

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS – CECEN
CURSO DE MÚSICA LICENCIATURA

LÍVIA CRISTINA SANTOS CORREIA BERRÊDO

UMA INTERPRETAÇÃO DA BARCAROLA BRASILEIRA DE ANTONIO RAYOL

São Luís

2018

LIVIA CRISTINA SANTOS CORREIA BERRÊDO

UMA INTERPRETAÇÃO DA BARCAROLA BRASILEIRA DE ANTONIO RAYOL

Monografia apresentada ao Curso de Música da Universidade Estadual do Maranhão para obtenção do grau de Licenciatura em Música.

Orientador: Prof. Me. Ciro de Castro.

São Luís
2018

LÍVIA CRISTINA SANTOS CORREIA BERRÊDO

UMA INTERPRETAÇÃO DA BARCAROLA BRASILEIRA DE ANTONIO RAYOL

Monografia apresentada à Universidade Estadual do Maranhão - UEMA, Centro de Ciências exatas e Naturais – CECEN, como requisito final para obtenção do grau de Licenciatura em Música.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Ciro de Castro (Orientador)

1º examinador

Prof.^a Me. Maria Jucilene Silva Guida de Sousa

2º examinador

Prof.^a Esp. Glicia Loraine Moreira Silva

3º examinador

São Luís
2018

Dedico este estudo a minha mãe, marido, filhos, irmão e tia pelo apoio incansável nas minhas lutas constantes durante estes anos de estudos. Aos meus professores, por terem contribuído com o meu conhecimento e auxiliado na minha realização pessoal e profissional.

AGRADECIMENTOS

Ao Senhor Deus, criador dos céus e da terra, porque tem me sustentado até aqui e por ser meu guia, pela inspiração e força para alcançar este objetivo.

A minha querida mãezinha Darci Santos Correia, pois sem ela eu não teria iniciado este trabalho, pelo seu tempo dedicado à criação de meus filhos enquanto saía para labuta e a meu irmão Gustavo, pelo amor, atenção, carinho e por sempre acreditar em mim e ter sempre me apoiado; ao meu companheiro Celso Berredo, pela cumplicidade, amor, incentivo, compreensão, apoio nos momentos mais difíceis e por me estimular a seguir em frente.

À minha tia Sidalva, pelos valores ensinados e carinho de mãe.

Aos meus filhos Misraim, Celso Filho e João, por compreenderem e me apoiarem.

Ao Professor Ciro de Castro por sua competência profissional e que juntamente comigo foi idealizador deste trabalho e que me fez ver que era possível superar limites, pela sua segurança na hora de orientar e mostrar os caminhos a serem seguidos.

Ao Professor Simão Pedro Amaral, que acompanhou meu crescimento no meio musical e me oportunizou meios de crescimento e pelo seu compromisso em continuar me ajudando, cedendo-me seus livros de estudo.

A todos os professores da graduação pelas valiosas contribuições teóricas e críticas construtivas; Ao Professor Joaquim Santos pela contribuição neste trabalho.

Aos colegas de curso, que compartilharam das mesmas incertezas e descobertas.

Ao meu amigo Maílson, que através do seu ensino não permitiu que eu desistisse de uma cadeira do curso.

A todos os amigos e familiares cujos nomes não estão contidos aqui em palavras, mas estão guardados no meu coração, seja pelo apoio, pelo carinho, ou simplesmente pela existência.

Agradeço a todos que souberam compreender minhas renúncias, minhas faltas e a minha ansiedade.

“Como os maranhenses ouviam música! Como criavam música para eles mesmos consumirem. E era tanta a produção e de tão alto Nível, que causava lisonja o movimento exportatório, nada mais sendo senão incontido transbordamento.”

João Mohana- (A grande música do Maranhão p. 95, par. 5)

Resumo

O presente estudo, trata de uma pesquisa bibliográfica sobre a vida de Antônio Carlos dos Reis Rayol (1864- 1904) e da sua obra Barcarola Brasileira. Foi figura de grande importância no cenário musical da capital São Luís, promoveu movimento musical intenso na capital e em cidades diversas, renovando o repertório com composições de sua autoria. Na metodologia, buscar em pesquisas literárias, sobre o contexto histórico em que Rayol viveu, sua vivência musical, a influência italiana que recebeu. O objetivo desta pesquisa é trazer uma análise musical de sua canção Barcarola Brasileira e assim formar uma ideia de expressão interpretativa. É de grande importância fazer-se conhecer vida e obra desse grande compositor e fazer conhecer sua obra no meio acadêmico em sentido de criação e performance.

Palavras-Chave: Antônio Rayol. Barcarola Brasileira. Cenário musical. Influência italiana. Expressão interpretativa.

Abstract

The present study deals with a bibliographical research on the life of Antônio Carlos dos Reis Rayol (1864-1904) and his Brazilian Barcarola. This study is in the musical capital of the city of São Luís, promoted musical in the capital of several city in Brazil, renovating the repertory with compositions of their authoria. The methodology, Search in literary research, on the historical context in the Rayon lived, his musical experience, an Italian inspiration that received. The Brazilian Barcarola and assimilate an analysis of its interpretive expression. The great importance to make the life and work of this great composer and to know his work is not an academic medium in the sense of creation and performance.

Keywords: Antônio Rayol. Brazilian Barcarola Musical scenery. Italian influence. Interpretive expression.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	BIOGRAFIA DE ANTONIO DOS REIS RAYOL	11
2.1	Contexto histórico de São Luís	13
2.2	Vivência musical de Antônio Rayol	15
2.3	Influência Italiana Na Música De Antônio Rayol	22
3	BARCAROLA: Uma análise interpretativa	24
3.1	Barcarola brasileira de Antônio Rayol	25
3.2	Análise do texto da Barcarola Brasileira de Antônio Rayol	26
3.3	Aspectos musicais da Barcarola Brasileira de Rayol	27
3.4	Sugestões para interpretação solista	28
4	CONCLUSÃO	30
	REFERÊNCIAS	31
	ANEXOS A - SERENATA BRASILEIRA “Área para Soprano”	34
	ANEXOS B - SERENATA BRASILEIRA “Para Orquestra”	35
	ANEXOS C- FOTOS: ORQUESTRA DA ESCOLA DE MÚSICA DO MARANHÃO	36
	ANEXOS D – CD QUEIMADO DA GRAVAÇÃO - VIDEO, CANÇÃO: “SERENATA BRASILEIRA” DE ANTÔNIO RAYOL	37

1 INTRODUÇÃO

Buscou-se fazer a análise de uma obra “canção” do repertório de Antônio Rayol, “Barcarola Brasileira” conhecida também como serenata brasileira, por ser uma das cantoras intérpretes desta canção buscando a interpretação genuína, a mais próxima possível daquilo que o compositor pretendia na época. Está disponível para ser ouvida e assistida no endereço ‘https://www.youtube.com/watch?v=V_8ZYvvt-ZQ’ acompanhada sobre a regência do maestro Joaquim Santos e orquestra da escola de música do maranhão.

Esta pesquisa também consiste em fazer um breve histórico sobre vida e obra do cantor, compositor, regente e violinista Antônio Rayol, apoiando-se em maior parte da pesquisa, no livro da professora Kátia (SALOMÃO – O ensino de música no maranhão 1860-1912): lugares, práticas e livros escolares. 2016. Livro Este, singular, que tem sua cronologia muito bem compreendida, organizada e atualizada.

Além da gravação citada no endereço acima, constará nesse trabalho duas edições de partituras por nome: Serenata Brasileira, uma com a linha melódica da voz de soprano e outra com os compassos iniciais para orquestra. Estas edições são do professor e musicólogo Joaquim Santos. Também constará nesta pesquisa um CD queimado da mesma gravação já citada.

Esta pesquisa teve como objetivo principal buscar uma análise musical em suas peculiaridades: temporais, rítmicas, harmônicas, melódicas, textuais, timbrísticas ou outros presentes nesta canção e ainda de que forma essas peculiaridades se expressam na realização da interpretação cantada dessa obra. Desta maneira, pretende-se compreender as estruturas que compõem a obra analisada, identificar como essas estruturas se revelam, os momentos de busca pela estética italiana, e como o conceito de música do compositor se apresenta neste período. Como objetivos secundários, o trabalho propõe ainda a identificar o processo de análise histórico e musical para a compreensão da interpretação pretendida e que aspectos da obra de Antônio Rayol saltam predominantemente à minha percepção pessoal, bem como buscar os conceitos no estilo barcarola.

Para atender a estes objetivos, este estudo se dará em forma de pesquisa bibliográfica. Pesquisar com relação ao contexto histórico em que Antônio Rayol viveu, como foi sua vivência musical e sobre a influência musical que recebeu durante seu período de estudo na Itália. Dentro da canção Barcarola Brasileira de Rayol, estudaremos as formas tradicionais de análise musical, que comumente revelam o aspecto “coisal” das obras,

revelando dados empíricos desconectados de uma compreensão mais abrangente e “holística” da obra

1 BIOGRAFIA DE ANTÔNIO DOS REIS RAYOL.

Imagem 1- Antônio dos Reis Rayol



Fonte - Casa do Choro: Enciclopédia ilustrada do século do Choro no Séc. XIX, Disponível em < <http://www.casadochoro.com.br/acervo/cards/view/997>> acesso 26 de junho de 2018.

Um grande expoente da música brasileira é nascido em 23 de dezembro de 1864 e morto em 21 de novembro de 1904, quando ainda dirigia a Escola de Música no Maranhão que havia iniciado em 1901. Antônio dos Reis Rayol era tenor, compositor, regente e violinista. Seu pai chamava-se Augusto Cesar dos Reis Rayol e sua Mãe Leocádia A. Belo Rayol. Seu pai era funcionário do governo e poeta.

Salomão (2016, p.170) expõe que, Antônio Rayol possuía dois irmãos mais velhos. Era o primeiro: Leocárdio dos Reis Rayol, nascido em 1849, compositor, regente e violinista, vivendo a maior parte de sua trajetória no Rio de Janeiro, cidade no qual também falecera; seu segundo irmão Alexandre dos reis Rayol, violoncelista e Barítono, que por alguns anos residiu em Manaus, sendo este descrito, como um habilidoso violoncelista.

A partir de seus seis anos de idade, já cantava em igrejas e participava de apresentações amadoras de teatro. Existem anúncios de jornais em São Luís, sobre aulas de violeta ministrada por Rayol, foi encontrada ainda menção a dar aulas particulares, participar de concertos missas, novenas, *soirées*, *matinês*, tanto como cantor quanto como compositor e regente, em igrejas, teatros clubes e residências de São Luís (SALOMÃO, 2016). Aos dezoito anos de idade Rayol tornou-se professor da Casa dos Educandos Artificies da capital (AMARAL, 2001). Nessa instituição o maestro foi nomeado para ocupar o cargo de professor

de instrumento de corda. Existe um registro em jornal local que confirma ter sido Rayol professor dessa instituição, quando noticia uma solicitação do maestro em 1889 pedindo a reabertura da aula de instrumentos de cordas e sua reintegração a essa instituição. O pedido foi indeferido pelo Governo (SALOMÃO, 2016).

Esta mesma escola foi extinta em 1889, como evidencia o fragmento que segue:

“Após a proclamação da República, a junta do Governo Provisório do Maranhão, por decreto de 13 de dez. 1889, declarou extinta a Casa dos Educandos Artífices; decisão ratificada por decreto do Governador Pedro Augusto Tavares Júnior, de 23 do mesmo mês e ano”. (Morais, 1995, p.241-242). Apud AMARAL 2001.

No ano de 1889, acontecia na cidade, o concerto dirigido pelo Maestro J. Franco, à frente de uma orquestra composta por quarenta professores, contando com 25 violinos. Estava presente Antônio Rayol e João Nunes com seus doze anos de idade assistindo pela primeira vez um concerto (AMARAL, 2001).

Não se sabe ao certo de como se deu os primeiros estudos musicais de Antônio Rayol, poderia ter sido com professores particulares, ou mesmo com seus irmãos e nas escolas que possuíam ensino de música. Há um registro no Diário do Maranhão no dia 6 de dezembro de 1879, o anúncio de vendas de partituras de Antônio Rayol que o anunciava como novo compositor, calcula-se então que Rayol tivesse nesse período a idade de dezesseis ou quinze anos de idade, se nascido no ano de 1863 ou 1864, visto que diferentes datas de nascimento foram encontradas na literatura (SALOMÃO, 2016).

Relata Salomão (2016), que em jornal de São Luís, no ano de 1886, foi anunciado para o dia 16, na igreja de Santo Antônio, no horário de 20h, o casamento de Rayol com Zulmira Rubim, filha do Capitão Antônio Rubim, já falecido na época. O celebrante seria o Monsenhor Mourão e como padrinhos o Capitão Saturnino Bello, o Coronel Raimundo Jansen Serra Lima, o Capitão de Fragata José Francisco Pinto e o Capitão Fábio Alexandrino Lisboa Parga.

Dos descendentes de Antônio Rayol há referências a quatro filhos, embora o jornal O Diário do Maranhão de 23 de novembro de 1904 comente Rayol ter, em sua morte, deixado cinco filhos. Do sexo masculino, Hilton Rayol; Adalberto, cujo aniversário em 16 de abril de 1904 foi mencionado no exemplar do mesmo dia do Diário do Maranhão, tratando-o como menino estudioso; Almir, nascido em 1894 e falecido em 1898. Por ocasião de sua morte, Rayol compôs uma valsa dedicada a ele, denominada Mimi (SALOMÃO, 2016).

Em relação ao sexo feminino, têm-se a senhora Zenobia Rayol, violinista que conforme descrito por Salomão (2016), no dia 14 de janeiro de 1904, apresentou-se com seu

pai em Niterói (RJ), em um concerto no dia 27 de dezembro de 1903, em que cantaram e tocaram na casa do comendador Manoel Rocha que os hospedava. Pai e filha foram muito elogiados pelas pessoas que lá compareceram. O evento teve também a participação de Leocárdio Rayol e do pianista maranhense João Nunes. Outros exemplares desse jornal citam apresentações de Zenobia cantando a Barcarola Brasileira, de Antônio Rayol, no Maranhão e em outros estados.

No segundo semestre de 1889, Rayol compôs um hino republicano e ofereceu a junta provisória do Governo, sendo este executado pela banda do 5º Batalhão. Em janeiro de 1890, participou de baile carnavalesco e outras atividades musicais. Em maio desse mesmo ano, viajou para o Rio, onde ficou até o final do mesmo, fazendo parte de concertos e obtendo reconhecimento do meio artístico. Foi nesse período que recebeu o incentivo dos amigos para ir estudar na Europa e a mobilização destes em conseguir recursos para a viagem (SALOMÃO, 2016).

2.1 Contexto histórico de São Luís

Imagem 2- São Luís, Praça do Comércio, séc. XIX.



Fonte- Jornal O Lisboa: São Luís Maranhão, 2017. Disponível em <<http://olisboaonline.com/280117001-hit-jan.html>> Acesso em 26 de junho de 2018.

São Luís do Maranhão, busca transformações e melhorias de vida, como ressalta a frase seguinte: “É lugar comum a ideia de que os anos de 1848 a 1864 marcam na formação do Brasil, uma era de paz em conformidade, e de decoro nos negócios públicos” (FREYRE, 2008, p.59).

São Luís vivia na segunda metade do século XIX, capital provinciana do Maranhão, uma sociedade complexa e cheia de contrastes. As contradições eram evidentes e se revelavam no dia-a-dia das pessoas, sendo ricas ou pobres. Sociedade escravista como todo o resto do Brasil, São Luís tentava lidar com essa situação através de práticas que disfarçassem os verdadeiros costumes de seu povo (GOUVEIA, 2010).

Durante o século XIX, a Europa passava por grandes transformações nas suas estruturas mentais. As elites brasileiras passaram a ter ideias modernizadoras, conhecimentos que vieram através de seus filhos que foram estudar no Velho Mundo e que, de volta à terra natal, traziam em sua bagagem intelectual todo esse ideário que será, de uma maneira ou de outra, total ou parcialmente, adaptado às condições do Brasil e às necessidades dessas elites. (GOUVEIA, 2010). Ainda segundo este autor: Gouveia (2010, p.38), menciona “Esta concepção de um novo Brasil, embora variasse muito segundo os seus proponentes, apresentava um denominador comum: a reformulação do país conforme os modelos políticos apresentados pelos republicanos norte-americanos e franceses”.

São Luís, assim como outras províncias do império e suas elites, também lutavam para se adequar e fazer com que a população entendesse e adaptasse seus hábitos e práticas cotidianas aos ideais vivenciados e irradiados pela Europa, mais precisamente pela França, por ser reconhecido como modelo ideal de povo e cidade. (GOUVEIA, 2010).

Referindo-se ao Brasil, ao Rio de Janeiro, onde estavam instalados o poder central e a corte imperial. Mas não eram somente os hábitos da população que não estavam adequados à implantação das ideias modernizadoras; mas ainda a estrutura urbana das províncias era muito precária, era então um ambiente propício para a proliferação de muitas moléstias que atacavam as pessoas e causavam grande mortandade, devido à falta de serviços públicos, como a falta de saneamento básico, o necessário para o escoamento dos dejetos produzidos pelos habitantes da cidade, coleta de lixo e outros (GOUVEIA, 2010).

No Maranhão a economia era agrário-exportadora, prejudicando muito a estabilidade das finanças da província, sendo dependente das marés econômicas europeias e dos Estados Unidos que, em momentos de instabilidade como a eclosão da guerra civil entre Norte e Sul, contribuiu para aumentar as exportações de algodão, como escreve Viveiros, “com a alta do preço do algodão em 1844, consequência da guerra de secessão nos Estados Unidos, os cofres da Fazenda Provincial acusaram um saldo de 260 contos de reis” (GOUVEIA, 2010, p. 44).

A instalação da corte portuguesa trouxe mudanças à colônia brasileira, a música no Brasil ganhou avanços e organizou-se com a vinda de músicos europeus e a formação de músicos brancos para apresentarem-se nas comemorações cívicas e nas festas realizadas por D. João VI. Logo após a independência do Brasil e, principalmente, depois da coroação de D. Pedro II como imperador do Brasil, as artes desenvolveram-se ainda mais, inclusive a música, por conta do grande incentivo do imperador. O governo imperial em 1848 criou o Conservatório de Música, sediado no Museu Imperial e, fazendo com que as artes musicais

ganhassem notoriedade e um espaço institucionalizado e elitizado com a criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional em 1857 (GOUVEIA, 2012).

Em São Luís, já existiam aulas de música em espaços institucionalizados e dedicados ao ensino, tais como o Liceu Maranhense, fundado em 1838, A Casa dos Educandos Artífices, criado em 1841 e o colégio Nossa Senhora da Glória dirigido pelas irmãs Abranches, dentre outros. Esses espaços dedicavam uma porcentagem do tempo ao estudo da linguagem musical, porém, não eram escolas dedicadas a formar músicos. Como a língua portuguesa e a matemática, a música fazia parte do currículo escolar, (GOUVEIA, 2012, p.2)

Conforme apresentado na introdução desta pesquisa, menciona-se agora sobre a atuação de Antônio Rayol como cantor lírico, regente e professor e sua contribuição para a história da educação musical em São Luís nos idos da segunda metade do século XIX.

2.2 Vivência musical de Antônio Rayol

Descreve Jansen (1974, p. 179), que Antônio, com seus vinte e cinco anos de idade, casado e com o talento musical reconhecido, foi ao Rio de Janeiro e foi ouvido pelo Barão de Leopoldina que sensibilizado pelo seu timbre vocal patrocinou-o com uma bolsa de estudos em Milão na Itália.

Antes de ir para a Itália Rayol continuou a realizar concertos em São Luís com o objetivo de obter recursos para sua estadia na Europa. Passou por Ceará e Pernambuco. Em 5 de março de 1892 comunica jornal da cidade, que Rayol estava estudando com o maestro e professor de canto Alberto Giovanini. Estas aulas seriam particulares, pois não havia conseguido vaga por estar com idade avançada e ser casado. Rayol tinha também, aulas particulares com Bizzogero Carmelo (SALOMÃO, 2016).

O maestro Antônio Rayol, estudou durante dois anos na Itália, tendo ainda como professor de harmonia e composição Vincenzo Ferroni (1858-1934) (Enciclopédia de Música Brasileira apud CARVALHO SOBRINHO, 2003, p. 90). Lá tornou-se amigo do aclamado compositor brasileiro Antônio Carlos Gomes, que reconhecendo seu talento como tenor afirmou ter sido Antônio Rayol um dos melhores interpretes de sua ópera “Il Guarani”. (AMARAL, 2001)

Relata Gouveia (2012, p. 3) que em jornal periódico da cidade, circulava em São Luís na década de 1890 que Antônio Rayol tinha grandes amigos. Tão grande era o apreço de seus amigos redatores que estes, veiculavam notícias sobre o tenor maranhense quando este se encontrava ausente em viagem pela Europa. Os navios seguiam longos itinerários que não

eram ao todo confortáveis e nem confiáveis. Em suas rotas, os navios contornavam as principais capitais das províncias do império brasileiro até seguir para a Europa, por conta das circunstâncias do transporte e da necessidade de armazenamento de água potável, limpeza da embarcação e desembarque e embarque de passageiros. Menciona Gouveia (2012) que Antônio deu concertos no famoso Club Iracema, na província do Ceará. O redator do jornal *A Luta* (Jornal local que circulava no ano de 1891 e 1892, p.7), trazia a notícia sobre a atuação de Rayol na passagem pelo Ceará, conforme e evidenciado abaixo:

“Antonio Rayol retira-se para o sul da Republica o nosso distinto amigo Antonio Rayol, uma das poucas glórias que possui nosso Estado. Depois de ter dado optimos concertos no Estado visinho e no nosso, Colhendo as mais elevadas ovações a que tem direito a sua bela voz De tenor que segue para o sul d’onde partirá para a Itália afim de receber Mais alguma educação artística”.

Gouveia (2012, p.5) relata que, o mesmo jornal *A Luta*, fala sobre o referido concerto: “Digno de aplausos, foi o nosso amigo Antônio Rayol, um esplêndido concerto deu no Ceará. O Club Iracema ofereceu seus vastos salões ao ilustre concertista prestando-se a digna diretoria a coadjuvar o tenor maranhense em suas justas aspirações. É um artista que não suplica a queima do incenso, mas que tem direito as palmas do aplauso pelo seu mérito e dedicada vocação pela arte que abraçou”.

Continua ainda...

“Já poderíamos calcular como seria este concerto no Club Iracema– um verdadeiro sucesso! A imprensa da Fortaleza foi unânime na apreciação feita ao nosso amigo. Então trasladamos para o periódico, a sua noticia e apreciação feita pelo – O Libertador – ilustre paladino da imprensa da terra da luz: Sábado à noite o salão de honra do Club Iracema encheu-se da fina flor de nossa sociedade, que foi assistir ao concerto do tenor brasileiro Antônio Rayol”.

“Destaquemos os trechos que despertaram mais entusiasmo: A romanza Sentimental de Luzzi, foi cantada pelo Rayol com uma delicadíssima expressão, impressionando dolorosamente o auditório a frase final em pianíssimo – Miu madre mori!... [...] terminou o concerto com a melodia da opera Il Vagabundo, cantada pelo Rayol, com a pujança e a doçura de sua voz extensa, aveludada e rica de nuances sonoras. Depois, que se retiraram as famílias, a pedido de diversos cavalheiros que ficaram para acompanhar Rayol até sua residência, cantou ele trechos do << Africana>>, a ária do 4º ato do <<Trovador>> seguida do Madre inferisse em que deu cinco vezes o dó do peito, destacando-se o ultimo que Rayol sustentou durante 30 segundos”. (RAYOL, 1891)

Rayol ao passar pelo Ceará em julho de 1891, se empregou na estrada de ferro de Baturité, depois seguiu para o Rio de Janeiro, de onde partiu com destino a Itália. Em outubro do mesmo ano seguiu viagem para Europa. (SALOMÃO, 2016)

Durante sua trajetória na Europa, figurou entre as celebridades do mundo do canto que se reuniram para o concurso, por ocasião do centenário de Gioachino Rossini, no Alla Scala de Milão, sob a regência de Giuseppe Verdi, ocupando o quinto lugar (JANSEN, 1974).

Ainda na Itália, compôs e apresentou a *Missa Solene*, esta foi a mais famosa de suas composições, embora houvesse muitas outras obras musicais. Rayol presenteou seu amigo Carlos Gomes dando-lhe a partitura da *Missa Solene* que lhe retribuiu dando e dedicando a Rayol sua partitura de *Condor*. Rayol tendo inúmeras propostas para permanecer na Itália, a saudade de sua terra natal falou mais alto, então, volta para São Luís em julho de 1892, sendo acolhido com grandes homenagens por seus familiares, por seus amigos músicos e por todas as classes da sociedade ludovicense (SALOMÃO, 2016).

Antônio Rayol permaneceu em São Luís participando de apresentações diversas, fez a estreia de sua obra musical a *Missa Solene* em terra natal e ainda se dispunha a trabalhos em viagens ao Ceará, Pará e Pernambuco. Em Recife, Rayol ministrou aulas de violino e canto, também deu um concerto no Club Internacional (*Jornal A CIDADE DE RECIFE 1894 e 1895, menciona JANSEN, 1974*). O cantor Antônio Rayol residiu em Pernambuco em 1895, junto com sua esposa e cinco filhos (MEIRELES, 1972).

De 1896 a 1898, Rayol permanece no Rio de Janeiro. Na capital Federal, fez várias apresentações musicais e ainda participou do concerto em homenagem a Carlos Gomes pela sua morte. Assumiu a docência no Club Americano e na Academia Livre de Música do Rio. No ano de 1900 o Governador em seu relatório diz que Rayol foi um dos fundadores e vice-diretor honorário da academia e que tinha por companheiros Cavalier Darbilly, Leocárdio Rayol, F. Mallio, L. Billoro, V. Cernicchiaro e outros artistas (SALOMÃO, 2016).

Salomão (2016, p.177) descreve que, a Academia Livre de Música foi inaugurada em março de 1897. Logo, em dezembro no mesmo ano o nome da instituição foi mudado para Conservatório Livre de Música e que o músico F. Mallio teria assumido em setembro de 1898 a docência e o cargo de vice-diretor, embora já fizesse parte do Conselho Deliberativo da Academia. Nesse período Rayol muda-se para Salvador.

Em 1898, de volta a São Luís, Rayol apresentou-se em vários eventos musicais pela cidade e inaugurou seu retrato no Salão nobre do Teatro São Luís, ao lado de Carlos Gomes, fez parte da Companhia Dramática Dias Braga, viajando em turnê no final de abril para a Bahia e Espírito Santo. Sob sua regência, Rayol executou a sua *Missa Solene* no estado

da Bahia em julho do mesmo ano, missa que obteve muitos elogios e homenagens. A Sociedade tinha grande estima por Rayol e recebia muitos convites de trabalhos. Em outubro do dito ano, foi professor de canto do Conservatório da Bahia e passou a morar na capital Salvador, regressando a sua terra natal somente em dezembro de 1899 (SALOMÃO, 2016).

Destaca-se agora, sobre a cidade de Recife, capital de Pernambuco, onde residiu o músico Antônio Rayol:

Michel Zaidan, descreve em seu artigo (Tradição oligárquica e mudanças em Pernambuco, 2018) que o Estado de Pernambuco no início do século XX, carregava uma herança socioeconômica da indústria sucroalcooleira na vida do estado. Regia-se economicamente nas usinas e engenhos entre o velho e o novo modelo: nos canaviais, era o trabalho assalariado, da mesma forma, sobreviviam inúmeras relações de trabalhos remanescentes do cativo negro ou a ele associadas. O que caracterizava a atividade agrícola na Zona da Mata, Agreste e Sertão é determinado pelo velho, pelo anacronismo das relações sociais, transpostas para as cidades, através da influência política e econômica dos 'coronéis', dos usineiros e dos grandes comerciantes. Relações estas que atingem e delimitam o espaço político das cidades sempre no sentido da exclusão do povo.

Em Recife, a exemplo de outras metrópoles, sobrevive da exportação de café, algodão, mamona e outros, de toda produção agrícola do Estado e regiões vizinhas. As indústrias eram poucas e tinha sua forma artesanal de produção, são elas de tecido e cigarros e duas usinas de açúcar. A parte substancial proletária da região concentra-se nos serviços portuário e ferroviário, nos transportes urbanos (Os ferrocarris). Possuía um número significativo de funcionários públicos, e uma grande quantidade de profissionais liberais. Em Recife, o comércio em sua maioria estava nas mãos de ingleses, portugueses, alemães, americanos e muito outros estrangeiros, somente o pequeno comércio estava nas mãos de grupos nacionais. (ZAIDAN, 2018).

Recife então se apresentava como um centro natural de atração para todas as pessoas que, no Nordeste, queriam se aperfeiçoar nos estudos, até mesmo para os exilados políticos regionais e ainda para quem buscava simplesmente melhores oportunidades econômicas ou sociais. (ZAIDAN, 2018).

Roberto Gomes, redator da revista online *Gazeta do povo* (2012), relata que, o ano de 1895, foi de muitos acontecimentos revolucionários, surgindo o cinema, o voleibol, a ideia do descartável, a publicação de um marco da psicanálise, Estudos sobre a Histeria, de Freud e Breuer, e, *last but not least*, é fundado o Clube de Regatas Flamengo, o que bastaria para justificar um ano cheio de graça. O povo da Bahia com seu espírito festeiro desfilou o

primeiro afoxé em Salvador, chamado Pândegos da Folia. Isso, sete anos depois da abolição da escravatura. Rui Barbosa, volta do exílio mandado por Floriano Peixoto, por apoiar a Revolta da Armada. Expondo assim, o governo, através de artigos escritos por ele no Jornal do Brasil e de pronunciamentos na tribuna do senado. Retornou de Buenos Aires já no governo de Prudente de Moraes, retomando suas atividades no Senado e exigindo anistia aos revolucionários federalistas e a todos que foram punidos por Floriano.

Desavenças políticas aconteceram neste ano. O Presidente dos Estados Unidos, Grover Cleveland, decide a Questão das Missões, dando ganho de causa ao Brasil. Daí resultou o nome da cidade de Clevelândia e, mais tarde, a violenta pancadaria pela disputa entre Paraná e Santa Catarina. Chegaram à Ilha de Marajó vindos da Itália os bubalinos (búfalos) de origem Mediterrâneo, então ficaram na região, cresceram e se multiplicaram. Em Santos, Fontes, Sóter e Escobar fundaram, um centro socialista, responsável pela publicação do jornal *A Questão Social*, acontecia então, no mesmo período, o alto preço do café nos mercados internacionais, que em 1895 chegou a valer \$ 13.475 a partida de 10 quilos, influenciava diretamente a quantidade de transações imobiliárias. (GOMES, 2012).

Em 1895 sendo também um ano santo, o Bispo de Curitiba Dom José de Camargo, aprovou Irmã Paulina que se tornaria a primeira santa brasileira. Sendo também um ano muito marcante para a ciência. Escreve J. Allen Hynek em 1972, a propósito da polêmica entre William James e seus colegas de Harvard: “O tempo vingou-o inteiramente. Mesmo que não pudesse suspeitar nem de leve, o ano de 1895, viria a ser o primeiro dos ‘trinta anos que abalaram a Física’, que viu a ‘teoria da relatividade’, o ‘quantum mecânico’, e muitas novas teorias interligadas derrubarem o alicerce da Física clássica, que era aceita por todos os físicos como a pedra fundamental do universo (GOMES, 2012).

Portanto, considerando todos esses acontecimentos no ano de 1895, entende-se que, teria sido este ano propício para novas ideias. Conclui-se que Antônio Rayol tinha a seu favor diversas propostas de trabalho, no qual tendo aceito trabalhar e morar na cidade de Recife, tivesse sido bem aceito pela sociedade da época e que seu trabalho fora bem-sucedido.

Pesquisando sobre a cidade de Salvador, capital da Bahia onde também residiu o maestro Rayol no ano de 1898:

Saes (2010), relata que na passagem do século XIX para o século XX, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, representavam como “modelos” das transformações urbanas e do processo de crescimento industrial no Brasil. Em 1900 essas cidades seriam as maiores e centros importantes da realização do capital mercantil local. A população dessas cidades evoluiu bastante e foi notório a liderança absoluta do Rio de Janeiro como maior cidade do

país, da mesma forma que foi perceptível o crescimento de São Paulo após a década de 1890. Em 1900 São Paulo então, ocuparia a posição de segunda maior cidade do país. No comércio de exportação dos produtos nordestinos como açúcar, fumo, diamantes e o cacau, Salvador era o núcleo, disputando com a cidade de Recife. Salvador manteve-se o principal porto importador da região.

Os escravos vindos da África, eram a principal mercadoria comercializada até o ano de 1850, porém, novos produtos assumem a pauta de importação com a proibição do tráfico. Então, os comerciantes aumentavam o seu poder econômico dentro da sociedade e lutavam para assumir o papel de elite soteropolitana, que por diversas vezes entravam em conflitos com os interesses dos latifundiários. (SAES, 2010, p. 141).

A elite urbana de São Paulo foi originária em quase sua totalidade das atividades agrárias, isso é, do grande capital cafeeiro, bem diferente das cidades de Salvador e do Rio de Janeiro. No cenário político nacional, a ascensão da cidade de São Paulo foi tardia, mas adquirindo poder econômico, firmou sua decisão durante o período republicano. Eram em comum os objetivos das elites das três grandes cidades quanto aos melhoramentos urbanos. Elites que se formaram pelas atividades de importação e exportação e em São Paulo, pela atividade cafeeira (SAES, 2010, p. 142, pr.1-2).

Saes (2010, p.142) conta que, houve na segunda metade do século XIX, três fases distinta com relação a evolução dessas transformações da economia brasileira. Na primeira fase, com a abolição do tráfico os comerciantes da cidade de Salvador se fortaleceram financeiramente. Uma intensa expansão, por um breve período, teve a economia baiana em novos negócios como indústrias e empresas de infraestrutura, que anteriormente estava ancorada no comércio de exportação de açúcar e principalmente, na importação de escravos. O latifúndio deixava a supremacia econômica para se sustentar apenas no poder político, enquanto em Salvador crescia a concentração de riqueza nas mãos dos grandes comerciantes, que faziam às vezes de financiadores e empreendedores. Salvador se modernizava, pois pela região do Recôncavo se espalhavam bancos, ferrovias, empresas de serviços públicos e navegação e as fábricas têxteis, incorporando padrões de consumo e serviços em consonância com as mais modernas inovações da Europa e Estados Unidos.

Saes (2010, p. 176-177) referindo-se ao livro: *O capitalismo tardio*, 1986, de João Manuel Cardoso de Melo, relata que, o mal sucedido setor de exportação e o “deslocamento do centro dinâmico” para o Sudeste acabaram por limitar as condições do desenvolvimento soteropolitano, que não conseguindo superar as barreiras para formar sua indústria local, ancorou-se na reprodução da economia nas bases comerciais, isto aprofundava, por não

incorporar as massas no sistema produtivo. O ano de 1898- 1902, foi o governo de Campos Sales, ele promoveu reformas econômicas que culminaram em profundas transformações qualitativas no setor industrial brasileiro. A hegemonia do “interesse modernizador” firmou-se, então, com o pacto Campos Sales, em que, “a defesa da absoluta centralidade da questão financeira, o profundo comprometimento com o reerguimento do crédito e com o saneamento financeiro eram pontos que aproximavam os positivistas e outros líderes republicanos dos paulistas”.

Havia uma questão central na nova inserção do Brasil no cenário mundial, os aliados do governo, os republicanos históricos identificavam a superação das dificuldades financeiras herdadas pelos governos antecessores e a consolidação do poder econômico do “grande capital urbano”, mas essencialmente, na condição de reafirmar os princípios básicos da república”. (SAES, 2010)

Para a opositores ao governo, Saes (2010) afirma que, o caminho necessário para ampliar a envergadura de arrecadação do estado seria a reforma financeira que recuperaria a capacidade de importação (importante tanto para a entrada de máquinas para a indústria, como de produtos da cesta básica da população urbana) e para a defesa do crédito como a defesa da nação.

Campos Sales com o seu discurso de saneamento da economia como pró-defesa da nação, conseguiu cooptar grupos opositores para construção do novo modelo de crescimento do país. Reafirmando o pacto político e o programa de reformas econômicas, com o funding-loan como pilar de sustentação dos acordos com o capital internacional, com isso, o estímulo para importação de capitais externos teve um novo cenário. Nos primeiros anos do século XX, chegaria ao fim a recessão ocasionadas pelas reformas de 1898, quando grandes investimentos em obras públicas, uma vultuosa retomada de fluxos de capital externo e o fim do pagamento da dívida externa, deram novo impulso para a economia nacional - o funding 1898 havia fixado o ano de 1911, para retomar os pagamentos, que chegaram a ser antecipados. (SAES,2010)

Diante do cenário histórico que vivia o Brasil, em constantes mudanças, transformações e momentos financeiros de instabilidade, acredita-se serem os motivos, na qual o Maestro Antônio Rayol tenha morado e lecionado apenas um pouco mais de um ano na capital Salvador.

Pois nos registros de Salomão (2016) afirma que, em outubro de 1898, recebida a proposta para ser professor de canto do Conservatório da Bahia, morou em Salvador, um ano depois, em dezembro de 1899 regressa para São Luís.

2.3 A Influência Italiana Na Música De Antônio Rayol.

Em meados do século XVIII é possível constatar a presença e a influência da música e dos textos teatrais dos mestres italianos não somente no Rio de Janeiro, mas em algumas províncias como São Paulo, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco. Em Minas era muito forte a dinâmica da atividade musical e teatral, eram ligadas a mineração de ouro em seu período de auge. Em centros como Vila Rica (hoje, Ouro Preto), Sabará e São João Del-Rei, foram erguidos teatros municipais com o nome de “casas de ópera” e eram mantidas as orquestras que executavam obras de compositores locais de música sacra e profana de alta qualidade. Haviam textos de Metastasio e Goldoni, e ainda obras de compositores como Alessandro e Domenico Scarlatti, Geovanni Pergolesi e Antônio Vivaldi eram conhecidos e admirados por alguns de nossos poetas e compositores desde as décadas finais do século XVIII (SAMPAIO, 2012, p.305 e 306).

No Rio de Janeiro, chega D. João VI e a corte portuguesa no início do século XIX, trazendo grandes incentivos aos espetáculos líricos com a formação da Capela Real e a vinda de “castrati” italianos e do compositor Marcos Portugal, este já tinha seu nome prestigiado na Itália sua competência e habilidade com a música haviam impressionado o Rei. Então D. João VI decidiu nomeá-lo Inspetor ou Mestre da Capela Real (SAMPAIO, 2012, p.137).

Sampaio (2012, p.308) relata que, houve uma decadência da atividade artística entre 1822 a 1831, devido a turbulência política e as medidas de economia de gastos, tomadas após a independência prejudicaram muitas instituições uma delas foi a Capela Real, que diminuiu seus efetivos até chegar a sua dissolução em 1831. No entanto, a Ópera não entrou em colapso, pois o teatro São Pedro de Alcântara manteve a ópera regularmente em cena, apesar da diminuição de outras atividades musicais. Ali se faziam as criações de Rossini como *La Cenerentola*, *I' Italiana in Algeri*, *La Gazza Ladra*, *Barbeiro de Sevilha* e *Otelo*, executadas por cantores italianos no qual foi um grande sucesso. Este sucesso resultou na adoção da prática de adaptar textos litúrgicos à música de aberturas, áreas e cavatinas dessas óperas, sendo executadas na igreja em dias de grandes festas.

Sampaio (2012) descreve ainda, o que Luís Heitor, em seu livro: (150 anos de música no Brasil de 1956), havia entendido sobre o ano de 1844 como o início da “ primeira fase da política de proteção da ópera italiana” se estendendo até 1856, que foi um período de amplo predomínio lírico da península itálica, quando foram levadas à cena as principais óperas de Rossini, Donizetti, Pacini, Mercadante e Verdi, com cantores Europeus, são eles:

Ida Edelvira, Rosina Stoltz, Emmy La-Grua e o célebre tenor, com seu famoso dó de peito Enrico Tamberlik. Heitor informa ainda que foi oferecido ao imperador a ópera *Niccolò Dei Lapi* de Giovanni Pacini, estreando no Rio em 1855.

Ao mesmo tempo as óperas francesas faziam longas temporadas com artistas de Paris e títulos dos mais célebres compositores como: Hérold, Auber, Boïldieu e Adam, entre outros (SAMPAIO, 2012, p. 308).

“Com estes incessantes afloramentos operísticos no Brasil, com grande influência italiana, mas também francesa e alemã, fez com que surgisse um movimento onde compositores brasileiros se dispusessem a escrever óperas em Vernáculo”. (SAMPAIO, 2012, p. 3010)

Consequentemente em 1857 foi criada, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional idealizada e administrada por um espanhol D. José Amat que, exilado de seu país, se refugiava aqui no Brasil. Inaugurada em 1858 pela Empresa de Ópera Lírica Nacional, foi a primeira a apresentar óperas de autores brasileiros cantadas em português. Subiu à cena em 1860 a primeira ópera brasileira desta companhia: *A Noite de São João, de Elias Álvares Lobo*, com libreto de José de Alencar. Em 1861 foi a primeira ópera de *Carlos Gomes: A Noite no Castelo*, no Teatro Lírico Fluminense, sob a regência de Francisco Manuel da Silva. A Empresa de Ópera Lírica Nacional dissolveu-se em 1863, foi quando Carlos Gomes foi para Itália aprimorar seus conhecimentos, custeada pelo Imperador. (SAMPAIO, 2012, p.310).

Em seu trabalho, Sampaio (2012, p. 312) relata ter surgido, uma nova corrente estética no meio musical no fim do século XIX, que com muita rapidez espalhou-se pela Europa Ocidental, essa corrente era chamada de nacionalismo. Esta era caracterizada pela música escrita com constâncias nacionais, com objetivo de promover uma integração entre o artista criador e o meio social através de uma identidade musical. Compositores russos, espanhóis, poloneses, tchecos e húngaros apropriaram-se de ritmos e melodias populares de seus países em peças de vários gêneros musicais. O nacionalismo musical brasileiro teve como precursores Carlos Gomes (1836-1896), Brasília Itiberê (1846-1913), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Francisco Braga (1868-1945) e Barroso Neto (1881-1941).

O mentor intelectual e teórico máximo do nacionalismo musical brasileiro foi Mário de Andrade, que influenciou diretamente três compositores que são considerados hoje, ao lado de Villa-Lobos, os grandes nacionalistas: Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Este último foi responsável pela criação de uma escola de compositores que deu continuidade e progressão

aos seus ideais. Dentre os seus mais consagrados alunos, está Osvaldo Lacerda (1927-2011). Dados obtidos através de (JORNAL UNICAMP, 2014).

Sampaio (2012, p.314) diz que, o movimento Nacionalista, iniciou-se pela Literatura e se fazia perceptível em temas de obras como O Guarani e o Escravo de Carlos Gomes, mesmo sendo cantadas em italiano, a música tanto a popular como a de concerto ou Lírica buscava aproximar-se das fontes e da temática nacional, utilizando-se ainda de modelos estrangeiros e ainda visando a criação de uma escola nacional. Na ópera, escreveram música para Libretos em vernáculo de autores contemporâneos como Coelho Neto e Escragnolle Doria, os seguintes compositores: Alberto Nepomuceno, Leopoldo Miguez, Francisco Braga e Delgado de Carvalho.

Na música popular, em 1860 surgia uma fonte de criação musical e teatral através de uma geração de músicos notáveis como o flautista Antônio Callado, o pianista Ernesto Nazareth e a maestrina e pianista Chiquinha Gonzaga, todos eles eram excelentes compositores e interpretes. Inicia-se, portanto, uma reação à simples transposição de padrões estéticos estrangeiros e incorporam-se à criação cênica e musical brasileira elementos da cultura africana trazida pelos escravos. Sampaio ainda cita que, segundo Antônio José Augusto 2010, “construindo pontes sólidas entre as diferenças étnicas e sociais, através da manipulação de elementos da música culta, acrescido da gestualidade negra e da musicalidade popular urbana” (SAMPAIO, 2012, p. 314).

Cerca de dois séculos consecutivos temos registros da grande influência não só da música italiana como também da sua cultura, adquirido e internalizado ao longo dos anos no Brasil. Conseqüentemente, os filhos dessa Pátria nossa, herdarão essa influência, como foi com Carlos Gomes e também com o nosso grande e admirável maestro Antônio Rayol, que em suas composições não deixam de ter elementos musicais da cultura italiana.

3 BARCAROLA: Uma análise interpretativa.

Barcarola - é uma música de caráter folclórico cantada pelos gondoleiros de Veneza, na Itália, ou uma peça musical escrita em tal estilo. Peça em compasso 6/8 com ritmo cadenciado.

As barcarolas mais famosas na música são aquelas de *Jacques Offenbach*, de sua ópera *The Tales of Hoffmann*, e *Barcarola Op. 60 em Fá sustenido maior de Frédéric Chopin para piano solo*. Barcarola na Música, refere-se ao estilo musical, na Poesia, seria um tipo de poema. (Sadie, 1994)

O doce balanço de barcos na água redondeia as barcarolas em contraste com os acentos marcados das patas de cavalos e a quadratura dos *allegros*.

Barcarolas podem sinalizar a passagem entre esta vida e outra, seja no sonho passageiro ou no eterno. Frequentemente evoca um afastamento fluído ainda que inexorável, uma para o incessível e o sobrenatural como nos balés *Bayadére* e *Giselle* ou ainda na *Bela Adormecida* de Tchaikovsky.

O impacto da primeira sonoridade precisa de tempo para ecoar, mas eventualmente o discurso musical precisa ser retomado; o “tempo de barcarola” requer uma propulsão ondulante (GERLING 2014 p.62 e 69).

3.1 Barcarola Brasileira de Antônio Rayol.

Fragmento de dois Textos da canção – versos de P. Bessa (Poeta desconhecido), conforme seguí abaixo;

1. É noite quanto mysterio tem as estrellas nos céus, / 2. Do mar o canto funereo morreu nos lábios de Deus, / 3. A lua bella prateia do mar a face azulada, / 4. Ao longe lonca sereia, vibra canção encantada, / 5. Gozemos, gozemos no branco batel a lua de mel do lucido amor. (bis), Fine- Da Capo- segunda letra:
6. a ond’encrespa e desmaia ao sopro leve do vento, / 7. Vae um delirio na praia soltar o morno lamento. / 8. E nós bem juntos gozando as lantejoulas do thema, / 9. Viremos ternos cantando as quadras deste poema, / 10. Gozemos, gozemos no branco batel a lua de mel do lucido amor. (bis)

Obs. (transcrição conforme ortografia original).

Joaquim Santos (Professor da Escola de Música do Maranhã), nos fez um relato autorizado sobre a ‘Barcarola Brasileira’ de Antônio Rayol. Segue a transcrição completa: “com versos do poeta maranhense Pacífico Bessa, é também denominada pelo autor de ‘Serenata Brasileira’, e suas partituras encontram-se no Acervo João Mohana do Arquivo Público do Estado do Maranhão. Esse Acervo guarda cinco versões: a primeira com o título ‘Barcarolla Brasileira’, possuindo oito compassos de introdução, para canto e orquestra (manuscrito autógrafo em Sol menor); a segunda versão intitula-se ‘Serenata Brasileira’ para canto e orquestra (manuscrito autógrafo em Sol menor), com quatro compassos de introdução; a terceira e quarta versões, intituladas “Serenata Brasileira” são dois manuscritos (fotocópias) para canto e piano com oito compassos de introdução, na tonalidade de Ré menor. Por meio dessas cópias foi realizada uma gravação em 1982 pela cantora Olga Mohana irmã do Pe.

João Mohana, com acompanhamento da pianista Mércia Pinto, no disco ‘Música Maranhense Erudita’.

A quinta versão é uma edição impressa para canto e piano, na tonalidade de Ré menor, dedicada ‘À Elias Pompílio, notável pianista pernambucano’, conforme figura no alto da primeira página da obra.

Além dessas versões, existe ainda uma edição crítica da ‘Serenata Brasileira’ para soprano e orquestra realizada por mim, tomando como referência as duas versões supracitadas para canto e orquestra. Em 2005, realizou-se um concerto intitulado ‘A música de Antônio Rayol’ no Teatro Arthur Azevedo sob minha regência, no qual essa versão foi executada com a soprano Lívia Correia. Em 2007, também no Teatro Arthur Azevedo, Lívia executou uma adaptação que fiz dessa versão para soprano e orquestra de cordas, por ocasião do Quinto Encontro de Cordas, promovido pela Escola de Música do Estado do Maranhão, sob a regência do violoncelista Antônio Del Claro¹.

3.2 Análise do Texto da Canção Barcarola Brasileira de Rayol.

O texto retrata a noite como sendo cheia de mistérios ou segredos, um poema de uma visão e estado espiritual particular do autor, o mesmo descreve o som que vem do mar sendo de tristeza, que tem sua determinação controlada por Deus. A lua que resplandece sua luz sobre o mar, a deixa em tom azul. O texto tem palavras antigas que precisam ser identificadas e ter seu significado conhecido. São elas:

Lonca (4º verso) – parte do couro do cavalarião, nos flancos desses animais, da base do pescoço até as nádegas. Cada uma das tiras muito finas que se cortam do couro pelado e raspado e com as quais se fazem trançados. O texto diz ver ao longe no mar a lonca de uma sereia, que seria a parte superior, do pescoço até as nádegas, no qual estaria à mostra sobre a superfície da água e que da sereia saía uma canção encantada ou mágica.

Sereia é uma figura da mitologia presente em lendas que serviram para personificar aspectos do mar ou os perigos que ele representa. Quase todos os povos que dependiam do mar

para se alimentar ou sobreviver, tinham alguma representação feminina que enfeitiçava os homens até se afoga.

¹ Depoimento cedido por: Joaquim Santos, em: 05 de junho de 2018.

Batel (5º verso) - a maior das embarcações miúdas que serviam aos navios antigos. Embarcação em que se transporta pescado. Parte de madeira da barquinha ('aparelho') chumbada para flutuar verticalmente.

Logo após um momento de tristeza, o texto retoma o ânimo quando diz “Gozemos, gozemos no branco batel a lua de mel do lucido amor”, esse momento nos faz pensar que no mar, estando em um pequeno barco, deve-se alegrar-se e apreciar o amor consciente.

Na segunda letra da canção fala do movimento que as águas têm a partir do impulso do vento, é o que chamamos de onda, e quando perde sua força, a onda se esparrama na orla do mar, seria como lágrimas quentes de alguém quando chora.

Lantejoulas (8º verso) - lamínula muito fina de metal ou de material brilhante, de formato circular com um furo no centro, que se prega, especialmente sobre tecido, para torná-lo cintilante.

Nesse verso o texto revela ter duas pessoas enamoradas que se divertem em uma data festiva. E que saíam dali com as lembranças dos bons momentos, como quem canta com emoção um lindo poema. Novamente o texto retoma o ânimo e que estando em um pequeno barco, convida a alegrar-se e apreciar o amor consciente.

3.3 Aspectos musicais da Barcarola brasileira de Antônio Rayol.

Na interpretação da Barcarola Brasileira em Sol menor, junto a Orquestra de Música do Maranhão, relata-se então, sobre a minha experiência no estudo e performance desta obra.

Sobre o aspecto musical: essa canção tem início em andamento moderato, em compasso 6/8, em compasso anacruse. Possui uma tessitura muito confortável, não chega a uma oitava a partir do sol central do piano, sua nota mais aguda é fá natural (talvez composta intencionalmente para uma voz específica, que poderia ser para sua filha Zenobia Rayol, suponho ser a primeira interprete dessa canção), tecnicamente não oferece dificuldades de espécie alguma. Esses conjuntos de características facilitam a boa pronúncia do cantor e, conseqüentemente, uma melhor compreensão do texto por parte do ouvinte. Porém essa facilidade exige mais de nossa dicção, pois o texto precisa ser bem pronunciado, sem artificialismo que dificultem sua compreensão. O compositor coloca toda a partitura, tanto a de orquestra como a de redução para piano a serviço do texto, portanto, o texto é tratado com mestria.

A canção traz como tema a Barcarola, embora seja um estilo musical, seu significado está contextualizado na composição. Essa canção fala do mar e seus mistérios, da sereia que habita nas águas, fala da lua e de seus encantos e do Amor, verdadeiramente é uma serenata ao amor à luz da lua, com a possibilidade de ser apreciada de um pequeno barco. Esses conhecimentos são fundamentais para a compreensão do caráter dramático da narração, o que pode nos ajudar a escolher a linha de condução da música. A canção não apresenta mudança de tonalidade. Sua introdução é feita em 8 compassos e é apresentada em forma AB, a partir de onde inicia o canto.

Seção A: o canto inicia-se no compasso 9, em narrativa sobre a noite e pode-se conduzir gestos e olhares para chamar a atenção do público ao mistério da noite e seus encantos, isso é contado até o compasso 24. Ainda não terminado o compasso 24, segue-se a caminho do compasso 25, que é a parte B.

Seção B: iniciando dos dois tempos restantes do compasso 24, indo para o 25, no andamento em *allegretto*, essa parte merece um destaque especial que pode ser dado pela dinâmica e que ponha em relevo o clímax da narrativa, no qual o compositor apresenta dramaticamente no compasso 28, concluindo até o compasso 32, a beleza do amor e sua racionalidade. Repetidos esses compassos, aí temos um *Da Capo*.

Coda- Casa 1: do compasso 28 ao 32, para que a segunda estrofe possa ser levada com a melodia da seção A. Saímos lentamente do clímax e diminuimos a intensidade sonora e a densidade interpretativa, para iniciar novamente a caminhada tensa da segunda parte do discurso.

Coda- Casa 2: do compasso 39 ao fim, emite-se som até os dois primeiros tempos do compasso final, mas a interpretação continua e não podemos deixar morrer a dramaticidade da nossa expressão, pois a canção ainda não acabou. Nossa postura e face devem manter-se dentro do contexto da peça, até que a última nota do piano desapareça.

Análise feita da partitura BARCAROLA BRAZILEIRA de Antônio Rayol, pela APEM. Arquivo particular, registro de número 0650, no ano de 1993.

3.4 Sugestão Para Interpretação Solista

Aos alunos que vierem a se dedicar em executar essa canção, sugere-se que, a faça em torno de dois anos após seu estudo na arte do canto. Embora esta canção não exija em técnica vocal, ela requer uma vivência em interpretação. Portanto cabe ao executante fazê-lo com arte.

A Barcarola Brasileira de Rayol foi composta para a voz de soprano e não apresenta dificuldades de técnica vocal e nem de espécie alguma, devido a sua tessitura confortável, portanto, a solista deve estar atenta ao texto, pois é notável que Rayol o deixou como parte soberana e determinante de todas as diretrizes de sua criação musical.

A solista deve ter uma boa dicção, trabalhar a pronúncia é necessário, porque tudo que é colocado na partitura é feito de maneira a auxiliar o ouvinte a compreender a palavra, a mensagem. É do texto que a executante poderá tirar maior partido do incremento da sua performance.

A introdução com 8 compassos vem preparando o público para a recepção da mensagem, embora Rayol tenha dedicado essa canção para o pianista pernambucano Elias Pompilio, essa canção não expõe o talento virtuosístico do pianista. É executado de maneira mais romântica e discreta, a nosso ver, para não roubar as atenções devidas a solista, a narradora da história. O fraseado dessa canção se estende até dois compassos, portanto não apresenta dificuldades de respiração e assim manter o fraseado em um fluxo só de ar. A fermata do compasso 29, um vocalize em A, que dá continuidade a palavra noite, favorece ao executante um momento de dramaticidade.

Indica-se que ao sair desse momento de explosão, o faça do início do compasso seguinte um *ralentando*, retomando a tempo moderato. Na segunda repetição do vocalize, *ralenta-se* até o final, diminuindo a intensidade sonora e a densidade interpretativa para iniciar novamente a caminhada tensa da segunda letra. Executado o *Da Capo*, do compasso 39 ao fim, emite-se som até os dois primeiros tempos do compasso, porém a interpretação continua não deixando morrer a dramaticidade da canção até que o último acorde seja tocado.

4 CONCLUSÃO

É contagiante falar sobre um compositor maranhense de grande estima como Antônio Rayol. Cantar a sua canção Barcarola Brasileira, me convida ainda mais a pesquisar sobre esse grande artista e suas muitas composições. É importante fazer-se conhecer vida e obra de um grande compositor, cantor, regente e violinista, como também tornar mais conhecida sua obra Barcarola brasileira no meio acadêmico, no seu sentido criativo-performático.

Em minha experiência cantando essa peça, sendo acompanhada por orquestra, pude perceber uma livre interpretação, no qual a orquestra está sempre a favor da solista, o mesmo acontece com a redução para piano e solo. Nessas duas versões, o de orquestra e solo e piano e solo, ambas em sol menor, a solista é tratada com mestria devido ao texto que traz em sua linha melódica.

O texto deve ser muito bem pronunciado, pois traz o sentido de toda a expressão musical da obra. A estrutura musical está em contato constante com a estrutura do texto. Os elementos musicais reforçam nitidamente aspectos da poesia. É predominante o intervalo de 2ª maior e algumas vezes o intervalo de 2ª menor, aparecendo apenas um salto de 4ª no compasso 14 e uma 7ª maior no compasso 15. Considero a repetição rítmica como um gesto musical descritivo em que cria uma atmosfera pesada e densa da música.

Mesmo tento opositores aos seus trabalhos como tenor e compositor: _ Guerra peixe, que criticou sua falta de nacionalismo, Viriato Correia, que o criticava por não ter aprendido música de verdade. Antônio Rayol a meu ver, dedicava-se a deixar uma música que fosse mais rebuscada, não de todo estrangeira, mas uma música que tivesse a marca de um brasileiro, a dele próprio.

Convenhamos ser natural de uma terra cheia de tradições coloniais ligadas a Portugal, ter seu povo extremamente religioso e em constantes festividades de santos, assim também Rayol era voltado para a música romântica, como as canções e para a música de salão, estilo que se alastrava por todo o Brasil, criticado pela intelectualidade da época. E ainda foi considerado uma das figuras musicais mais ilustres do maranhão, sendo convidado para compor e reger as músicas de diversos espetáculos apresentados no teatro da capital. Antônio Rayol era um grande artista e sua contribuição musical foi essencial para a ascendência das atividades musicais no maranhão, a permanência da Escola de Música do maranhão, iniciado por ele é um dos grandes legados. Salve Antônio Carlos dos Reis Rayol!

REFERÊNCIAS

ANTONIO AMARAL, Simão Pedro. **Canto lírico no Maranhão: descontinuidade de uma arte não consolidada**. 2001. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Educação Artística) -Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2001.

FREYRE, Gilberto. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. 4. ed. São Paulo: Global, 2008.

GERLIN, Cristina Caparelli. Barcarola op. 60 de F. Chopin: Etapas e estratégias de aprendizagem. Rio Grande Do Norte, v.1, n.2, jul./ dez. 2014.

GOUVEIA NETO, João Costa. **Ao som de pianos, flautas e rabecas... Estudo das vivências musicais das elites na São Luís da segunda metade do século XIX**. 2010. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Programa de Pós-Graduação em História do Brasil, Universidade Federal do Piauí. Disponível em: http://www.leg.ufpi.br/subsiteFiles/mesthist/arquivos/files/Dissertacoes/Dissertacao_%20JOAO%20GOUVEIA.pdf. Acesso em: 06 abr. 2018.

GOUVEIA NETO, João Costa. **A importância do Jornal a Luta na construção da imagem musical de Antônio Rayol como o tenor maranhense na segunda metade do século XIX**. 2012. 14f. Artigo. (Graduando em música) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2012.

GAZETA DO POVO. 1895, um ano de lascar. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/1895-um-ano-de-lascar> 0in22ml6lh6s077tzulntjwb2. Acesso em: 4 jun, 2018.

JANSEN, José. **Teatro no Maranhão. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1974.**

JORNAL UNICAMP. Autor das doze Brasilianas para piano. 2014. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/ju/604/do-aboio-ao-cururu>. Acesso em: 20 maio, 2018.

MEIRELES, Mário Martins. **História do maranhão**. São Paulo: siciliano, 2001.

MOHANA, João. **A grande música no Maranhão**. 2. ed. São Luís: Edições SECMA, 1995.

RAYOL, Antônio. **A Luta**, São Luís, n. 12, quinta-feira, 7 maio 1891.

SADIE, Stanley - **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Rio de Janeiro. Editora: Jorge Zahar, 1994.

SAES, Alexandre Macchione. **Conflitos do capital: Light Versus CBEE na formação do capitalismo brasileiro** (1898-1927). São Paulo: EDUSC, 2010. 478p.

SALOMÃO, Kathia. **O ensino de música no Maranhão (1860-1912): lugares, práticas e livros escolares**. São Luís: EDUFMA, 2016.

SAMPAIO, Luís Paulo. **A influência da música italiana no Brasil: Carlos Gomes na Itália**. *r. ihgb*, Rio de Janeiro, a. 173 (457): 305- 316, out./ dez. 2012.

Z Aidan, Michel. Tradição Oligárquica e Mudança. *Tempo histórico*, Recife, v.1, n.1, jun./ dez. 2005. Disponível em: <http://www.revista.ufpe.br/revistatempohistorico/index.php/revista/article/viewFile/8/4>. Acesso em: 6 abr. 2018.

ANEXO

ANEXO A - SERENATA BRASILEIRA “Área para Soprano”

Soprano

Serenata brasileira
(Barcarolla brasileira)Edição crítica:
Joaquim Santos

À Elias Pompilio, notável pianista pernambucano

ANTONIO RAYOL
Versos do poeta maranhense
P.BESSA *ritard*

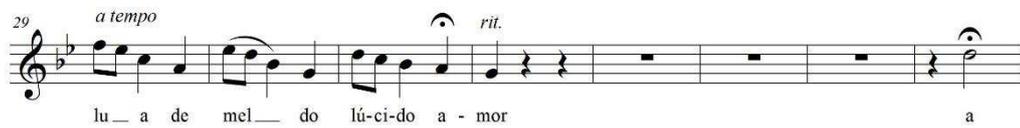
♩ Allegretto



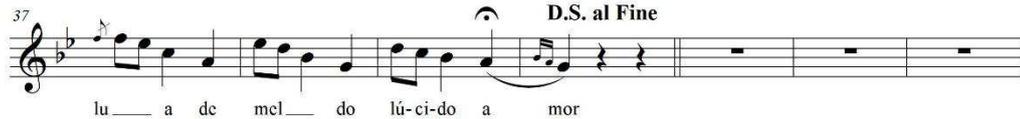
Andante



Allegretto



D.S. al Fine



ANEXOS B – SERENATA BRASILEIRA PARA ORQUESTRA (Início orquestral)

SERENATA BRASILEIRA**ANTONIO RAYOL**

(Orquestra) Edição: Joaquim Santos

Allegretto

The image displays the beginning of the orchestral part of the piece 'Serenata Brasileira' by Antonio Rayol. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Flute
- Clarinet in B \flat
- Horn in F
- Trumpet in B \flat
- Trombone
- Soprano
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Cello
- Contrabass

The music is in 4/4 time and begins with a key signature of one flat (B \flat). The score shows the first five measures of the piece, with a dashed vertical line indicating the end of the page. The instrumentation is typical of a symphony orchestra, with the woodwinds and strings playing the initial melodic and harmonic material.

ANEXOS C - FOTOS. ORQUESTRA DA ESCOLA DE MÚSICA DO MARANHÃO

FOTO 1: Teatro Artur Azevedo 2005- Lívia Correia Berredo e regente Joaquim Santos.



FONTE: Fotografia - Chico Otoni. 2005

FOTO 1: Teatro Artur Azevedo 2005- Lívia Correia Berredo e regente Joaquim Santos.



FONTE: Fotografia - Chico Otoni. 2005

ANEXOS D – CD QUEIMADO DA GRAVAÇÃO - VIDEO.

Canção:

“Serenata Brasileira” de Antônio Rayol.

Adaptação de Joaquim Santos e interpretação da Soprano Lívia Correia Berredo.