingênua de D. Leopoldina ao dizer que D. Pedro compõe “*tout seul*”.⁴⁸

Enfim, a dispor os elementos básicos da obra que tinha em mente. É o que demonstram os autógrafos que se conhecem: o *Hino da Independência*, o *Te Deum*, e, parcialmente, o *Credo*.

Estudar com Marcos Portugal redundaria na intensificação do seu pobre “gosto” natural. O que é assinalado por D. Leopoldina, em carta ao pai, ao oferecer-lhe cópias de duas obras do marido, dizendo que “são um pouco teatrais, o que é culpa do seu professor”.⁴⁹

Permanecem até hoje sem comprovação estudos prévios em Portugal, antes de vir para o Brasil, em 1808, ou haja estudado com alguém, no Brasil, até a chegada de Marcos Portugal, em 1811.^{50 51}

⁴⁸ N.A.: Carta ao pai.

N.E.: Norton, 1938, p. 437.

⁴⁹ N.A.: Carta ao pai.

N.E.: Norton, 1938, p. 437.

⁵⁰ N.A.: Não deixa de ser curioso, porém, que o primeiro professor de música do Imperial Colégio Pedro II, Januário da Silva Arvellos (?-184?), ao anunciar as aulas do seu curso de Música (Escola), à rua dos Barbonos, 16?? no *Jornal do Comércio* de [16 de janeiro de 1839], alegasse ser “filho do 1º compositor brasileiro que foi mestre do Snr. D. Pedro I”.

N.E.: Há, efetivamente, um anúncio no *Jornal do Commercio*, publicado em 16 de janeiro de 1839, no qual são anunciadas aulas de música na rua dos Barbonos (correspondente hoje ao quartel da Polícia Militar do Rio de Janeiro). Não há, porém, a frase “filho do 1º compositor brasileiro que foi mestre do Snr. D. Pedro I”. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n. 13, 16 jan. 1839, p. 2.

O Príncipe Regente, numa atitude inequívoca de admiração pelo compatriota aclamado nas cenas europeias, concede-lhe, ao chegar, as maiores honrarias: fá-lo mestre de sua Capela Real, ampara-o pelo “real bolsinho”, dá-lhe sege, ucharia, e, sinal não menos significativo de prestígio e confiança, entrega-lhe os filhos para que com ele aprendam música. Posto não apenas sobremaneira prestigioso, como bem remunerado, o que não seria menos importante para Marcos Portugal.

A chegada deste, em 1811, ocorreu no primeiro semestre.

A 23.IV.1811, D. João expede quatro “alvarás” por aviso de seu ministro Conde de Aguiar, regulando as atividades e retribuições devidas ao compositor. (Vide Livros de aviso nº... pág...).

1 - ao Tesoureiro do R.C.: meta em folha a Marcos Portugal, mestre de música de Suas Altezas Reais, com e quantia de 600\$000 em cada ano, que ele vencia em Lisboa como Mestre do Seminário e compositor da Patriarcal.^{52 53}

2 - ao Visconde de Vila Nova da Rainha: havendo o Príncipe Regente N.S. nomeado a Marcos Portugal para Mestre de

⁵¹ N.E.: Não podemos esquecer que Francisco da Luz Pinto (1798?-1865) atuou com Arvellos como os primeiros professores de música do Colégio Pedro II. Ver Garcia, G. V. “*Tão sublime quanto encantadora arte*”: o ensino de música no Imperial Collegio de D. Pedro II (1838-1858). Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24906/24906_5.PDF, acesso em 16 abr. 2022.

⁵² Livro 1º de Avisos e Portarias sobre a Fazenda – 1808-20 (apud Marques, A. J. A obra religiosa de Marcos Portugal (1762-1830). Lisboa: BNP, Cesem, 2012, p. 47.

⁵³ N.A.: Certamente, complementava as mesmas funções de M[estre] C[apela]. da Catedral o dar aulas; enquanto J[osé]. M[aurício]. dava aula “pública”, M[arcos] P[ortugal] ensinava ao filho do P[ríncipe] R[eal].

Música de Suas Altezas Reais é servido que por êste serviço vença o ordenado de 40 mil réis por mez e duzentos e quarenta mil réis anualmente para pagamento das casas de sua habitação. O que tudo lhe deve ser satisfeito pelo seu Real Bolsinho, assim como a Tença de 200\$000 que foi concedida em Lisboa a sua mulher como sobrevivência para ele [sic], de que lhe faz mercê mandar continuar nesta Corte.⁵⁴

3 - ao Conde de Redondo: o Príncipe Regente N.S. é servido que V. Excia lhe passe as ordens necessárias para que pela Real Ucharia se dê a razão competente a Marcos Portugal, mestre de Suas Altezas Reais.⁵⁵

4 - ao Marquês de Vagos: Príncipe Regente N.S. é servido que V. Excia. mande por em todos os dias de lição uma sege das Reais Cavalariças à porta de Marcos Portugal, Mestre de Música de Suas Altezas Reais, para o conduzir para o Paço e daí para a sua casa, depois de acabada a lição.⁵⁶

A função de Mestre de S.A.R. sobreleva todas as demais, no justificar vencimentos, favores etc.

Ao retornar à sede da corte portuguesa, Marcos Portugal era alvo de todas as honrarias. Ainda em 9.X. do ano de sua chegada – 1811 – era Marcos Portugal encarregado de Inspeção e Direção dos espetáculos que se realizassem nos teatros públicos do Rio de Janeiro sempre que D. João VI estivesse presente.⁵⁷

⁵⁴ N.E.: Livro 4º da Corte -1811-12 (*apud* Marques, 2012, p. 47).

⁵⁵ N.E.: *Apud* Marques, 2012, p. 47.

⁵⁶ N.E.: *Apud* Marques, 2012, p. 47.

⁵⁷ N.A.: Ato esse que é uma espécie de reprimenda ou chamada de responsabilidade quanto ao fato de ter que zelar pela qualidade dos espetáculos públicos, nos dias em que S.A.R. se dignasse ir aos mesmos. Coincide, por poucos dias, com o primeiro ataque de apoplexia de Marcos Portugal, o que vem registrado por L[ui]z. Marrocos em carta de [29] de outubro [de 1811], nos seguintes termos: [...] Esses “vários” teatros da corte eram [...]”

N.E.: Sobre a carta de Marrocos de 29 de outubro de 1811, ver Garcia, 1934, p. 42.

Mais tarde (1813), terá outras, entre as quais a de diretor do R. T. S. João.^{58 59 60}

A partir de 1811, portanto, D. Pedro e suas irmãs aprendem música com Marcos Portugal.

O que faria, qual o nível de seus estudos com o compositor patricio? Ângelo Pereira tem cadernos de estudos musicais do jovem príncipe e de suas irmãs. Principalmente D. Maria (Isabel?) tem qualidades musicais.

No ano de 1816, outro músico de gabarito internacional vem ao Rio de Janeiro, onde permanecerá cerca de cinco anos: o austríaco Sigismund Neukomm.

A projeção desse músico na Europa era excelente, como formação e bom nome. Nascido em Salzburgo (em 17[78]), Neukomm fora aluno de Michel [sic] Haydn⁶¹ e, posteriormente, do próprio Franz Joseph Haydn.⁶² Compositor de extrema prolixidade, homem maneiroso, de bom trânsito muito relacionado na alta sociedade da época, suas obras eram cantadas em numerosas cidades europeias.

Chegado ao Brasil (por força dessa mesma sua facilidade de acesso à sociedade dos importantes da sua época), S. Neukomm aqui veio com o duque de Luxemburg [sic], com o fim de estabelecer aproximações do governo de Luiz XVIII com o Rei de Portugal.⁶³

⁵⁸ N.E.: Real Teatro São João.

⁵⁹ N.A.: A história do “Cartório” concedido a Marcos Portugal por D. João, em 18[13] é comentada por Marrocos (Garcia, 1934, p. 160).

⁶⁰ N.E.: Acredito que seja a menção à concessão do “melhor Camarote da bocca” a Marcos Portugal, episódio destacado por Luiz Marrocos, em carta de 28 de setembro de 1813 (Garcia, 1934, p. 160).

⁶¹ N.E.: 1737-1806.

⁶² N.E.: 1732-1809.

⁶³ N.E.: No original “conferir”.

Chegado mais ou menos na mesma época da “Missão Francesa”, não participou das atribuições previstas para o grupo que se organizara na França. Mas a boa visão de D. João e sua argúcia não deixaram escapar o alcance positivo do valor do visitante e sua possível contribuição. Mesmo admitindo uma deferência com sua nora, austríaca, ou possível insinuação desta, D. João VI fá-lo título de mestre de sua capela, e dá-lhe a incumbência aos filhos herdeiros do trono e à sua nora, D. Leopoldina. Os termos do seu contrato acham-se registrados no Livro XX de Aviso, às páginas [...] e dizem o seguinte:^{64 65}

Esse fato, que, de certo modo, colocava em posições semelhantes de prestígio o compositor austríaco e o todo poderoso Marcos Portugal, já anteriormente incumbido de atuar como mestre de música na Casa Real, terá desencadeado a reação do português contra Neukomm. Na realidade, não se apreciou a apresentação de qualquer obra do compositor austríaco – músico com

⁶⁴ N.E.: Na *Colecção de Leis do Brasil* do período entre 1816 e 1819 não foi encontrada qualquer referência a Neukomm (Câmara dos Deputados. *Colecção de Leis do Império do Brasil (1808-1889)* - Legislação 1808-1820 - Decisões. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis>, acesso em 7 abr. 2022). No esboço de sua *Autobiografia*, o autor confirma que “o Rei [D. João VI] me concedeu [...] um tratamento mais que suficiente para minhas despesas, e *sem me encarregar de qualquer função*. Mas fui feliz em poder oferecer aulas de música à infante Dona Maria, *assim como ao príncipe hereditário*. S.A.R. Dom Pedro [...]. Assim, vivi durante todo o tempo de minha estada no Rio de Janeiro [...] no meio da família real, que me cumulava de bondades; *mas sem depender pessoalmente nem da Corte nem do Estado*” (destaques do editor). Disponível em Musicologie.org, acesso em 9 abr. 2022. Em um texto recente, Mário Trilha discute a atividade didática de Neukomm no Rio de Janeiro, com destaque para a controvérsia sobre seu papel na formação musical de D. Pedro (Trilha, M. Chevalier Neukomm, quem diria, acabou na Rua do Passeio. *Insight – Inteligência*, a. XXIV, n. 93, abr.-jun. 2021, p. 22-36).

⁶⁵ N.E.: Há aqui um grande espaço entre os parágrafos, provavelmente para a inclusão de mais um parágrafo.

todas as credenciais para abrilhantar um panorama de atividades musicais no Brasil, já que o era na Europa. É verdade que essa “reticência” de Marcos Portugal não se dirigia exclusivamente a S. Neukomm (J.M.⁶⁶ sofreu também) e fazia-se através de uma “comissão” constituída, além do próprio Marcos Portugal de dois músicos:

Simão Portugal, seu irmão⁶⁷

Fortunato Mazziotti⁶⁸

Na realidade, tal “comissão” cumpriria ordens (explícitas ou subentendidas) de Marcos Portugal. (O primeiro era seu irmão, o segundo mestre de Capela Real, subordinado, portanto, aos caprichos do ditador musical). Congelamento que se fazia a Neukomm como havia sido feito, desde 1811, ao Padre José Maurício Nunes Garcia.

E seria, mesmo, a única compensação de Neukomm, no Rio de Janeiro, a admiração que lhe votava o velho Padre-Mestre.⁶⁹

A partir de 1816, portanto, D. Pedro acrescenta às aulas com Marcos Portugal (que nunca deixará esse título, até 1824, pelo menos), os ensinamentos de S. Neukomm.

Entre esses dois mestres, antagônicos no plano de escola de composição musical, desiguais no prestígio atribuído a cada um, é o que se poderia esperar a [sic] musicalidade do príncipe.

⁶⁶ N.E.: José Maurício.

⁶⁷ N.E.: ?-1842.

⁶⁸ N.E.: 1782-1856.

⁶⁹ N.A.: É de todos sabido o fato relatado por Neukomm a M[anoel] A[Araújo] P[orto] A[legre] ao entrar, na C[apela] R[eal] e ouvir ao órgão alguém lendo a sua missa repudiada.

N.E.: Essa informação é encontrada em Porto Alegre, M. A. Apontamentos sobre a vida e obras do padre José Maurício Nunes Garcia. Rio de Janeiro: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. XIX, 3^o trim., p. 354-369 (p. 366).

Duas fontes existem para julgá-lo, além da própria obra do compositor: o caderno de estudos musicais de D. Pedro (propriedade do historiador Ângelo Pereira), e as informações constantes da *Autobiografia* de S. Neukomm.

Assim, se oferecem elementos para tentar estabelecer um paralelo entre a possível contribuição dos ensinamentos proporcionados pelos dois mestres.

O próprio Neukomm esclarece, em sua autobiografia, que o Príncipe faltava muito às aulas. Ter-lhe-ia proporcionado meios para dispor em imitações as suas idéias musicais, insinuar-lhe princípios de harmonia, noções básicas de contraponto (Aut... p. ... cit.no Wit 10.IV.1950).⁷⁰ Mas nem esse discípulo de Haydn seria capaz de interessar o fogoso príncipe herdeiro em mais apurado estilo. O “fazer musical” do futuro imperador dos brasileiros terá sido moldado, sobretudo, por Marcos Portugal. Não apenas por que desse acabamento às suas obras, mas por que eram do mesmo espírito.

Curiosa coincidência, no entanto: apesar de estudar desde 1811 com Marcos Portugal, a primeira manifestação de D. Pedro como compositor data de 1817, ou seja, após a chegada de Neukomm.⁷¹

Nada se sabe a respeito, além dessa informação, que deve significar alguma experiência fortuita de D. Pedro. Talvez até um “ensaio” do seu hino de 1817.

⁷⁰ N.E.: Na verdade, 9 de abril de 1950.

⁷¹ N.A.: O que justifica, no tentar estabelecer um paralelo entre esses seus dois reconhecidos mestres, imaginar que, sem dúvida, Marcos Portugal é quem o assiste (lembra-se Melo Moraes e o alçapão da casa dos pássaros), mas os conhecimentos teóricos, ou qualidades didáticas superiores em Neukomm responderiam pelo que se observa de aplicação de conhecimentos de harmonia e contraponto, imitações, como se pode constatar em várias de suas obras: [o] *Te Deum* – *Fiat misericordia* é um trecho em imitações à 5a justa,” *Missa*” [N.E.: Lacuna].

A próxima data, 1819, é fornecida por E. Vieira,⁷² mas é errônea. Segundo o autor do *Dicionário de músicos portugueses*, 1819 seria a data da composição do *Te Deum*, que teria sido executado pela primeira vez por ocasião do batizado da primogênita de D. Pedro, a futura D. Maria I.

Não se pode deixar de assinalar que a imprensa de época desmente o fato. O *Te Deum* executado na ocasião foi de Marcos Portugal (Sarraute, *Gazeta do RJ*).⁷³

Nenhuma outra composição se faz presente até 1820, ano em que compõe o *Te Deum*. Não se pode deixar de observar o fato, assinalando corresponder ao período durante o qual D. Pedro teve aulas com Neukomm. Seria, portanto, aquele em que o futuro imperador elabora as suas obras mais representativas, cujas execuções passam a constar do noticiário, a partir da composição do *Te Deum*: a *Missa* e *Credo*, a *Ouverture*, e, provavelmente, aquela sobre a qual as referências são escassas: os *Responsórios para S. Pedro de Alcântara*.⁷⁴

O que significa, em outras palavras, que se pode atribuir à influência de Neukomm o interesse de D. Pedro em escrever algo de mais sério, musicalmente, além de “hinos”. A não ser

⁷² N.E.: Ernesto Vieira.

⁷³ N.E.: Sarraute, J.-P. *Marcos Portugal au Brésil 1811-1830*. Arquivos do Centro Cultural Português, 1972, v. 4, p. 356-401; os anos de 1818 e 1819 não se encontram disponíveis na HDB-BN.

⁷⁴ N.A.: É verdade que inexistem informações precisas e diretas a respeito da data da *Missa*. Mas ela vem assinalada na imprensa a partir de 1822. Os acontecimentos políticos não teriam dado a D. Pedro chance de compor uma obra de envergadura, entre 1821-1822. Tudo faz crer que seja realmente anterior a 1821, isto é, sob a influência dos ensinamentos de Neukomm.

N.E.: Já na *Gazeta do Rio de Janeiro*, de 28 fev. 1822 é mencionada uma solenidade religiosa, a qual “[...] terminou com hum *Te Deum* de muzica, sendo tanto este, como a *Missa* de composição do mesmo Augusto Senhor [...]” (n. 26, p. 160).

que D. Pedro realizasse com Marcos Portugal aquilo que lhe ensinava S. Neukomm.

O que ele voltará a fazer, após 1821, quando as condições do momento propiciarão as canções patrióticas. Por coincidência, é o momento em que Neukomm se afasta do Brasil: 1821.

Desse período, que bem se poderia identificar como revelador dessa influência se enquadra a sua obra religiosa:

O Te Deum, de 1820

a *Ouverture*, assinalada em 1821 por D. Leopoldina, em carta ao pai⁷⁵

a *Missa*, s.d., mas à qual se refere a imprensa desde 1822 o *Credo*, sempre vinculado à *Missa*

O Responsório para S. Pedro de Alcântara.

Fica sem localização a data ou qualquer referência ao responsório para *S. Pedro de Alcântara*. Tudo indica, porém, ser do mesmo período: o estilo, e, sobretudo, as condições históricas, mais difíceis em época posterior. A referência à obra (única, segundo parece) encontra-se no folheto de 1812:⁷⁶ *Recordações dos principais acontecimentos de 1822 a 1831*.

A referência cronológica que se tem a seguir é o ano de 1820, data da composição do *Te Deum*. Dado constante do próprio manuscrito autógrafa, conservado no arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro. Seu título: *Te Deum Laudamus/ a/ 4 Vozes e Grande Orquestra/ Offerecido a El Rey D. João o 6/ por seu filho o Príncipe Real/ D. Pedro d'Alcântara, Duque de*

⁷⁵ N.E.: Norton, 1938, p. 437.

⁷⁶ N.E.: Não foi possível identificar nem localizar este documento, na verdade de 1862. Ele será citado várias vezes pela autora no decorrer deste texto.

Bragança/ que o/ compôs para o nascimento. Original no Rio de Janeiro, a 20 de dezembro de 1820.^{77 78}

A primeira execução foi noticiada na *Gazeta do Rio de Janeiro*, de 27.III.1821.⁷⁹

Depois entoou o Bispo o hymno “Te Deum” que foi cantado pelos músicos da Real Câmara e Capela, com música composta por um gênio tão transcendente, tão amado das musas como dos portugueses, dirigida pelo célebre Marcos Portugal, mestre de música de SS AA RR.

Seria na realidade a primeira execução do *Te Deum*? Não é tão difícil sabê-lo, mas nas datas propícias (batizado de D. Maria da Glória, aniversários de pessoas da família real), a imprensa carioca não se manifesta. E não deixaria de fazê-lo, por motivos óbvios.

A execução do *Te Deum* está associada a fatos históricos. Vamos assinalá-los, juntamente com as datas de várias apresentações noticiadas na imprensa da época:

⁷⁷ N.A.: A informação de E[rnesto] Vieira (Dic[ionário] Biogr[áfico] de músicos port[ugueses]) de que o *Te Deum* fora cantado pela primeira vez no batizado de D. Maria da Glória não se sustenta, pela data aposta ao manuscrito autógrafa. O nascimento a que alude a dedicatória do autor seria o do futuro Príncipe da Beira [João Carlos], nascido a [6 de março de 1821], batizado em 27.III.1821, quando se executou o *Te Deum*. Faleceu o príncipe em janeiro de 1822. Informação veiculada no livro de J.-P. Sarraute M[arcos] P[ortugal] no Brasil (Arq[ui]vo] do Centro Cultural Português, Ed[ição] da Fund. Gulbenkian, v. IV, 1972).

N.E.: na verdade, o príncipe João Carlos faleceu em fevereiro de 1822.

⁷⁸ N.E.: Babo, E. (coord.). *Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro*. CD-Rom. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda., 2005. (CRI-SM55). Disponível em http://acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM55.htm, acesso em 28 mar. 2022.

⁷⁹ N.E.: *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 26, 31 mar. 1821, p. 2. No batizado de João Carlos, príncipe da Beira.

1821 - D. Leopoldina manda ao Pai cópia do “T[e] D[eum]”⁸⁰ (carta de 1^o.II)

1821 - (27.III); batizado do Príncipe da Beira (Sarraute, p. 390)⁸¹ Gaz.do RJ 21.III⁸² (regeu Marcos Portugal. Seria a primeira execução?).

1821 - (24.VIII) Em carta ao pai, D. Pedro escreve... “executado em atenção à nossa hegemonia política” (aniversário da Revolução do Porto).

1822 - (24.II?) A Gazeta do RJ,⁸³ de 28.II.22 noticia a execução do T. D.,⁸⁴ e o discurso de Januário da Cunha Barbosa⁸⁵ “análogo à vastidão da matéria” (papel Aninha).^{86 87}

[9.XII.1826] - Batizado de D. Pedro II.

1829 - (9.XII) Ação de Graças pelo casamento com D. Amélia.⁸⁸

1857 - (12.VII) Festa de N.Sra. da Piedade, na Cruz dos Militares. Regeu F. Manoel da Silva,⁸⁹ que até 1860 apresentava obras de D. Pedro (cern.).⁹⁰

O que representa musicalmente, o *Te Deum*?

Mesmo constituído sobre o vulgar – na instrumentação, nos motivos, no tratamento da obra – o *T. D.*⁹¹ de D. Pedro tem

⁸⁰ N.E.: *Te Deum*.

⁸¹ N.E.: Sarraute, 1972.

⁸² N.E.: Na verdade, 31 de março.

⁸³ N.E.: *Gazeta do Rio de Janeiro*.

⁸⁴ N.E.: *Te Deum*.

⁸⁵ N.E.: 1780-1846.

⁸⁶ N.E.: Não foi possível identificar esse documento.

⁸⁷ N.E.: No original: “verificar melhor”.

⁸⁸ N.E.: D. Amélia de Leuchtenberg (1812-1873), segunda esposa de D. Pedro I.

⁸⁹ N.E.: Francisco Manoel da Silva.

⁹⁰ N.E.: Abreviatura de Cernicchiaro?

⁹¹ N.E.: *Te Deum*.

momentos bons, deixando entrever no cuidado em certos detalhes, cuidados de “outras mãos”. Principalmente no desenho dos instrumentos que contracantam a parte vocal. Não o clarim ou o trombão, mas, o clarinete (ao qual D. Pedro, como o Padre José Maurício, dedica solo de importância), e nas cordas, cuja intervenção valoriza, por momentos, a pobreza da parte coral. Mas é, sobretudo, no escolher o coro *a cappella* para a palavra final do *Te Deum* (“*miserere*”) que a atitude de D. Pedro surpreende. Especialmente em se tratando de peça com caráter laudatório, imponente, festivo, exterior, o recolhimento final denuncia requinte. Caso não único no compositor, que já no *Credo* reservara para as sonoridades apuradas de um conjunto desacompanhado dois trechos dessa peça que também tem acompanhamento instrumental.

Alguns motivos que frequentam outras obras de Pedro I aparecem no *Te Deum*:

A Introdução (Dó m) do “*Tu ad liberando*” é ritmicamente idêntica e melodicamente semelhante ao da *Missa em Dó*.

O motivo instrumental “*Hosanna*” (no já citado “*Credo*”) é sugerido nas clarinetas da Introdução do “*Tu devicto*”.

A orquestra (fl, cl, ob. fg, tp, tpt, cordas) que pese o interesse de motivos aqui ou ali, é muitas vezes tratada pesadamente, com excessivos dobramentos (especialmente nas madeiras), ritmos percutidos sem maior significação musical. Como de hábito em D. Pedro, os seus metais e madeiras acusam tratamento de uma banda de música.

A peça é em grande coral, com acompanhamento de orquestra. Apenas um longo solo de soprano, em três movimentos sucessivos, interfere com valentia na parte central da obra: “*Tu ad liberando*” e “*Tu devicto*”. O primeiro movimento é o que mais sofre [sic] se ressentido das características peculiares aos *Te Deum*. E o caráter dos temas e [sic] concorre para isso:

Contrabalança o pouco interesse da parte vocal o tratamento dado às cordas, nesse trecho:⁹²

O hábito infeliz de D. Pedro repetir palavras do texto, segundo as necessidades da prosódia musical, enfraquece o nível das repetições (D.C.)⁹³ sobre a mesma melodia: “*Pleni, pleni majestatis*” etc.

“*proclamant, proclamant, proclamant*”,
“*Sanctum*” (sete vezes) “*quoque*”.

Melodicamente calmo, o segundo movimento (“*Tu Rex gloriae*”) chega a ser tratado com nobreza. Desenrola-se em sucessivas imitações, num fugato, com o tema respondido no tom da dominante.

São quatro entradas, separadas por um elemento de ligação.

D. Pedro esmerou-se, porém, em recursos de expressividade e dramaticidades no longo “solo” de soprano, dividido em três movimentos distintos, que reservou para os textos:

“*Tu ad liberando*” (*Sostenuto*, 27 compassos)

“*Tu devicto*” (*Andante sostenuto*, 24 compassos)

“*Aperuisti*” (*Allegro commodo*, 165 compassos).

A orquestra intervém, enérgica ou *cantabile*, contracantando com motivos de certo interesse musical, no “*aperuisti*” o solista dialoga com o coro.

O trecho [de] talvez maior interesse e mais curto no *Te Deum* de D. Pedro é o “*Judex crederis*” (17 compassos) escrito para coro acompanhado por um curioso conjunto instrumental: clarinete, trompete, trombão e timbales.

⁹² N.E.: Há aqui um grande espaço entre os parágrafos, talvez para a inserção de um exemplo musical.

⁹³ N.E.: Não foi possível identificar esta abreviatura.

Muito discreto e curto, o “*Te ergo*”, com 19 compassos, foi confiado a um duo (contralto e tenor), acompanhado por orquestra de cordas. E conclui com recolhimento, num trecho *a cappella*.

SINFONIA

Da mesma época do *Te Deum* seria, presumivelmente, a *Sinfonia* que D. Leopoldina remete a um só tempo para o pai, em 19.II.1821. É o único ponto de referência para situá-la logicamente na mesma fase de criação do *Te Deum*. Há uma nota no *Livro de Despesas do Cabido Metropolitano*, que registra 80\$000 para a cópia da “*Sinfonia de S.A.R.*”, em 1829.⁹⁴

A *Sinfonia*, termo que, segundo uso na época, corresponde a uma *ouverture*, é uma peça sinfônica no tom de Mi bemol Maior, di-vidida em dois movimentos:

Larghetto - (com 10 compassos)

Allegro brilhante - (com 198 compassos)

A orquestra inclui, além das cordas, 2 flautas, 2 oboés (o segundo dos quais não foi encontrado),⁹⁵ 2 cl, 2 cor, 2 tp, 3 trombones e bumbo. O material dessa *ouverture* está conservado em S. João del Rei, na bicentenária sociedade de música denominada *Lyra Sanjoenense*.⁹⁶

⁹⁴ N.E.: Nos Livros de Receita e Despesa da Catedral e Capela Real e Imperial, ainda existentes (e disponíveis em http://acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM55.htm e http://acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SD_Cx103_UD01.htm), que englobariam o ano de 1829, não há menção a essa cópia (Babo, E. (coord.). *Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro*. CD-Rom. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda., 2005).

⁹⁵ N.A.: A parte do 2º oboé foi encontrado [sic] em S. João del Rei.

⁹⁶ N.A.: Dessa obra há gravação...

N.E.: Realizada pela Orquestra Sinfônica Nacional, em 1965, sob a direção de Alceu Bocchino, sob o título *Independência Abertura* (Compositor: D. Pedro I. In: *Música na Corte brasileira* – v. 3 – Na Corte de D. Pedro I. Angel 3CBX 412, 1965, f. 2).

1821

Resulta curiosa, sem dúvida, a simultaneidade de D. Pedro nas lutas políticas a que estava vinculado como figura principal, e a projeção de sua figura de compositor, no decorrer de 1821 em diante.

Ao ensejo do noticiário político ou de festividades da corte, tem-se notícia da execução de composições de S.A.R.⁹⁷ “esse gênio tão amado das musas quanto dos portugueses”.⁹⁸ Antes não, o que parece significativo, sob dois aspectos:

- 1) D. João VI mantém D. Pedro sob controle de prestígio político.
- 2) O coincidir com o afastamento de S. Neukomm.

Na verdade, no ano de 1821 encontra D. Pedro às voltas com atividades políticas bastante intensas desde os primeiros meses. Um projeto de “constituição” é jurado a 24 de fevereiro. Seguem-se-lhe os acontecimentos que vão culminar, no mesmo ano, com o regresso de D. João.

Em contradição, e embora coincida com a partida de Neukomm, 1821 é o ano em que o então Príncipe Real começa a se projetar como compositor.

Não apenas o *Hino Constitucional*, composto em 1821, ao calor da agitação constitucionalista.

Mas, a partir desse ano, várias composições suas serão ouvidas em acontecimentos de realce na corte, e que a imprensa do Rio de Janeiro não deixará de assinalar.

Tudo fez crer, como se disse acima, que as obras que então aparecem foram compostas anteriormente e sejam frutos de seu aprendizado com S. Neukomm, que regressa à Europa em abril desse ano.

⁹⁷ N.E.: Sua Alteza Real.

⁹⁸ N.E.: *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 78, 30 ago. 1821, p. 4.

Mas é no ano de 1821 que começam a ser ouvidas as suas obras religiosas: o *Te Deum*, a *Missa e Credo*, a *Sinfonia*, uma peça executada em [...] ⁹⁹ não é identificada na notícia, por isso mesmo se pode crer seja o *Responsório para S. Pedro de Alcântara*. Sem falar nos hinos, que serão a sua válvula de escape musical até o fim da vida.

A única obra composta nesse ano é um hino, desabrochado na agitação febril do movimento constitucionalista, do qual D. Pedro se fizera paladino. Por ironia, talvez, ou efetivo respeito pela figura de D. João VI, esse hino foi cantado pela primeira vez no R. T. S. J., ¹⁰⁰ a 13.V., quando se festejava o aniversário do Rei. ¹⁰¹

A 5.VI, uma agitação política sacode a cidade. Mais uma vez a população se reúne no R. T. S. J. e a Constituição parece galvanizar o povo como a solução da luta entre portugueses e brasileiros e mais problemas que afligem o país.

Dias após esse acontecimento (8 de junho), D. Pedro escreve ao pai, informando-o das ocorrências do dia 5 de junho no R. T. S. J. (do rei-juramento [sic] das bases constitucionais), (no R.T.D.J.???) “quando foi cantada [sic], o hymno constitucional composto por mim com poesia minha”. ^{102 103} (O[távio] T[arquínio de]. S[ouza] p. 289). ¹⁰⁴

⁹⁹ N.E.: Informação não localizada.

¹⁰⁰ N.E.: Real Teatro São João.

¹⁰¹ *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 39, 16 mai. 1821, p. 1.

¹⁰² N.A.: (Esclarecer: cantado a 13 V. ou a 5.VI? Ver na *Gazeta do* após 6.VI). N.E.: A notícia na *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 16 de maio de 1821, parece deixar bem claro que o *Hino Constitucional* foi executado em 13 de maio. (*Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 39, 16 mai. 1821, p. 1).

¹⁰³ N.E.: Segundo a *Gazeta de Notícias*, o *Hino Constitucional* foi cantado durante o ano de 1821 nas seguintes datas: 13 de maio (*Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 39, 16 mai. 1821, p. 1); ? de julho (*Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 73, 5 jul. 1821, p. 6); ? de julho, em Campos dos Goytacazes (*Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 54, 18 ago. 1821, p. 7); 24 de agosto (*Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 79, 1º set. 1821, p. 5); ? de outubro (*Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 98, 16 out. 1821, p. 2)

¹⁰⁴ N.E.: Sousa, 2015, p. 263.

A *Gazeta do Rio de Janeiro*, do dia 16.V, que noticia o evento, confirma:

representava-se um *Elogio Dramático* (...) alusivo à data, no qual aparecem os retratos de D. Pedro e de D. Leopoldina, “a que foram rendidos os mesmos e reverentes. aplausos; e cantando os músicos o Hino Constitucional, cuja letra e música é um estimável presente que S.A.R. ofereceu aos portugueses”.¹⁰⁵

Em Niterói (20.VII de 1821), no banquete as classes armadas (Andrade, 1967, p. 142).¹⁰⁶

“Poesia minha”, escrevera D. Pedro ao pai. E, naturalmente, de não boa qualidade. Mais ou menos do nível da música que esses versos e esses acontecimentos inspiravam. Mas que surgiam com espontaneidade, pois não exigiam muita elaboração.

A imprecisão dos títulos sob os quais aparece rotulado esse hino de D. Pedro tem criado muita confusão.

Fazem crer em maior número de hinos:

Ex: - *Marcha Nacional* (é o da Ind[ependência] ou o const[itucional]?)¹⁰⁷ - arranjada por J. M.¹⁰⁸ o Imperador D.J -RJ 4.II.1826.¹⁰⁹

.....
¹⁰⁵ N.E.: *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 39, 16 mai. 1821, p. 1.

¹⁰⁶ N.E.: No original: “conferir”.

¹⁰⁷ N.E.: Independência ou o constitucional.

¹⁰⁸ N.E.: José Maurício.

¹⁰⁹ N.E.: No *Diário do Rio de Janeiro*, publicado em 4 de novembro de 1826, não há menção sobre a *Marcha Nacional*. Encontra-se, porém, no número publicado em 21 de novembro de 1825, o seguinte anúncio: “Acha-se à venda na rua Direita N. 25, o Hymno Nacional, e Constitucional, arranjado com acompanhamento para piano forte, por hum Author mui celebre, pelo preço de 480. Também na mesma casa vende-se a *Marcha Nacional e Imperial*, composta por S.M. o Imperador, pelo preço de 400 rs, arranjada igualmente para piano forte”. Seria José Maurício o “author mui celebre”? (*Diário do Rio de Janeiro*, n. 1100017, 21 nov. 1825, p. 2).

Marcha
Hino
Hino
Hino Constitucional:
Ó Pátria, ó Rei, ó Povo
Ama a tua Religião
Observa e guarde sempre
Divinal Constituição.

(30 anos se passarão sem [sic] cantar (Andrade, 1967, p. 157) esse hino. Em 1862, (estátua [ilegível]) V[ieira] Faz[enda].¹¹⁰

Quanto à letra de Evaristo da Veiga,¹¹¹ atribuída igualmente a D. Pedro, teve que levantar o testemunho do autor (ou de seu irmão?). Em 1959, (Vide “Revista Brasileira” de 1959).¹¹²

É evocado esse engano, possivelmente oriundo do fato de Cairu¹¹³ ter atribuído também a letra ao Imperador.¹¹⁴

A verdade não se ofusca
O rei não se engana não
Proclamemos portugueses
Divinal constituição

¹¹⁰ Segundo Vieira Fazenda, apenas em 1862, quando da inauguração da estátua de D. Pedro I, na praça da Constituição, atual Tiradentes, no Rio de Janeiro, foi cantado o hino de D. Pedro I (*apud* Andrade, 1967, p. 158).

¹¹¹ N.E.: 1799-1837.

¹¹² N.E.: No número 25-26 da *Revista Brasileira*, de 1959, há um artigo publicado por João Dornas Filho, intitulado “O publicista da regência”, no qual é discutida a atribuição da autoria da letra do Hino Constitucional a Evaristo da Veiga.

¹¹³ N.E.: Visconde de Cairu (1756-1835).

¹¹⁴ N.E.: No mesmo artigo, Dornas discute o papel do Visconde de Cairu na falsa atribuição a D. Pedro: “quem primeiramente lançou essa errônea versão fôra o Visconde de Cairú, quando escreveu, sob o pseudônimo de ‘Juristas’, no ‘Diário do Rio de Janeiro’ de 10 de setembro de 1833”. Não foi possível localizar a publicação de Cairu.

Viva, viva, viva o Rei
Viva a Santa Religião
Viva, brasileiros valorosos
A nossa Constituição¹¹⁵

Na verdade, o texto confirma algumas peculiaridades de D. Pedro: repetição de palavras. E a intuição de estadista englobava portugueses e brasileiros.

Diz Ernesto Vieira que este hino é o mesmo de 1817, com outra letra. Não disponho de meios para confirmar ou discordar da informação do estudioso português.

A “solfa” do hino também é menos feliz do que a do *Hino da Independência*. Dividido em duas frases de [quatro] compassos. O estribilho é de escassa ênfase.

Nesse mesmo ano de 1821, em que o Rio de Janeiro cantara no R.T.S.J. o *Hino Constitucional* do Imperador, assiste à apresentação de outras obras de D. Pedro. No dia 24.VIII (aniversário da regeneração política do país),¹¹⁶ os oficiais dos Corpos da Marinha celebram a data com um baile no Real Teatro São João. À chegada de D. Pedro ouve-se o *Hino Constitucional* de sua autoria. (*Gaz. do R. J.* de 1.IX 1821).¹¹⁷

A mesma *Gazeta*, comentando o baile, dá outra indicação: “[...] seguindo-se inalteravelmente a ordem de dançar primeiro uma contradança inglesa, depois uma francesa e em último lugar uma espanhola; e cada uma delas alternada com uma “wallz” [sic]”. A “solfa” era de composição de S. A. R. (Idem).

A notícia de D. Pedro compositor de valsas (provável homenagem a D. Leopoldina da terra das “valsas”) é confirmada por uma informação de Mozart de Araújo (*Revista “Cultura”, Cons.*

¹¹⁵ N.A.: Como se vê, D. Pedro valorizava a figura de El-Rei, seu pai.

¹¹⁶ N.A.: Movimento Constitucionalista do Porto.

¹¹⁷ N.E.: *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 79, 1º set. 1821, p. 5.

Fed. de Cultura, n.1 de 1971)¹¹⁸ com base na autobiografia de S. Neukomm, que diz ter orquestrado seis valsas da autoria de D. Pedro. A notícia da *Gazeta* informa apenas quanto a “solfa” da valsa. Nada porém sobre a provável orquestração daquele dia.

Mas esse mesmo tumultuado ano de 1821 não transcorreria sem que assinalasse a execução de duas importantes composições do Imperador: a *Missa* e, o *Te Deum*. À 24 de agosto, D. Pedro faz realizar Missa Pontifical na Capela Real. Por motivo de sua aclamação. A *Gazeta do R.J.*¹¹⁹ do dia imediato¹²⁰ informa: “[...] sendo que a música (qual?) que a cantou uma peça de ótimo gosto da composição de S.A.R. o Príncipe Regente” [...] e, por último, o mesmo Bispo entoou o hino *Te Deum laudamus*, que foi cantado de música do mesmo augusto senhor; que por isso mesmo foi executada com maior gosto e esmero, o que tudo concorreu para o maravilhoso efeito que aquelas peças produziram nos circunstantes”.

“Na ocasião em que se cantava o *Te Deum*, salvaram todas as fortalezas e embarcações de guerra surtas neste Porto”. (*Gaz. R.J.*, 30.VIII.1821)¹²¹ Não é isenta [sic] de dúvidas o associar à *Missa* a referência à “música do Imperador”, executada nesse dia 29.VIII. Não o se diz expressamente *Missa*; poderia ser outra obra, antes do *Te Deum*. Os *Responsórios para S. Pedro de Alcântara* (uma glorificação ao padroeiro dos Braganças não ficaria mal, naquela ocasião), é a única obra de D. Pedro sobre a qual não foi encontrada referência na imprensa, imediatamente antes e após os anos que estão sendo focalizados.

¹¹⁸ N.E.: Não foi possível o acesso a esse número da Revista.

¹¹⁹ N.E.: *Gazeta do R[io] de J[aneiro]*.

¹²⁰ N.E.: Na verdade, *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 78, 30 ago. 1821, p. 4.

¹²¹ N.E.: *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 78, 30 ago. 1821, p. 4.

Seria a primeira vez que se executava a *Missa* de D. Pedro? É possível e até provável, pelo simples fato de não ter sido assinada [sic] pela imprensa até então.¹²²

O manuscrito dessa missa não foi encontrado. Várias vezes assinalada¹²³ com o título em geral vinculada a um *Credo* (*Missa* e *Credo*). Uma cópia em partes avulsas da *Missa*, (que, no geral, subentende apenas o “*Kyrie*” e o “*Gloria*”), é encontrada na E.M.¹²⁴ O *Credo* está conservado no arquivo do Cabido Metropolitano;¹²⁵ cantado no Porto (Portugal) pela A. C. C.¹²⁶ Foi gravado [sic] pelos conjuntos da Rádio MEC.¹²⁷

O fato de constituir-se com o já conhecido *Credo* uma única obra, e o ter sido ouvida várias vezes na Capela Imperial, encaminha, naturalmente, a suposição de que o material per-

¹²² N.A.: Observação manuscrita: “(nome: Carmo, Aclamação)”.

¹²³ N.A.: Execução da *Missa* assinalada em várias oportunidades: Capela Imperial no dia seguinte da Aclamação (13.X.1822); Capela Imperial, pelo solene consórcio de D. Amélia (9.XII-829); a 29 VIII de 1821, *Missa Pontifica* [sic] na C.I, pelo (?) Gaz. R.J. (30.VIII.1821).

¹²⁴ N.E.: Escola de Música [da UFRJ]; no catálogo atual da Biblioteca Alberto Nepomuceno da instituição não consta a *Missa*.

¹²⁵ N.E.: [CRI-SM54].

¹²⁶ N.E.: Associação de Canto Coral.

¹²⁷ N.E.: *Credo*. Intérprete: Orquestra Sinfônica Nacional e Coro da Rádio MEC, sob a direção de Alceu Bocchino. Compositor: D. Pedro I. In: *D. Pedro I – Credo / Miguez: Ave Libertas*. Philips, 1972, vinil, f. 1-7. Duas gravações mais recentes foram realizadas dessa obra: em 1997, em Juiz de Fora, sob a direção de Sérgio Dias (*Credo*. Intérprete: Orquestra do VIII Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, direção de Sérgio Dias, e Coral Pró-Música, direção Nelson Nilo Hack. Compositor: D. Pedro I. In VIII Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga. 1997. Edição: Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, 1997, 1 CD, f. 2 a 11; e em 1998, na cidade do Porto, em Portugal, sob a direção de Manuel Ivo Cruz (*Credo*. Intérprete: Orquestra Nacional do Porto e Coro da Sé da Catedral do Porto; 1998, sob a direção de Manuel Ivo Cruz. Compositor: D. Pedro I. In: Gravação ao vivo realizada em 1998. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QF_XLOyzzo4&t=81s&ab_channel=Lusofolias, acessado em 9 abr. 2022: Lusofolias, 1998.

tencesse ao arquivo do Cabido Metropolitano, como ocorreu com o *Credo*. Tal não acontece, no entanto, e, das cinco peças de D. Pedro I existentes no arquivo da C.I.,¹²⁸ no ano de 1902, e que o seu arquivista registra, já a missa não figura.

Outro material em outro arquivo, rotulado não como obra de D. Pedro, viria dar outro caminho às buscas em torno dessa obra.

Quando o episódio [espólio] de Bento das Mercês¹²⁹ (músico cantor e copista e mestre de capela da C.I. foi adquirido, pelo governo e doado ao então Instituto Nacional de Música (hoje Escola de Música da U.F.R.J.) carregava muito material que se supunha proveniente exclusivamente da Capela Imperial, o que não corresponde à verdade. Aparentemente absorvera outros arquivos, entre os quais o do músico regente irmão andador da Ordem Terceira do Carmo, José Baptista Lisboa,¹³⁰ que também possuía vultuosa coleção de manuscritos musicais.

O hábito infeliz de copistas de não consignar na cópia que levanta [sic] o nome do autor e o título exato da obra (embora registrem o que lhes parece mais importante: o próprio nome), observa-se nesse manuscrito material, que tem como número de registro na Biblioteca v [o]. 4215[-v. 3168]¹³¹ o da Escola de Música.

Esse material (teria vindo do velho Imperial Conservatório???). Francisco Manuel da Silva levou essa missa em 1857.¹³² E o arquivo do velho Imperial Conservatório de Música, que Francisco Manuel da Silva dirigia, foi incorporado ao da atual Escola de Música vem rotulado (por outra mão que não a do copista) como obra do Padre José Maurício Nunes Garcia.

.....
¹²⁸ N.E.: Capela Imperial.

¹²⁹ N.E.: 1804?-1887.

¹³⁰ N.E.: ?-1848?

¹³¹ N.E.: Não foi possível encontrar o registro atual correspondente da obra na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

¹³² N.E.: Não foi possível identificar esta informação.

Apesar de encontrar-se o material em partes avulsas, o que dificulta uma ideia exata da obra, caracteriza-se por não apresentar nenhuma característica estilística deste compositor.

Uma análise um pouco mais detida revelou, surpreendentemente, motivos empregados por D. Pedro I no seu *Credo*. Daí partiu a ideia de que pudesse ser obra do imperador, donde a necessidade de fazer-se o levantamento da partitura que revelou outros aspectos peculiares à “musa” de D. Pedro:

- 1) Repetição de palavras do texto.
- 2) Insistência na palavra “*gloria*” (que segundo...¹³³ era uma fixação em D. Pedro).
- 3) O instrumental (2 cl., 2 ob., 2 fg., 2.trp, 3 trb.).
- 4) O “motivo” do *Credo* exposto, como neste e com as mesmas características no clarinete.
- 5) Trecho *a cappella* empregado nas duas obras.

Para demais considerações, ver Cat[álogo] Temático] das obras do Pe José Maurício, p.[349-350].

Cronologicamente, a obra que se lhe segue é a do *Hino da Independência*, composto, segundo tudo indica, em 1822, algum mistério cerca a sua primeira audição. Mistério que envolve o momento em que teria sido ou não cantado na velha Casa da Opera da capital de S. Paulo, no dia 7 de setembro de 1822.

Como se sabe, D. Pedro partira do Rio de Janeiro para S. Paulo em data de 14 de agosto. O texto de Evaristo da Veiga, impresso no dia 18 de agosto, não chegaria ao conhecimento do príncipe antes de chegar às margens do Ipiranga, das mãos do mensageiro Padre Belchior¹³⁴ que, por ordem de José Bonifácio, entregar-lhe-ia a um tempo, o estopim político da mensagem das cortes portuguesas e o volante impresso do hino, recém publicado,

.....
¹³³ N.E.: Não foi possível identificar a fonte.

¹³⁴ N.E.: 1775-1856.

que seria o estopim que acenderia a inspiração de D. Pedro para elaborar o seu *Hino da Independência*? É possível uma coisa e outra.

Não é demais fantasioso imaginar, porém, que D. Pedro, ele próprio jornalista “camuflado” (como mostrou Hélio Viana),¹³⁵ e em estreita comunicação com os partidários da independência brasileira – intelectuais ou não – e, por outro lado, bastante interessado, como compositor de hinos, nos textos de hinos publicados (ou em vias de publicação) tivesse tomado conhecimento, antes de ser publicado do hino [de] Evaristo da Veiga, de nome tão sugestivo: *Hino Constitucional Brasileiro*, mas de conteúdo tão adequado ao momento. Além disso, o volante já poderia estar em S. Paulo no dia 7 de setembro, [já que] que os correios faziam o percurso em oito dias (O[távio] T[arquínio de] S[ouza]..., pág.438).¹³⁶ Sua memória, em qualquer caso, poderia ter conservado, pelo menos, as estrofes do “estribilho”. Estribilho que, de qualquer modo, estaria presente nessa noite gloriosa, na informação de Canto e Melo,^{137 138} não como letra do hino de D. Pedro, mas como um dos “mote” [sic] das poesias que na ocasião foram recitadas.(O[távio] T[arquínio de]S[ouza], p.437).¹³⁹

De uma ou de outra maneira, a tradição mantida em torno do hino é de que teria sido cantada [sic] pelo príncipe na própria noite de 7 de setembro, em S. Paulo. A solenidade preparada para anunciar o evento da independência o foi [feita], como se pode supor, muito apressadamente. Realizou-se, segundo moldes tradicionais, no velho Teatro da Opera, no Largo do Colégio, às 9 horas da noite. Da programação prevista, que era a apresentação

.....
¹³⁵ N.E.: Viana, H. *Dom Pedro I, jornalista*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

¹³⁶ N.E.: Sousa, 2015, p. 401.

¹³⁷ N.E.: Pedro de Castro do Canto e Melo? (1866-1934). Referência não localizada.

¹³⁸ N.E.: *Apud* Sousa, 2015, p. 400.

¹³⁹ N.E.: *Apud* Sousa, 2015, p. 400.

de *O convidado de Pedra* (D. Giovanni, com música de Mozart?) constou a leitura de poesias sobre motes diversos. E um hino, cantado pelo próprio D. Pedro, respondendo-lhe, o público presente, em coro, no “estribilho”. D. Pedro, que cavalgara das “margens do Ipiranga” até a capital da província, preparara-se para essa solenidade em moldes conformes à sua própria dúvida: quando teria D. Pedro tomado conhecimento desse texto, que só foi publicado a 16 de agosto, se desde 14 já havia partido, a cavalo, do Rio para a capital paulista [?].

Os parágrafos anteriores parecem ter rodado em torno do assunto, sem poder esclarecê-lo devidamente.

Outra dúvida se levanta, porém. Tomado conhecimento do texto, em que momento teria D. Pedro elaborado as frases musicais do seu hino para cantá-lo e alcançar que o seu estribilho fosse respondido pelo público presente? É verdade que para um hino, peça em geral de pouca elaboração (no caso dependente de simples inspiração melódica), bastariam as poucas horas que o separam da cena às margens do Ipiranga da cena no teatro.

Independente do mistério que cerca a primeira apresentação desse hino, em São Paulo, outra circunstância também surpreende.

Volta D. Pedro, vitorioso, de S. Paulo, triunfante. Era en-deusado, era o “príncipe defensor perpétuo”, era o próprio gênio que zelava pelos brasileiros, mas, autor, embora de um hino sobre o texto de Evaristo da Veiga, que auxiliava o endeusamento, não é o seu o hino que alcança popularidade, naquele momento fer-vilhante de ardor patriótico. E sim o de Marcos Portugal.

C. Oberacker, (p. 291),¹⁴⁰ evocando acontecimentos imediatos à Independência de D. Pedro, em 15.IX.22, informa que,

¹⁴⁰ N.E.: Oberacker Jr., C. H. *A imperatriz Leopoldina: sua vida e sua época*. Ensaio de uma biografia. Rio de Janeiro: IHGB; Conselho Federal de Cultura, 1973.

nessa data, “cantam o novo *Hino da Independência*, composto por D. Pedro para a coroação musical do seu Império”, acrescentando à fonte: como diz “Norton”,¹⁴¹ pág. 217, mas retifica a informação às páginas 152.

Na verdade, devia ser muito grande a ascendência de Marcos Portugal sobre D. Pedro, para aceitar, vaidoso como era, e sempre querendo capitalizar os acontecimentos para valorizar a sua figura política, que outro compositor e tão ligado aos acontecimentos de D. João VI, de quem agora todos queriam se libertar (memória que deveria ser afastada), fosse cantado no lugar do seu.

¹⁴¹ Norton, 1938.



Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Óleo sobre tela. Acervo da Escola de Música da UFRJ.



Marcos Portugal (1762-1830), retrato no teto do Gabinete do presidente da Câmara, no Paços do Concelho de Lisboa (Câmara Municipal de Lisboa).
Arquivo Municipal de Lisboa.



Retrato do pianista e compositor Sigismund von Neukomm (1778-1830), por Breitkopf e Härtel, c. 1830, 16,2 x 22 cm. Austrian National Library.

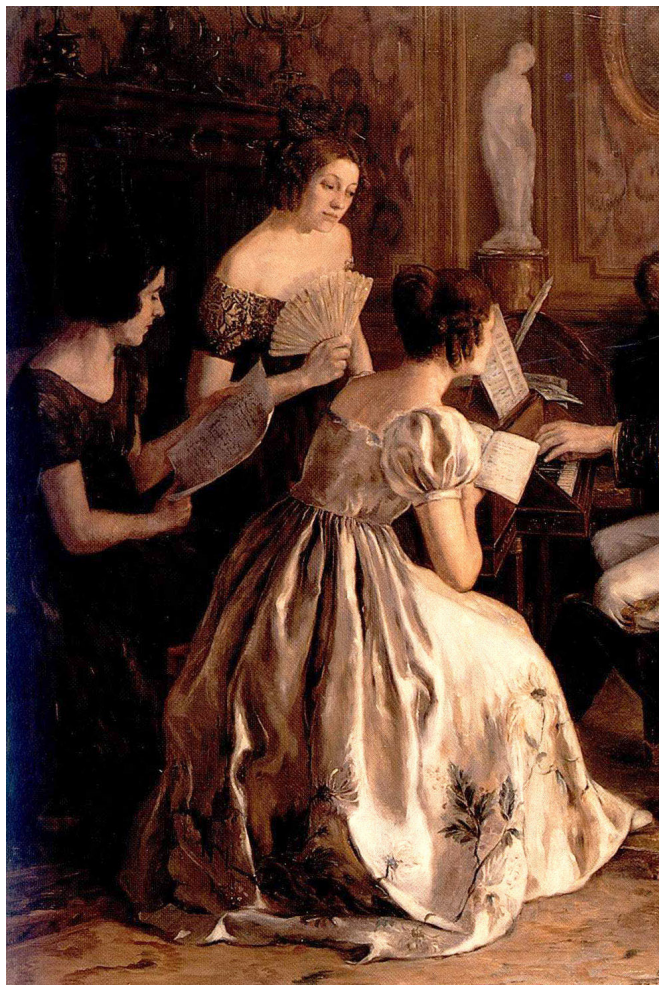


D. Pedro I, óleo sobre tela, 1826, de Manuel de Araújo Porto Alegre. Acervo do Museu Histórico Nacional.





A coroação do Imperador dom Pedro I do Brasil em 1822, óleo sobre tela, 1822, Jean-Baptiste Debret. Fonte: BANDEIRA, Julio. Debret e o Brasil. Rio de Janeiro: Capivara Ed. 2009.





Primeiros Sons do Hino da Independência, óleo sobre tela, de Augusto Bracet, 1922.
Acervo do Museu Histórico Nacional.

Apêndice I

D. Pedro I – Obra impressa

[É óbvio que, inexistindo até o presente momento, obra de compositor do passado musical brasileiro passada pelas máquinas de impressão, não seria lógico imaginar qualquer das obras maiores de D. Pedro – as religiosas – em [rasura] volumes impressos.]¹

O mesmo não se pode dizer dos seus hinos. Não só o *Hino da Independência*, que tem numerosíssimas edições, avulsas ou integrando volumes, entre outros cantos patrióticos, como outros hinos (entre os quais o *Constitucional*, composto em 1821), que vieram a lume em época bastante recuada de nossa imprensa musical.

É possível – creio mesmo provável – que alguns hinos de D. Pedro possam constituir-se testemunho das primeiras edições de música impressa no Brasil.

A imprensa periódica anuncia, ainda em 1821, o aparecimento do *Hino Constitucional* do Imperador (então Príncipe Regente).²

Deduz-se dos termos desses anúncios, por vezes dúbios, que apenas o texto era impresso: “o hino que se pode cantar com a música do ‘Já podeis’ de S.A.R.”.

É evidente que o *Hino* de exaltação a uma constituição ainda não aprovada em Portugal (a Independência ainda não fora

¹ N.E.: Parágrafo rasurado.

² N.E.: *Diário do Rio de Janeiro*, n. 60009, 9 jun. 1821?, p. 4.

proclamada) afasta a ideia de que fosse impresso em Portugal (isso até 1834-1835).

Mas também não se pode ignorar o anúncio publicado no D.R.J. 10.I.1825?, referente ao aspecto profissional de um Sr. Compagnon, com residência à rua da Quitanda, 57, que se propõe a “abrir choros de musica [sic]”.^{3 4}

Outro anúncio publicado no ano de 1825 [18.IV] – de que saíra a lume um Álbum com “12 Modinhas de autores brasileiros”⁵ – erradamente ou não, parece ter conotação [sic] com o anúncio do Sr. Compagnon, é capaz de levantar várias deduções:⁶

1) que se imprimia música, de fato, no Brasil no ano de 1825. Em edições bem ou mal apresentadas, com as características de endereço bibliográfico assinaladas ou não, mas que o faziam. Esse álbum de 12 modinhas deve ter sido impresso no Rio de Janeiro. Embora não tenha sido encontrado, até o momento, algo de mais positivo, além dos argumentos apresentados.

Não há razão para imaginar que “modinhas” de compositores brasileiros fossem impressas em Portugal (e com presteza), se as relações entre Brasil e Portugal não eram tão amorosas assim, nos primeiros anos após a Independência. E que, precisa-

³ N.E.: *Diário do Rio de Janeiro*, n. 100006, 10 jan. 1825, p. 3. Não há no anúncio a expressão “choros de musica”.

⁴ N.A.: Mr. Compagnon e sua Senhora, ambos ligados às atividades tipográficas, chegaram ao Brasil em 18? Estabeleceram-se com loja de tipografia na Rua da Quitanda / Mudaram-se em ? / Os anúncios ? / Devem ter desistido de imprimir música no Brasil / Em 18? abandonam o país.

N.E.: Não encontrei a referência para todas essas informações sobre o casal Compagnon. Estranhamente, não há menção ao casal em Pequeno, M. R. Impressão musical no Brasil. In: Marcondes, M. A. (ed). *Enciclopédia da música brasileira*. São Paulo: Art, v. 1, 1977, p. 352-363.

⁵ N.E.: Não consegui encontrar a referência do dia 18 de abril, mas sim de 14 de maio (*Diário do Rio de Janeiro*, n. 500011, 14 mai. 1825, p. 2).

⁶ N.S.: Embora a autora se refira a “várias” só enumerou a primeira.

mente em 1825, com as finanças internas tão difíceis, em que a Independência do Brasil é reconhecida por D. João, o álbum já se apresentava impresso, não é crível que se houvesse mandado imprimir no exterior (Alemanha, França, Bélgica?).

Mesmo não sendo escassas as edições aparecidas como tais. Nem originais na forma, semelhante a que será adotada por Laforge.⁷

O fato de Laforge anunciar, em 1835, que a imprensa musical era cuidada, ou se transformava numa realidade, também pode significar que, pela primeira vez, tomava o caráter permanente, face à transitoriedade de outras tentativas.

[Mentia-se abertamente, pela imprensa. – O próprio Laforge parece, mesmo, a pessoa visada em um anúncio alusivo “ao mestre [solfista] Lagorge” [sic] para que viesse pagar o que devia a alguém sob pena de ter revelado seu nome. O que não depõe a favor de sua inteireza].^{8 9}

As hipóteses de edições brasileiras na segunda década são reforçadas por outro anúncio, em 18?, por alguém que dizia “um brasileiro”, no qual se informa que alguém teria adaptado uma tipografia pré-existente, de maneira a poder realizar a impressão de obras musicais.¹⁰

⁷ N.E.: “A impressão regular de peças musicais no Rio de Janeiro teve início com Pierre Laforge, [...] estabelecido por volta de 1834 com ‘estamparia de música’ na Rua do Ouvidor 149” (Pequeno, 1977, p. 353).

⁸ N.E.: Parágrafo rasurado.

⁹ N.E.: Referência não encontrada.

¹⁰ N.E.: Referência não encontrada.

Apêndice II

PAG 01

ESQUEMA DA MONOGRAFIA SOBRE “D. PEDRO I MÚSICO”

1) Cultura musical no Brasil à chegada de D. Pedro (1808).
Fim do século 18. Início do 19 (Minas e R.J.)

2) Resenha das atividades musicais:

Sé – Igrejas

Irmandades

O ensino da música

Teatro Manuel Luiz

Praça de “toiros” (a dança das ninfas)

Antes de Manuel Luiz: (o P^e Ventura e as “casas de ópera”
no Brasil

As “bandas” de música

3) Chega D. Pedro, com 10 anos incompletos. Sua musicalidade; herança

4) Musicalidade dos Braganças:

D. João IV (1^o rei da dinastia).

D. José

D. Mariana

D. João IV

D. Pedro

5) Teria aprendido D. Pedro música em Portugal?

Qual a reação dessa crença, indiscutivelmente sensível à música, ao meio brasileiro?

Manifestações musicais de D. Pedro

– Canto
– Toca instrumentos (de ouvido, certamente) como hoje vemos
– compõe (amadoristicamente, é certo, mas teve professores.)

– Compõe ajudado? Sem dúvida
O que lhe ensinaram os dois mestres, figuras de projeção internacional?

Disciplina acadêmica necessária (não tem)
Sala com alçapão na Quinta. (Depoimento de Melo Moraes)

A palavra de D.Leopoldina: “Tout seul”
O envio do “Te Deum” e da “Sinfonia” e as desculpas por serem muito “teatrais”

Choque da cultura vienense e da incultura de D. Pedro
Caracterização da obra de D. Pedro: formulário harmônico preferência pela música

Amor pela música – impressionante na sua personalidade
Primarismo – preferência pelo gênero patriótica religiosa
[sic]

Fundamento religioso e político de sua personalidade
O respeito ao pai – o 1º Hino.
1808 – Chegado ao Brasil; de sua educação Fr. Antonio Estudou desenho em Portugal
E a música: teria iniciado logo que chegou ao Brasil, antes de M.P

O fato de ter sido aluno de J.M. é discutível

PAG 02

Chega M[arcos] P[ortugal] este é logo nomeado professor
1811 – Chega M.P. o Rei concede-lhe todas as honrarias, inclusive de ser mestre

– O que ensinaria M.P. ao real aluno – desde os rudimentos?

– O que demonstram os autógrafos: (incompletação [sic] e primarismo?)

Mas a revelação como compositor data de 1817, após a chegada de Neukomm.

1814 – Quer um fagotista.

1817 – 1ª obra: O Hino oferecido à D. João. Serve-se do mesmo texto de M.P. em uma “cautela de 1809”

1820 – Até 1820, nenhuma outra obra. Corresponde ao período de estudo com Neukomm. E se de 1821 em diante D. Pedro não teria mais a oportunidades de compor obras de envergadura o período devemos supor dos ensinamentos de Neukomm como o das suas obras mais representativas:

Te Deum 1820

Ouverture

Missa e Credo

Responsório para D. Pedro de Alcântara.

Obras essas, porém, que passam a ser ouvidas a partir de

1821

1820 – O “Te Deum” com data no manuscrito autógrafo: 20.X.

(Nota: A informação de E[rnesto]V[ieira] de que seria de 1819 é difícil de ser comprovada.

Análise do T[e] D[eum]

De mesma época do T[e] Deum: A “Sinfonia” (ambos enviados a Franz Joseph);

Pinheiro em 1821 para a cópia (C.M.)

Sinfonia: análise.

Material: em S. João Del Rei.

1821 – Começam a ser excedentes as obras de D. Pedro surgem datas.

Encontra D. Pedro às voltas com atividades políticas. (D. João afastara-se, o que facilita a projeção de D. Pedro)

Constituição jurada a 24 de fevereiro.

D. João regressa e D. Pedro começa a se projetar na política e na música.

(3.VI.) *Hino Constitucional* – cantado a 5.VI.21 (bis?)

A imprensa notícia a execução da obras de D. Pedro

A “*Missa*” – Assinalada desde [...] reunida a um “*Credo*”.

O que foi feito do seu manuscrito?

O “*Te Deum*” e sua execução em 27.III.1821

Apêndice III

BIBLIOGRAFIA¹

PAG 03

Correio da manhã: “A lição Real”. 1950 – 9 de abril / 16 de abril

Notas de L.G: Boletim do Estado Maior do Exército, (ano XII, pág 3 e. 4 Vol.XXI – junho - dezembro 1922).

(Hino de Independência) atribuindo o arranjo a Francisco Flores.

Traz fotocópia do autógrafo (Of. Ao I.H.G.B., em 22.XI.1861 pelo M[estre] F[rancisco] M[anoel da] Silva.

O[távio] T[arquínio de] S[ousa]: pág. 62, 64, 75, pág. 79 – 80

Almeida Prado – pág. 261

Melo de Moraes F[ilho] – Documentos para a história da Independência (pág. 468)

[Francisco] Assis Cintra...

Folheto 1862: “Recordações dos acontecimentos de 1822 – 1831”

.....
¹ N.E.: Original.

Apêndice IV

PÁG 04¹

1) Verifica-se que, antes que D. Pedro houvesse composto o seu 1º Hino (1817, segundo E. Veiga),² já S[igismund] Neukom orquestrara invenções suas.

1816 – *Fantasia a grande orquestra* sobre uma pequena valsa de S.^a R. o Príncipe D. Pedro / Mozart[de Araújo] – (Cultura) pág 66.

Arranjo para orquestra de 6 valsas de D. Pedro. (Mozart, idem). Seria este o arranjo tocado em 1821 no baile oferecido pelos oficiais?

1817 – Chegados ao ano de 1817, começam a aparecer composições de D. Pedro.

De aí por diante vamos acompanhá-los, mantendo tanto quanto possível a ordem cronológica.

A) 1817 – A primeira manifestação de D. Pedro compositor é um hino. A data e o título são dados por E. Veiga, que informa (Dicionário: pág...) ³ possuir manuscrito do mesmo: “Hino composto por S. A. R. o Príncipe Real do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, e Duque de Bragança. Feito no Rio de Janeiro aos 20 de maio de 1817”.

O texto (e a música?) desse hino teria sido extraído, conforme adianta Aires [sic] de Andrade (pág 140),⁴ de uma “Cantada”

¹ N.E.: Não fica claro para mim o significado dessa numeração de páginas.

² N.E.: Na verdade, Ernesto Vieira.

³ N.E.: Na verdade, Ernesto Vieira.

⁴ N.E.: Andrade, 1967, v. 1, p. 140.

de Marcos Portugal, (a qual fora executada em Portugal, no ano de 1809). Confirmar a afirmação de A. Andrade. Aires [sic] de Andrade não reconhecia esse Hino como obra de D. Pedro e somente com de M. Portugal. Para Aires [sic] de Andrade, somente [em] 1821 D. Pedro estreia como compositor de Hinos.⁵

Texto da “Cantada” de 1809:

Aceitai, rei excelso
Os votos sagrados
Que os lusos honrados
Vem livres fazer.

Estrilho:
Por vós, pela Pátria,
O sangue daremos
Por glória só temos
Vencer ou morrer.

D. Pedro utilizou no “hino” de 1817 apenas o “estribilho”, não a estrofe. Até que ponto este hino é o da “Cantada” de M.P? será necessário buscar em Portugal. Para E[rnesto] Vieira: até que ponto este hino é coincidente com o de 1821? Confrontar.

No ano de 1817, data outro “sinal” sobre D. Pedro músico. É a sua fonte o livro Spix & Martius (“Viagem pelo Brasil”), embora meio estranho, refere-se a uma “banda particular de música vocal e instrumental”.⁶

⁵ N.E.: Andrade, 1967, v. 1, p. 140.

⁶ N.E.: Spix & Martius. Viagem pelo Brasil. Brasília. Edições do Senado Federal, 2007, p. 62. Disponível em <https://www2.senado.gov.br/bdsf/handle/id/573991>, acesso em 2 abr. 2022.

PÁG 05

19.II – A “Sinfonia” já estava composta. D. Leopoldina envia ao Pai.

27.III – Data escolhida por D. João VI para “Imposição dos Santos Óleos” em seu neto D. João Carlos (nascido no dia 6 do mesmo mês, e batizado no mesmo dia, na Quinta da Boa Vista). Houve procissão às 17:30h, na Real Capela, (e Missa?), e “o Bispo entoou o hino “Te Deum”, que foi cantado pelos músicos da Real Câmara e Capela, com música composta por um gênio transcendente, tão amado das musas como dos portugueses, dirigida pelo célere Marcos Portugal, mestre de “S. A. R.” “Durante a [augusta] cerimônia, tocaram muitas agradáveis sinfonias” (G.R.J. – 30.III.1821).⁷

13.V. - ... “cantando os músicos o *Hino Constitucional*, cuja letra e música é um estimável presente que S. A. R. oferece aos *portugueses*”

(No dia do aniversário de D. João, no R.T.D.J.⁸ após a partida do Rei)!! (Gaz. R.J., 16.V.1821).⁹

9.VI – O D.R.J. anuncia a publicação do: H. Nacional e Constitucional. (Música?).¹⁰

28.VI – Anúncio do D.R.J. referente ao hino de D. Pedro – “todas as letras deste Hino se podem cantar com a música: “Eis monarca excelso” (?).¹¹

⁵ N.E.: Andrade, 1967, v. 1, p. 140.

⁶ N.E.: Spix & Martius. Viagem pelo Brasil. Brasília. Edições do Senado Federal, 2007, p. 62. Disponível em <https://www2.senado.gov.br/bdsf/handle/id/573991>, acesso em 2 abr. 2022.

⁷ N.E.: *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 26, 31 mar. 1821, p. 2.

⁸ N.E.: Real Teatro São João.

⁹ N.E.: *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 39, 16 mai. 1821, p. 1.

¹⁰ N.E.: *Diário do Rio de Janeiro*, n. 60009, 9 jun. 1921, p. 4.

¹¹ N.E.: *Diário do Rio de Janeiro*, n. 60026, 28 jun. 1921, p. 3.

7.VII – (D.R.J.) - ... “o toque do Hino [sic] Constitucional, repetido sempre a cada um dos brindes”.¹²

31.VII – um grande jantar de 200 talheres oferecido pelo Governador das Armas da Corte, e a que compareceram o Príncipe Regente e a Princesa Real foi abrilhantado por uma “banda de excelente música”. À altura do brinde a S. Majestade, tocaram o Hino Nacional. Os brindes seguintes foram acompanhados do Hino composto pelo próprio Príncipe Regente, que foi “entoado” pelo próprio Príncipe com seus Camarista [sic] e Guardas-Roupa [sic], entoando o estribilho toda a oficialidade. Às 3 horas da manhã, a banda de música precedeu SS.AA.RR. na volta à Praia Grande (D.R.J. 31.VII).¹³

20.VIII – Em Edital: Os comandantes dos corpos de todas as linhas da Real Quinta da Ponta do Caju oferecem (?) um jantar aos seus camaradas, ao qual esteve presente D. Pedro, acompanhado de D. Leopoldina. Quatro (conferir) bandas de música (dos diferentes batalhões) alternavam “escolhidas sinfonias”. Numerosos brindes foram levantados – os 3 primeiros por D. Pedro: a El-Rei (e a essa altura tocam o Hino Nacional), à Constituição e a quem tiver amor pela Pátria. Os demais brindes alternam (a D. Pedro, a D. Leopoldina, aos representantes da Nação portuguesa, ao General das armas, etc...) alternavam-se com o toque do “Hino Nacional”.¹⁴

Obs.: Parece repetição dos fatos da mesma parte descrita a 31.VII. Por quê????¹⁵

¹² N.E.: Referência não encontrada.

¹³ N.E.: *Diário do Rio de Janeiro*, n. 700025, 31 jul. 1821, p. 4.

¹⁴ N.E.: *Diário do Rio de Janeiro*, n. 80006, 7 ago. 1821, p. 2.

¹⁵ N.E.: Há uma confusão aqui com respeito aos dois jantares, o primeiro realizado em 20 de julho (noticiado em 31 jul.), em Praia Grande (Niterói), e o segundo na Ponta do Caju, em 30 de julho (noticiado em 7 ago.).

PÁG 06

7.VIII – (D.R.J.) – Diário anuncia a publicação da letra dos Hinos Constitucionais que apareceu (?) e cantaram pela primeira vez na noite do memorável dia 26.IV.21, em Goiás.¹⁶

24.VIII – Baile oferecido pelos oficiais da Guarnição da corte e pelos corpos da Marinha:

“às 8:30h rompeu a orquestra uma sinfonia foi tocando depois mais algumas peças de música”.

“As 9:00h chegaram SS.AA.RR. Então cantou [sic] o Hino Constitucional”, cuja letra de solfa eram de composição de S.A.R. findo o qual tocou outra sinfonia.

Ordem das danças:

1 contrad[ança] Inglesa

1 contrad. Francesa

1 contrad. Espanhola, cada uma delas alternadas com uma waltz. A solfa era de composição de S.A.R”.¹⁷

31.VIII – 1ª audição da Missa (ou 1ª notícia sobre). Foi determinado que o 24 de agosto e o 15 de setembro sejam de grande gala na corte. (motivo: a sua regeneração política)

Na Capela Real: ricamente armada na primeira 6ª feira passada, pouco depois das 10:00h da manhã – começa a Missa Pontifical, celebrada pelo Sr. Bispo “Católico [sic] Mor, sendo que a Música que a cantou uma peça de ótimo gosto, composição de S.A.R o Príncipe Regente... (*Te Deum*)... Por último. “o mesmo Bispo entoou o hino *Te Deum Laudamus*, que foi cantado de música de composição do mesmo Senhor, que por isso mesmo foi executada com o maior gosto e esmero”... Na mesma ocasião em que se cantava o *Te Deum* salvaram todas as fortalezas e

¹⁶ N.E.: *Diário do Rio de Janeiro*, n. 800006, 7 ago. 1821, p. 4.

¹⁷ N.E.: *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 79, 1º set. 1821, p. 5.

embarcações de guerra surtas neste Porto, acabando esta a função religiosa a 1:00h da tarde”. (Gaz. R.J – 30.VIII.1821)¹⁸

12 X. – Houve ópera no R.T.S.J. com a presença de S.A.R., que, ao entrarem na tribuna, foram recebidos ao som do Hino Constitucional.¹⁹

PÁG 07

O contexto político do Brasil nos anos 1821 e 1822, tanto quanto a partida de D. João VI, favoreceram a eclosão da figura de D. Pedro como compositor (desabrochar) Da mesma forma deu azo a sua projeção como político, que antes não teria sido dificultado pela ciumada do pai. Também é possível que a partida de D. João favorecesse indiretamente, o emergir mais facilmente a figura e compositor de D. Pedro, pelo fato de deixar Marcos Portugal mais livre para atender à “*mise au point*”, que, indiscutivelmente lhe cabia na obra do seu imperial aluno. Por outro lado, escasseado [sic], Marcos Portugal praticamente deixa de compor. Tudo é feito pelo Príncipe, mais tarde imperador. Nas ocasiões solenes, o resto não tinha importância; a C[apela] I[mperial] desmoronara.

Ocorre, a respeito, entre a obra do mestre e a do aluno, verdadeiro contrasenso: à medida em D. Pedro é mais absorvido pelos seus interesses políticos, dispõe de menor tempo para a composição, (“0,21 22) [sic], sua figura de compositor cresce e se amplia e se projeta. – Mas não com obras novas, a não ser os Hi-nos (que o momento político nacionalista propicia e faz multiplicar, – certamente, as composições que se ouve quando se transforma no defensor Perpétuo já estariam compostas anteriormente. Ou esboçadas, o que é mais provável. Talvez desde os tempos

¹⁸ N.E.: *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 78, 30 ago. 1821, p. 4.

¹⁹ N.E.: *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 98, 16 out. 1821, p. 2.

de Segismundo [sic] Neukomm. (Que na [sic] seria homem para dar acabamento a obra de outrem, profissional categorizado, embora fizesse os arranjos e as orquestrações), a que Marcos Portugal a cederia, em vista de sua posição de “músico da corte”.

PÁG 08

O ano de 1822 não acrescenta nenhuma obra religiosa à bagagem do Príncipe compositor.

Continua a imprensa assinalando execuções da *Missa*, do *Te Deum*, do *Hino Constitucional*. O *Responsório de S. Pedro de Alc[ântara]* parece estar envolvido, mas não expressamente, na notícia do dia 28 de fevereiro de 1822 da *Gazeta do R.J.*²⁰ Registro mais expresso merece [sic] no folheto de 1862, que assinala a existência dessa obra.

O ano da Independência vê D. Pedro muito ocupado com problemas políticos e familiares.

28.II – Execução do “*Te Deum*”???

Morre o príncipe D. João Carlos (nascido em dezembro de 1820, falecido em [...] janeiro de 1822).²¹ D. Pedro se vê obrigado a viajar para Vila Rica. D. Pedro namora com a maçonaria, até torna-se o irmão Guatimozim. Ano tumultuado, efervescente, construtivo, decisivo.

É o ano da mais difundida obra do imperador: *Hino da Independência*.

Dúvidas e controvérsias envolvem a composição do *Hino*: o momento em que foi composto as circunstâncias de sua primeira execução a letra com a qual teria sido cantado o hino que se fez ouvir na “Casa da Ópera” de S. Paulo, após a cena histórica às margens do Ipiranga.

²⁰ N.E.: *Gazeta do Rio de Janeiro*, n. 26, 28 fev. 1822, p. 160.

²¹ N.E.: Na verdade, em 4 de fevereiro de 1822.

PÁG 09

20.VI. – Vende-se (Armazém de Música de Ferguson e [Crockcaat]: Quitanda, 41) 12 modinhas a \$280, e o Hino composto por S.M o Imperador, e mais dois Hinos Nacionais por 321 1 U [sic]. (D.R.J., 20.VI.1825).²²

21.XI – Vende-se à Rua Direita 25 o *Hino Nacional e Constitucional*, *arranjado com acompanhamento* para piano forte por um autor muito célebre pelo preço de 480,000 [sic]. Também na mesma casa a *Marcha Nacional e Imperial* composta por S.M. o Imperador pelo preço de 400,000,[sic] *arranjado igualmente* para piano forte.²³

Diz o autor do projeto de 1862 (Recordações. De 1822 - 1831) que a Sinfonia de D. Pedro foi ouvida “no mesmo dia” (?), em 1825, ano do reconhecimento da Independência do Brasil por D.João VI.

(7.IX.) É ouvida a “*Sinfonia*” de D. Pedro, quando a Independência do Brasil foi reconhecida por D. João VI. (folheto de 1862)

PÁG 10

Anunciam, à venda: 1828 no Diário do Rio de Janeiro *Hino Nacional, Marcha Nacional*, composto pelo Imperador.²⁴

PÁG 11

D. Pedro teria escrito:

Série e variações sobre o tema do *Miudinho*.

Desses manuscritos, seis valsas e uma paráfrase foram encontrados por Mozart Araújo na Biblioteca do Conservatório de Paris.(em espécie???)

.....
²² N.E.: *Diário do Rio de Janeiro*, n. 600014, 20 jun. 1825, p. 2.

²³ N.E.: *Diário do Rio de Janeiro*, n. 1100017, 21 nov. 1825, p. 2.

²⁴ N.E.: *Diário do Rio de Janeiro*, n. 300016, 20 mar. 1828, p. 1.

E, por iniciativa de And[rade] Muricy, a Academia Bras[i-leira] de Mús[ica] e o Minist[ro] da Educação promoveram uma pesquisa musical no arquivo da Capela Imperial, ocasião em que o René Brighenti encontrou quatro obras de D. Pedro:

1 *Missa incompleta* (sem *Kyrie* e *Gloria*)

2 Responsórios (*Mortuos est*)

mais do que valor musical, é o interesse histórico que justifica a apresentação do “*Mortuos est*” na OSB.²⁵ (Notas do programa, em 8.XI.1958)

²⁵ N.E.: Orquestra Sinfônica Brasileira.

Apêndice V

Anotações a partir dos artigos “A lição real” de Victor Wittkowski¹

Witkowski [sic] – Artigos em “Correio da Manhã” (suplemento)

1º - [O compositor Sigismund Neukomm]²

2º - 5 de fevereiro de 1950 (?)³

3º - 9 de abril de 1950 (?) (“A Lição Real”)

Título: Sigmund [sic] Neukomm

[rasura] “A LIÇÃO REAL”. (Supl. de 9.IV.1950)

D. Pedro dando lição com Neukomm (Música de Mozart)

D. Pedro cheirando a álcool

D. Pedro diz que gosta de aprender música de ouvido (o que denota musicalidade[])] (que um pouco de estudo possibilitaria outra capacidade), mas denota tb. o “nível” e o espírito de aprendizagem que D. Pedro desejava, e certamente faria. (16.IV.1950)

Quando Neukomm nasceu (sua casa ficava face de Mozart), este estudava em Paris. Neukomm conheceu-o quando criança. Diz que o retrato pintado pelo cinhafdo [sic] Lange (Joseph) é fiel. Neukomm foi professor dos filhos de Mozart.

¹ N.E.: Wittkowski, V. “A lição real”. *Correio da Manhã*, n. 17504, 9 abr. 1950, p. 49; *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 17510, 16 abr. 1950, p. 59.

² N.E.: *Correio da Manhã*, n. 17435, 15 jan. 1950, p. 38.

³ N.E.: Há aqui certa confusão sobre as datas dos artigos.

D. Pedro se confessa homem rude. Escreve do círculo “mulheres, vinho e caça”. Neukomm cita palavras de D. Pedro: “que círculo não compõe essa fúria!” – No entanto basta ouvir uma melodia de Mozart ou de Haydn para se emocionar “como os cães quando ouvem realejos desses comedores de macarrões”. E acrescenta: “isso acalenta o coração como luar sobre o lago nas noites de estio”. (30.IV.1950)

D. Pedro aspirava ser mais artista do que homem (h. macho) para poder de se lebertar [sic] dos laços do amor.

A aula seguinte versaria sobre formas de imitação.

Referências ¹

Almeida, R. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

Andrade, A. de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 2 v., 1967.

Araújo, J. de S. A. P. e. Memórias históricas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Imprensa Régia, 1822, v. 7, p. 78. Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/182898>, acesso em 1º abr. 2022.

Babo, E. (coord.). *Acervo musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro*. CD-Rom. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda., 2005. Disponível em <http://www.acmerj.com.br>, acesso em 28 mar. 2022.

Babo, E. (coord.). *Acervo Cleofe Person de Mattos*. CD-Rom. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda., 2009. Disponível em <http://www.acpm.com.br>, acesso em 3 abr, 2022.

Câmara dos Deputados. *Coleção de Leis do Império do Brasil (1808-1889)* - Legislação 1808-1820 - Decisões. Disponível em <https://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/colecao-anual-de-leis>, acesso em 7 abr. 2022.

Dadelsen, G. von. La 'versione d'ultima mano' in musica. In: Caraci Vela, M. (org.). *La critica del testo musicale: Metodi e*

.....
¹ N.E.: Do editor.

problemi della filologia musicale. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p. 47-61.

D. João IV. *Defensa de la musica, contra la errada opinion del Obispo Cyrillo Franco*. Lisboa, 1649.

Dornas Filho, J. O publicista da regência. In: *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 25-26, 1959, p. 112-128.

Duprat, R. André da Silva Gomes. In: *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985, p. 161.

Garcia, G. V. “*Tão sublime quanto encantadora arte*”: o ensino de música no Imperial Collegio de D. Pedro II (1838-1858). Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014. Disponível em https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/24906/24906_5.PDF, acesso em 16 abr. 2022.

Garcia, R. (org.). Cartas de Luiz Joaquim dos Santos Marrocos Escritas do Rio de Janeiro à sua família em Lisboa, de 1811 a 1821. In: *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, 1934, v. LVI. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação, 1939.

Marques, A. J. *A obra religiosa de Marcos Portugal (1762-1830)*. Lisboa: BNP, Cesem, 2012.

Mattos, C. P. de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: MEC, 1970.

Mello Moraes, A. J. de. *História do Brasil-Reino e Brasil-Império*. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & C, 1871. Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/182897>, acesso em 13 abr. 2022.

Nery, R. V.; Castro, P. F. de. *História da música*. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

Neukomm, S. *L'autobiographie de Sigismund Neukomm (1778-1858)*. Disponível em https://www.musicologie.org/theses/neukomm_01.html, acesso em 13 abr. 202.

Norton, Luíz. *A corte de Portugal no Brasil: notas, alguns documentos diplomáticos e cartas da imperatriz Leopoldina*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. Disponível em <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/206/1/124%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>, acesso em 10 abr. 2022.

Oberacker Jr., C. H. *A imperatriz Leopoldina: sua vida e sua época*. Ensaio de uma biografia. Rio de Janeiro: IHGB; Conselho Federal de Cultura, 1973.

Pereira, Â. D. *João VI príncipe e rei; a retirada da Família Real para o Brasil, 1807*. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1953.

Porto Alegre, M. A. Apontamentos sobre a vida e obras do padre José Maurício Nunes Garcia. Rio de Janeiro: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. XIX, 3º trim., p. 354-369.

Sarraute, J.-P. *Marcos Portugal au Brésil 1811-1830*. Arquivos do Centro Cultural Português, 1972, v. 4, p. 356-401.

Sousa, O. T. de. *História dos fundadores do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2015, v. 209-A, p. 114.

Spix & Martius. *Viagem pelo Brasil*. Brasília. Edições do Senado Federal, 2007. Disponível em <https://www2.senado.gov.br/bdsf/handle/id/573991>, acesso em 2 abr. 2022.

Trilha, M. Chevalier Neukomm, quem diria, acabou na Rua do Passeio. *Insight – Inteligência*, a. XXIV, n. 93, abr.-jun. 2021, p. 22-36.

Viana, H. *Dom Pedro I, jornalista*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

Vieira, E. *Diccionario de Musicos Portuguezes*. Historia e Bibliographia da Musica em Portugal. Lisboa: Typographia Mattos, Moreira & Pinheiro, 1900.

Walsh, R. *Notices of Brazil 1828-1829*. Londres: F. Westley and A.H. Davis, 1930; Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2017. Disponível em <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518704>, acesso em 13 abr. 2022.

Wittkowski, V. O compositor Sigismundo Neukomm. *Correio da Manhã*, n. 17435, p. 38, 15 jan. 1950. Rio de Janeiro.

Wittkowski, V. A lição real. *Correio da Manhã*, n. 17504, p. 49, 9 abr. e n. 17510, p. 59, 16 abr. 1950. Rio de Janeiro.

Zamoner, M. *História da dança de salão no Brasil do século XIX e os irmãos Lacombe*. Disponível em <https://www.efdeportes.com/efd186/historia-da-danca-de-salao-irmaos-lacombe.htm>, acesso em 13 abr. 2022.

Zamoner, M. *História da dança de salão no Brasil: mestres no Rio de Janeiro do século XIX*. Disponível em <https://www.efdeportes.com/efd187/danca-de-salao-no-rio-de-janeiro-do-seculo-xix.htm>, acesso em 13 abr. 2022.

Hemerográficas

Gazeta do Rio de Janeiro, n. 26, 31 mar. 1821, p. 2; n. 39, 16 mai. 1821, p. 1; n. 73, 5 jul. 1821, p. 6; n. 54, 18 ago. 1821, p. 7; n. 78, 30 ago. 1821, p. 4; n. 79, 1º set. 1821, p. 5; n. 98, 16 out. 1821, p. 2; 28 fev. 1822, p. 160 - Rio de Janeiro.

Diário do Rio de Janeiro, n. 60009, 9 jun. 1821, p. 4; n. 60026, 28 jun. 1821, p. 3; n. 700025, 31 jul. 1821, p. 2-4; n. 80006, 7 ago. 1821, p. 2; n. 1000019, 22 out. 1821, p. 3; n. 100006, 10

jan. 1825, p. 3; n. 500011, 14 maio.1825, p. 2; n. 1100017, 21 nov. 1825, p. 2 - Rio de Janeiro.

Jornal do Commercio, n. 13, 16 jan. 1839, p. 2 - Rio de Janeiro.

Fonográficas

Credo. Intérprete: Orquestra Sinfônica Nacional e Coro da Rádio MEC, sob a direção de Alceu Bocchino. Compositor: D. Pedro I. In: *D. Pedro I – Credo / Miguez: Ave Libertas*. Philips, 1972, vinil, faixas 1-7.

Credo. Intérprete: Orquestra do VIII Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga, direção de Sérgio Dias, e Coral Pró-Música, direção de Nelson Nilo Hack. Compositor: D. Pedro I. In *VIII Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga*. 1997. Edição: Centro Cultural Pró-Música de Juiz de Fora, 1997, 1 CD, faixas 2 a 11.

Credo. Intérprete: Orquestra Nacional do Porto e Coro da Sé da Catedral do Porto: 1998, sob a direção de Manuel Ivo Cruz. Compositor: D. Pedro I. In: *Gravação ao vivo realizada em 1998*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=QF_XLOyzzo4&t=81s&ab_channel=Lusofolias, acesso em 9 abr. 2022: Lusofolias, 1998.

Independência abertura. Intérprete: Orquestra Sinfônica Nacional, sob a direção de Alceu Bocchino. Compositor: D. Pedro I. In: *Música na Corte brasileira – v. 3 – Na Corte de D. Pedro I*. Angel 3CBX 412, 1965, faixa 2.

Fontes musicais

Garcia, J. M. N. *Missa para o dia 19 de outubro. Comp.^{ão} do Padre José Maurício. No anno de 1808.* In: Babo, E. (coord.). *Acervo musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.* CD-Rom. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda., 2005 (CRI-SM19). Disponível em http://acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM19.htm, acesso em 28 mar. 2022.

Garcia, J. M. N. *Te Deum Laudamus/ a/ 4 Vozes e Grande Orquestra/ Offerecido a El Rey D. João o 6^o/ por seu filho o Príncipe Real/ D. Pedro d' Alcantara, Duque de Bragança/ que o/ compôs para o nascimento. Original no Rio de Janeiro, a 20 de dezembro de 1820.* In: Babo, E. (Coord.). *Acervo musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.* CD-Rom. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda., 2005 (CRI-SM55). Disponível em http://acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM55.htm, acesso em 28 mar. 2022.

Sobre os autores

Cleofe Person de Mattos (1913-2002) foi professora, musicista e pesquisadora. Estudou inicialmente com Oscar Guarnabarro, graduando-se em Composição e Regência na atual Escola de Música da UFRJ, em 1941, instituição da qual foi professora de Teoria Musical, a partir de 1947. Em 1964, foi eleita para a cadeira Cinco da Academia Brasileira de Música, cujo patrono é José Maurício. Em seu longo percurso como musicóloga, realizou seus dois estudos fundamentais sobre a vida e a obra de José Maurício Nunes Garcia: o *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*, publicado em 1970, e *José Maurício Nunes Garcia – biografia*, publicado em 1997. Além de sua pesquisa sobre José Maurício, Cleofe Person de Mattos se dedicou a grande número de temas ligados à musicologia nacional. Foi colaboradora na “Bibliografia Musical Brasileira (1820-1950)”, publicada em 1950, na “Enciclopédia da Música Brasileira”, lançada em 1977, e no projeto “O Ciclo do Ouro. O tempo e a música no barroco católico”. Foi a partir da década de 1970 que Cleofe Person de Mattos iniciou seu importante trabalho de edição de obras de José Maurício. Sua primeira incursão nessa direção foi um pequeno volume intitulado *Obras corais a capella*, trabalho conjunto de Cleofe Person de Mattos com a Fundação Nacional das Artes (Funarte) levou à edição e publicação de obras sacras de médio e longo porte de José Maurício. Em 1941, criou a Associação de Canto Coral (ACC), que representou a materialização de sua atividade como musicista e regente. Nessa instituição pode ampliar enormemente seu raio de ação em prol da divulgação da

música coral em geral e, principalmente da música coral brasileira, de todas as épocas. A então recém-descoberta música colonial mineira, fruto das pesquisas do musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange, passou a figurar no repertório do conjunto, a partir de 1958. No final da década de 1950, Cleofe Person de Mattos e a ACC iniciaram sua fecunda trajetória de gravações da obra sacra de José Maurício: a *Missa pastoril*, o *Requiem*, a *Missa de Santa Cecília* e tantas mais nas décadas seguintes. Além de suas inúmeras gravações dedicadas à obra de José Maurício, a pesquisadora e a associação fizeram incursões nas obras de outros compositores sacros brasileiros do período colonial: José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Marcos Coelho Netto, Francisco Gomes da Rocha e Ignácio Parreiras Neves, entre outros. Além disso, compositores brasileiros do século XX também foram contemplados com gravações da ACC, com destaque para Villa-Lobos. A produção intelectual e artística de Cleofe Person de Mattos gerou grande quantidade de documentos, papéis diversos, manuscritos e partituras. Todo esse material foi organizado, digitalizado e disponibilizado na internet. Surgiu, assim, o “Acervo Cleofe Person de Mattos”, do qual foi extraído o texto sobre D. Pedro I aqui editado.

Carlos Alberto Figueiredo é doutor em Música pela Unirio e fez estágio pós-doutoral, no Cesem da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação de David Cranmer. Foi professor dos programas de pós-graduação em Música da Unirio, da UFSJ e da UFG. Participou de vários projetos editoriais brasileiros de relevo, com destaque para *Acervo e difusão de partituras – Museu da Música de Mariana*, onde atuou como coordenador editorial, e *Patrimônio arquivístico-musical mineiro*. É autor do *Catálogo de publicações de música sacra e religiosa brasileira – obras dos séculos XVIII e XIX* (disponível on-line em www.musicasacra

brasileira.com.br) e dos livros (e-books) *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX – teorias e práticas editoriais* (2017); *Responsórios do Sábado Santo*, de David Perez – estudo e edição crítica; (2017); *Três estudos sobre a recepção da Antífona Salve Regina de Lobo de Mesquita: edições, análises e gravações* (2020); *Orpheon Carlos Gomes (1897-1900) – uma sociedade musical na belle-époque do Rio de Janeiro* (2021). Estudou Regência Coral com Frans Moonen, no Conservatório Real de Haia, na Holanda. Fez cursos complementares na Fundação Kurt Thomas, da Holanda, e na Bachakademie, de Stuttgart. Foi regente do Coro de Câmara Pro-arte desde 1976, e tem atuado como regente convidado dos coros da Osesp, Camerata Antiqua de Curitiba, Polifonia Carioca, Sacra Vox e Fundador, de Puebla, no México. Foi regente preparador do coro da Associação de Canto Coral e seu diretor artístico entre 1995 e 2012.

PROJETOS ESPECIAIS UFRJ-FUNARTE

Coordenação Geral: *Marcelo Jardim*

Coordenação de Comunicação: *Fabiana Rosa*

Coordenação de Inovação e Parcerias Institucionais: *Katia Augusta Maciel*

Academia Virtual: *Júlio Colabardini (Coord.), Marlon Magno*

Gestão de Projetos: *Ana Cláudia Melo*

Administrativo: *Alicandra Amaral e Tânia Oliveira*

Direção de Arte: *Márcio Massiere*

Imprensa: *Henrique Koifman*

Assistente de Imprensa: *Creuza Gravina*

Revisão de texto: *Maurette Brandt e Daniela Paiva*

Diagramação: *Renata Arouca*

NuMiDi: *Carolina Laís de Assis e Victória Oliveira* (produção de conteúdo), *Gustavo Silveira e*

Fernando Salles (redes sociais e podcasts); *Alberto Moura e Giuliano Gerbase* (audiovisual);

André Flauzino e Malany Dias (design gráfico); *Renan Ferreira* (webdesign)

Bolsistas de Graduação que apoiam todos os setores: *Pedro Fernandes e Beatriz Pinheiros*

Fotografia: *Walda Marques e Nadejda Costa*

SISTEMA NACIONAL DE ORQUESTRAS SOCIAIS | SINOS

Coordenação: *André Cardoso*

Gerência de produção: *Mônica Diniz*

Coordenação pedagógica Capacitação para Cordas: *Simone dos Santos e Carla Rincón*

Coordenação pedagógica Projeto Espiral: *Leandro Soares e Aloysio Fagerlande*

Coordenação de Programas Educativos e de mapeamentos de Projetos Sociais: *Bruna Leite*

Realização:



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

m **escola de**
música **UFRJ**



Fundação Universitária
José Bonifácio

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

SINOS
SISTEMA NACIONAL DE ORQUESTRAS SOCIAIS

ARTE
EM TODA
PARTE DA
GENTE

ISBN nº 978-65-89936-97-8