



A difusão da música de J. S. Bach no Rio de Janeiro do século XIX

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia

Marcelo F. Portela Nunes

Escola de Música da UFRJ- nunesmarc@hotmail.com

Resumo. O artigo refere-se ao resultado parcial da tese de doutorado em andamento e temos como objetivo mapear através dos jornais do Rio de Janeiro do século XIX, a forma de difusão da obra de J. S. Bach na cidade, dentro do corte temporal definido entre 1840 (primeira citação) e 1899. Optamos em destacar toda e qualquer citação ao nome do compositor a partir da data mais remota e assim observar como se encaminhou o conhecimento de sua música pelo público carioca. Como resultado, obtivemos dados que nos mostram um incipiente conhecimento de reduzida quantidade de obras e que foge às práticas de performance da música barroca dentro dos conceitos conhecidos na atualidade.

Palavras-chave. Imprensa. Rio de Janeiro. Século XIX. Performance da música barroca.

Title. The Diffusion of J. S. Bach's Music in Rio de Janeiro in the 19th Century

Abstract. The article refers to the partial result of the doctoral thesis in progress and our objective is to map, through Rio de Janeiro newspapers of the 19th century, the form of dissemination of J.S. Bach's work in the city, within the time frame defined between 1840 (first citation) and 1899. We chose to highlight any and all citations to the composer's name from the earliest date and thus observe how the knowledge of his music by the audience of Rio progressed. As a result, we obtained data that show us an incipient knowledge of reduced amount of works and that escape the performance practices of baroque music within the concepts known today.

Keywords. Press. Rio de Janeiro. 19th century. Baroque music performance.

1. Introdução

Não podemos de fato afirmar que a música de J. S. Bach possa ter chegado ao Rio de Janeiro em algum período anterior ao século XIX se considerarmos unicamente as notícias dos jornais, porém algumas referências indicam que ainda no século XVIII um restrito círculo musical representado pelo Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), possuía conhecimento da música austro-germânica daquele século e início do século subsequente. Visconde de Taunay (1930) em sua biografia dedicada a José Maurício, nos dá indícios de que ao mesmo tempo a música de Bach poderia ser ainda desconhecida do público em geral, mas para alguns poucos, a música do compositor alemão não soava estranha aos ouvidos.

O cenário musical no Rio de Janeiro pós 1808¹ representava a existência de uma ambiguidade estilística de raízes germânicas e italianas gerando assim uma “contradição



interna” (VIDAL, 2014, p. 130). Com isso, Vidal (2014) explica que houve a convivência das duas escolas de composição antagônicas entre si, de forma pacífica por assim dizer, representadas por Marcos Portugal e Sigismund Neukomm. O primeiro, sob forte influência italiana, compositor de óperas e prestigiado em Portugal. O outro, trouxe para o Brasil o estilo austro-germânico introduzindo na corte o classicismo vienense de Mozart e Joseph Haydn, o qual fora seu professor de composição durante sete anos.

2. Bach na Europa

Musicalmente, Bach representava tanto a música de igreja quanto a teoria contrapontística do cânon e da fuga. Após sua morte em 1750, suas peças para teclado eram conhecidas pelos manuscritos ou poucas publicações, muitas com caráter didático as quais eram estudadas tanto por instrumentistas quanto por compositores, ao passo que sua obra vocal cai em completo esquecimento.

Na década de 20 do século XIX, a música vocal de Bach paulatinamente passa a ser redescoberta na Europa, em especial (não só) através da iniciativa de Felix Mendelssohn, conhecedor das obras bachianas em seu tempo. Um século após a primeira audição da Paixão Segundo São Mateus em Leipzig, Mendelssohn leva à cena em 1829 uma versão modificada e romantizada do oratório em Berlim, e que serviu como o pontapé inicial para as pesquisas musicológicas e a re colocação de Bach na galeria do cânone da música ocidental tal qual conhecemos hoje.

3. A música de Bach no Rio de Janeiro do século XIX

Como vimos anteriormente, Visconde de Taunay (1930) em sua obra biográfica do Padre José Maurício, sugere que Bach já era conhecido em um reduzido círculo de apreciadores da música alemã ainda no século XVIII no Rio de Janeiro, entre eles José Maurício. Um importante parágrafo de sua obra diz:

Provavel é começasse então a reunir a extensa e preciosa collecção de músicas e operas, que chegou a possuir, sobretudo de procedencia alleman, quando na patria germanica, fulgiam, acima de tantos outros, os nomes de Haendel, Sebastião Bach. Haydn, Mozart e já começava a emergir, nos vastos horizontes da symphonia, como astro de inexcédível brilho, o sublime Beethoven. Tomou essa verdadeira bibliotheca musical tal expansão, que causou pasmo a Sigismundo Neukomm, quando este chegou em 1816 ao Rio de Janeiro².(TAUNAY, 1930, p. 68)

Em um artigo do *Jornal do Commercio* também de autoria de Taunay, o autor discorre sobre a biblioteca de José Maurício:

[...] E, com efeito, José Maurício, com pasmosa intuição, sem ter jamais sahido do Brazil, pôz quasi completamente de lado a escola italiana, que então avassalava a todos, e foi beber suas inspirações e sciencia na grande arte allemã, em Bach, Haendel, Haydn, Mozart e Beethoven, eminentes mestres, de cujas obras formou uma colleção estupenda para os seus recursos, e que pasmava a quantos lhe visitavão a modesta habitação[...]³. (*JORNAL DO COMMERCIO*, 29/10/1884. p. 04)

Ora, conforme dizemos em alguns parágrafos anteriores, a música de Bach que permaneceu em circulação na Europa após sua morte e essencialmente em manuscritos, foi aquela composta para os instrumentos de teclas (cravo e órgão). Seria bastante improvável que naquela época alguns desses manuscritos, cópias ou impressões viessem aportar no Rio de Janeiro em quantidade expressiva. Ainda que cravos e pianofortes fossem bastante difundidos no Brasil (fato que se registrou também ao longo do século XIX), apenas um reduzido número de ouvintes poderia ter acesso a tal material, aqueles que possuíam os instrumentos em suas residências. Os órgãos estavam disponíveis em poucas igrejas na cidade⁴. (BATISTA, 2007)

Vidal (2014) cita a questão da inexistência de música impressa no Brasil antes de 1808 o que também dificultaria o acesso ao público em geral à obra de Bach bem como o não cultivo à música instrumental:

[...] à posição social dos músicos profissionais em geral (via de regra inferior) e à escassez de recursos financeiros ou interesse intelectual que fomentassem o desenvolvimento de uma música puramente instrumental, passando, por outro lado, pelo não menos relevante problema das limitações do ensino de música no Brasil do século XVIII e das restrições de Portugal à imprensa no país[...]” (VIDAL, 2014, p. 126).

Segundo Vanda Freire "um cronista em meados do século XIX" (tratando-se de Araújo Porto Alegre), afirma em 1856 que o Rio de Janeiro era a "cidade dos pianos", tamanha a difusão do instrumento na cidade. Parafraseando o cronista, a autora se dá a liberdade de nomear o Rio também como a ""cidade da ópera", dada a importância que teve a ópera na trama política, social, ideológica e estética". (FREIRE, 2013, p. 09)

Com essas citações, podemos contextualizar o que era a vida musical da capital do Império desde o início do século XIX e assim situarmos o estado da difusão da música de J. S. Bach na cidade do Rio de Janeiro.

4. As notícias dos jornais

Muitas vezes as récitas ocorridas nos teatros de ópera não se limitavam unicamente à ópera em si, mas poderiam ser classificadas como “multi eventos”, vários espetáculos se sucediam por ocasião (FAGERLANDE, 2021. p.38). O anúncio publicado no *Jornal do Commercio* nos dá bem a ideia do que foi uma noite no *Theatro Lyrico*:

Maravilhoso espectáculo em grande gala. Uma so funcção intransferível. Hoje domingo 29 de junho. Extraordinario e deslumbrante festival artístico, em beneficio da célebre Família Frantz. Os reis do tapete, e da qual faz parte a mulher de aço. Entre as novidades da noite destacar-se-hão: Horne pipe bailado, por Emely e Adéle. Les diables em suíte, pelos beneficiados e todos os acrobatas, juntamente com o pequenito Frantz. O programma sera completado por celebres artistas e clowns desta grande companhia. Terminará este grandioso espectáculo com o maior e magestoso successo do dia, a parodia-revista A Grande Avenida. (*JORNAL DO COMMERCIO*, 29/06/1890, p. 08)

Podemos assim criar uma visão panorâmica de como se constituía a música nos teatros líricos no Rio de Janeiro do século XIX, que existiam em considerável quantidade para a época e para o tamanho da população⁵.

Além dos grandes teatros dedicados à arte lírica, a cidade abrigava simultaneamente espaços que similarmente entendemos hoje como os centros culturais, ou seja, as chamadas “Sociedades Filarmônicas” ou “clubes musicais” que abrigavam eventos literários, musicais, cursos, palestras, exposições. Eram frequentadas tanto pela realeza quanto pela alta burguesia (médicos, políticos, bacharéis, diplomatas, engenheiros), mas normalmente, os concertos eram abertos para todo e qualquer público. Músicos internacionais ou nomes relevantes do meio musical carioca atuavam regularmente nos clubes. Além de promover eventos culturais, as Sociedades tinham um cunho tanto educativo (ensino da música) quanto assistencial aos seus sócios, “constituindo dessa forma uma sociedade de caráter filantrópico” (GIROTTO, 2007, p. 06). Até a primeira metade do século XIX eram poucas as Sociedades existentes, mas que se proliferaram a partir de 1850 com a criação de nove novas entidades promotoras de concertos. Giroto (2007) afirma que o auge das Sociedades ocorreu nas últimas décadas do século XIX, sendo criadas até doze novas agremiações. Algumas tinham vida breve, outras eram intensamente ativas no círculo musical carioca, como o *Club Beethoven*⁶.

Uma das inovações realizadas pelo *Club* segundo relata Vidal (2104, p. 181-182) foi a introdução de programas de concertos, com notas explicativas e textos críticos relativos às obras e dados biográficos dos compositores, algo que se incorporou em definitivo aos programas na atualidade.

Por um lado, percebemos a existência de um forte polo ligado à ópera, um meio elitista por excelência, mundano e que por natureza não seria o local mais adequado para a

produção de música bachiana, seja esta por sua característica então classificada como complexa e extremamente técnica, pela ópera ter sido um dos gêneros musicais não cultivados por Bach, e pela música barroca europeia ser praticamente desconhecida em pleno século XIX no Brasil. Por outro lado, as sociedades musicais preenchiavam as lacunas deixadas pela quase exclusividade operística dos repertórios dos teatros e ofereciam ao público recitais camerísticos e intimistas que dariam espaço a compositores *outsiders*, muitos deles pouco conhecidos do grande público, como o próprio Bach. Os instrumentos de teclado (cravo ou piano) existentes, eram acessíveis a um público que estava mais interessado em ouvir modinhas ou as mais famosas árias de óperas italianas circulantes na época ao invés de uma música contrapontística e complexa.

A primeira citação que encontramos nos periódicos cariocas do século XIX, ocorre em 13 de fevereiro de 1840 em O Despertador. Em um longo artigo intitulado “Mozart, Rossini, o porvir da música”, o autor (não identificado) cita uma matéria publicada em uma revista em Paris, questionando os limites da harmonia e suas possibilidades. Mozart é o objeto em questão. Suas harmonias foram tão criativas e inovadoras, que se segue então a dúvida de que algo mais complexo possa surgir. No que se refere a Bach, o texto se direciona para a Alemanha, terra de importantes inovações harmônicas e diz: “Em Allemanha acabão (sic) de retinir os sons severos de Bach e de Haendel. Dirijamos para ella nossas vistas. [...]. Mas Gluck era alemão; educado no meio dos estrondos de Bach e Haendel[...]”.

Segundo a pesquisa realizada, a segunda citação ao nome de J. S. Bach ocorre no periódico Diário do Rio de Janeiro quase vinte anos após sua primeira edição (1821) em 21 de novembro de 1840. Em uma coluna intitulada “Variedade” que discorria sobre os diversos gêneros de composição, “a música de igreja de Sebastien e Bach (sic)” era classificada como o gênero da música sagrada, entre aquelas, “dramatica, a de salla e a symphonia” (fig. 01). Bach não está localizado aqui como um “novato” ou desconhecido entre nós, mas o autor da resenha (o qual não é citado) o situa como um compositor de “música sagrada”, ao lado de nomes renascentistas, outros barrocos, alguns clássicos e o então Mestre da Capela Imperial, Marcos Antônio Portugal.

De fato, a grande maioria das citações encontradas sobre J. S. Bach durante o século XIX não estão relacionadas aos eventos de concertos no Rio de Janeiro que pudessem incluir a sua música, mas sim a notas secundárias como referências em contos, artigos musicais ou biografias de compositores.

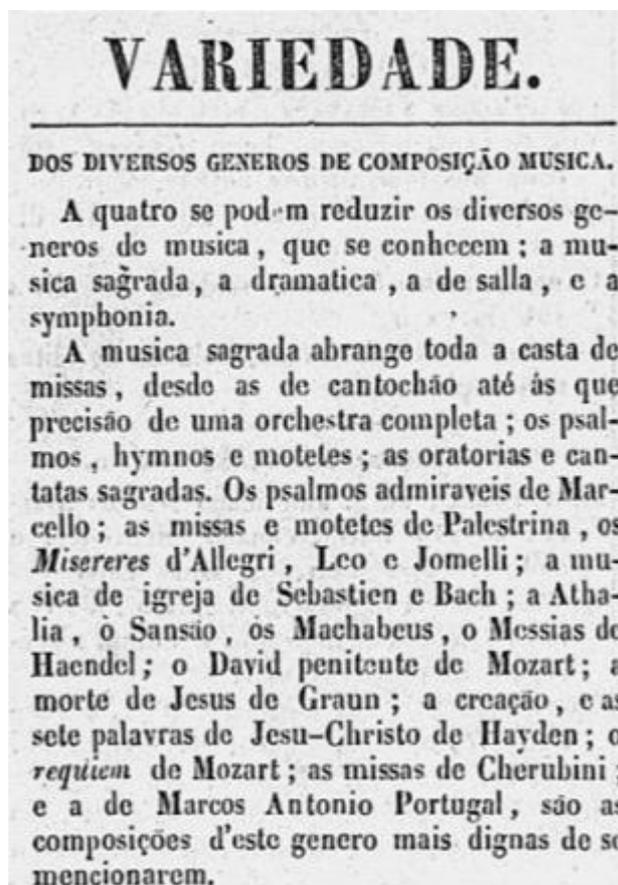


Figura 1: Diário do Rio de Janeiro, 21/11/1840

Essas são características que marcam as primeiras citações ao nome de Bach nos periódicos cariocas do século XIX: a ideia de se tratar de um compositor não por todo ainda desconhecido e sua forte característica como criador de música religiosa.

Após um grande espaço de tempo entre a primeira citação a Bach nos periódicos, chegamos ao ano de 1854 na pesquisa do longevo *Jornal do Commercio*, no qual encontramos nova citação ao compositor. Igualmente ao material anterior, não estamos lidando com a prática musical de Bach na cidade do Rio de Janeiro, mas com uma outra prática que era muito comum na cidade conforme observamos nas páginas dos periódicos oitocentistas, que eram os leilões. Além de objetos de arte, bibliotecas inteiras eram colocadas à disposição para venda, com temáticas diversas. Nosso anúncio (fig. 02) conta a ocorrência de um leilão marcado para o dia 8 de agosto de 1854 sob a direção do leiloeiro Carlos Taniere e entre os itens colocados à venda “a mais rara biblioteca musical existente no Rio de Janeiro”, pertencente ao Ministro Protestante Ludwig Winkler, este um ilustre pastor da igreja protestante dos alemães no Rio de Janeiro. De

fato, o anúncio mostra uma grande gama de compositores, na sua essência operistas, clássicos, românticos e uma forte literatura para piano. Dentre esse universo musical, estão ali os nomes do renascentista Giovanni da Palestrina e outros três nomes do barroco tardio: Bach, Haendel e Pergolesi.

CARLOS TANIÈRE
fará leilão, em continuação,
NA TERÇA-FEIRA 8 DO CORRENTE,
ÀS 3 E MEIA HORAS DA TARDE,
na casa dos Illms. Srs.
N. MEURAN E C.,
RUA DO HOSPICIO N. 58.

De uma bella collecção de livros de
sciencias, litteratura, jurisprudencia, li-
vros ricamente encadernados, dourados
e illustrados, como tambem da bibliothe-
ca musical, a mais rara que existe no Rio
de Janeiro, pertencente ao Illm. Sr.

LUDWIG WINKLER,
MINISTRO PROTESTANTE.

Os verdadeiros curiosos da boa musica, encontr-rão
nesta collecção obras de Bach, Handel, David, Pales-
trina, Mendelssohn, Pergolesi, Mozart, Beethoven,
Weber, Field, Ries, Dussek, Spohr, Clementi, Haydn,
Gharubini, Gluck, Berger, Moscheles, Schirnmann, Thalberg,
Prudent, Rossini, Chopin, Kalkbrenner, Henselt, Herz,
Berlioz, Burgmüller, S. Lee, Riefstahl, Czerny, Henry
Martin, Verdi, Bellini, Donizetti, Chaulien, Emmerick,
Székely, Brunner, F. Hünten, Chotek, Aug. Frieze, Beyer,
Gambini, Schubert, etc., etc.

Figura 2: Jornal do Commercio, 05/08/1854

É bastante importante ressaltar, que as críticas musicais dos periódicos da época são muito incipientes e pouco consistentes, fato que possivelmente deve-se à falta de verdadeiros profissionais da crítica musical na época. Segundo Giron (2004, p. 16) “até então, a crítica era exercida pelos folhetinistas, escritores e/ou jornalistas que, em sua grande maioria, frequentavam as páginas dos periódicos sem assinar os textos”. Posteriormente Oscar Guanabara torna-se um dos mais relevantes críticos especializados em música pelo Jornal do Commercio entre 1879 e 1937. Observamos o uso de adjetivos nada técnicos: “belas composições”, “espantosas dificuldades”, “bonita qualidade de som” “firmeza de arco e

distintas qualidades” (sobre a interpretação da Ciaccona para violino) “concerto magnífico”, “execução em maneira admirável”, “execução com galhardia e bravura”, “êxito brilhante”, “clareza de execução e bravura”, “página musical belíssima”, “brilhante talento”, “execução admirável”, “graciosa missa e credo”.

As críticas, quando existiam, eram invariavelmente complacentes mais com os intérpretes e menos com o repertório escolhido. Em relação ao segundo, podemos destacar duas curiosas notas, um no *Jornal do Commercio* de 15 de fevereiro de 1885, p.01, e a outra no *Jornal do Brasil* em 20 de outubro de 1891, p.01. A primeira relata o 63º concerto realizado pelo Club Beethoven que segundo a crítica, inseriu em seu programa “certas peças que lá não costumão (sic) dar entrada”. O Club que habitualmente sustenta um repertório mais sóbrio, por assim dizer, enxerta junto a Bach obras popularescas de Strauss e Gungl, compositores de valsas e operetas, contrariando o gosto do seletor e elitista público frequentador dos concertos, o qual estava acostumado a receber assiduamente o Imperador e sua família. A outra crítica recai sobre o concerto do violinista cubano Claudio Brindis de Salas (1852-1911)⁷. No repertório, o violinista apresenta um programa exclusivamente romântico e segundo a crítica, o público carioca estava ainda no mais rudimentar entendimento da música do período clássico. Encerra-se a crítica com a sugestão de que o fictício triunfo do recital do violinista no Rio de Janeiro deveu-se muito mais às convenções sociais que exigiam do público uma obrigatoriedade de reconhecer como bom o que involuntariamente lhes era apresentado, seja de qualidade ou não.

Com o fim do período barroco, a transição para o romantismo foi o momento no qual praticamente toda a arte produzida desde o início do século XVII foi eclipsada. Por quase meio século até o início dos ‘800, a música barroca era tida como algo de grande complexidade e pouca musicalidade (GAINES, 2005, p.8), e o classicismo então vigente se orgulhava dessa “superação” do antigo e do ultrapassado, com a proposta de músicas de grande apelo melódico e harmonias mais simplificadas. O sucesso foi tal, que a música barroca desaparece por completo dos salões, igrejas e palácios. No limiar do romantismo, eventos como o ressurgimento da Paixão Segundo São Mateus em 1829, trouxeram à luz obras e manuscritos dos compositores do passado, porém com a absoluta falta de entendimento de como interpretá-las já que o classicismo cumpriu a tarefa de cisão do barroco com o romantismo, rompendo com uma tradição. O abandono da linguagem retórica, algo indissociável ao bom entendimento e execução da música barroca, fez com que a vida musical do século XIX trouxesse para si, ainda que a título de curiosidade, a música dos séculos anteriores, porém entendidas e interpretadas com os elementos vigentes nos anos 1800, seja nas questões propriamente

musicais, seja na utilização de instrumentos que sofreram modificações e impuseram mudanças técnicas e sonoras para a música barroca. Essa prática musical teve longa duração até meados do século XX quando ocorre o advento das performances historicamente orientadas em torno da década de 1950.

O repertório de Bach apresentado no Rio de Janeiro no século XIX conseqüentemente passou por essas mesmas práticas. Como já dito, segundo os programas encontrados nos jornais pesquisados, foram poucas as obras que aqui chegaram e podemos listar aquelas tocadas com maior frequência: Prelúdio e Fuga em dó maior, Prelúdio e Fuga em dó menor (ambos para piano, do Cravo bem Temperado), Ciaccona para violino solo, Ária da quarta corda (o segundo movimento da terceira suíte orquestral), Ave Maria de Bach-Gounod (obra esta que também era conhecida como Meditation, Meditação ou Ária Religiosa), e a Tocata e Fuga em ré menor (tanto na versão original para órgão quanto transcrita para piano).

Sobre a instrumentação utilizada, tudo era possível e admitido ainda que fugisse por completo daquilo imaginado por Bach: “quarteto com piano, harmonium, harpa e rabeca” (1855), “terceto para piano, órgão e rabeca” (1857), “quarteto de cordas” (1883), “instrumentos de corda de orquestra e harmonium” (1884), “ária para violino com acompanhamento de violino, viola e violoncello” (1886), “violino solo” (para a Ciaccona), “ária para violino e grande órgão” (1899) e o onipresente piano. Há de se destacar uma observação na nota de 4 de julho de 1879, p. 01 do Jornal do Commercio escrita possivelmente por um dos poucos críticos da época com o senso histórico da música barroca: “As fugas de Bach, por exemplo, todas escriptas para serem tocadas no cravo daquelle tempo, são hoje executadas nos modernos pianos de cauda, e ninguém põe as mãos na cabeça por isso”.

Fato relevante ocorre no noticiário localizado no Jornal do Brasil em 2 de agosto de 1895 a respeito do histórico concerto realizado sob a direção de Alberto Nepomuceno no Instituto Nacional de Música em 4 de agosto do mesmo ano. Para nós aqui devemos considerar a relevância do evento, com a execução da Tocata e Fuga em ré menor de Bach por Nepomuceno ao órgão de tubos W. Sauer⁸ do Instituto, por ter sido a primeira audição no Brasil da obra executada em um órgão, segundo informa o periódico⁹. A notoriedade do referido concerto ocorre pelo fato de Nepomuceno, que então retornava de seus estudos na Europa, incluir no programa uma série de canções autorais todas com texto em português. Tal fato, causa forte controvérsia com Oscar Guanabara, o mais famoso crítico musical da época que defendia ardentemente que o canto lírico deveria ser realizado apenas no idioma italiano¹⁰. Quatro anos após em outubro de 1899, Nepomuceno executa a mesma Tocata e Fuga em novo



recital no Instituto Nacional de Música encerrando assim o ciclo da difusão da música de J. S. Bach no Rio de Janeiro ao longo dos anos 1800.

5. Considerações finais

Concluimos através do levantamento dos dados obtidos no período relacionado entre 1840 e 1899, que a música de J. S. Bach difundida no Rio de Janeiro era de fato material pouco conhecido do público carioca. De certa forma torna-se inviável obter uma consciência da real dimensão das obras do compositor, as quais eram apresentadas entre nós em uma quantidade reduzida, limitada e uma interpretação que certamente foge daquilo que seria o ideal no que diz respeito à instrumentação bem como o entendimento estilístico da música barroca, já que refletia à época o gosto do século XIX.

Não devemos entender que tenha sido um problema ou fato excepcional que a música de J. S. Bach tenha chegado até nós possivelmente em um longo período após seu renascimento na Alemanha nas primeiras décadas do século XIX. As condições socioculturais da época privilegiavam outros gostos musicais bem como a falta de partituras publicadas ou cópias de manuscritos bachianos que não chegavam aqui com tamanha velocidade, o que fazia com que naturalmente sua música não pudesse ser difundida entre nós em uma maior escala.

Sob essa ótica conseguimos estabelecer e delimitar em nossa pesquisa em um período de meio século, como se conduziu a difusão bachiana em território carioca, desde as primeiras formas com peças de relativa simplicidade musical (como os arranjos para a ária da terceira suíte orquestral) e uso instrumental, até a primeira audição em 1895 da complexa Tocata e Fuga para órgão.

Referências

A COMÉDIA SOCIAL: Ed. 1870. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=758035&pesq=Bach&pasta=ano%20187> Acesso em 21 fev. 2020.

BATISTA, Gisele Sant'Anna. Órgãos tubulares na cidade do Rio de Janeiro – Estudo e catalogação. In: XVII Congresso da ANPPOM, (17), 2007, São Paulo. *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*. p.1-8. Disponível em:



https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_GSAB_atista.pdf Acesso em: 23 set. 2021

CARDOSO, André. *A Música na Corte de D. João VI*. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 281p.

CARVALHO, Mario Vieira de. *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1993. 454p.

_____. *Eça de Queirós e Offenbach – A ácida gargalhada de Mefistófeles*. Lisboa: Colibri / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1999. 167p.

CORREIO DA TARDE. Ed. 1857/1858. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090000&pesq=Bach&pasta=ano%20185> Acesso em 26 fev. 2020.

CORREIO MERCANTIL. Ed. 1860/1865. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&pesq=Bach&pasta=ano%20185> Acesso em 12 fev. 2020.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Ed. 21 nov. 1840 Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=094170_01&pasta=ano%20184&pesq=Bach Acesso em 20 fev. 2020.

FAGERLANDE, Marcelo; PEREIRA, Mayra; BARROSO, Maria Aida. *O cravo no Rio de Janeiro do século XX*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2021. 381p.

FREIRE, Vanda Bellard. *Rio de Janeiro, século XIX, cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013. 213p.

GAINES, James. *Evening in the Palace of Reason. London, UK*: Harper Perennial, 2005. 336p.

GIRON, Luís Antonio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 416p.

GIROTTO, Janaina. *Profusão de Luzes: os concertos nos clubes musicais e no Conservatório de Música do Império*. Rio de Janeiro: Relatório relativo ao Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional, 2007.

JORNAL DO BRASIL. Ed. 1891/1899. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_01&pasta=ano%20189&pesq=Bach Acesso em fev./mar. 2020.

JORNAL DO COMMERCIO. Ed. 1854/1899. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_04&pasta=ano%20185&pesq=Bach Acesso em fev./mar. 2020.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, 2013.

MATTOS, Cleofe Person. *José Maurício Nunes Garcia. Biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997. 373p.

McKAY, Cory. *The Bach Reception in the 18th and 19th Centuries*. Ontario, Canada: Department of Music and Computer Science. University of Guelph, 2006.



O DESPERTADOR. Ed. 13 fev. 1840. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706701x&pesq=Bach> Acesso em 20 fev. 2020.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. 502p.

TAUNAY, Alfredo d'Escagnole, Visconde de. *Uma grande gloria brasileira-José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1930. 129p.

VIDAL, João. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: Estudos sobre recepção e intertextualidade*. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2014. 414p.

Notas

¹ O autor contextualiza a cidade do Rio de Janeiro à época como sendo de fato o polo central de produção musical no Brasil. Era natural que a cidade sendo a sede da corte portuguesa e posteriormente capital nacional no período republicano, concentrasse aqui a quase totalidade das produções culturais do Brasil. A história da música no Brasil do século XIX tem seu centro indiscutivelmente localizado no Rio de Janeiro. (VIDAL, 2014, p.133)

² Nas citações diretas optamos em manter a grafia original da época.

³ A biografia de José Maurício de autoria de Cleofe Person de Mattos, diz que na verdade criou-se o mito de uma biblioteca que não lhe pertencia. José Maurício atuou como arquivista da Real Biblioteca a partir de 1812. (MATTOS, 1997, p. 85)

⁴ A autora enumera poucos instrumentos existentes no Rio de Janeiro no século XVIII e que aumentam gradativamente após 1808 com a chegada da Família Real à cidade. Neste período os instrumentos eram importados principalmente da Itália, Inglaterra, Alemanha e França.

⁵ Cardoso (2008, p.13) diz que o Rio de Janeiro em 1808 possuía uma população que girava em torno de sessenta mil habitantes, boa parte constituída de escravos. Magaldi (2013, p. 43) relata o crescimento na virada para o século XX para quase um milhão de habitantes. O IBGE informa que o primeiro recenseamento feito no Rio de Janeiro ocorre em 1808, com objetivos militares e possivelmente obtendo um resultado impreciso. O Instituto possui uma série histórica do censo populacional que se inicia em 1872, neste ano com uma contagem de quase trezentos mil habitantes. Ver <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9662-censo-demografico-2010.html?=&t=o-que-e> Acesso em 02 de março de 2020.

⁶ Cristina Magaldi (2004) em sua obra *Music in Imperial Rio de Janeiro. European Culture in a Tropical Milieu* faz um longo estudo sobre a história do Club Beethoven. Cap. 3. p. 73

⁷ O violinista realiza diversos concertos no Rio de Janeiro no mês de outubro de 1891, apresentando a Ciaccona de Bach num recital no Club Beethoven, no dia 12 desse mês.

⁸ O grande órgão de tubos alemão Wilhel Sauer fora adquirido em 1892 pelo então diretor do Instituto Nacional de Música Leopoldo Miguez. Instalado na antiga sede do INM nas proximidades da Praça Tiradentes, fora desmontado e reinstalado no salão de concertos na nova e atual sede à Rua do Passeio. Posteriormente em 1954 cedeu lugar ao atual órgão Tamburini de fabricação italiana. Ver em: <https://musica.ufrj.br/index.php?view=article&id=76:orgao-sauer&catid=43> Acesso em 05 de março de 2020

⁹ A Tocata e Fuga BWV 565 assim como outras obras referenciais de Bach chegaram a nós somente a partir do final do século XIX. Devemos considerar que o público carioca só pôde ouvir nas salas de concertos as Paixões, Oratórios e Missa em suas versões integrais e originais a partir da década de 1930.

¹⁰ Ver: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/alberto-nepomuceno> Acesso em 05 de março de 2020.