

Concerto dos sapos



Farley Derze
Brasília, outubro de 2003.

Índice

Introdução

Singularidade

Antonio da Costa Nascimento e o contexto histórico-social

Antonio da Costa Nascimento e os compositores nacionais do séc. XIX

O primeiro movimento da obra - partitura

Análise do primeiro movimento da obra

O estilo

A instrumentação

A forma

A execução

A tonalidade

Conclusão

Entrevista com o maestro José Joaquim do Nascimento, em 2 de abril de 2002

Referências

Introdução

Na época do descobrimento do Brasil, a região onde se encontra a cidade de Pirenópolis era povoada pelos índios da nação Caiapó. A mais antiga expedição documentada foi a do português Sebastião Marinho, no final do século XVI. Uma expedição do final do século XVII, chefiada pelo paulista Anhanguera, documentou visita à região onde retornou com amostras de ouro conseguidas junto a uma tribo de indígenas de nome “Goiá”, em 1700. Anhanguera Filho estabeleceu-se por lá, em local então denominado “Meia Ponte”, de onde remeteu carta ao Governador da Província de São Paulo desejando acordo para remarcação e exploração do território dos índios Goiás, que foi aceita desde que houvesse participação dos portugueses. A partir daí o território desenvolveu-se e em 1890 passou a denominar-se Pirenópolis. A economia do período colonial era baseada no trabalho escravo, a única opção na época, que cultivava o solo para a lavoura, além da extração do ouro no Rio das Almas.



Fig. 1 “A primeira e maior construção religiosa do Estado de Goiás, foi a Igreja Nossa Senhora do Rosário, em 1728 – hoje a Matriz de Pirenópolis. Em 1864 foi pintada em seu teto a imagem da Virgem Santíssima, pelos artistas pirenopolinos Inácio P. Leal e Antônio da Costa Nascimento.”

A vida musical desenvolvia-se voltada aos festejos folclóricos e religiosos, bem como à liturgia, onde a música cumpria um papel particular em cada manifestação. Em 1888 foi composta uma obra moldada nas características sociais da época e do lugar. Uma obra com cinco movimentos, onde o primeiro deles atrai especial atenção por apresentar uma função distinta daquelas já mencionadas. Pela primeira vez, em Pirenópolis, um trecho musical destinou-se a retratar outro aspecto presente na rotina da sociedade local: a natureza.

Singularidade

O que confere singularidade à obra “Concerto dos Sapos”, foi ter sido composta numa época em que no interior do Brasil a prática musical era essencialmente religiosa, barroca e folclórica, transcendendo a estética musical vigente colocando-se coincidentemente em sintonia com o momento estético-musical europeu.

A distância geográfica entre Europa e Brasil, a extensão territorial brasileira, os meios de comunicação, a defasagem cronológica das informações, além das filtradas pela tradicional intervenção da igreja, de desejar conservar fora de seu perímetro a arte profana, ratificam a originalidade da obra no que diz respeito à época e ao lugar.

Antonio da Costa Nascimento (1837-1903), vem desocupar as notas de um sentido fraseológico melódico, desvinculando-as do mundo tonal; notas musicais são, agora, “argumentos” para representar timbristicamente objetos e ambientes. É a estética programática. Na historiografia musical brasileira seu nome não é citado, pela dificuldade de se cobrir, musicologicamente, todo o território brasileiro com tão poucos pesquisadores.

A obra em questão não é considerada aqui como um marco da estética programática no Brasil, nem como característica principal do estilo do compositor. Aliás, a estética descritiva está presente apenas no primeiro movimento da obra.

Este trabalho desenvolveu-se a partir de pesquisa bibliográfica, análise musical e dados coletados nas cidades de Pirenópolis-GO e Jaraguá-GO, a saber:

- Material audiovisual: CD e entrevista gravada em vídeo, com o maestro José Joaquim do Nascimento;
- Material fotográfico, literário e iconográfico (partitura)

Antonio da Costa Nascimento e o contexto histórico-social



Fig.2 “Foto de Antonio da Costa Nascimento”

Antonio da Costa Nascimento nasceu em 28 de dezembro de 1837¹, filho do músico José Inácio Nascimento. Foi criado e educado por seu irmão, o Padre Francisco Inácio

¹MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de., **A música em Goiás**, 2a. ed. Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1981, p.115.

da Luz, o que deu origem a seu apelido de Tônico do Padre. Foi nomeado Mestre-de-capela da Igreja Nossa Senhora do Rosário, de Meia Ponte, em 1867.

Flautista e clarinetista, escreveu um grande número de missas e outras músicas sacras: “Te Deum” (1862), “Missa das Dores” (1871), “Novenário da Padroeira” (1871), “Magnificat” (1872), “Para Benção de Palmas” (1873), “1a e 2a Antífonas” (1876), “Ecce sacerdos magnus” (1876), “Missa a três vozes e orquestra” (1877), “Stabat Mater” (1881), “Imortalidade” (1885), “Novenário Boa Morte” (1892), “O Salutaris” (1899), “Missa de Marcos”(1899), “Ladainha Nascimento” (sd), além de quadrilhas de dança, fantasias, estudos, habaneras, o “Hino Estadual Goiano” (1882) e a peça para Banda, objeto deste estudo: “Concerto dos Sapos”.

Várias composições de Tônico do Padre, como “Tome rícino”, “Cura burro”, “Vida de soldado”, “O sumo da cana”, “Quem mandou o sapateiro tocar rabecão?”, e “Urutau da Rua do Rosário”, criticavam personagens de sua terra.



Fig 3 “Casa onde nasceu e viveu Antonio da C. Nascimento, até falecer em 1903. Hoje é uma loja de souvenirs”.

Foi o primeiro regente da Banda Euterpe, desde sua fundação (1868) até sua morte em 15 de fevereiro de 1903. Autor de um método para flauta e professor de inúmeros músicos entre os quais Joaquim Propício de Pina, que viria a fundar em 1893 a Banda Phoenix, formada de músicos que estavam insatisfeitos com a Banda Euterpe. Enquanto as duas Bandas coexistiram, era notório o caráter de rivalidade entre as duas (família Nascimento “versus” família Pina). A Banda Euterpe existiu até 1935 e a Banda Phoenix existe até hoje.



Fig. 4 “BANDA EUTERPE, com Silvino Odorico da Silveira à direita.”

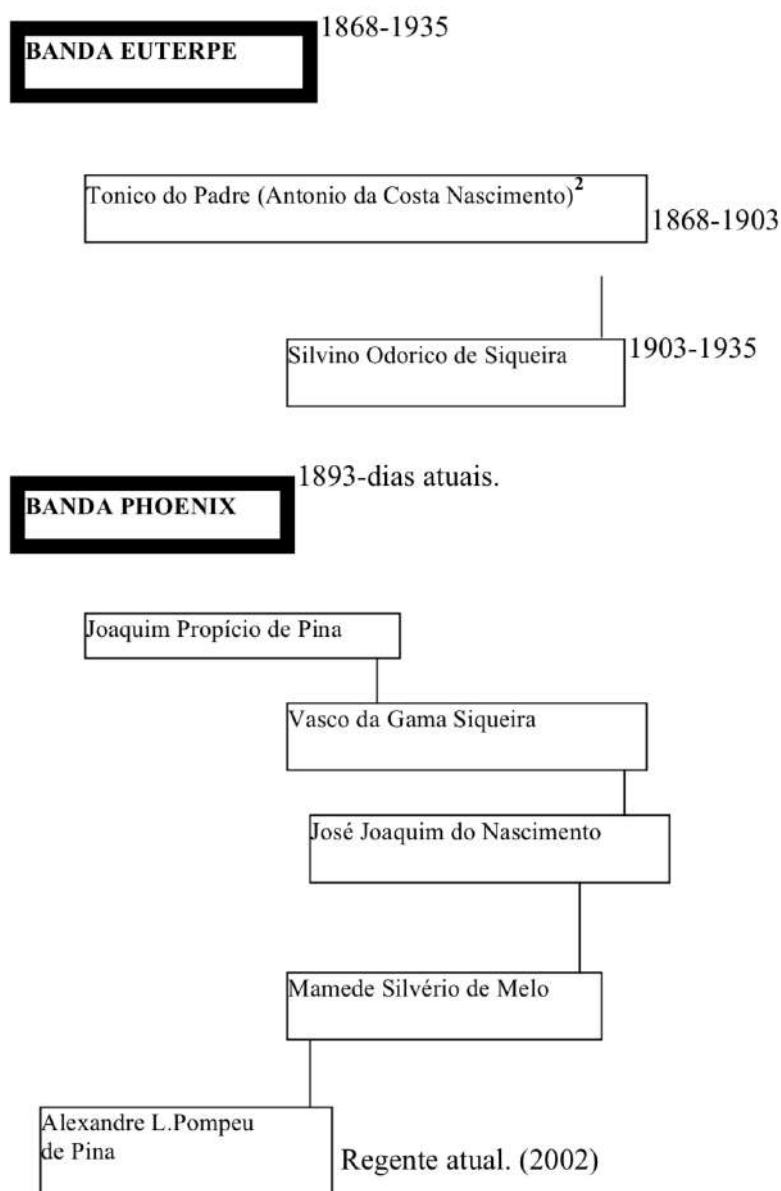


Fig. 5 “BANDA PHOENIX, com Joaquim de Pina, ao centro.”

A sucessão entre os regentes e as respectivas Bandas, deu-se cronologicamente da seguinte maneira²:

²Os sobrenomes “Siqueira” e “Nascimento” são do mesmo tronco genealógico; a diferença está por conta de um filho nascido ilegitimamente, isto é, fora do casamento, que deu origem às diferenças. José Joaquim do Nascimento era filho do maestro Vasco da Gama Siqueira, neto do maestro Silvino Odorico de Siqueira, e bisneto de Antonio da Costa Nascimento – Tónico do Padre. (Palavras do maestro José Joaquim do Nascimento, quando me concedeu entrevista).

Fig. 6 “ Diagrama cronológico dos regentes das Bandas Euterpe e Phoenix”



Em 1888, data de composição de “Concerto dos Sapos”, o ambiente musical em Pirenópolis era entoado por festejos religiosos e profanos, como a Festa do Divino³, Folia do Divino⁴, Dança do Congo⁵, Catira⁶, Banda de Couro⁷, manifestações resultan-

³A idéia do evento, que tem início 50 dias após o domingo de páscoa e dura 12 dias, foi trazida em 1819 por jesuítas portugueses; a festa começa com a escolha do imperador do divino e segue com a procissão, a coroação, a roqueira (tiros dados por canhões de roca) e a queima de fogos; para espantas os “maus espíritos”, homens usando máscaras com chifres, mascarados, visitam casa por casa, tocando e cantando montados em cavalos, cobertos com enfeite de cetim. (Guia Brasil “Quatro Rodas”, Ed. Abril, 2001, p.380).

⁴Folia do Divino: Centenas de cavaleiros uniformizados saem, em procissão, pela zona rural, fazendo pousos nas fazendas, levando as bandeiras e a bênção do Divino Espírito Santo. À noite as fazendas de

⁵Dança do Congo: Representa a catequese, exaltando o cristianismo e os santos da igreja em meio a

tes da convivência entre o catolicismo, a cultura africana e a indígena. A música praticada no interior das igrejas católicas, bem como aquela executada nos salões da burguesia, era produto europeu de mais de um século, ou seja, música barroca.

Antonio da Costa Nascimento, flautista e clarinetista, ocupando o cargo de Mestre-de-Capela, irá compor uma música que terá no seu primeiro movimento, o uso da estética programática, ainda estranha à sociedade em virtude da produção musical local estar destinada essencialmente aos fins litúrgicos ou festivos religiosos, folclórico e popular, o que retardou sua primeira audição em oitenta e dois anos, quando foi gravada em fita magnética pela Banda Phenix, no interior da Igreja Matriz de Pirenópolis.

Os centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo degustavam a ópera, as operetas e comédias musicais, pois o futebol era ainda incipiente e não havia o rádio, o disco ou a televisão para divertir a burguesia. Era a época dos grandes empresários italianos e das construções dos Teatros Amazonas, Municipal do Rio de Janeiro e Municipal de São Paulo. Entretanto a cultura popular também se desenvolvia, devido o Rio de Janeiro ser o destino de levas de brasileiros livres e escravos africanos, o que transformou a cidade num caldeirão de cultura popular e erudita. Os compositores brasileiros que obtiveram fama neste período, estudaram na Europa, fato que refletiu significativamente no resultado de suas composições.

pouso são animadas com catiras, cantorias e queima de fogos. (CARVALHO, Adelmo de; p.96; Pirenópolis:Coletânea 1727-2000, História, Turismo e Curiosidades).

elementos da cultura africana na música, na dança e nos adereços. (CARVALHO, Adelmo de; p.97; Pirenópolis:Coletânea 1727-2000, História, Turismo e Curiosidades).

⁶Catira: Dança de origem indígena, é dirigida por um tocador de viola e cantor, coadjuvado por um sanfoneiro e um tamborista. Os integrantes, formando duas alas, frente a frente, batem os pés e batem palmas, em ritmo musical. Ao correr da dança, vão trocando de lugares. (CARVALHO, Adelmo de; p.97; Pirenópolis:Coletânea 1727-2000, História, Turismo e Curiosidades).

⁷Banda de Couro: Desde 1814; formada por meninos, após as novenas e pela manhã ela sai pelas ruas acompanhada por populares, ao ritmo alegre de suas caixas, tambores e de uma clarineta tocando "Mariquita Muchacha" e "Vem cá, Bitu". (CARVALHO, Adelmo de; p.97; Pirenópolis:Coletânea 1727-2000, História, Turismo e Curiosidades).



Fig. 7 “Incêndio na Igreja Matriz de Pirenópolis, em 5 de setembro de 2002.”

Igreja Nossa Senhora do Rosário - Matriz de Pirenópolis, em setembro de 2002 – em chamas na madrugada do dia 05 de setembro de 2002. Pirenópolis perde a sede onde foi gravado “ O CONCERTO DOS SAPOS” e a igreja mais antiga do estado e uma das mais importantes do período colonial brasileiro. Restou a fachada e as paredes laterais.

Antonio da Costa Nascimento e os compositores nacionais do séc. XIX - Obras compostas entre 1830 e 1888

Os compositores brasileiros do século XIX, exceto Tônico do Padre, estudaram e viveram parte de suas vidas na Europa, no mesmo período em que compositores russos, espanhóis, poloneses, tchecos e húngaros buscavam uma estética musical que valorizasse a sua pátria, uma alternativa para os excessos da ópera italiana. Foi a partir do folclore local que eles encontraram os ingredientes para fortalecer o movimento nacionalista. É possível que o patriotismo tenha sensibilizado os compositores brasileiros residentes naquele continente, porque depois do regresso é que surgiram as composições com interferência de elementos folclóricos e populares, em favor de nossa identidade musical.

Tônico do Padre não experimentou os ares europeus *in loco* e a cidade em que viveu não ostentava os aspectos do mundo burguês na mesma proporção dos grandes centros brasileiros; também não experimentou o sentimento nacionalista que afetou seus contemporâneos que estudaram na Europa. Suas músicas refletiam o espírito religioso e popular da cidade em que vivia. Entretanto desejou experimentar outros recursos rítmicos e melódicos, que não se destinariam a servir à estética religiosa tampouco as manifestações populares. Tratava-se então de retratar com sons, eventos capturados da natureza, como o coaxar dos sapos à beira do Rio das Almas. Assim compôs “Concerto

dos sapos”, embora apenas o primeiro movimento apresente a estética programática⁸. O uso de tal estética traz na intitulação termos que visam suggestionar o ouvinte, frente a textura sonora da composição. Por exemplo, “Carnaval dos animais” (1887), do francês Camille Saint-Saëns (1835-1921)⁹.

Os brasileiros Elias Álvares Lobo, João Gomes de Araújo, Henrique Oswald e Leopoldo Miguez estiveram mais centrados na tradição clássica européia, compondo música sacra, música de câmara e óperas. Nenhuma alusão à pátria, como o fizeram Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Brasília Itiberê da Cunha, que orientaram o olhar para o Brasil nas intitulações de suas obras. Os títulos sugestivos que agregaram o caráter nacionalista como “A Sertaneja” (Brasília Itiberê da Cunha) e “Variações sinfônicas sobre um tema brasileiro: Vem cá Bitu”¹⁰ (Alexandre Levy), dentre outros, demonstram o interesse na valorização da cultura nativa, embora tais obras, esteticamente, mantivessem as mesmas características daquelas cujas intitulações não faziam alusão ao Brasil.

Nossos compositores eram frutos da escola européia, e a exemplo do que acontece ainda hoje, traduzir os elementos da cultura popular na performance, não é das tarefas mais simples para o músico de formação erudita. Outro fator era o julgamento da sociedade já que a maior parte dos elementos musicais populares vinha dos negros africanos, e o público musical dos concertos resistia em valorizar obras que contivessem elementos estranhos ao ambiente sonoro que tinham aprendido a cultivar. O compositor austríaco Sigismund Neukomm, residente no Rio de Janeiro, favoreceu um melhor juízo para com os valores nacionais por parte dos aristocratas, quando em 1819 compôs a primeira obra, no Brasil, com tema nacional: “O amor brasileiro”. Neukomm foi professor de música de D. Pedro I, não sendo difícil imaginar o seu prestígio e o valor de suas obras às vistas interesseiras da sociedade erudita. Convém ressaltar que esta composição de Neukomm foi inspirada no lundu “O amor brasileiro” do poeta e





⁸Distingui-se por sua tentativa de descrever objetos e eventos (Dicionário Grove de Música, Jorge Zahar Ed. 1994, p. 636).

⁹CHAIM. Ibrahim Abrahão. A Música Erudita da Idade Média ao Século XX. Ed. Letras & Letras, 1998, p. 132).

¹⁰Cai, cai, balão, cai, cai, balão / Na rua do sabão / Não cai, não, não cai, não, não cai, não / Cai aqui na minha mão. A primeira vez que a melodia dessa canção apareceu foi no começo do século XIX, no Rio de Janeiro, quando havia ainda a escravidão. Os versos eram inspirados num mulato muito popular na cidade, chamado Bitu. Cantava-se assim: Vem cá Bitu, vem cá Bitu / Vem cá meu bem, vem cá / Não vou lá, não vou lá, não vou lá / Tenho medo de apanhar. (Internet: www.guaituiutaba.com.br)

cantador Domingos Caldas Barbosa¹¹ (1740-1800), considerado o primeiro músico popular brasileiro.





Fig.8 “Tabela de compositores nacionais e obras.”

COMPOSITORES NACIONAIS	TÍTULO DA OBRA
Alberto Nepomuceno (1864-1920) 	“Série brasileira” ¹² (1888-1896)
Alexandre Levy (1864-1892) 	“Impromptu-Caprice”, opus 1 (1881-82), “Variações sinfônicas sobre um tema brasileiro: Vem cá Bitu” (1887), “Fantasia sobre motivos do Guarani” (1880)
Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913) 	“A sertaneja” (1869)
Elias Álvares Lobo (1834-1901) 	Óperas “A noite de São João” (1860) e “A louca” (1861). Música sacra: “Missa n. 1” (1855); “Missa de Nossa Senhora do Carmo” (1856); “Missa do Espírito Santo” (1857); “Missa de São Pedro de Alcântara” (1858); “Missa para a igreja da Ordem Terceira do Carmo” (1864); “Missa n. 6” (1867); “Missa do Senhor do Bom Jesus” (1874); “Missa n. 9” (1876); “Missa n. 10” (1876); “Semana Santa” (1872); o lundu “Chá preto, sinhá?” (data desconhecida)

¹¹“Como no caso da modinha, a vinda da corte portuguesa ao Brasil deve ter contribuído para a difusão do lundu-canção nos salões brasileiros.” (KIEFER, Bruno. A modinha e o lundu. Ed. Movimento, 1977, p. 39).

12 – “A Série Brasileira - afirma Luiz Heitor - malgrado a singeleza, quiçá mediocridade da orquestração, fica sendo na música brasileira o marco inicial da orientação nacionalista.” (MARIZ Vasco. História da Música no Brasil. Ed. Nova Fronteira, 2000, p. 118).

Fig.9 “Tabela de compositores nacionais e obras (continuação)”.

<p>Carlos Gomes (1836-1896)</p> 	<p>Uma dança dos negros, “A Cayumba” (1857), “O Guarani” (1870). Foi o <i>primeiro brasileiro</i> a não utilizar nomes europeus em suas obras; o <i>primeiro compositor</i> a usar um tema brasileiro na intitulação foi o austríaco Sigismund Neukomm¹³, “O amor brasileiro” (1819)</p>
<p>João Gomes de Araújo (1846-1943)</p> 	<p>Óperas “Carmosina” (1888), “Edméia” (1884), etc. Música sacra: “Missa do Espírito Santo”, (1867); “Missa Nossa Senhora da Conceição”, (1872); “Missa Nossa Senhora Aparecida”, (1880); “Missa Nossa Senhora do Bom Sucesso”, (1882); “Missa São Benedito”, (1884).</p>
<p>Henrique Oswald (1852-1931)</p> 	<p>Ópera “La croce d’oro” (1872).</p>
<p>Leopoldo Miguez (1850-1902)</p>	<p>“Sinfonia em si bemol” (1882), Poema sinfônico: “Parisiana” (1888), “Marcha nupcial” (1876),...</p>
<p>Tonico do Padre (1837 – 1903)</p> 	<p>“Tome rícino”, “Cura burro”, “Quem mandou o sapateiro tocar rabecão?” e “Urutau da Rua do Rosário”, “Magnificat” (1872), “Missa a três vozes e orquestra” (1877), “Hino Estadual Goiano” (1882), “Concerto dos Sapos” (1888),...</p>

13 - Discípulo predileto de Haydn, acompanhou o Duque de Luxemburgo, enviado pelo rei Luiz XVIII da França ao Rio de Janeiro a fim de levar os cumprimentos reais ao recém coroado D.João VI. Foi recebido na corte, tornando-se professor de D.Pedro e de D.Leopoldina e também de Francisco Manuel da Silva. Nos quatro anos em que permaneceu no Rio de Janeiro, escreveu inúmeras obras, algumas com temas brasileiros como "O Amor Brasileiro, Capricho para fortepiano" sobre o lundu de mesmo nome do poeta e cantador Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), considerado o primeiro músico popular brasileiro.

O primeiro movimento da obra



Fig. 10 " Capa da grade da transcrição da obra"

Fig. 11 "Primeira página da grade de transcrição da obra"

Fig. 12 "Segunda página da grade de transcrição da obra"

Fig. 13 " Terceira página da grade da transcrição da obra"

Fig. 14 " Quarta página da grade da transcrição da obra"

Análise do primeiro movimento da obra

A música começa com uma avalanche de notas, da região aguda à grave dos metais. Segue-se uma seqüência intermitente de sons, num jogo de perguntas e respostas distribuído entre os naipes, desejando imitar os sapos. Um motivo melódico curto se apresenta em ostinato e uníssonico, em resposta a outros pequenos motivos, sem

constituir uma linha melódica temática. A percussão¹² interage imitando os trovões.

Não há tema nem desenvolvimento. A estrutura melódico-harmônica se deixa invadir adiante por uma estética mais convencional, que de modo reticente tenta assegurar uma percepção “mais musical” do ponto de vista tradicional. Assim se ouvem acordes que sugerem um centro tonal mesclados com outros de dissonância proposital, em meio a variações de intensidade que parte do PPP, passa pelo F e finda em dois acordes da dominante em PP e staccatos, seguidos de uma suspensão.

Esta obra foi composta em 1888¹³ a partir da observação da natureza, do coaxar dos sapos, em que o autor se inspirou sentado à beira do Rio das Almas, nos fins de tarde.

O estilo

“Estilo é o conjunto de características que une a produção artística de uma determinada época, de um país, de um artista; ou que separa a produção artística de uma determinada época de outra, de um país de outro, de um artista de outro” (Koellreuter H.J., 1987, p. 17).

“Concerto dos Sapos” é obra representativa de estilo do compositor, que compunha músicas de caráter popular e erudita, representando a realidade cultural da cidade em que vivia. A estética programática presente no primeiro movimento de “Concerto dos sapos” é uma novidade no conjunto estilístico da produção musical de sua cidade, e do interior, de modo geral.

¹²A percussão não existia nos originais. O maestro José Joaquim do Nascimento, no momento da transcrição incluiu a percussão intuitivamente no conjunto, pois soubera que ela existia e perdeu-se quando foram rasgadas algumas partes, pelo próprio compositor que teve raiva do deboche dos músicos quando regia o primeiro ensaio da obra. Ele guardou o restante e nunca conseguiu ouvir sua música na íntegra. (entrevista).

¹³O Maestro José Joaquim do Nascimento quando consultado sobre a diferença de datas - 1888 no encarte do CD e 1895 na transcrição que fez da obra um ano antes da gravação – não conseguiu lembrar o por quê, mas garantiu que o manuscrito, datado de 1888, esclareceria. Este documento está em poder do Sr. Pompeu Cristóvão de Pina, Diretor do Museu da Família Pina, em Pirenópolis. (entrevista)

A instrumentação

Foi escrita para Banda, que era a formação disponível e típica do interior brasileiro, na época. A gravação feita em 1970 foi baseada na transcrição, única de que se tem notícia, feita pelo maestro José Joaquim do Nascimento.

1. Requinta
2. Clarineta em si bemol
3. Piston
4. Saxofone em mi bemol
5. Saxofone em si bemol
6. Bombardino em si bemol
7. Trombone
8. Alto¹⁴ em mi bemol
9. Baixo¹⁵ em mi bemol (tuba)
10. Baixo em si bemol (tuba)

¹⁴Instrumento de metal com válvulas, afinado em mi b, uma 5a abaixo do trompete. (Grove, p.24)

¹⁵ É também empregado para designar qualquer instrumento de som grave. (Grove, p. 65)

Flauta *vivo*
 Clarineta *ff*
 Trompa *ff*
 Trompa *ff*
 Saxofone mib *ff*
 Saxofone sib *ff*
 Trombones *ff*
 Trombones do *ff*
 Baixo mib *ff*
 Baixo sib *ff*

Fig.15 “Instrumentação da transcrição feita pelo Maestro José Joaquim do Nascimento”

Entretanto a instrumentação usada na gravação apresenta a presença da trompa em mi bemol, e a ausência do alto em mi bemol que é explicada pelo maestro José Joaquim do Nascimento:

“Quando Braz de Pina Filho localizou o Concerto dos Sapos no arquivo da Banda Phenix, essa peça estava incompleta. Entre elas havia a parte de um instrumento em mi bemol por nós desconhecido, que nunca ouvimos falar. Não recorro o nome. A parte desse instrumento foi adaptada para sax alto, procurando seguir a linha melódica e a idéia do compositor...”. (Entrevista em 2 de abril de 2002)

A transcrição foi feita no ano de 1969, ou seja, 81 anos após a composição e 66 anos após a morte do compositor; o maestro José Joaquim do Nascimento não garante que a transcrição seja fiel à obra original, justamente porque não se sabe com certeza que outras partituras, e por extensão, que outros instrumentos foram excluídos no desaparecimento de parte da obra. O maestro também adaptou o bumbo, o tarol e pratos. As partituras referentes à percussão também estavam desaparecidas. Ele acredita que o próprio compositor as tenha destruído quando rasgou parte dos originais no primeiro ensaio. A percussão foi incluída para representar os trovões que, segundo a história oral, foram utilizados com tal fim no ensaio.

A forma

Como na tessitura predomina “o efeito” - apogiaturas, trinados e células melódicas repetitivas - não existe caracteristicamente um tema a ser desenvolvido. Mas se pode perceber duas exposições distintas na apresentação das células melódicas, que possibilita a concepção de uma forma do tipo A-B-B com coda.

A: do compasso 1 ao compasso 25

B: do compasso 26 ao compasso 38; 39 ao 53

A execução

O primeiro ensaio da obra produziu risos nos músicos. Tônico do Padre era um homem muito sério, de poucas brincadeiras, e a sua reação ao deboche dos músicos foi a de retirar as partituras das estantes, guardando definitivamente algumas e rasgando outras.

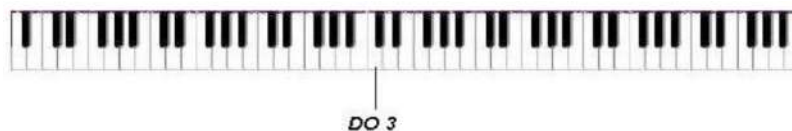


Fig. 17 “ Extensão de um piano de 88 teclas, para referência da tessitura da orquestração”.

O primeiro compasso apresenta pois, a tríade menor do primeiro grau. No compasso seguinte o acorde desfaz-se em grupos de semicolcheias descendentes diatonicamente, no percurso de duas oitavas até o compasso 8, onde se recompõe a tríade menor do primeiro grau. Segue-se a percussão pelos próximos quatro compassos, com os demais instrumentos em pausa.

Nos compasso 11 e 12 surgem as notas onomatopéicas: os instrumentos se revezam executando notas “soltas” por apogiaturas, onde, por nove compassos, se busca justificar o título da obra. O autor usa apenas os primeiros cinco graus da tonalidade (I, II, III, IV, V) até o compasso 19, a partir do qual usará também o sétimo grau abaixado que trará instabilidade ao discurso, culminando com o acorde de 7ª da dominante, dó, no compasso 25.



Fig. 18 “ Compassos 11 e 12 com as notas que pretendem imitar os sapos”



Fig. 19 “ Compassos 13 a 18 com as notas que pretendem imitar os sapos”

O uso de apogiaturas, que são articuladas a partir dos graus cromáticos, e a diluição de encadeamentos harmônicos conferem ao primeiro movimento o caráter moderno da obra quando comparada à produção musical cultivada no interior do Brasil, com obras essencialmente diatônicas e previsíveis em suas cadências harmônicas.

Conclusão

O uso da estética programática no primeiro movimento da obra “Concerto dos sapos”, demonstra a contemporaneidade do compositor pirenopolino Antonio da Costa Nascimento, com o momento artístico europeu, sobretudo por jamais ter saído do interior de Goiás. A sociedade cumpria o papel de preservar e cultuar o que era tradicional: música sacra, folclórica ou de salão.

No que tange à possibilidade de influência européia sofrida por Antonio da Costa Nascimento, não houve, exceto pelo uso do termo “concerto” quando intitidou a obra,

já que o termo “concerto” era próprio do ambiente barroco e classicista a que foi submetido o Brasil pela colonização, sobretudo no interior.

"Concerto dos Sapos" não é nenhuma evocação religiosa ou patriótica, mas uma descrição ambiental segundo os recursos intelectuais e perceptivos do compositor, cujos limites impostos pela cultura, época e lugar não suplantaram sua criatividade.

Entrevista com o Maestro José Joaquim Do Nascimento, em 02 de Abril de 2002.



Fig. 20 “ Maestro José Joaquim do Nascimento, em 2 de abril de 2002.”

Qual sua formação musical?

- Autodidata.

Com relação à leitura de partituras, o senhor não recebeu nenhuma ajuda?

- Eu participava dos ensaios de uma Banda, quando criança, e o tarolista Hermano da Conceição era um dos que tocava por música. Ele me dava dicas.

Que idade o senhor tinha?

- Mais ou menos 12 anos.

Onde o senhor morava?

- Pirenópolis

Todos da Banda Phoenix sabiam ler música na época da gravação?

- Todos sabiam ler.

Quantos ensaios houve e quando ensaiavam?

- Ensiávamos sempre aos domingos, mas quando marcaram a data da gravação, tentávamos ensaiar duas ou três vezes por semana.

Todos os músicos eram de Pirenópolis?

- Todos, exceto dois.

Quantos componentes eram?

- Trinta, aproximadamente.

Os instrumentos eram dos próprios músicos?

- Não, eram da Banda Phoenix.

Como era a partitura utilizada nos ensaios do “Concertos dos Sapos”?

- Era uma transcrição, pois o manuscrito original parecia incompleto. Quem o encontrou foi Braz de Pina, no arquivo da Banda Euterpe. A transcrição foi feita como o que eu tinha nas mãos, procurando resguardar a originalidade, embora tenha usado de intuição para concluir o trabalho. A origem da composição foi porque o autor ficava ouvindo os sapos, os sons da natureza, sentado á beira do Rio das Almas, segundo ouvi do músico mais velho da Banda Phoenix em 1969. A transcrição também foi baseada nas histórias do músico mais antigo, Gedeon Siqueira.

O interesse na transcrição e execução da obra foi por causa da gravação?

- Não, foi antes de existir tal oportunidade. Foi por curiosidade de saber como soava no conjunto.

A partitura original encontra-se em poder de quem?

- A cópia do original está no arquivo da Banda Phoenix, em poder do atual regente Alexandre de Pina. O manuscrito está em poder do Pompeu Cristóvão de Pina, tio do Alexandre de Pina, em sua própria residência.

Adendo: o neto do Maestro, Mley do Nascimento, que assistia à entrevista, é hoje o arquivista da Banda Phoenix, e antecipou que seria quase impossível ver o manuscrito, porque o Sr. Pompeu Cristóvão de Pina é quem determina o manuseio das obras, e ao próprio sobrinho é vedado o livre acesso.

Há outras cópias do original?

- Eu tenho em meu arquivo. Com relação à transcrição, havia uma partitura em mi bemol que eu não sabia para qual instrumento era, e na época não se usava saxofone em banda; então eu adaptei aquela partitura para o saxofone alto, que é em mi bemol.

Já houve outra gravação do “Concerto dos Sapos”?

- Não.

Qual era a faixa etária dos músicos que gravaram?

- A maioria, aproximadamente 18 anos; só havia 2 veteranos.

Saiu alguma matéria na imprensa?

- Sim. O Braz de Pina era jornalista e tinha bom relacionamento com a imprensa. Era também formado pela UFG em música.

Quantas pessoas estavam presentes na apresentação, dentro da Matriz?

- Eu não sei; só sei que me assustei com o silêncio da igreja quando eu estava para entrar; achei que não tinha ninguém, mas estava lotada. O silêncio era porque não havia crianças, que foram proibidas no recinto para não perturbar a gravação que seria ao vivo. A gravação foi feita em fita de rolo e houve problemas durante, como queda de energia, fita que prendia...

Então não foi feito de uma única vez. Ocorria um problema e parava-se a gravação para se começar de novo?

- Não ! Foi feita de uma única vez. A música não parou por causa dos problemas. No vinil até se percebe algum problema.

O senhor lembra quantos microfones existiam?

- Não lembro muito bem. Tinha um microfone pra voz da soprano Maria Augusta Calado, e..., não lembro mesmo. Na época estávamos todos muito emocionados e não atentei para esses detalhes.

Qual sua idade na época?

- 38 anos.

De quem partiu a idéia de se incluir o “Concerto dos Sapos” no repertório do CD?

- Foi o Braz de Pina.

Qual era o estado de espírito da Banda e das pessoas após a gravação?

- Uma emoção muito grande porque também era a primeira vez que se tocava para um público tão grande e distinto; havia autoridades.

O Tônico do Padre teria recebido alguma influência do exterior, sobre aquele modo de composição, algum contato de fora ? Ou partiu dele intuitivamente?

- Eu acho que partiu dele. O artista observa as coisas da natureza que outras pessoas não observam. Nunca ouvi falar de alguma influência.

O que o senhor achou quando ouviu a obra depois dos ensaios, mais amadurecida ? Já tinha ouvido algo parecido antes?

- Não, nunca tinha ouvido nada igual. Quando ouvi ela pronta, fiquei muito emocionado porque fui eu que escrevi e adaptei, e ver os músicos, inexperientes dando resultados...

A peça em si foi ensaiada em mais ou menos em seis meses?

- Menos. Começamos em novembro ou dezembro de 1969 até a gravação em fevereiro de 1970. Foi muito trabalhoso o começo da peça, porque não tinha

melodia; só um jogo de pergunta e resposta, e a regência, o entendimento deu muito trabalho. Eu usava até contar história, criar um ambiente imaginário, dos trovões, os sapos, e os músicos então se situavam melhor através da imaginação para melhor executar o que estava escrito.

No CD consta a data de 1888, da composição, mas na capa da grade que o senhor transcreveu, consta o ano de 1895. Por que esta diferença?

- Ah, faz muito tempo. Eu não estou lembrado disso. Eu nem sabia que tinha outra data. No manuscrito você pode ter certeza, mas não lembro como pus a data de 1895.

Referências

CARVALHO, Adelmo. **Pirenópolis 1700 –2000** - História, Turismo e

Curiosidades, 2001.

CHAIM, Ibrahim Abrahão. **A Música Erudita da Idade Média ao Século XX**. São Paulo: Ed. Letras & Letras, 1998.

Dicionário Grove de Música, Jorge Zahar Ed. 1994, p. 636

MENDONÇA, Belkiss S. Carneiro de., **A música em Goiás**, 2a. ed. Ed. da Universidade Federal de Goiás, 1981, p.115.

Guia Brasil “Quatro Rodas”, Ed. Abril, 2001, p.380).

BENNETT, Roy. **Instrumentos da orquestra**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Ed. Lumiar, 1996.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu**. Rio Grande do Sul: Ed. Movimento, 1977.

KOELLREUTTER, H. J. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea**. 2a ed. Rio Grande do Sul: Ed. Movimento, 1987.