

A Música de Richard Wagner e a sua Influência no Brasil

Harry Crowl

As relações da música de Richard Wagner com o Brasil suscitam desde o século XIX grande curiosidade. É fato que sua produção artística e intelectual foi motivo de grandes controvérsias, até mesmo por aqui. A primeira questão envolvendo o nome do compositor que talvez mais chame a atenção é o fato de o Imperador do Brasil D. Pedro II ter, supostamente, tido algum tipo de contato com o compositor alemão. O interesse do imperador brasileiro nas artes é fato já muito conhecido e admirado. Ele foi um patrono generoso e graças a ele, vários compositores brasileiros tiveram a chance de estudar na Europa, principalmente Carlos Gomes. Além disso, foram muitos os esforços envidados ao longo do séc. XX tanto para se promover a música de Wagner no Brasil, seja através de concertos ou de montagens, quanto através de composições de compositores brasileiros que procuravam imitar o seu estilo.

O episódio relativo ao interesse de D. Pedro II na música de Wagner tem sido motivo de uma série de interpretações e mitos, como podemos ver no verbete anônimo na Wikipedia, em português:

“Ainda em março de 1857, o embaixador brasileiro em Leipzig apareceu inesperadamente em Zurique trazendo uma mensagem para Wagner. Sua Majestade Imperial Dom Pedro II, Imperador do Brasil, estava muito interessado no trabalho de Wagner, e queria que ele fosse para o Rio de Janeiro. Wagner ficou tão surpreso, ele não podia acreditar. Ele mandou partituras ricamente encadernadas e autografadas de O Navio Fantasma, Tannhäuser e Lohengrin para o Brasil, e ficou aguardando uma resposta. Passaram-se muitos meses, e a resposta não veio. Wagner

pensou que tinha sido alvo de uma brincadeira. Só muitos anos mais tarde, quando o próprio Pedro II compareceu para cumprimentá-lo pessoalmente no primeiro Festival de Bayreuth, é que Wagner ficou sabendo que o interesse do imperador na sua obra era verdadeiro.

Ainda hoje se pode ler no livro de visitas do hotel em Bayreuth marcado modestamente: Nome: Pedro II Ocupação: imperador. É de se especular por que Wagner ficou esperando uma resposta e não obteve nenhuma; mas o mais provável é que, por maior que fosse o interesse de Pedro II em trazer Wagner para o Brasil, seus ministros o tenham dissuadido. Afinal de contas, não devemos nos esquecer de que Wagner na época era considerado um revolucionário criminoso, procurado pela polícia na própria Alemanha" (1).

O episódio foi detalhadamente revelado por Edgard Brito Chaves Junior, no seu livro "Wagner e o Brasil", no qual ele nos relata:

"Sem dúvida alguma, a maior ligação que Wagner teve com o Brasil consistiu na troca de correspondência entre o mestre e o filho do então Ministro dos Negócios Estrangeiros do Brasil, de mesmo nome que o pai, Dr. Ernesto Ferreira França, em 1857. Essa correspondência levou Wagner a pensar em transferir-se para o Brasil e apresentar suas obras, em tradução italiana, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro. A correspondência prova ainda a intenção de Wagner em dedicar a D. Pedro II seu Tristão e Isolda, tendo, antes, abandonado, os Nibelungos, para dedicar-se àquele drama lírico." (2)

Mais adiante, prossegue,

"A primeira carta de Ferreira França, datada de Dresde de 9 de março de 1857, vai encontrar, assim, um Wagner deprimido, banido da Alemanha. Diz esta missiva, em francês:

“Sou um dos admiradores do seu talento e das suas obras, tanto musicais como literárias, e sabendo que V.S. se encontra em Zurique e talvez de momento sem nada que o prenda à Europa, ocorreu-me a idéia duma relação entre V.S. e a minha pátria, associando no meu pensamento a encantadora natureza meridional e o grande talento que ninguém poderá negar a V.S. Pensei que talvez pudesse decidir-se a fazer uma viagem ao Brasil, cuja capital, Rio de Janeiro, como deve saber, possui uma ópera italiana muito bem instalada, onde as suas obras poderiam ser apresentadas e onde V.S. sem dúvida encontrará apoio e proteção na pessoa do Imperador, protetor zeloso das letras e artes.” “Tomo por isso a liberdade de consultá-lo a esse respeito e, se me autorizar, escreverei em 24 do corrente à direção do Teatro Lírico do Rio de Janeiro para transmitir os seus desejos. Não estou encarregado de tomar nenhuma iniciativa a este respeito, mas creio prestar um serviço à minha pátria, dando-lhe a oportunidade de apreciar um talento como o seu.”

“Constou-me que V.S. está terminando uma grande obra, cujo título é digno do seu autor, Os Nibelungos. Se V.S. quiser dedicar esta nova ópera, com prazer farei chegar o seu desejo a Sua Majestade, cujas qualidades e conhecimentos estão acima de quaisquer elogios. Nesse caso, o seu pedido deverá ser acompanhado dum exemplar de todas as suas obras musicais e poéticas. Espero que desculpe a liberdade que tomei e aceite a expressão da alta estima, com a qual tenho a honra de ser o seu humilde servidor.”

(3)

O texto de Edgard Brito Chaves Junior foi por sua vez baseado num artigo de autoria de Carlos H. Hunsche, publicado no número 23 da Revista Humboldt, ano 11, 1971. Devido ao enorme interesse pela música, e também pelas idéias de Wagner, a especulação em torno desse episódio foi sempre intensa. Por outro lado, D. Pedro II tem sido tradicionalmente

associado à idéia de um governante culto e interessado nas artes e ciências com a mente aberta para as inovações que proliferavam na sua época. De qualquer maneira, não foi somente o interesse de D. Pedro II que fez com que a música e as idéias de Wagner chegassem ao Brasil, quando o compositor ainda era vivo e estava em plena produção.

Numa das primeiras obras destinadas a relatar a evolução da música de concerto no Brasil, intitulada "150 Anos de Música no Brasil", de Luís Heitor Correia de Azevedo, o autor afirma que a música de Wagner começou a aparecer no repertório das temporadas líricas, no Rio de Janeiro, em 1883. (4) Naquele ano, a ópera "Lohengrin" teria sido recebida com frieza e tédio. Algo que poderia ser facilmente explicado pelo hábito arraigado de quase um século de tradição de ópera italiana no Brasil. Porém, em 1892, segundo Luís Heitor, a primeira audição de "Tannhäuser" foi recebida com muito entusiasmo e constituiu um grande evento social. A seqüência das óperas de Wagner que foram chegando ao Brasil depois disso foi "*Die Meistersinger von Nürnberg*", em 1905, "*Tristan und Isolde*", em 1910, "*Parsifal*" e "*Die Walküre*", em 1913, e, em 1922, durante as comemorações do centenário da independência, a Tetralogia ("*Der Ring des Nibelungen*") completa. Como as companhias de ópera que atuavam no Brasil eram sempre italianas até a época da Primeira Guerra Mundial, as óperas de Wagner eram sempre montadas naquele idioma. Somente a partir das comemorações do Primeiro Centenário da Independência, em 1922, é que companhias de ópera alemãs, ou elencos de língua alemã começaram a aparecer no Brasil. De lá para cá, não há mais notícias de que qualquer montagem tenha ocorrido em outro idioma. O hábito adotado em alguns países, de eventualmente se produzir óperas estrangeiras no idioma local, sempre foi rechaçado com veemência no Brasil. Entre 1911 e 1959, foram apresentadas mais de cem récitas de dez dramas líricos de Wagner, no Rio de Janeiro.

A partir dos anos 60, várias temporadas de óperas em diversas capitais também começaram a incluir a música de Wagner nas suas programações. O Festival de Ópera do Amazonas, realizado anualmente em Manaus, no historicamente famoso Teatro da Ópera, já apresentou praticamente todas as óperas do compositor alemão, sendo que "*Parsifal*" foi escolhida para 2013, durante as comemorações do bicentenário de nascimento do compositor, exatamente cem anos após a sua estréia no Brasil. Fato muito interessante sobre a montagem de "*Parsifal*" no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 8 de setembro de 1913 é de que havia uma proibição legal alemã de que a ópera fosse apresentada antes de 1º de janeiro de 1914. Estreada em Bayreuth em 1882, a ópera só foi ouvida novamente no Teatro *Metropolitian*, de Nova York, em 24 de dezembro de 1903, com uma subsequente interdição em função da lei alemã. A estréia da montagem da Ópera de Paris somente aconteceu em 6 de janeiro de 1914. O fato é que o Rio de Janeiro obteve uma licença especial para montar a ópera quando o Príncipe Alberto, irmão do Kaiser Wilhelm II, e sua esposa, a Princesa Irene da Prússia visitaram o Brasil no início de 1913, com a finalidade de expandir os investimentos e comércio com a Alemanha.

(5)

A influência da música de Wagner já se faz perceber na produção do maior compositor brasileiro de óperas, Carlos Gomes (Campinas, 1836-Belém, 1896). O seu discurso musical, quase inteiramente situado numa linguagem de transição entre Verdi e Puccini, o que o coloca lado a lado com as óperas de Amilcare Ponchielli (1834-1886), ganhou grande notoriedade na Itália durante a sua época. Porém, o flerte dos italianos com a música de Wagner começou a ganhar força através do poeta, libretista e compositor Arrigo Boito (1842-1918), autor da ópera "*Mefistófele*", e também autor dos libretos das óperas de Verdi "*Otello*" e "*Fallstaff*".

Apesar do sentimento nacionalista que tomava conta da Itália por volta da época da unificação, o entusiasmo pela música alemã ganhava terreno mesmo sob grandes protestos da crítica nos jornais. A atração pela construção do drama musical através do uso contínuo de motivos condutores (*leitmotiven*), à maneira de Wagner, crescia e Carlos Gomes não ficou imune a isso. Não somente o uso dessa técnica, mas também a apropriação de motivos melódicos começou a surgir nas obras do brasileiro e de alguns italianos. Na sua ópera "*Lo Schiavo*" (O Escravo), de 1889, C. Gomes faz uma distante, porém perceptível referência ao famoso trecho "Murmúrios da Floresta", de *Siegfried*, no início do Quarto Ato, através da ária "*Come splendido e bello il sol*". O próprio caráter heróico e descritivo do prelúdio orquestral que antecede a ária, a hoje famosa "Alvorada", muito se aproxima dos trechos orquestrais wagnerianos. Na ópera "Maria Tudor", o uso dos motivos condutores dá coesão a uma estrutura na qual o compositor já procura se afastar da seqüência de árias, conjuntos e coros pura e simples para criar um drama contínuo. Na sua última ópera, "Condor", ou "Odaléia", estreada no Teatro *Alla Scala* de Milão, em 21 de fevereiro de 1891, Carlos Gomes faz uso bem explícitos dos *Leitmotiven*. Por esse motivo e pelo tema que já estava um tanto fora de moda, um romance passado entre Samarkand e Bagdá, imaginado por Mario Canti, o libretista, a ópera foi recebida com frieza. Apesar de o compositor brasileiro tentar se adaptar às novas tendências construindo um drama maduro e coerente, tendo assimilado o mais importante da técnica wagneriana, ele ainda se valia do universo exótico de terras distantes que o consagrara em "*Il Guarany*". A estréia se deu um ano após a estréia da ópera "*Cavalleria Rusticana*", de Pietro Mascagni, já firmando o gosto pelo estilo "Verista" na ópera italiana, diretamente influenciado pelo Realismo, na literatura. Outro aspecto wagneriano nas óperas italianas dessa época era o uso constante de modulações harmônicas, o que parecia irritar muito alguns críticos.

O violinista e memorialista musical italiano Vincenzo Cernicchiaro, que viveu longos anos no Brasil, na segunda metade do séc. XIX, não poupará críticas a alguns compositores brasileiros pelo uso que ele considerava abusivo das modulações harmônicas. De qualquer maneira, o autor italiano descreve a estréia de "Condor" no Brasil, como um grande evento, porém isso acontece em 1892, mesmo ano que a estréia de "Tannhäuser", no Rio de Janeiro, o que atrai muito mais interesse do que a ópera de Carlos Gomes. (6)

O mais notável de todos os admiradores da música de Richard Wagner no Brasil foi Leopoldo Miguéz (Rio de Janeiro, 1850-1902), cuja educação fora inteiramente realizada fora do Brasil. Seu pai, um bem sucedido comerciante espanhol se transferiu para o Porto, quando Leopoldo era ainda menino. Lá, ele estudou violino, piano e harmonia. Durante muito tempo, Miguéz atuou como músico nas horas vagas, pois seguiu o pai no comércio. Porém, a atração pela regência e a composição fizeram com que ele se afastasse gradualmente dos negócios para se dedicar exclusivamente à música. Em 1882, o compositor se dedica com todas as suas energias à composição da Sinfonia em Mi bemol (1882), com a introdução de coros e fanfarras no movimento final. A obra foi escrita especialmente para as comemorações do centenário de morte do Marquês de Pombal e foi estreada no Imperial Teatro Dom Pedro II. O compositor investiu uma grande soma na produção desta sinfonia que seguia o modelo grandiloquente da 9ª Sinfonia, de Beethoven. O seu prejuízo financeiro foi enorme, mas o sucesso da obra compensou o grande esforço. Além de atuar como compositor, Miguéz foi importante reformador do ensino de música e organizou o Conservatório, que com a República passou a se chamar Instituto Nacional de Música. Durante alguns anos atuou como comerciante e desenvolveu as suas atividades artísticas paralelamente.

O seu talento, associado a uma severa formação na tradicional “escola portuguesa do comércio”, para a administração dos negócios em muito o ajudou. A sua meticulosidade com os livros de contabilidade foi transposta para as partituras que ele preparava e copiava com rigor de detalhes. Após o sucesso da Sinfonia em Mi bemol, o compositor foi para a Europa se aperfeiçoar. Levava uma carta autógrafa de D. Pedro II destinada ao compositor francês Ambroise Thomas, que lecionava no Conservatório de Paris. Mas, acabou por se fixar em Bruxelas, cidade na qual sonhara estudar quando criança. Miguéz chega à Europa em 1882, ano da morte de Wagner, o que causara enorme repercussão na imprensa. Algo semelhante à morte de um grande chefe de estado. Naquele ano também foi à cena, em Bayreuth, a última ópera do compositor alemão, “Parsifal”. Quando volta ao Brasil, em 1884, a sua militância pelos ideais estéticos de Wagner o levam a fundar juntamente com o escritor Coelho Neto e vários jovens intelectuais, além do compositor Alberto Nepomuceno, o “Centro Artístico” que seria responsável pela propagação das idéias de Wagner no Brasil. O uso programático da música o fascinava de tal forma que as suas tentativas no campo da música pura, como na Sinfonia em Mi Bemol e na Sonata em Lá maior para violino e piano, não foram tão bem sucedidas quanto nos poemas sinfônicos.

Os poemas sinfônicos de Miguéz representam as primeiras obras musicais de grande amplitude escritas por um compositor brasileiro. Cada um desses grandes painéis sinfônicos tem uma duração de algo em torno de 20 minutos com grandes trechos de desenvolvimento e coerência formal. O modelo de Franz Liszt é bem evidente, mas as obras têm uma construção menos rapsódica que os congêneres do compositor húngaro. Em todos os três poemas sinfônicos, ele usa dois temas que se alternam. Há um notável colorismo nessa obras e refinada orquestração. São muitos os contrastes entre solos e conjuntos e a valorização da sonoridade dos metais, sempre enriquecida pelo apoio das cordas.

É importante salientar que os trechos sinfônicos das óperas de Wagner tornaram-se famosos de forma independente. Todos os prelúdios, interlúdios e aberturas ganharam espaço no repertório sinfônico rapidamente e inspiraram obras autônomas, uma vez que as concepções de criações para o teatro propriamente, segundo o modelo wagneriano, exigiam recursos materiais muitas vezes inatingíveis, tanto no ambiente do Brasil - Império, quanto na Europa.

“Parisina” (1888), o primeiro dos poemas sinfônicos de Miguéz, é uma obra de grande envergadura inspirada por um poema do inglês Lord Byron, escrito entre 1812 e 1815 a partir de uma narrativa do séc.XVI. No poema de Byron, Parisina e Hugo estavam noivos antes que Azo se decidisse a casar com Parisina. Hugo era o filho bastardo de Azo, duque de Nápoles. No final, Azo manda executar Hugo diante de Parisina que grita horrorizada como se estivesse enlouquecida. Na estória original, porém, o destino de Parisina é desconhecido. Miguéz buscava a influência de modelos semelhantes à idéia de Wagner de redenção. Segundo Guilherme de Melo, “ele buscava um idealismo transcendente, excluindo toda e qualquer sensualidade do poema original, para tratar o amor na sua forma mais pura e elevada”. (7) Nessa obra, o compositor introduz uma fuga que é provavelmente a primeira escrita conforme os cânones escolásticos, pois todas as fugas que aparecem em obras dos compositores brasileiros do período colonial são apenas fugados simples sem maiores elaborações. “Ave Libertas!” (1890) é uma homenagem ao Marechal M. Deodoro da Fonseca (1827-1892) em comemoração ao primeiro aniversário da proclamação da República. Nessa obra, Miguéz faz a representação do triunfo da República sobre o Império numa obra apoteótica. O controle do tempo dramático é rigoroso e eficaz e o uso da orquestração é talvez o mais bem acabado exemplo dentro do romantismo musical brasileiro. Não há nesta obra um enredo mais detalhado como seria o de se esperar num típico poema sinfônico.

“Prometheus” (1891), o último poema sinfônico do compositor brasileiro, baseia-se na mitologia grega, segundo a qual Prometeu teria roubado o fogo do Olimpo e entregado aos homens, ensinando-os a utilizá-lo, motivo pelo qual Zeus o castigou, acorrentando-o a um rochedo no cimo do Cáucaso. A obra se inicia no modo dórico alusivo à Teogonia, ou origem dos deuses da mitologia grega, na qual se desenvolve a simbologia do semideus, filho de Jápeto. Segundo a obra clássica de Hesíodo, Prometeu, que quer dizer “o que pensa antes”, foi um dos titãs que apoiaram Zeus contra Cronos. Criador dos homens e doador do fogo à humanidade, foi condenado a ficar acorrentado por 30 mil anos, com uma águia a lhe comer o fígado diariamente, mas foi libertado por Hércules, que substituiu o prisioneiro por Quíron, o centauro.

Todos os três poemas sinfônicos foram publicados em Leipzig, pela Editora J.Rieter-Biedermann. O compositor viajou à Europa em 1895 com a finalidade de visitar conservatórios na França, Itália e Alemanha. Para tanto, solicitou uma ajuda financeira ao governo republicano recém empossado que se restringiu a manter os seus vencimentos durante o período da viagem. Além de conseguir a publicação de seus poemas sinfônicos, assim como de obras de outros compositores brasileiros de sua época, em Leipzig, ele adquiriu um grande instrumental para a orquestra do Instituto Nacional de Música. Num relatório apresentado ao Ministro do Interior, em 1896, o compositor e regente faz uma apologia exaltada daquilo que vira nos conservatórios alemães, em detrimento dos congêneres franceses e italianos.

Alguns autores como Vincenzo Cernicchiaro e Renato Almeida tentaram diminuir a importância das obras de Miguéz. O primeiro o julga sem imaginação e superestimado e o outro, por demais subserviente à música de Wagner. É fato que Cernicchiaro não via com bons olhos o crescente interesse pela ópera alemã num meio que ele julgava território exclusivo da música lírica italiana. E Renato Almeida estava totalmente comprometido com o movimento nacionalista de Mário de Andrade e queria diminuir a importância desses compositores românticos que não se valiam de temas folclóricos brasileiros conforme a cartilha dos modernistas. No seu livro "Compêndio de História da Música Brasileira" (8), chega a afirmar inveridicamente que o poema sinfônico apareceu no Brasil somente em 1897 (!), com Leopoldo Miguéz, numa época quando Claude Debussy já teria estreado "*L'Après-midi d'un faune*", apresentado pela primeira vez em 1894; Paul Dukas, o seu "*L'Apprenti Sorcier*", estreado em 1897; e Jean Sibelius, "*Finlândia*", estreado em 1899. Cernicchiaro chega a afirmar que, no nosso entender atual, muito levemente, os poemas sinfônicos de Miguéz carecem de unidade estilística, originalidade e de um rigor mais severo na orquestração fazendo dele um compositor de segunda categoria....(!)(9). O tempo transcorrido desde aquela época tem demonstrado exatamente o contrário, pois Miguéz foi justamente um compositor muito criterioso e exímio orquestrador, qualidade essa muito aprimorada na sua vasta experiência como regente. Ele foi, portanto, afinado com a sua época e suas obras sinfônico-programáticas caminhavam na mesma direção daquilo de mais atual que era feito na Europa do final do séc.XIX, coisa que Cernicchiaro não conseguia admitir. Não seria exagero aproximar esses poemas sinfônicos às primeiras obras do gênero escritas por Richard Strauss.

Foram duas as suas incursões no teatro. A música incidental para o drama "Pelo Amor", com libreto de Coelho Neto, foi encenada, no Cassino Fluminense, em 1897. Trata-se, portanto, de um drama com inserções musicais e não propriamente de uma ópera, conforme indicam alguns autores. Sua única ópera, "*I Salduni*", foi estreada no Teatro Lírico Fluminense em 1901, em excelentes condições pela companhia de ópera de Giovanni Sanzone, porém não na ocasião para a qual foi planejada, que era o Quarto Centenário do Brasil. Apesar de defender com afincos a estética de Wagner, Miguéz introduziu cores latinas na sua música. Mesmo não se envolvendo com enredos brasileiros, ele procurou afirmar as raízes do sul da Europa. No caso de "Os Saldunes", ele foi buscar uma estória dos tempos do Império Romano. Nesta ópera, o compositor se apropriou de temas do "Anel dos Nibelungos" de forma explícita. Sobre libreto de Coelho Neto, traduzido para o italiano por Ettore Malaguti, a ópera se passa nos tempos das guerras de César contra os gauleses, abordando os seus costumes e ritos druídicos. A estória descreve o voto de amizade fraterna dos Saldunes, que vão juntos à guerra acorrentados um ao outro e devem morrer juntos. Trata ainda do amor de ambos pela mesma mulher e a destruição das hostes gaulesas, esmagadas pela estratégia romana.

Miguéz foi ainda o autor do "Hino à Proclamação da República", com letra de Medeiros de Albuquerque. Apesar de ter se beneficiado da generosidade de D. Pedro II, Miguéz foi um republicano convicto e sua opção política em muito o beneficiou após a Proclamação da República, em 1889. Faleceu em 6 de setembro de 1902.

Outro compositor que também se deixou influenciar pela música de Wagner foi Alexandre Levy (São Paulo, 1864-1892), como se pode perceber no seu poema sinfônico *“Werther”*, de 1888. Na verdade, esta obra está ainda estruturada nos modelos de uma abertura. Levy era filho de um comerciante de música francês, de origem judaica, Louis Levy, que também era clarinetista. Apesar de ter falecido tão jovem, a sua produção musical foi muito significativa. Embora a maioria dos autores o associem ao movimento nacionalista, ele foi um compositor essencialmente romântico de formação nos moldes europeus, com uma influência direta da escola francesa de meados do séc. XIX, que cultivava os modelos alemães de Schumann e Mendelssohn. Tais influências se podem notar em obras como a sua Sinfonia em mi menor, música de câmara e para piano. Porém, em *“Werther”*, o compositor já se aproxima de obras como as aberturas das óperas *“Rienzi”* e *“Tannhäuser”*, de Wagner.

Alberto Nepomuceno foi outro compositor que compartilhou esta época de grandes conflitos de idéias no plano estético e político. Nascido em Fortaleza, em 1865, ele foi educado no Rio de Janeiro e em 1890 partiu para Berlim, onde aperfeiçoou seu domínio da língua alemã e ingressou na Academia *Meisterschulle*, tornando-se aluno de composição de Heinrich von Herzogenberg, grande amigo de Brahms. Durante suas férias, chegou a assistir em Viena a concertos de Brahms e de Hans von Bülow. Transferiu-se depois para o Conservatório Stern de Berlim, onde, durante dois anos, cursou as aulas de composição e órgão com o professor Arnó Kleffel, e de piano, com H. Ehrlich. Nepomuceno e sua futura esposa tiveram aulas também com o famoso Theodor Lechetitzky, em cuja sala de aula conheceu a pianista norueguesa Walborg Bang, com quem se casou em 1893. Ela era aluna de Edvard Grieg, o mais importante compositor norueguês da época. Após seu casamento, foi passar uma temporada na casa de Grieg em Bergen. Esta amizade foi fundamental para que Nepomuceno elaborasse um

ideal nacionalista e, sobretudo, se definisse por uma obra atenta à riqueza cultural brasileira. Após realizar as provas finais do Conservatório Stern (1894), regendo a Filarmônica de Berlim com duas obras suas (*Scherzo für grosses Orchester* e *Suíte Antiga*), inscreveu-se na Schola Cantorum, em Paris, a fim de aprimorar-se nos estudos de órgão com o professor Alexandre Guilmant. Nessa época, conheceu Camille Saint-Saëns, Charles Bordes, Vincent D'Indy e outros. Assistiu à estréia mundial de *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy, obra que Nepomuceno foi o primeiro a apresentar no Brasil, em 1908, nas festas do Centenário da Abertura dos Portos. A convite de Charles Chabault, catedrático de grego na Sorbonne, escreveu a música incidental para a tragédia *Electra*. Financiado pelo governo brasileiro, em 1910, realizou diversos concertos com músicas de compositores nacionais em Bruxelas, Genebra e Paris. Durante a excursão, visitou Debussy em sua residência em Neuilly-sur-Seine, sendo presenteado com uma partitura autografada de *Pelléas et Mélisande*. (10)

Em 1913, regeu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o grande *Festival Wagner*, tendo como solista o tenor dramático Karl Jorn, que atuava no Teatro *Metropolitan*, de Nova York, na Ópera Real de Berlin, além de ser cantor da Câmara Imperial Alemã. Foi a primeira vez que se ouviu no Rio de Janeiro um Festival dedicado a obras de Wagner. O repertório apresentado foi de trechos das óperas "*Die Meistersinger von Nürnberg*", "*Der Fliegende Holländer*", "*Tannhäuser*", "*Die Walküre*" e "*Lohengrin*" (11). Nepomuceno escreveu duas óperas, *Ártemis*, em 1898, sobre libreto de Coelho Neto, e *Abul*, em 1913, sobre libreto de sua própria autoria, baseado num conto de Herbert Ward.

Ártemis foi estreada no Teatro São Pedro de Alcântara. O compositor utilizou uma orquestra de proporções wagnerianas, algo ainda pouco conhecido do público brasileiro. Trata-se de uma ópera em um único ato de ação contínua, seguindo fielmente o modelo do compositor alemão. Há passagens puramente instrumentais na ópera, porém a música se ajusta primorosamente à ação dramática. O enredo da ópera trata da estória de Hélio, escultor grego, Héstia, sua mulher e Delia, sua filha. Passada na Grécia antiga, a cena apresenta o escultor diante de sua criação máxima, a escultura de Ártemis. Todo o drama se desenvolve em torno da fascinação do artista em torno de sua obra e a loucura que vai tomando conta de seu mundo. Ele esquece-se de tudo, enquanto sua esposa, Héstia, tenta cada vez mais desesperadamente, trazê-lo de volta para a realidade. Ele ouve vozes que dizem que se ele sacrificar a própria filha a imagem de Ártemis ganhará vida. Ele a executa. Ouve-se um grito lancinante e na seqüência, Hélio aparece com o coração da pequena nas mãos para ofertá-lo à estátua. Ele abraça o pedestal da estátua e quando Héstia se aproxima em pânico, ele se assusta e derruba a imagem de Ártemis, espatifando-a no solo. Completamente fora de si, o artista tenta recompor os cacos, beijando-os alucinadamente. Héstia, aniquilada pela dor afasta-se em direção oposta enquanto as vozes misteriosas vão se tornando cada vez mais presentes. O uso de apenas três personagens e um coro invisível, apoiados por uma grande orquestra, lembram a solução encontrada por Wagner em *Siegfried*, porém com uma ação bem mais sucinta, já que Ártemis dura menos de uma hora e *Siegfried*, em torno de quatro horas! Na ocasião da estréia, as duas primeiras récitas foram dirigidas pelo próprio compositor e as quatro récitas seguintes, por Leopoldo Miguéz.

Em 1900 marcou uma entrevista com o então diretor da Ópera de Viena, Gustav Mahler, para negociar a apresentação da ópera por lá; porém, adoeceu gravemente, indo se recuperar em Bergen, na casa de seu amigo Edvard Grieg.

Em tempos recentes, nas décadas de 1980 e 90, algumas apresentações dessa ópera aconteceram no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência de Isaac Karabitchevsky e no Festival de Música de Inverno de Campos dos Goytacazes, RJ, sob a regência de Sérgio Dias.

A segunda ópera de Nepomuceno, *Abul* é uma ação lendária em três atos. A ópera estreou no dia 30 de junho de 1913 no Teatro Coliseo em Buenos Aires. No Brasil estreou em 10 de setembro de 1913 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, seguindo para o Teatro Municipal de São Paulo, em outubro do mesmo ano. A estréia na Europa aconteceu em Roma, no Teatro Constanze, em 15 de abril de 1915. Esta ópera é um dos trabalhos mais significativos do compositor. Foi muito bem recebida pela crítica tanto no Brasil quanto no exterior. Iniciada em 1899, logo após *Ártemis*, e terminada em 1905. A obra, segundo Luiz Paulo Sampaio e Bruno Furlanetto, evidencia as melhores características do estilo do compositor: o bom equilíbrio entre as partes vocal e instrumental e, sobretudo, a orquestração refinada e avançada para o seu tempo. O libreto original em português, igualmente de autoria do compositor, tem também uma versão em italiano utilizada para as apresentações fora do Brasil (12). Embora descreva um conto Naturalista bem delineado, o texto do libreto é muito irregular. Certamente, Nepomuceno não tinha as mesmas habilidades como dramaturgo que tinha como compositor. As referências a um mundo wagneriano são bem evidentes, especialmente ao *"Anel dos Nibelungos"*, e talvez, *"Parsifal"*. Assim como em *"Ártemis"*, a ação de *"Abul"* se passa na Antiguidade, desta vez na cidade de Ur, na Caldéia.

A ópera segue a tradição da grande ópera com uma divisão em três atos, conforme se segue.

Primeiro ato

Ao amanhecer, vê-se a casa e oficina de Terak. Também se vê uma estátua do ídolo Hurki. Terak e sua mulher Shinah aguardam ansiosos pelo retorno de seu filho Abul, vindo de uma longa peregrinação. Abul é recebido calorosamente, mas quando o pai lhe induz a adoração do ídolo, Abul se recusa. Terak adverte o filho que o rei Amrafel pune com sentença de morte todo aquele que se nega a adorar o deus Hurki. Shinah informa ao filho que, naquele dia, Iskah, a nova sacerdotisa, sacrificará uma criança inocente. Abul ao ouvir o nome da nova sacerdotisa se lembra da menina pura, que agora comete um crime cruel. O pai endurecido com as acusações de Abul o expulsa de casa.

Segundo ato

Em um jardim, ouve-se o canto das sacerdotisas que entram seguindo Iskah; esta de mostra aflita por ter de realizar o sacrifício que abomina. Em algum momento ela lembra de Abul, ele entra em cena e juntos cantam um dueto que fala de sua repugnância por Hurki. Iskah fica fascinada por sua intensidade de palavra, mas continua com o culto e não quer quebrar os seus votos sagrados. Aproxima a hora do sacrifício e a sacerdotisa segue para o templo, onde está a estátua de Hurki esculpida por Terak.

Terceiro ato

Em seu acampamento, Abul é saudado por seus seguidores como um ícone de santidade, quando se ouve o clamor de um grupo de mulheres, pois um soldado do rei raptou uma criança para um novo sacrifício ao deus Hurki.

Os companheiros de Abul cercam o soldado, querendo fazer justiça, mas sendo impedidos por Abul que pede a libertação do soldado e permite que ele leve a criança. Todos estranham a decisão de Abul, que conforta a mãe da criança afirmando que o céu protegerá a criança. A última cena leva-nos ao templo de Hurki, onde acontece o culto de sacrifício com danças e súplicas. Chega o momento do sacrifício. Quando Iskah está para começar o terrível ato, Abul e seus companheiros invadem o templo e impedem o ato cruel, e Iskah fica maravilhada pela atitude dele. O rei e sua guarda fogem. A ópera termina com Iskah nos braços de Abul e todos, inclusive os sacerdotes, cantando em coro a glória de Abul.

Por ocasião do primeiro centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno, A então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, hoje Escola de Música da UFRJ, promoveu a publicação do libreto e uma montagem de concerto da ópera Abul, no dia 5 de julho de 1964. (13)

Os últimos compositores brasileiros que talvez, tenham sido os mais influenciados pelas idéias de Wagner são Francisco Braga (Rio de Janeiro, 1868- 1945) e Manuel Joaquim de Macedo (Cantagalo, RJ, 1847 - Cataguazes, MG, 1925).

Antônio Francisco Braga iniciou os seus estudos musicais em 1876 e concluiu o curso de clarineta com Antônio Luís de Moura em 1886, tendo também sido aluno de Carlos de Mesquita (harmonia e contraponto). Em 1890 participou do concurso oficial para a escolha do novo Hino Nacional brasileiro, classificando-se entre os quatro primeiros colocados e, com isso, obteve bolsa de dois anos para estudar na Europa. Foi então para Paris, onde estudou composição com Jules Massenet e, posteriormente, fixou residência em Dresden, Alemanha. Braga foi o compositor que mais conviveu com a música de Wagner, na Alemanha, e também foi o primeiro a tentar utilizar uma temática de cunho nacionalista brasileiro associado à estética wagneriana.

Na sua ópera "Jupyra", de 1899, sobre libreto de Luiz Gastão Escragnolle Doria (versão italiana de A. Menotti-Buja), baseado numa novela de Bernardo Guimarães (Ouro Preto, MG, 1825-1884), o compositor se vale de uma densa orquestração para uma ópera curta, de um único ato, para expressar uma visão muito próxima também do verismo/realismo em voga, na época, na ópera italiana. De volta ao Brasil, em 1900, dirigiu a ópera pela primeira vez no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, por ocasião das comemorações do IV^o. Centenário do Brasil. Enquanto esteve na Europa, escreveu obras sinfônicas de caráter muito próximo aos poemas sinfônicos de Franz Liszt e aos números orquestrais das óperas de Wagner. O poema sinfônico *Cauchemar* (Pesadelo), datado de 1895, traz alusões diretas à abertura da ópera "*Der Fliegende Holländer*" (frequentemente traduzido em português por "O Navio Fantasma", por empréstimo do título em francês, "*Lê Bateau Fantôme*"). Nesta obra, o compositor coloca como epígrafe na partitura, uma citação da peça "Sonho de Uma Noite de Verão", de William Shakespeare: "Tive um sonho! Está aquém da capacidade humana dizer o que foi meu sonho..." (14). Os poemas sinfônicos de Francisco Braga são frequentemente breves e concisos, em contraste com os de Leopoldo Miguéz. Outras obras do gênero de Braga são *Paysage* (1892), Episódio Sinfônico (1898), inspirado por versos devocionais de Gonçalves Dias, Marabá (1898) e Insônia (1908). Em "Marabá", introduz pela primeira vez um tema de origem folclórica numa tentativa de aproximar o imaginário musical wagneriano com os anseios de identidade nacional que começavam a ser discutidos nos movimentos estéticos da época. Durante a sua permanência em Dresden, na Alemanha, as obras "*Paysage*" e "*Cauchemar*" foram apresentadas no Teatro Gewerbehause, em 1897. O entusiasmo de Braga com a música de Wagner pode ser percebido através de suas cartas a alguns amigos brasileiros, por ocasião de suas viagens a Bayreuth.

O compositor empreendeu duas viagens àquela cidade, uma em 1896 e outra em 1897, com a finalidade específica de assistir à montagem de *Parsifal* (15). Depois de sua permanência na Alemanha, partiu para a Ilha de Capri, Itália, e por lá ficou até 1899, onde praticamente concluiu "Jupyra". O compositor também escreveu inúmeras obras orquestrais de pequeno porte, como fantasias, prelúdios e ciclos de variações, sempre num estilo coerente equilibrando as forças orquestrais possíveis ao seu alcance, no Brasil. A sua última e mais ambiciosa composição com evidente influência wagneriana foi a cantata "A Paz – Cortejo", para coro e orquestra, sobre poema de Escaragnole Dória, composta em 1919, em homenagem ao então Presidente da República, Epitácio Pessoa, que voltava de Paris após a sua participação na Conferência de Paz. Na ocasião, foi realizado um concerto que tinha por temática a trilogia "A Guerra-A Vitória-A Paz". Coube ao jovem Villa-Lobos escrever "A Guerra", sua 3ª. Sinfonia, a J. Otaviano Gonçalves, compositor hoje completamente esquecido, escrever uma obra para "A Vitória" e a Francisco Braga a criação desta cantata, "A Paz". O compositor se inspirou diretamente nos fracos versos de ocasião de Dória de exaltação à paz, que, aliás, serviram de inspiração para todas as obras do concerto. (16) A música de "A Paz – Cortejo" remonta, mesmo que longinquamente, ao Coro de Saudação dos Convidados, de *Tannhäuser*. Apesar da admiração e militância por toda a sua vida pela música de Wagner, a sua música nunca deixou de ter um certo gosto francês, como se com isso ele quisesse fazer uma transição entre um gosto mais conservador que era dominante no seu meio de atuação para algo mais moderno e transformador. Dois anos depois de seu retorno ao Brasil, foi nomeado professor do Instituto Nacional de Música, no Rio. Em 1905 compôs o Hino à Bandeira, cujos versos são de Olavo Bilac. Suas obras sempre apresentaram um rigor formal que reflete a sua formação acadêmica francesa. Em 1908 compôs, a partir de temas de origem folclórica e popular, a música de cena para "O contratador de diamantes", drama de

Afonso Arinos, e em 1909, na inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, foi apresentado em primeira audição seu poema sinfônico "Insônia". Em 1912 participou da fundação da Sociedade de Concertos Sinfônicos, da qual se tornou diretor artístico e regente, permanecendo à frente da orquestra por vinte anos. Foi presidente perpétuo da Sociedade Pró-Música e fundador do Sindicato dos Músicos. A sua atuação como regente e promotor de concertos foi fundamental para a sedimentação definitiva da música sinfônica no Brasil, que era até então, fortemente dominado pela ópera e pelas práticas de música sacra que ainda perduravam numa nação essencialmente católica.

A ópera "Jupyra" é baseada no conto de Bernardo Guimarães, e para que pudesse ser transformado em ópera foi transcrito em libreto por Gastão D'Escragnolle Dória – destacada figura na vida cultural do Rio de Janeiro na época. A breve e trágica história se passa no século XIX, na região da Vila de Campanha do Rio Verde, no centro-sul de Minas Gerais. O enredo se desenvolve como se segue: - O coro inicial anuncia que o amor é volúvel, que muda como a lua e o vento. Jupyra, uma jovem índia humilde, está apaixonada por Carlito, com quem tem uma relação amorosa. No entanto, Quirino se declara a Jupyra, e pelo seu amor seria capaz de qualquer coisa. Mas Jupyra não corresponde aos desejos de Quirino, e se sente feliz por amar Carlito, imaginando que seu amor é correspondido. Carlito, porém, já está enjoado dos amores com Jupyra e quer se livrar dela, mas não pretende causar constrangimentos. E por isso, dissimula. Perguntado por Jupyra se ainda a ama, Carlito responde seco: "pergunte aos meus amigos". Carlito se encontra com Rosália, moça muito bonita, e há toda uma cena amorosa entre os dois, com juras românticas. O encontro é presenciado por Jupyra, que entra em desespero e pede a Quirino que mate Carlito. Ao ver o corpo de Carlito boiando no Rio Verde, ela se atira de uma ponte para a morte.

Citando Rubens Ricciardi, *“Assim como no libreto há o confronto entre personagens de origens étnicas que formaram nossa identidade nacional, a música de Braga também evoca cantos que começam a lembrar o fraseado da canção popular brasileira, como o inequívoco dolce no tema de abertura, depois recapitulado na coda final. Mas naquele fin-de-siècle ainda não se solidificava a discussão quanto ao caráter nacional da música brasileira, própria das gerações modernas seguintes. O estilo de Francisco Braga contém, portanto, uma síntese de várias correntes musicais românticas européias de sua época, que remontam desde a influência direta de seu professor Massenet, em Paris, mesclada com certos recursos típicos do verismo de algumas óperas italianas e, em determinados momentos, acolhendo também o sinfonismo contrapontístico de Wagner.”* (17)

Braga também escreveu, entre 1912-22, a ópera Anita Garibaldi, sobre a qual não há até o momento, maiores informações disponíveis.

Manuel Joaquim de Macedo foi uma destacada figura do meio musical brasileiro com ampla atuação em centros europeus. Nascido na cidade de Cantagalo, ele era sobrinho do famoso romancista Joaquim Manuel de Macedo. Sua família era abastada e assim pode enviá-lo à Europa para estudar. Passou muito tempo em Bruxelas, onde estudou no Conservatório Real. Mais tarde, aperfeiçoou-se com o violinista Joseph Joachim (1831-1907) e Charles Auguste de Bériot (1802-1870). Por indicação de Vieuxtemps, tornou-se o violinista principal do Teatro Covent Garden, em Londres. Ao voltar para o Brasil, em 1871, foi nomeado Mestre da já moribunda Capela Imperial. Mesmo assim atuou intensamente na vida musical do Rio de Janeiro. Em 1883, se estabeleceu definitivamente em Minas Gerais, passando a se dedicar exclusivamente à composição. Sua produção foi imensa e ainda não foi devidamente avaliada. Consta que ele escreveu mais de 200 obras entre peças para piano, obras de câmara com

as mais diversas formações, incluindo oito concertos para violino e orquestra, além de um poema sinfônico originalmente intitulado “Floriano Peixoto”, com a indicação de “opus 160”, para uma orquestra de proporções wagnerianas, que inclui efeitos de tiros de canhão. Uma versão para dois pianos dessa obra foi publicada pela Casa Bevilacqua, no Rio de Janeiro e posteriormente, por M. Dreissig, em Hamburgo, com o título simplesmente de “Poema Symphonico”. O paradeiro da versão original para orquestra é desconhecido, mas através da versão reduzida para dois pianos é possível avaliar a grandiloquência desta obra que em muito se aproxima dos poemas sinfônicos de Leopoldo Miguéz. A obra se constitui de três movimentos: 1. Allegro maestoso; 2. Marche Fúnebre; 3. Apotheose. O projeto de Macedo mais importante, porém, foi o da ópera “Tiradentes”, composta a partir de 1897, sobre um libreto de Augusto de Lima. Trata-se de um drama em 4 atos que é sem dúvidas, o maior projeto levado a cabo por um compositor brasileiro para o teatro. Esta ópera nunca foi levada à cena na sua concepção total. Somente em 1992, por ocasião do bicentenário da Inconfidência mineira, é que foi feito um esforço conjunto entre instituições do Estado de Minas Gerais, em Belo Horizonte, para que uma versão reduzida da ópera, em forma de oratório, sem cena, pudesse ser levada ao público, no Palácio das Artes. O trabalho de resgate da ópera foi realizado pela Profa. e Musicóloga Sandra Loureiro de Freitas Reis, que localizou a partitura, dada como desaparecida por muitos anos, em 1986, quando era diretora da Escola de Música da UFMG. Atraído pela temática republicana e nacionalista do levante ocorrido em Vila Rica (atual Ouro Preto), no final do séc. XVIII, e o seu personagem principal, Tiradentes, Macedo construiu uma ópera complexa sobre o libreto denso em versos decassílabos de Augusto de Lima. A duração total da ópera é de aproximadamente 4 horas. O compositor terminou o trabalho de orquestração na Bélgica, com apoio do governo brasileiro, na época, com a intenção de ver uma montagem realizada talvez no Teatro “La Monnaie”, de Bruxelas.

Por ocasião da Exposição Internacional de Bruxelas, Alberto Nepomuceno regeu alguns trechos da ópera diante de um seletor e numeroso público, que incluía o Rei Alberto, da Bélgica. A crítica local foi muito favorável à obra. Segundo alguns cronistas da época, Macedo teria recebido propostas de vários teatros europeus para a montagem nos anos subsequentes. Mas, como isso veio a acontecer logo depois da Primeira Guerra Mundial, as economias européias estavam esgotadas e tais propostas implicavam somente na cessão dos espaços, tendo o compositor, ou o governo brasileiro que arcar com todas as despesas. Não sendo isso possível, pois já estava com sérias dificuldades financeiras, Macedo retornou ao Brasil já doente, em 1925, quando veio a falecer. A música de "Tiradentes" está muito próxima das primeiras óperas de Wagner, como *Tannhäuser* e *Lohengrin*, com a inclusão de vários trechos corais. A versão apresentada em forma de oratório no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, sob a regência de Roberto Duarte, foi preparada pelo maestro italiano Sergio Magnani, que passou a maior parte de sua vida na capital mineira (18). Formado dentro do movimento estético italiano do "Risorgimento", Magnani foi aluno do compositor Alfredo Casella (1883-1947) e via com muita naturalidade a interferência nas obras de outros compositores, principalmente brasileiros. Portanto, fica difícil termos uma visão mais profunda de como a música da ópera realmente soaria, uma vez que desconhecemos o quanto alterado da partitura original para aquela ocasião.

Finalizando, devemos nos lembrar que o ambiente musical que propiciou o surgimento de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) era bastante marcado pelo culto à música de Wagner no que diz respeito ao universo da música de concerto da época. A idéia de que Villa teria sido influenciado pelo compositor alemão é defendida por musicólogos e historiadores. Porém, essa influência seria muito rapidamente dissipada pela visão pessoal e certamente multicultural do compositor brasileiro, que viria a criar uma música absolutamente original.

Notas

(1) – Richard Wagner – Wikipedia, português. Consultada em 11/05/2013, às 14h09.

(2) – **Brito Chaves Junior, Edgard** – Wagner e o Brasil (Rio de Janeiro). Emebê Editora Ltda, Rio de Janeiro. 1976. Pág.1.

(3) – Idem. Pág.2.

(4) - **Correia de Oliveira, Luiz Heitor** – 150 Anos de Música no Brasil (1800 – 1950). Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro. 1956. Pág.97.

(5) - **Brito Chaves Junior, Edgard** – Obra citada. Pág.24.

(6) - **Cernicchiaro, Vincenzo** – Storia della Musica nel Brasile (1549-1925). Edit. Fratelli Riccioni. Milano. 1926. Pág.257-258.

(7) - **Melo, Guilherme de** - A Música no Brasil. Desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro. 1947. Pág.297.

(8) - **Almeida, Renato** – Compêndio de História da Música Brasileira. 2ª. Edição. F. Briguiet & Cia. Rio de Janeiro. 1958. Pág.90.

(9) - **Cernicchiaro, Vincenzo** – Obra citada, pág. 327.

(10) – **Nepomuceno, Alberto** – Wikipedia em português. 2013. Consultada em 18/06/2013, as 11h45.

(11) - **Brito Chaves Junior, Edgard** – Obra citada. Pág.36

(12) – **Sampaio, Luiz Paulo e Furlanetto, Bruno**, in: **Kobbé, Gustave/Conde de Harwood** (org.) – O Livro Completo da Ópera. Tradução: Clóvis Marques. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro. 1991. Pág.548.

(13) – **Nepomuceno, Alberto** – Abul. Ação lendária em três atos e quatro quadros, inspirado num conto de Herbert c. Ward. Original em vernáculo e música por A.Nepomuceno. Edição Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro. 1964.

(14) – **Ricciardi, Rubens** – Francisco Braga e sua ópera Jupyra. Encarte do CD. Selo BIS CD-1280 Digital. BIS Records AB. Suécia. 2002. Pág.10.

(15) - **Giannetti, Ricardo**, in: **Teixeira Lopes, Eliane Marta (org.)** – Richard Wagner e *Tannhäuser* em Paris/Charles Baudelaire. Edição Bilíngüe. Tradução: Eliane Marta Teixeira Lopes. Editora Autêntica. Belo Horizonte. 2013. Pág.167-176.

(16) – A Paz

“Dores e prantos, cessai!

Risos e cantos, brotai!

Sigamos a paz.

Tem messe de flores,

Rosas sobre os mortos e sobre os vivos

Da paz é a flor de ouro da esperança.

Dores e prantos, cessai!

Risos e cantos, brotai!

Sigamos a paz.

Calai-vos, trombetas!

Sede perfume, vozes de mulheres,

Sede cristal, vozes de crianças.

Morrei, dores e prantos!

Nascei, risos e cantos!”...

(17) - **Ricciardi, Rubens** – Ob.cit. Pág.8.

(18) - **Reis, Sandra Loureiro de Freitas** – A Ópera Tiradentes de Manuel Joaquim de Macedo e Augusto de Lima. In: Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana. Vol.14 no.1. Spring-Summer 1993. University of Texas Press. Austin. 1993.

Bibliografia

Almeida, Renato – Compêndio de História da Música Brasileira. 2ª. Edição. F. Briguiet & Cia. Rio de Janeiro. 1958.

Baudelaire, Charles – Richard Wagner e Tannhäuser em Paris. Edição Bilíngüe. Organização e tradução: Eliane Marta Teixeira Lopes. Autêntica Editora. Belo Horizonte. 2013.

Brito Chaves Junior, Edgard – Wagner e o Brasil (Rio de Janeiro). Emebê Editora Ltda, Rio de Janeiro. 1976.

Carvalho, José Murilo de – D.Pedro II. Coleção Perfis Brasileiros. Companhia das Letras. São Paulo. 2007.

Cernicchiaro, Vincenzo – Storia della Musica nel Brasile (1549-1925). Edit. Fratelli Riccioni. Milano. 1926.

Correia de Oliveira, Luiz Heitor – 150 Anos de Música no Brasil (1800 – 1950). Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro. 1956.

Kobbé, Gustave/Conde de Harwood (org.) – O Livro Completo da Ópera. Tradução: Clóvis Marques. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro. 1991.

Marcondes, Marcos A. (org.) – Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 2ª. edição. Art Editora: Publifolha, São Paulo. 1998.

Mariz, Vasco – História da Música no Brasil, 2ª. edição revista e ampliada. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro. 1983.

Melo, Guilherme de - A Música no Brasil. Desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro. 1947.

Nepomuceno, Alberto – Abul. Ação lendária em três atos e quatro quadros, inspirado num conto de Herbert c. Ward. Original em vernáculo e música por A.Nepomuceno. Edição Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro. 1964.

Nepomuceno, Alberto – Wikipedia em português. 2013.
Consultada em 18/06/2013, as 11h45.

Ricciardi, Rubens – Francisco Braga e sua ópera Jupyra.
Encarte do CD. Selo BIS CD-1280 Digital. BIS Records AB.
Suécia. 2002.

Reis, Sandra Loureiro de Freitas – A Ópera Tiradentes de
Manuel Joaquim de Macedo e Augusto de Lima. In: Latin
American Music Review/Revista de Música Latinoamericana.
Vol.14 no.1. Spring-Summer 1993. University of Texas Press.
Austin. 1993.

Teixeira Lopes, Eliane Marta (org.) – Richard Wagner e
Tannhäuser em Paris/Charles Baudelaire. Edição Bilíngüe.
Tradução: Eliane Marta Teixeira Lopes. Editora Autêntica. Belo
Horizonte. 2013.

Wagner, Richard – Wikipedia, a enciclopédia livre. Português.
2013.